

# *Musicaaa!*

## Periodico di cultura musicale

Anno VII - Numero 20

Maggio-Agosto 2001

### Sommario

<i>Riforma della musica all'antrace?</i>	pag.	3
<i>Alcide al bivio</i> , di P. Mioli		4
<i>Volti di Bach: il violoncello</i> , di A. Cantù		5
<i>Norme per il riordino del settore degli studi musicali</i>		7
<i>Cronologia dei capolavori della letteratura musicale dal 1750 al 1950</i> , di A. Iesùè		9
<i>"Verdi è un idiota!!!"</i> , di C. Arrighi		16
<i>Suicidio? ossia Pro e Contro Verdi</i> , di G. Ghirardini		18
<i>... del discreto Musico</i> , di P. Avanzi		21
<i>Verdi prima della sua musica</i> , di P. Mioli		25
<i>Il G7 della musica</i>		31

*Direttore responsabile:* Fiorenzo Cariola

*Redazione:* Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

<i>Collaboratori</i>	Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesùè (Roma)
	Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Roberto Iovino (Genova)
	Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Marta Lucchi (Modena)
	Fausto Battini (Modena)	Alberto Minghini (Mantova)
	Elide Bergamaschi (Belforte - MN)	Emanuela Negri (Verona)
	Alberto Cantù (Milano)	Piero Neonato (Trento)
	Antonio Carlini (Trento)	Laura Och (Verona)
	Ivano Cavallini (Trieste)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
	Alessandra Chiarelli (Bologna)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
	Tarcisio Chini (Trento)	Noemi Premuda (Trieste)
	Alberto Cristani (Ravenna)	Anna Rastelli (Bolzano)
	Vittorio Curzel (Trento)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
	Maurizio Della Casa (Mantova)	Paolo Rigoli (Verona)
	Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Elka Rigotti (Trento)
	Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
	Antonio Farì (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
	Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Giordano Tunioi (Ferrara)
	Piero Gargiulo (Firenze)	Roberto Verti (Bologna)
	Elisa Grossato (Padova)	Gastone Zotto (Vicenza)
	Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Leonardo Zunica (Mantova)

Sede redazionale: Via Scarsellini, 2 - Mantova - Tel. (0376) 362677 - e-mail maren@interfree.it

Sito internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Stampa Tipografia Mercurio - Rovereto (Tn)

## Abbonamento 2002 a *Music aaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di £ 15.000 da versarsi sul c/c postale n. 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 550363/15 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail [maren@interfree.it](mailto:maren@interfree.it)) o telefonando direttamente allo 0376-362677

*Musicaaaa!* è inoltre reperibile presso le seguenti sedi e sul sito internet [maren.interfree.it](http://maren.interfree.it):

### Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

### Bologna

Ricordi, Via Goito

### Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

### Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

### Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

### Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

### Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

### Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

### Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Scarsellini, 2

### Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

### Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

Snack Bar Massimo e Rossella, P.zza S. Giorgio

### Padova

Musica e Musica, Via Altinate

### Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

### Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

### Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

### Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

Ricordi, P.zza C.L.N., 251

### Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

### Triviso

Ricordi, Via Totila, 1

### Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

oltre alle biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreislariana

## Riforma della musica all'antrace?

*In una notte nera come il carbonchio... dai campi dei Talebani... tra ulivi, querce e margherite*

*Quel tardo pomeriggio assieme alla nebbia erano calati cattivi presagi, tant'è vero che ho fatto un sogno. La commissione del nuovo governo preposta alla riforma dei conservatori si era riunita per vidimare ciò che, sia pure con immane fatica, era stato in precedenza deciso. Infatti, a causa degli ostruzionismi da parte di chi, chissà perché, accampava diritti sulla musica, le cose rischiavano di protrarsi all'infinito, ma finalmente tutto sembrava ormai a posto. Ragion per cui la commissione aveva deciso di procedere con sollecitudine alla luce del sole. Berlusconi o non Berlusconi, piacesse o meno il cavaliere, i conservatori di musica erano già stati inquadrati nella fascia universitaria. Perciò era doveroso tirare diritto. E mentre all'esterno si faceva sempre più buio, in sala riunioni tutto era pronto. Non mancava proprio nulla, solo qualche firma: questioni di burocrazia. Svolti, svelti, ripeteva ciascuno tra sé e sé, basta con il passo di tartaruga o, ancor peggio, di lumaca.*

*Accanto alla sala riunioni c'era una stanzetta, qualcosa come un semplice bugigattolo privo di finestre; fra l'altro, piena di sporcizia e di inutili suppellettili. Ci vollero un paio di ramazze per liberare il locale e renderlo appena accettabile, eppure nessuno dei membri osò mettere il naso in quel tugurio buono soltanto per raccogliere rottami. Rimaneva appesa ad un chiodo una coroncina di ulivo, presumibilmente lasciata lì dal personale di servizio per rispetto nei confronti della consuetudine pasquale. Si dà il caso che le donne delle pulizie fossero tutte di confessione cattolica. Ma dallo stanzino proveniva un profumo di margherite. Probabilmente si trattava di un deodorante per ambienti, comunque inusuale rispetto al comune pino silvestre o al mughetto solitamente usati. Il tutto, confuso con un tanfo di olio fritto proveniente dalle cucine.*

*Drinn! Campanella. Ebbe così inizio la riunione tra il silenzio generale. Chiusa la porta della stanzuccia attigua, dopo la lettura di alcuni verbali, tutti erano pronti per la firma: ciascuno con in pugno la propria lucente stilografica. Senonché, a causa di uno spiffero infiltratosi attraverso il pertugio di una finestra, qualcosa di non bene identificato, forse un ramo della quercia sottostante, urtò la mano del primo commissario, facendogli volare la penna proprio sulla soglia del piccolo locale. Sbuffando più ancora del vento, questo signore si diresse di fretta in quel punto per raccogliere la penna, ma nel chinarsi notò con stupore che la porta, in precedenza chiusa, si era aperta. Forse si aspettava un Bruno Vespa di turno, ma gli parve di intravedere sul pavimento una candida coltre di polvere. Dottore, torni pure al suo posto, fu il richiamo del presidente, ma il malcapitato, una volta afferrata la penna, gettò un urlo di orrore notando che la mano si era imbiancata come se avesse aperto una scatola di borotalco. Antrace, antrace! gridò a pieni polmoni col sudore freddo che gli percorreva le membra. Quella parola ebbe un effetto dirompente. Chi si calò dalla finestra, sfidando il nauseabondo odore di olio fritto, chi corse all'impazzata per le scale, chi si dileguò a perdita d'occhi. Poi, all'improvviso, scese il silenzio, mentre in cielo comparve la Via Lattea. Tra una cosa e l'altra si era fatta mezzanotte e, al tocco, ecco uscire una processione di fantasmi recanti tra le mani rametti di ulivo e mazzolini di margherite miste a ghiande. Ma che razza di farsa era stata montata? Un mistero da svelare. La verità venne a galla l'indomani, quando il custode del palazzo ebbe a rivelare sotto tortura che ogni sera questi spettri si riunivano nella loro vecchia sede (quella in cui era stata decretata la fine dei conservatori di musica) per celebrare messe nere ed eseguire sentenze capitali. Malgrado fossero morti e sepolti (seccata la quercia, sfogliata la margherita, spremuto l'ulivo) ogni sera ripetevano il rito, vagando nella opprimente e centrosinistra oscurità della notte. Ancora una volta erano riusciti a pregiudicare gli adempimenti di legge. Occorsero esorcismi su esorcismi per sbarazzarsi di loro.*

*E la polverina? Naturalmente per scagionarsi addossarono la colpa all'Afghanistan, dicendo che il vento l'aveva portata dal campo dei Talebani, ma in realtà era farina del loro sacco. Inargentata da un raggio di luna, brillò tutta la notte, ed io mi svegliai che il sole era già alto. **J. Kreisler***

## Alcide al bivio

*In estate fra più d'un Nabucco e qualche nuova risorsa.*

di Piero Mioli

Così s'intitolava una bella "festa teatrale" del Metastasio, come tanti altri testi del Poeta Cesareo musicata decine e decine di volte: senza esser il giovanetto Alcide, incerto davanti alle due strade della Virtù e del Piacere, il frequentatore estivo dei teatri lirici si trova davanti a un bivio che più vistoso non potrebbe essere, perché riguarda l'opera di repertorio, anzi tanto di repertorio da risultare particolarmente accetta ai grandi spazi aperti, e l'opera insolita, fuori repertorio, barocca o contemporanea che sia. Il melodramma tradizionale popola di sé certe vaste arene, come quelle di Verona e di Macerata (o di Torre del Lago), che godono di fama e di concorso addirittura internazionale; ma a ben vedere non solo quelle. Per esempio l'estate del 2001 ha portato a Cagliari un'*Aida* e un'*Barbiere di Siviglia* (con una Rosina soprano, all'antica, per la voce di Eva Mei), a Jesolo una *Carmen* di Bizet che ha contornato con due Verdi e due Puccini, a Massa Marittima e a Trapani un paio di opere di Verdi, e qua e là diverse edizioni di *Nabucco* certo dovute al prepotente centenario verdiano (a Vigevano con il buon protagonismo di Giorgio Zancanaro). Sebbene gli interpreti non fossero quasi mai nomi di richiamo, nel complesso le cose hanno funzionato e la passione per l'opera ne è sortita avvantaggiata (del resto, come si sa, nemmeno nei cartelloni dei grandi teatri compaiono più nomi altisonanti). Ma forse è meglio volgere l'interesse alle altre manifestazioni, a quelle dai gusti più scelti che a volte debbono fare i conti con finanziamenti minori, ai festival maggiori e minori che brillano di luce propria e non si acconterebbero mai a sfornare i soliti titoli di Verdi, Wagner o Puccini.

Ecco Barga, il cui già annoso Festival Opera si è tuffato nel primo Settecento: di Vivaldi s'è messa in scena l'ariosa *Arsilda, regina di Ponto*, come prima ripresa mondiale in edizione critica (a cura di Federico Maria Sardelli), e di Händel la complessa, anche comica *Agrippina*, come collaborazione fra il College Conservatory of Music di Cincinnati e l'Opera Theatre di Lucca. Breve la stagione di Maiolati Spontini, che nel silenzio generale ha voluto ricordare la morte del suo Gaspare Spontini (avvenuta nel 1851): l'ha fatto con due operine come *Milton* e *Julie ou le Pot de fleur*, e tanto per cominciare è andata benissimo. Operine anche a Orta, con Pergolesi e Hasse; un'operina come il *Signor Bruschino* di Rossini a Torrechiarà; e un'opera più ambiziosa e rara come la *Djamiléh* di Bizet a Todi e addirittura il *Falstaff* di Verdi a Orvieto. Né bisogna tacere di Trieste, dove a farla da padrona è l'operetta, dall'immarcescibile *Vedova allegra* alla curiosa *Piccola bottega degli orrori* di Alan Menken; o di Bologna, dove il Comunale ha ospitato un ottimo *Equivoco stravagante* di Rossini allestito dal Conservatorio "G. B. Martini", valente anche perché prima edizione scenica nell'edizione critica curata dalla Deutsche Rossini Gesellschaft.

A proposito di Rossini, il ROF di Pesaro ha superato il ventennio e l'ha fatto mescolando serio e faceto, vecchio e nuovo, operistico e cameristico. Una cantata da camera, in fondo, era il titolo inaugurale, *Le nozze di Teti e di Peleo*, ma le cure di Pier Luigi Pizzi l'hanno trasformata in uno spettacolo alla grande, fastoso, cortigiano, "en plein air" addirittura. Tra l'altro, poi, s'è vista una *Gazzetta* lievitata dalla regia leggera, fantastica, indiatolata di Dario Fo; e la *Donna del lago* che è ormai una vecchia conoscenza del festival si è presentata con successo ma un po' troppo tagliata (per esempio alla fine dell'opera non si apprende che fine abbia fatto il povero Rodrigo di Dhu) e davvero ben cantata solo nel caso di Juan Diego Flórez. Sempre a proposito di Rossini, un "pasticcio" è andato in scena a Martina Franca ed è *Ivanhoé*, costruito all'epoca su musiche rossiniane preesistenti. Ma questo Festival della Valle d'Itria ha appuntato altre due frecce al suo arco: una era l'ennesimo recupero donizettiano, ovvero quella *Zingara* che tra le opere giovanili si è confermata come una delle più pregevoli; e l'altra, per lo spettacolo inaugurale, era nientemeno che la *Reine de Saba* di Gounod, un "grand-opéra" spesso citato ed esaltato ma in verità quasi mai ascoltato.

(continua a p. 6)

## Volti di Bach: il violoncello

di Alberto Cantù

Non era, Johann Sebastian Bach, l'artista "tutto casa e soprattutto chiesa", impiegato in mezze maniche e al tempo stesso genio che l'Ottocento ci ha raccontato mentre lo metteva su di un piedistallo. Non fu nemmeno, Bach, un "freddo", come bastano a dimostrare la sensualità di certi suoi temi cromatici e, in altro ambito, l'oggettivo dato di fatto che, da due mogli, ebbe una ventina di figli.

Pubblicò pure pochissimi dei suoi lavori e non fu per nulla famoso, in vita, il futuro (a partire dall'Ottocento) Maestro dei Maestri. Perché a differenza del suo gran coetaneo Georg Friedrich Händel, musicista di corso e fama internazionali, Bach non uscì quasi mai dai confini ristretti e penalizzanti della Turingia e della Sassonia: come a dire Liguria e Piemonte. Fu insomma attivo presso le piccole corti di alcuni dei 150 staterelli in cui era divisa la Germania del tempo mentre Händel lavorava per i grandi teatri londinesi, nei palazzi e nelle regge e invitò la nazione inglese a riconoscersi - "Dio e Patria" - nell'*Alleluja* del *Messia* e nello stile corale dei suoi oratori.

\*\*\*

Il momento forse più bello e "mondano" della biografia artistica bachiana fu quello di Cöthen (in Turingia) dove, più che prendersi una vacanza dalla musica sacra (quella corte - calvinista - non faceva praticamente uso della musica nella liturgia) e vivere, com'è stato detto, "in una gabbia dorata", Bach "si tuffa nella musica strumentale" senza rimpianti per l'organo, i Corali e le Cantate del servizio luterano e lo fa con una foga per cui, una volta tanto, "alla solita fase della frenesia iniziale non seguono reflussi di nausea, svogliatezza e rifiuto".

Anche perché il ventiduenne principe Leopold, violinista provetto, violista da gamba, clavicembalista e cantante (voce di baritono) - un dilettante (chi fa musica per diletto anziché per professione) che "non soltanto amava, ma sapeva la musica", come ci informa Sebastian in persona - considera Bach "un amico devoto, gli versa ogni mese uno stipendio di quattrocoto talleri, uguale a quello del maresciallo di corte, la seconda autorità ufficiale" (Buscaroli) finché l'arrivo della nuova principessa e i conti con l'amministrazione del piccolo stato non allontanano da lui simpatie e quattrini di Leopold, costringendolo al ripiego di Lipsia: perché un ripiego va considerato il nuovo lavoro.

\*\*\*

È una foga, quella di Cöthen, una determinazione e una felicità di comporre, da cui vengono fuori, esplosivamente, a partire dal *Primo* e col suo grande schieramento di parti "concertanti" - due corni, tre oboi, fagotto e violino piccolo - i sei *Concerti* cosiddetti *Brandeburghesi*. Oltre ai *Brandeburghesi* e ai tre *Concerti* violinistici, fra musica per clavicembalo e tutto il resto, ecco, negli anni mirabili di Cöthen, il primo libro del *Clavier ben temperato* (1722). Ed ecco ancora, in ambito cameristico, le sei *Sonate a cembalo concertato e violino* e i *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato* (1720) la cui contropartita violoncellistica è data dalle altrettante *Suites per violoncello non accompagnato* scritte, come si suppone, per Christian Ferdinand Abel, violinista e violoncellista, membro della Cappella di Cöthen dal 1714 al 1737 quando lo strumentista venne messo a riposo.

Le *Sei Suites* per violoncello solo - tecnicamente più facili le prime tre; con un crescendo di difficoltà le altre - vedono la canonica sequenza di *Allemanda-Corrente-Sarabanda-Giga* con un *Preludio* in testa e, secondo il gusto francese ma con il rigore matematico tutto di Bach, una coppia di *Minuetti* per la *Prima* e la *Seconda Suite*, una di *Bourrées* per la *Terza* e la *Quarta* e una di *Gavotte* per la *Quinta* e la *Sesta*, prima della *Giga* conclusiva di prammatica.

\*\*\*

Allemande, Correnti eccetera e danze galanti di area francese - le cosiddette *galanteries* - non

devono però trarre in inganno. Anche qui, come nelle *Sonate* e *Partite* violinistiche, melodia e armonia si fondono; e chiave della raccolta è il contrappunto. Si ha così, come per miracolo, pure a tenere conto della molta letteratura esistente per viola da gamba, la trasformazione polifonica di uno strumento monodico e “cantante”: negli altri *Solo*, quel soprano che è il violino, in questi, quel tenore che è il violoncello.

Se tale dimensione polifonica è onnipresente, viene però esaltata in danze lente e pensose come le Sarabande (ma l'*Allemanda* della *Sesta Suite* non è da meno) o in Preludi austeri e introspettivi: in modo paradigmatico quello della *Seconda Suite*, con gli ampi “gesti” elegiaci della melodia.

D'altra parte, nonostante il carattere improvvisativo, esercitato su un'ampia tessitura, il contrappunto non viene meno neanche in *Preludi* introduttivi, a carattere di ininterrotta escursione strumentale. Appunto quelli della *Prima, Terza, Quarta* e *Sesta Suite* mentre il *Preludio* della *Sesta* è l'unico, nella raccolta, ad essere strutturato su un ritmo di danza (una Giga).

Ogni Preludio, d'altronde, ha il suo carattere. Quello della *Seconda Suite*, lo abbiamo detto, è imbevuto di malinconia; l'altro della *Terza*, che si apre su una grande discesa di due ottave, si staglia invece per tono nobile e declamatorio via via più intenso con lo svilupparsi di disegni d'arpeggi.

La *Sesta Suite* - ancora -, sebbene proposta normalmente dal violoncello, venne scritta per viola pomposa. Si tratta di un violoncello piccolo a cinque, anziché quattro corde. Lo ritroviamo in alcune Cantate da chiesa.

**Alberto Cantù**

### **Alcide al bivio** (continua da p. 4)

Il bivio è drammatico, come si vede; e non solo perché si tratta di musica da teatro, da scena, da dramma. Come risolverlo, senza parvenze d'Alcide? Con il buon gusto, per esempio, di gradire sia *Carmen* che *Djamilh*, giacché si tratta sempre di musica di Bizet. E così sarà forse possibile che lo squisito spettatore degli intermezzi di Pergolesi sappia trasformarsi in appassionato ammiratore del melodramma di Verdi. E Cimarosa? E il doppio centenario della morte di Domenico Cimarosa? Questo sembra proprio dimenticato, da parte dei grandi come dei piccoli teatri, dalle case discografiche come dalla RAI. E davanti a una terza strada il povero Alcide non è più incerto, è letteralmente disperato; e come il Tannhäuser di Wagner ha solo bisogno di un miracolo.

**Piero Mioli**

### **Cento voci d'opera e Melodrammi con figure**

*Capita che il mondo dell'editoria musicologica italiana, spesso affollato di doppioni e di rimasticature in quantità, si arricchisca di titoli accattivanti, dietro i quali si nascondono contenuti d'indubbio pregio e interesse. Ci riferiamo ai due volumi recentemente apparsi sul mercato, grazie all'iniziativa di piccole ma intraprendenti case editrici.*

*Il primo, Cento voci d'opera, di Piero Mioli, stampato da Gioiosa Editrice, raccoglie un cospicuo numero di saggi, articoli, recensioni, interviste e via dicendo, aventi come protagonisti i massimi interpreti di ieri e di oggi, concentrando in quasi cinquecento pagine l'esperienza ultratrentennale di uno tra i più competenti e appassionati cultori del teatro d'opera.*

*Ancora più fresco di stampa, Melodrammi con figure di Alberto Cantù (De Ferrari Editrice) si rende appetibile, oltre che per la varietà degli interventi dedicati al rapporto parola-musica, ma anche ad autori e opere, per il piglio originale e simpaticamente spregiudicato. Un libro scritto, come sottolinea Riccardo Chailly nella prefazione, “per porre dubbi, stimolare idee, avanzare sospetti, innescare quella miccia polemica con cui l'autore porta avanti le sue idee” .*

**G.G.**

*riportiamo da sito U.N.A.M.S.*

## ***Norme per il riordino del settore degli studi musicali***

***Proposta di legge dell'on. Napoli***

**Premessa.** Onorevoli Colleghi, il presente disegno di legge intende essere il naturale completamento e raccordo con la L. 508/99 infatti, il comma 8 dell' Art.2 della citata legge prevede "specifiche norme per il riordino del settore degli studi musicali". L' accresciuta richiesta dell'utenza di fruizione della musica, non come cultura ma quale professione specifica, pone l'urgenza di inquadrare più organicamente, in un contesto ordinamentale generale, gli studi musicali e coreutici in maniera tale da assicurare una formazione che, mentre concorre alla realizzazione del progetto educativo e metodologicodidattico complessivo del segmento di istruzione nel quale è collocato, assicuri anche un seguito funzionale di accesso agli studi musicali e coreutici di livello superiore (Istituzioni di Alta Cultura: Conservatori di Musica Accademia Nazionale di Danza). Va sottolineata l'urgenza del presente provvedimento poiché attualmente gli studi artistici sono di esclusiva pertinenza di canali formativi specifici e settoriali che non possono assicurare una cultura generale tale da consentire all'utenza anche il proseguimento verso altri indirizzi di studi superiori che non siano di stampo artistico. Analogo obiettivo di contenimento di spese persegue il Comma 2 dell' Art. 1 che, a costo zero, concorre a distribuire su tutto il territorio gli studi inferiori di musica.

Inoltre, il DdL in questione, nel prevedere all' Art.1 "particolare riguardo nell'attivazione di corsi musicali e coreutica all'interno di Istituti d'Arte e Licei Artistici" vuole raggiungere il preciso obiettivo di potenziare detti Istituti artistici che a causa del dimensionamento previsto e attivato nelle scuole di ogni ordine e grado, compresi per l'appunto i citati istituti artistici, ha comportato, attualmente, una paurosa quanto culturalmente errata decimazione dei medesimi su tutto il territorio nazionale. E' evidente che questa operazione qualora riferita ad Istituti specialistici, se non opportunamente bloccata, lederà profondamente l'immagine di predominante autorevolezza artistica che essi hanno rappresentato nell'Italia, nel mondo. Né può sfuggire agli On.Colleghi che quanto si va a chiedere in materia di dimensionamento, è già previsto per altri Istituti specialistici quali ad esempio: l'Istituto Nautico. Occorre, infine, sottolineare come i "grandi numeri" non possono appartenere al mondo specifico dell'arte, un mondo palesemente particolare che, per le sue imprescindibili peculiarità, ha trovato in tutti gli Stati europei una giusta attenzione e salvaguardia. Pertanto l'inserimento di corsi coreutici e musicali preferenzialmente negli Istituti di Arte e nei Licei artistici oltre a raggiungere precisi obiettivi artistici culturali nel contempo risponde anche a criteri di opportunità poiché, nell'assicurare il diritto allo studio di queste arti su tutto il territorio, limita anche la spesa pubblica potendo i discenti usufruire di strutture e di docenti di materie comuni culturali (oggi spesso in posizione di soprannumero) già in servizio presso queste Istituzioni. Altrettanto legittima appare la richiesta di prevedere, in queste Istituzioni, una dirigenza specifica sempre in analogia con quanto già avviene ai citati Istituti Nautici.

L'Art. 2 interviene a regolamentare l'accesso del personale nei corsi ad indirizzo musicale di cui all' Art.1. Ritengo, infine, che il DdL sia la giusta risposta alle tante e pressanti richieste di un settore che pur essendo importantissime e fondamentali dell'immagine dell'Italia nel mondo, ancora non può dire, dopo anni di attesa di avere ottenuto dallo Stato italiano un completo riordino dei suoi studi. On. Colleghi l'onere derivante DdL è realmente esiguo se rapportato ad una esigenza che come sopra detto, già è stata recepita nel resto degli Stati europei e per troppi anni colpevolmente "disattesa" dallo Stato italiano.

### ***Testo del Ddl***

Art. 1. (Attivazione di corsi ad indirizzo musicale e coreutico nella scuola secondaria)

1. A decorrere dall'anno scolastico 2002/2003 sono attivati corsi ad indirizzo coreutico nella scuola media e ad indirizzo musicale e coreutico nella scuola secondaria superiore, con particolare riguardo ai Licei artistici ed agli Istituti d'Arte al fine di favorire la formazione artistica in raccordo con quanto stabilito dalla legge 21

dicembre 1999, n. 508.

2. I corsi di studi musicali svolti da Istituti musicali mantenuti da pubbliche Amministrazioni e da Enti dotati di personalità giuridica possono, a richiesta e subordinatamente all'accertamento dei requisiti di cui al R.D. 15/5/30 n. 1170, essere paraggiati ai Conservatori di musica limitatamente ai periodi inferiori di studi. Al termine di detti corsi inferiori e rilasciato un relativo attestato di compimento che congiuntamente al diploma secondario superiore, consentirà l'accesso agli studi di livello superiore presso i conservatori di musica trasformati in Istituti superiori di studi musicali ai sensi della L. 508/99.

3. Il Ministro dell'Istruzione, dell'università e della ricerca con proprio decreto da adottare secondo le modalità previste dall'art. 205 del testo unico approvato con decreto legislativo 16 aprile 1994, n. 297 stabilisce le discipline d'insegnamento, i programmi, gli orari, le prove d'esame e l'articolazione delle cattedre nonché, per i corsi ad indirizzo musicale, le tipologie di strumenti musicali insegnati. Provvede altresì all'istituzione di una specifica classe di concorso di strumento musicale e di una specifica classe di concorso per l'insegnamento coreutico.

4. I corsi di cui al comma 1 e quelli ad indirizzo musicale nella scuola media già ricondotti a ordinamento a norma dell'Art. 11 comma 9 della legge 3 maggio 1999, n. 124, sono attivati tenuto conto in via prioritaria dell'offerta formativa di livello superiore in modo da assicurare una adeguata distribuzione sul territorio.

5. L'Istituzione dei corsi di cui al comma 1 assorbe le analoghe iniziative in atto, funzionanti in via sperimentale negli istituti di istruzione secondaria e nei Conservatori di musica, le operazioni di dimensionamento relative agli Istituti d'Arte e dei Licei Artistici devono essere effettuate orizzontalmente con altri Istituti d'Arte e Licei Artistici con relativa specifica dirigenza, in analogia a quanto previsto per altri Istituti specialistici.

Art. 2. (Personale docente)

1. Per l'insegnamento di strumento e discipline musicali nei corsi ad indirizzo musicale di cui all'art. 1 si provvede con personale in possesso del corrispondente diploma di Conservatorio nonché di specifici titoli artistici culturali e professionali da definire con apposito decreto del Ministro dell'istruzione dell'università e della ricerca. Analogamente si provvede per i corsi ad indirizzo coreutico con personale fornito di diploma conseguito presso l'Accademia nazionale di danza nonché di specifici titoli artistici, culturali e professionali.

2. L'accesso ai ruoli del personale docente di cui al Comma 1 è disciplinato secondo le modalità stabilite dalla legge 3 maggio 1999, n. 124 e successive integrazioni.

3. Nella prima applicazione della presente legge hanno titolo alla copertura dei posti relativi alle nuove classi di concorso di cui all'art. 1 le seguenti categorie di personale, in ordine prioritario:

a) I docenti che sono inseriti nelle graduatorie permanenti per l'insegnamento nei Conservatori di Musica e rispettivamente, nell'Accademia nazionale di danza, sempre che non risultino tra i vincitori;

b) I docenti che abbiano prestato almeno 360 giorni di servizio di effettivo insegnamento nei conservatori di musica e, rispettivamente nell'Accademia nazionale di danza alla data di entrata in vigore della presente legge, sempre che risultino in possesso dei requisiti di cui al Comma 1 e che superino una sessione riservata di idoneità ai sensi dell'art. 3 L. 124/99;

c) I docenti di strumento musicale di ruolo nei soppressi Istituti magistrali, sempre che risultino in possesso dei requisiti di cui al Comma 1, entrano di diritto nella seconda fascia della graduatoria permanente della classe di concorso A077 strumento musicale nella scuola Media;

d) Docenti supplenti di strumento musicale nei soppressi Istituti magistrali, che abbiano prestato almeno 360 giorni di servizio, sono ammessi alle sessioni riservate di esame per l'accesso alla graduatoria permanente della classe di concorso A077 di strumento musicale nella scuola media.

4. Ai fini di cui al Comma 3 sono predisposte graduatorie provinciali nelle quali sono inseriti a domanda i docenti aventi titolo, secondo modalità da definire con regolamento del Ministro dell'istruzione dell'università e della ricerca. Una quota non superiore al venti per cento dei posti da coprire con il personale docente di cui al Comma 3 è accantonata a favore di eventuali passaggi di docenti di ruolo nei corsi ad indirizzo musicale nella scuola media, in possesso dei requisiti di cui al Comma 1.

Art. 3. (Norme finanziarie)

1. All'onere derivante dall'Art 1, valutato in lire 40 miliardi annui, a decorrere dall'anno 2002/2003 si provvede mediante corrispondente riduzione dello stanziamento iscritto, ai fini del bilancio triennale 2002-2004, nell'ambito dell'unità previsionale di base di parte corrente "Fondo speciale" dello stato di previsione del Ministero del tesoro, del bilancio e della programmazione economica per l'anno finanziario 2002, ha lo scopo parzialmente utilizzando l'accantonamento relativo al Ministero dell'istruzione.

Roma, 1 agosto 2001



## Promemoria

## *Cronologia dei capolavori della letteratura musicale dal 1750 al 1950*

di Alberto Iesuè

*“La migliore in una serie di opere di un artista, di uno scrittore, o di un’età, di una scuola ecc.”*  
(Vocabolario della lingua italiana, Enciclopedia Italiana)

*“L’opera migliore di un artista, di un pensatore, di una scuola”* (Enciclopedia Rizzoli Larousse)

*“La migliore opera di un artista, di una scuola, di una corrente letteraria e sim.”* (Zingarelli)

Su tali lapidarie definizioni di “capolavoro” c’è molto da discutere. Innanzitutto, chi stabilisce qual è la migliore opera di un artista? Lo è la Vergine delle rocce o la Gioconda? La volta della Cappella Sistina o La Pietà? Come sentenziava quel tale, non rimane che affidarsi ai posteri, poveri loro nel momento in cui dovranno stilare una lista di capolavori musicali composti dopo il 1950! Ma non solo. La definizione lapidaria non fa distinzione fra artista e artista: Mozart, non c’è dubbio, è un artista, ma lo è anche Galuppi. Ed allora quanto vale il ‘capolavoro’ di Galuppi a fronte del ‘capolavoro’ di Mozart? Sarebbe opportuno elencare una graduatoria di merito degli artisti o una consimile classifica di capolavori? Non molto tempo addietro io stesso mi posi a compilare una graduatoria di artisti musicali: i primi cento. Il risultato fu che ai primi tre posti veleggiavano, manco a dirlo, Bach, Mozart e Beethoven, all’ultimo posto, con zero punti, si venne a trovare il povero Hindemith. Ma un Vivaldi si barcamenava intorno alla cinquantesima posizione, povero lui.

Fatta ammenda del luogo comune secondo cui tutto è soggettivo, rimarrà sempre il dubbio se Falstaff sia la migliore opera di Verdi o non il Rigoletto, ma, si sa, le due opere sono due tipi diversi di capolavoro. E allora, qual è il capolavoro di Verdi? Se per me la Fantasia Op. 49 di Chopin è la vetta della creatività del compositore polacco, parimenti debbo ammettere che forse maggior peso nella storia del pianoforte offrono gli Studi e, nel campo del procedere delle scoperte armoniche, le Mazurche. Qual è il capolavoro nell’ambito della sinfonia? La Sesta di Beethoven o la Quarta di Brahms? Qual è il capolavoro di Liszt? La Sonata in si minore o il poema sinfonico Mazeppa? E via disquisendo del tutto inutilmente. A fronte di tali irrisolvibili dubbi, armandoci di santa pazienza abbiamo intrapreso la compilazione di quelli che possono essere riconosciuti capolavori della letteratura musicale nell’arco di tempo che va dal 1750 al 1950. C’è invero da stupirsi. Quando Schumann compone i brani dell’Album per la gioventù Wagner rappresenta il Lohengrin; nello stesso anno nascono il Mefistofele di Boito e Islamey di Balakirev; la Quarta Sinfonia di Bruckner è coeva del balletto La bella addormentata nel bosco di Caikovskij; il Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra di Rachmaninov ha per contemporanei Jeux d’eau di Ravel e En Saga di Sibelius; le Fontane di Roma di Respighi nascono insieme con la Sonatina Op. 28 di Casella! E allora, qual’è il capolavoro del 1919? Fate voi. Curiosità: nel 1789, anno terribile rivoluzionario, non fu composto alcun capolavoro musicale.

1750	<i>Sonata per violino e basso</i> ‘Il trillo del diavolo’ (data incerta)	Tartini
1754	<i>Il filosofo di campagna</i>	Galuppi
	<i>Messa concertata da Requiem</i> (data presunta)	Platti
1757	<i>Sei Sonate per cembalo</i> (data presunta)	Ferradini
1762	<i>Orfeo ed Euridice</i>	Gluck
1766	<i>Messa di S. Cecilia</i>	Haydn
1775	<i>Quintetti</i> Op. 13	Boccherini
1776	<i>Quartetti</i> Op. III	Cambini
1777	<i>Sonata per pianoforte</i> K 311	Mozart
1778	<i>Concerto per flauto, arpa e orchestra</i> K 299	Mozart

	<i>Sonata per pianoforte</i> K 310	Mozart
1779	<i>Stabat Mater</i>	Ferradini
1780	<i>Concerti per pianoforte</i> Op. 15	Cambini
1781	<i>Quartetti</i> Op. 32	Boccherini
1782	<i>Sinfonia</i> K 385 'Haffner'	Mozart
1783	<i>Sonata per pianoforte</i> K 331	Mozart
1785	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> K 466	Mozart
	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> K 467	Mozart
	<i>Fantasia per pianoforte</i> K 475	Mozart
1786	<i>Le nozze di Figaro</i>	Mozart
	<i>Sinfonia</i> K 504 'Praga'	Mozart
	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> K 488	Mozart
	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> K 491	Mozart
1787	<i>Serenata</i> K 525 'Eine kleine nachtmusik'	Mozart
1788	<i>Sinfonia</i> K 550	Mozart
	<i>Sinfonia</i> K 551	Mozart
1790	<i>Così fan tutte</i>	Mozart
1791	<i>Il flauto magico</i>	Mozart
	<i>Requiem</i>	Mozart
	<i>Sinfonia</i> n. 94 'La sorpresa'	Haydn
1792	<i>Il matrimonio segreto</i>	Cimarosa
1794	<i>Sinfonia</i> n. 101 'La Pendola'	Haydn
1795	<i>Sinfonia</i> n. 103 'Rullo di timpani'	Haydn
	<i>Sinfonia</i> n. 104 'London'	Haydn
1797	<i>Medea</i>	Cherubini
	<i>Sonatine per pianoforte</i> Op. 36	Clementi
	<i>Quartetti</i> Op. 76	Haydn
1798	<i>Quintetto in re maggiore per chitarra e archi</i> (G 449)	Boccherini
	<i>La Creazione</i>	Haydn
1801	<i>Sonata per pianoforte</i> Op. 27 n. 2 'Al chiaro di luna'	Beethoven
	<i>Le Stagioni</i>	Haydn
1803	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> n. 3 Op. 37	Beethoven
	<i>Concerto per violino e orchestra</i> n. 22	Viotti
1804	<i>Sonata per pianoforte</i> Op. 53 'Aurora'	Beethoven
1805	<i>Sinfonia</i> n. 3 Op. 55 'Eroica'	Beethoven
	<i>Sonata per pianoforte</i> Op. 57 'Appassionata'	Beethoven
1806	<i>Concerto per violino e orchestra</i> Op. 61	Beethoven
1807	<i>La Vestale</i>	Spontini
1808	<i>Sinfonia</i> n. 5 Op. 67	Beethoven
	<i>Sinfonia</i> n. 6 Op. 68 'Pastorale'	Beethoven
	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> n. 4 Op. 58	Beethoven
1809	<i>24 Capricci per violino solo</i>	Paganini
	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> n. 5 Op. 73	Beethoven
1811	<i>Trio per pianoforte, violino e violoncello</i> Op. 97 'L'Arciduca'	Beethoven
1812	<i>Notturmi</i> , per pianoforte	Field
1813	<i>Le streghe</i> , per violino e orchestra	Paganini
1814	<i>Fidelio</i> (3ª versione)	Beethoven
1816	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Rossini
	<i>Sinfonia</i> n. 4 'Tragica'	Schubert
1817	<i>La Cenerentola</i>	Rossini
1818	<i>Sinfonia</i> n. 8 'Incompiuta'	Schubert
1819	<i>Sonata per pianoforte</i> Op. 106 'Hammerklavier'	Beethoven
	<i>Quintetto</i> Op. 114 'Della trota'	Schubert
1821	<i>Der Freischütz</i>	Weber
	<i>Sonate per pianoforte</i> Op. 50	Clementi
1822	<i>Wanderer-Fantasia</i> Op. 15, per pianoforte	Schubert
1824	<i>Missa solemnis</i> Op. 123	Beethoven

	<i>Sinfonia n. 9 Op. 125</i>	Beethoven
	<i>Sonata per arpeggione e pianoforte</i>	Schubert
1826	<i>Ein Sommernachtstraum</i> (Overture, vedi 1842)	Mendelssohn
	<i>Concerto per violino e orchestra Op. 7 'La campanella'</i>	Paganini
	<i>Oberon</i>	Weber
1827	<i>Gradus ad Parnassum, or The Art of Playing on the Piano Forte</i>	Clementi
	<i>Improvvisi Op. 90, per pianoforte</i>	Schubert
1828	<i>La muette de Portici</i>	Auber
	<i>Sinfonia n. 9 'Grande'</i>	Schubert
	<i>Momenti musicali Op. 94, per pianoforte</i>	Schubert
1829	<i>Guglielmo Tell</i>	Rossini
1830	<i>Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 Op. 11</i>	Chopin
	<i>Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 Op. 21</i>	Chopin
1831	<i>Robert le diable, 'grand-opéra'</i>	Meyerbeer
	<i>La sonnambula</i>	Bellini
	<i>Norma</i>	Bellini
	<i>Notturni per pianoforte Op. 9</i>	Chopin
1832	<i>Sinfonia n. 5 'Riforma' (1829/32)</i>	Mendelssohn
	<i>L'elisir d'amore</i>	Donizetti
1834	<i>Harold en Italie, per viola e orchestra, Op. 16</i>	Berlioz
	<i>Fantasia-Improvviso per pianoforte Op. 66</i>	Chopin
1835	<i>I Puritani</i>	Bellini
	<i>Ballata per pianoforte Op. 23</i>	Chopin
	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Donizetti
	<i>Carnaval Op.9 per pianoforte</i>	Schumann
	<i>Années de pèlerinage, per pianoforte (1835/77)</i>	Liszt
1836	<i>Les Huguenots, 'grand-opéra'</i>	Meyerbeer
	<i>Studi per pianoforte Op. 25</i>	Chopin
	<i>Notturni, per pianoforte</i>	Field
	<i>Fantasia Op. 17 per pianoforte</i>	Schumann
	<i>Una vita per lo Zar</i>	Glinka
1837	<i>Sinfonia n. 4 'Italiana' (1ª versione 1830/33)</i>	Mendelssohn
1838	<i>Kinderszenen Op. 15, per pianoforte</i>	Schumann
	<i>Kreisleriana Op. 16 per pianoforte</i>	Schumann
1839	<i>Sonata per pianoforte Op. 35</i>	Chopin
	<i>Il bravo</i>	Mercadante
1840	<i>Rapsodie ungheresi, per pianoforte (1840-1885)</i>	Liszt
1841	<i>Variations sérieuses per pianoforte</i>	Mendelssohn
	<i>Giselle, balletto</i>	Adam
	<i>Sinfonia n. 1 Op. 38 'La Primavera'</i>	Schumann
1842	<i>Ein Sommernachtstraum</i>	Mendelssohn
	<i>Sinfonia n. 3 'Capricieuse'</i>	Berwald
	<i>Bayaderen-Fest, 'pezzo fantastico'</i>	Berwald
	<i>Polacca per pianoforte Op. 53 'Eroica'</i>	Chopin
1843	<i>Don Pasquale</i>	Donizetti
1844	<i>Concerto in mi minore per violino e orchestra Op. 64 (1838/44)</i>	Mendelssohn
1845	<i>Romanze senza parole per pianoforte (1829/1845)</i>	Mendelssohn
	<i>Sinfonia n. 4 'Singulière'</i>	Berwald
	<i>Concerto per pianoforte e orchestra Op. 54</i>	Schumann
1846	<i>Sinfonia n. 2 Op. 61</i>	Schumann
1848	<i>Lohengrin</i>	Wagner
	<i>Album per la gioventù Op. 68 per pianoforte</i>	Schumann
1850	<i>Sinfonia n. 3 Op. 97 'Renana'</i>	Schumann
1851	<i>Rigoletto</i>	Verdi
	<i>Sinfonia n. 4 Op. 120</i>	Schumann
	<i>Studi di esecuzione trascendentale, per pianoforte</i>	Liszt
1852	<i>Studi sinfonici Op. 13 per pianoforte (2ª versione)</i>	Schumann

1853	<i>Il Trovatore</i>	Verdi
	<i>La Traviata</i>	Verdi
	<i>Sonata in si minore</i> , per pianoforte	Liszt
	<i>Concerto per violino e orchestra</i> Op. 14	Brahms
1854	<i>Les Préludes</i> , poema sinfonico	Wieniawski
1855	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> n. 1	Liszt
1857	<i>Faust-Symphonie</i>	Liszt
1858	<i>Orphée aux enfers</i> , 'opéra-bouffon'	Offenbach
	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> n. 1 Op. 15	Brahms
1859	<i>Faust</i>	Gounod
	<i>Totentanz</i> , per pianoforte e orchestra	Liszt
	<i>Rigoletto. Parafrasi da concerto</i>	Liszt
1860	<i>Les Troyens</i>	Berlioz
1862	<i>Concerto per violino e orchestra</i> Op. 22	Wieniawski
1863	<i>Les pêcheurs de perles</i>	Bizet
1864	<i>L'africaine</i> , 'grand-opéra'	Meyerbeer
	<i>La belle Hélène</i> , 'opéra-bouffe'	Offenbach
1865	<i>Die schöne Galathee</i>	Suppé
1866	<i>La vie parisienne</i> , 'opéra-bouffe'	Offenbach
	<i>Mignon</i>	Thomas
	<i>Leichte Kavallerie</i>	Suppé
1867	<i>La notte di San Giovanni sul Monte Calvo</i>	Musorgskij
	<i>La Grande-Duchesse de Gérolstein</i> , 'opéra-bouffe'	Offenbach
	<i>Tannhäuser</i> (versione definitiva)	Wagner
	<i>I Maestri cantori di Norimberga</i>	Wagner
1868	<i>Mefistofele</i>	Boito
	<i>Islamey</i> , per pianoforte	Balakirev
	<i>Ein deutsches Requiem</i>	Brahms
	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> Op. 16	Grieg
	<i>Concerto per violino e orchestra</i> Op. 26	Bruch
1870	<i>Coppélia</i> , balletto	Delibes
1871	<i>Aida</i>	Verdi
1872	<i>Boris Godunov</i> (1ª versione 1868/69, 2ª versione 1871/1872)	Musorgskij
1873	<i>Sinfonia spagnola</i> per violino e orchestra Op. 21	Lalo
1874	<i>Quadri da un'esposizione</i> , per pianoforte	Musorgskij
	<i>La Périochole</i> , 'opéra-bouffe'	Offenbach
	<i>Die Fledermaus</i>	Strauss J. Jr.
1875	<i>Carmen</i>	Bizet
	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> n. 1 Op. 23	Cajkovskij
	<i>Peer Gynt</i>	Grieg
1876	<i>Sinfonia</i> n. 2 'Eroica'	Borodin
	<i>Sinfonia</i> n. 1 Op. 68	Brahms
	<i>Il lago dei cigni</i> , balletto	Cajkovskij
	<i>La Gioconda</i>	Ponchielli
	<i>L'Anello dei Nibelunghi</i> (rappresentazione): <i>L'oro del Reno</i> (1854), <i>La Walkiria</i> (1856), <i>Sigfrido</i> (1871), <i>Il crepuscolo degli dei</i> (1874)	Wagner
1877	<i>Sinfonia</i> n. 2 Op. 73	Brahms
	<i>Samson et Dalila</i>	Saint-Saëns
1878	<i>Concerto per violino e orchestra</i> Op. 77	Brahms
	<i>Concerto per violino e orchestra</i> Op. 35	Cajkovskij
1879	<i>Má vlast</i> ('La mia patria'), ciclo di poemi sinfonici (1874/79)	Smetana
	<i>Boccaccio</i>	Suppé
1880	<i>Les contes d'Hoffmann</i> , 'opéra-comique'	Offenbach
	<i>Nell'Asia centrale</i> ('Nelle steppe dell'Asia centrale'), schizzo sinfonico	Borodin
	<i>Capriccio italiano</i>	Cajkovskij
1881	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> n. 2 Op. 83	Brahms
1882	<i>Tamara</i> , poema sinfonico	Balakirev

1883	<i>Parsifal</i> <i>Sinfonia</i> n. 3 Op. 90 <i>Sinfonia</i> n. 7 <i>Lakmé</i>	Wagner Brahms Bruckner Delibes
1884	<i>Russia</i> , poema sinfonico <i>Manon</i>	Balakirev Massenet
1885	<i>Sinfonia</i> n. 4 Op. 98 <i>Variazioni sinfoniche per pianoforte e orchestra</i> <i>Sten'ka Razin</i> , poema sinfonico	Brahms Franck Glazunov
1887	<i>Otello</i> <i>Il principe Igor</i> <i>Capriccio spagnolo</i> Op. 34	Verdi Borodin Rimskij-Korsakov
1888	<i>Sinfonia</i> n. 5 <i>Sinfonia in re minore</i> <i>Sinfonia</i> n. 1 'Il Titano' <i>Šeherazada</i> , 'suite sinfonica' Op. 35	Cajkovskij Franck Mahler Rimskij-Korsakov
1889	<i>La grande Pasqua russa</i> Op. 36 <i>Sinfonia</i> n. 4 'Romantica' (4ª versione) <i>La bella addormentata</i> , balletto	Rimskij-Korsakov Bruckner Cajkovskij
1890	<i>Tod und Verklärung</i> <i>Loreley</i> <i>Cavalleria rusticana</i>	Strauss Catalani Mascagni
1892	<i>Lo schiaccianoci</i> , balletto <i>La Wally</i> <i>Pagliacci</i> <i>Werther</i>	Cajkovskij Catalani Leoncavallo Massenet
1893	<i>Falstaff</i> <i>Sinfonia</i> n. 6 'Patetica' <i>Sinfonia</i> n. 9 'Dal nuovo mondo' <i>Manon Lescaut</i>	Verdi Cajkovskij Dvorak Puccini
1894	<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	Debussy
1895	<i>Till Eulenspiegels</i>	Strauss
1896	<i>La Bohème</i> <i>Also sprach Zarathustra</i> <i>Mormorio di primavera</i> , per pianoforte <i>Andrea Chénier</i>	Puccini Strauss Sinding Giordano
1897	<i>L'Arlesiana</i> <i>L'apprenti sorcier</i> , scherzo sinfonico	Cilea Dukas
1898	<i>Fedora</i>	Giordano
1900	<i>Tosca</i> <i>Il cigno di Tuonela</i> <i>Finlandia</i> <i>Fiaba dello zar Saltan</i>	Puccini Sibelius Sibelius Rimskij-Korsakov
1901	<i>Jeux d'eau</i> , per pianoforte <i>En Saga</i> <i>Ballade per pianoforte e orchestra</i> Op. 19 <i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> Op. 18	Ravel Sibelius Fauré Rachmaninov
1902	<i>Pelléas et Mélisande</i> , 'drame lyrique' <i>Adriana Lecouvreur</i> <i>Sinfonia</i> n. 5	Debussy Cilea Mahler
1903	<i>Pelleas un Melisande</i> , poema sinfonico <i>Kuolema</i>	Schoenberg Sibelius
1904	<i>Madama Butterfly</i>	Puccini
1905	<i>Iberia</i> , per pianoforte <i>La mer</i> <i>Images</i> , per pianoforte (1ª serie) <i>Miroirs</i> , per pianoforte	Albéniz Debussy Debussy Ravel

	<i>Pélleas et Mélisande</i> , musiche di scena	Sibelius
	<i>Kindertotenlieder</i>	Mahler
	<i>Salome</i>	Strauss
1906	<i>In Boemia</i> , poema sinfonico	Balakirev
	<i>Kammersymphonie</i> , per 15 strumenti, Op.9	Schoenberg
	<i>Sinfonia n. 8 'dei mille'</i>	Mahler
1907	<i>Images</i> , per pianoforte (2ª serie)	Debussy
	<i>Ariane et Barbe-Bleue</i>	Dukas
1908	<i>Gaspard de la nuit</i> , per pianoforte	Ravel
	<i>Secondo Quartetto</i>	Schoenberg
1909	<i>Drei Klavierstücke</i> Op. 11	Schoenberg
	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> Op. 30	Rachmaninov
	<i>Il gallo d'oro</i>	Rimskij-Korsakov
1910	<i>Fantasia contrappuntistica</i> , per pianoforte	Busoni
	<i>Berceuse élégiaque</i> Op. 42	Busoni
	<i>Préludes</i> , per pianoforte (1° libro)	Debussy
	<i>L'oiseau de feu</i> , balletto	Strawinsky
	<i>Der Rosenkavalier</i>	Strauss
1911	<i>Ma mère l'oye</i>	Ravel
	<i>Petruška</i>	Strawinsky
1912	<i>Sonatina seconda</i> , per pianoforte	Busoni
	<i>Préludes</i> , per pianoforte (2° libro)	Debussy
	<i>Ariadne auf Naxos</i>	Strauss
	<i>Pierrot lunaire</i>	Schoenberg
	<i>La Péri</i> , poema coreografico	Dukas
1913	<i>Jeux</i> , 'poème dansé'	Debussy
	<i>Le sacre du printemps</i>	Strawinsky
	<i>Holidays Symphony</i>	Ives
1914	<i>53 Studi sugli Studi di Chopin</i>	Godowski
	<i>Goyescas</i> , per pianoforte (1912/14)	Granados
1915	<i>Diario indiano</i> , per pianoforte	Busoni
	<i>El amor brujo</i> , balletto	Falla
	<i>Noches en los jardines de España</i>	Falla
	<i>Pupazzetti</i> , per pianoforte	Casella
	<i>Fedra</i>	Pizzetti
1916	<i>Arlecchino</i>	Busoni
	<i>Fontane di Roma</i>	Respighi
	<i>Sonatina</i> Op. 28, per pianoforte	Casella
1917	<i>Turandot</i>	Busoni
	<i>Le tombeau de Couperin</i> , per pianoforte	Ravel
	<i>Parade</i>	Satie
1918	<i>Fantaisie per pianoforte e orchestra</i> Op. 111	Fauré
	<i>Valse</i> , per pianoforte	Poulenc
	<i>Histoire du soldat</i>	Strawinsky
1919	<i>El sombrero de tres picos</i>	Falla
	<i>Fantasia bética</i> , per pianoforte	Falla
	<i>Il mandarino meraviglioso</i>	Bartók
	<i>L'amore delle tre melarance</i>	Prokof'ev
	<i>Le bestiaire ou Le cortège d'Orphée</i>	Poulenc
1920	<i>La Valse</i>	Ravel
	<i>Concord Sonata</i> , per pianoforte	Ives
	<i>Le boeuf sur le toit</i>	Milhaud
	<i>Danza fantásticas</i>	Turina
1923	<i>El retablo de maese Pedro</i>	Falla
1924	<i>Doktor Faust</i>	Busoni
	<i>Turandot</i>	Puccini
	<i>Pini di Roma</i>	Respighi

	<i>Les biches</i> , balletto	Poulenc
	<i>Salade</i> , balletto cantato	Milhaud
	<i>La giara</i>	Casella
1925	<i>Rhapsody in blue</i>	Gershwin
	<i>L'enfant et les sortilèges</i>	Ravel
	<i>Wozzeck</i>	Berg
1926	<i>Tapiola</i>	Sibelius
	<i>Scarlattiana</i>	Casella
	<i>Messa glagolitica</i>	Janàček
1927	<i>Sinfonia n. 2 'Ottobre</i>	Šostakovic
	<i>Serenata Op. 46</i>	Casella
	<i>Jonny spielt auf</i>	Krenek
1928	<i>An American in Paris</i>	Gershwin
	<i>Boléro</i>	Ravel
	<i>Feste romane</i>	Respighi
1929	<i>Sinfonia n. 3 'Primo Maggio'</i>	Šostakovic
	<i>Torneo notturno</i>	Malipiero
1930	<i>I nove cervi fatati</i> , cantata profana	Bartók
1931	<i>Ionisation</i>	Varèse
1932	<i>Moses und Aron</i>	Schoenberg
1933	<i>Danze di Galanta</i>	Kodály
1934	<i>Rapsodia sopra un tema di Paganini Op. 43</i> , per pianoforte e orch.	Rachmaninov
	<i>Mathis der Maler</i>	Hindemith
1935	<i>Porgy and Bess</i>	Gershwin
1936	<i>Romeo e Giulietta</i> , balletto	Prokof'ev
	<i>Pierino e il lupo</i>	Prokof'ev
	<i>Variazioni Op. 27</i>	Webern
	<i>El salón México</i>	Copland
1937	<i>Carmina Burana</i>	Orff
	<i>Trois Danses</i>	Alain
1938	<i>Canti di prigionia</i> (1938/41)	Dallapiccola
1939	<i>Mikrokosmos</i> (1926/39)	Bartók
	<i>Concierto de Aranjuez</i> , per chitarra e orchestra	Rodrigo
	<i>Aleksandr Nevskij</i>	Prokof'ev
1940	<i>Architettura</i>	Ghedini
1941	<i>Sinfonia n. 7 'Leningrado'</i>	Sostakovic
	<i>Quatuor pour la fin du temps</i>	Messiaen
1942	<i>Paganiniana</i>	Casella
1945	<i>Metamorphosen</i>	Strauss
	<i>Peter Grimes</i>	Britten
	<i>Bachianas Brasileiras</i> (1930/45)	Villa-Lobos
1946	<i>Terza Sinfonia</i>	Honegger
1949	<i>Simplicius Simplicissimus</i>	Hartmann

Alberto Iesùè

### Veronesi e mantovani inventano il Verismo

Con un allestimento tutto mantovano dell' Andrea Chénier il maestro Alberto Veronesi, direttore artistico del Teatro Sociale di Mantova, ha dato il via alla nuova Stagione lirica 2001/2002, sull'onda dello slogan Inventare il Verismo. Non avendo assistito alle recite ci fidiamo delle voci di qualche esperto per riconoscere la natura di questo "Verismo inventato". Non ci consta, infatti, che il titolare dell'opera, il poeta André Chénier, fosse così carico d'anni come il protagonista dell'edizione mantovana, il tenore Guianfranco Cecchele (68 primavere portate comunque bene), né che l'autore, Umberto Giordano, avesse previsto in partitura un frastuono come quello uscito lo scorso settembre dal glofo mistico del Sociale di Mantova.

## “Verdi è un idiota!!!”

di Cletto Arrighi

*Che a tavola non s'invecchi è cosa risaputa, e a ricordarcelo contribuisce Cletto Arrighi nel romanzo La Scapigliatura e il 6 febbraio (1862), anche se lo scrittore milanese sorvola un po', in quanto i suoi compagni di osteria rappresentano qualcosa in più dei semplici commensali. Essi, infatti, appartengono alla schiera di quegli “irrequieti, travagliati... turbolenti” passati alla storia come figli della Bohème, nemici del conformismo, della religione ufficiale, dell'ordine e via dicendo, coinvolti in una battaglia condotta senza tregua non solo tra le fila della cultura, ma anche in seno al popolo. I tredici (ma guarda un po' che bel numero!) personaggi del “romanzo contemporaneo” di Arrighi ardono dal desiderio, chi di mettere a ferro e a fuoco vecchie consuetudini, chi di schernire atteggiamenti tradizionali, chi di stracciare l'immagine di personaggi famosi. E non manca neppure qualcuno che, tanto per darsi un contegno, le spara grosse. Ecco perché tra una portata e l'altra disquisiscono di tutto e di tutti, svariando di argomento in argomento, musica compresa. E se tra l'incessante vociare, in politica il Mirabeau si prende dell'asino, nell'arte delle sette note Giuseppe Verdi non viene risparmiato dall'epiteto di idiota. Anticonformisti sì, ma in fatto di musica un tantino conservatori, grazie alla predilezione per Rossini, pienamente condivisa da Giuseppe Rovani, scapigliato della prima ora, che nella musica di Verdi diceva di sentire la vanga.*

Tredici persone - sette giovani e sei ragazze - stanno sedute a tavola in una sala superiore dell'albergo del Rebecchino, facendo ciò che in questa valle di lagrime si usa far dai mortali seduti a cena. Le mie sentimentali lettrici mi faranno forse un rimprovero d'essere uscito da un pranzo per entrare in una cena.

Io non ripeterò per scusarmi il triviale proverbio “che a tavola non s'invecchia”. Farò loro osservare soltanto che, come nel pranzo non parlai né di piatti né di portate, così della cena non narrerò che il dialogo.

Si era già a quel punto in cui nessuno più ascolta e tutti parlano in una volta, incrocicchiando in mille guise i discorsi, sfiorando gli argomenti a centinaia, or qua or là, sviati e interrotti dai brindisi, dalle risa, e dalle grida.

Teodoro, incaricato da Emilio, aveva fatto le cose degnamente, anzi splendidamente. Lo sciampagna - fabbricato chissà dove - si versava - non dirò proprio a torrenti - ma a ruscelletti, e l'orgia delle parole aveva invaso la sala.

- ... Il duello? Bella novità! Chi non lo sa che è un famoso assurdo? Quante volte non fu detto e non fu scritto che... Sì, bravo, dammi ancora un po' di quel gelato... che bisognava pensare ad abolirlo?... ma provati un po' tu a rifiutarti di battersi con me, se mi venisse il grillo di gettarti in viso questo bicchiere?

- ... Lo si lascia, o lo si sposa, se è possibile. La miglior maniera di lasciar un amante è quella di sposarlo. Sei del mio parere, Teresa?

- ... Solenne ingiustizia! Abbasso la critica! Io chiedo si abolisca la critica. Sono tutti canaglia. Non capiscono nulla; non sanno far distinzione. Loro li chiamano drammi da Stadera, li chiamano... e credono di aver detto tutto. Asini! Imbecilli! Come se la Stadera non volesse dei drammi fatti apposta per la Stadera... Sicuro! E io li faccio! E me ne vanto!

- ... Ah il mio povero vestito tortorella!!! - s'udì una voce sottile soverchiar tutte le altre...

- Niente, niente; lo sciampagna non lascia macchia... E' così puro!

- ... Perché la società è composta da due classi: quelli che hanno più pranzo che appetito... e quelli che hanno più appetito che pranzo... è chiaro come il sole.

- Mirabeau ha detto che ci sono tre maniere di vivere in società: o come mendicante, o come ladro, o come salariato.



- Mirabeau è un asino! - gridò Teresa - Io non sono né l'uno né l'altro, né l'altro.
- Chi è questo signor Mirabeau? - s'udì un'altra voce di donna - Lo conosco io? E' un bel giovane?
- ... Che cattolicesimo, che cattolicesimo! Noi muoviamo a gran passi verso la religione dell'amore universale...
- Ecco bravo! E' quello che ho sempre detto anch'io; l'amore universale!
- Tu Gigia taci; di queste cose non ne sai nulla.
- ... Ma ti dico che non è un sogno. Fra cinque anni al più tardi io posso essere milionario. Si tratta della più grande scoperta del secolo... Passami quel piatto di confetti per la Pina... Grazie... Capisci? Posso essere milionario! Si tratta nientemeno che del moto perpetuo!!!
- ... E così fu!... per uomini della mia tempra esser padrone del suo a ventidue anni, vuol dire che a trenta non si avrà più un centesimo. L'altro ieri perdei al giuoco i miei ultimi... i miei estremi dodici marenghi...
- Ti resta la contea. Bella cosa a esser conte. Io se fossi conte non saluterei più nessuno in istrada.
- Che conti, che duchi?... A Milano... tutti uguali. Dove trovate un'altra città in cui tutti i conti vanno al corso a braccetto d'un plebeo? Dove, quando ti abbia lavato le mai, puoi essere presentato dappertutto...?
- ... E' una stupidità... cosa importa alla natura che una sposa sia fedele al marito? In natura non ci sono spose... ci sono donne...
- ... La fisiologia del disordine? Subito fatta! Che cos'è l'ordine? L'ordine è tutto ciò che emana da un'autorità... Che cos'è l'autorità?... L'autorità è quella brutta...
- Teodoro sta in gambe... pensa che non siamo a Lugano...
- E' vero! Bene dunque se l'autorità è... ciò che ho detto, l'ordine che dipende da essa non può essere che una cosa esecranda... *ergo* il disordine una cosa eccellente... *quod erat demonstrandum*.
- Io dico di no... io dico che *Mi manca la voce, mi sento morire* è assai più bello... Dammi da bere... Dove trovare un pezzo di melodia superiore a questo nel mondo musicale?... Hai un bel cercare in Verdi... Verdi è un idota!!!...
- Così l'orgia del discorrere cresceva, cresceva col crescere dei fumi del vino che rendeva già tutti brilli quei tredici scapigliati. V'era nei loro discorsi, nei gesti, negli occhi un crepuscolo di ubbriachezza. E l'orgoglio, il proverbiale orgoglio dei giovani della loro tempra, levava fiera la testa sulle altre passioni.
- Udite:
- Chi nominò la *compagnia brusca*? - gridava Niso - Nessuno conosce la nostra potenza.
- E la vostra *bolletta*; - sclamò la Teresa.
- La *bolletta* non è che un effetto naturale della potenza. Tanto è vero che tutte le *potenze* sono in *bolletta*.
- Questo è un paradosso.
- No, no, ascoltatevi...
- Zitto, silenzio... abbasso là... ascoltiamo papà Niso che parla.
- Sapete voi, - disse Niso - sapete voi perché gli imbecilli hanno sempre a questo mondo maggiori vantaggi che gli uomini di talento come noi?
- E crepi la modestia! - gridò la Teresa.
- Sapete voi perché un asino che fallisce trova mille che gli prestano denaro mentre un nostro pari che muore di appetito non trova un cane che gli paghi da pranzo?
- Io comincerei a non accettarlo; - notò Emilio.
- Perché proteggendo un asino quei mille si sentono superiori, mentre pagando da pranzo ad un uomo di talento non si sentirebbero neppure uguali.
- Ma noi rovesceremo il mondo - gridò Gustavo - e muteremo la società dal sotto in su.
- Questo è da farsi. E noi donne farci tutte uguali agli uomini.
- Signori; - gridò Teodoro - la Teresa ha delle idee di emancipazione! Propongo di metterle a protocollo per trattarle nella prossima seduta della società.

## *Suicidio? ossia, Pro e Contro Verdi*

*Un po' di storia e geografia tra Scapigliatura e Verismo*

di Gherardo Ghirardini

### 1. Vorrei farmi carnefice, vorrei farmi becchino

*Forse già nacque chi sopra l'altare  
Rizzerà l'arte, verecondo e puro,  
Su quell'altar bruttato come un muro  
Di lupanare*

È fuori dubbio che in questi versi dal fare altezzoso e dall'ambizione profetica serpeggi un'aria di congiura, tant'è che nell'Ode cui essi appartengono si invita l'arte italiana a uscire "dalla cerchia del vecchio e del cretino". Visto l'autore, il non ancora affermato ma già capace di riempire le scene Arrigo Boito, e viste le circostanze nelle quali si cala il componimento, non è difficile - anzi fin troppo facile - indovinare il destinatario di questo moto di stizza spinto fino agli sberleffi: Giuseppe Verdi.

Niente sembrerebbe turbare il grande operista, solitamente aduso a gettarsi dietro le spalle balordaggini o bricconerie, eppure stavolta, scosso come da un'incombente minaccia, il Maestro reagisce con prontezza, dandone conto all'editore Ricordi con accenti tra l'adirato e il sarcastico: "Se anch'io, fra gli altri, ho sporcato l'altare, come dice Boito, egli lo netti e io sarò il primo a venire ad accendere un moccolo."

Corre l'anno 1863 e l'ambiente culturale italiano appare in subbuglio. Perturbazioni in arrivo, piogge scroscianti e vere e proprie grandinate. Tempi burrascosi, dunque, se si pensa che di lì a poco sulla scia di Boito il poeta e pittore milanese Emilio Praga alimenterà questo clima irrispettoso nei confronti dei cosiddetti padri della patria e dei mostri sacri della cultura e dell'arte, indirizzando pungenti strali ad Alessandro Manzoni, nell'intento di corrodere le basi del manzonismo in voga: "Casto poeta che l'Italia adora, / vegliardo in sante visioni assorto, / tu puoi morir!... degli antecristi è l'ora, / Cristo è rimorto!"

Tale linea di tendenza, accompagnata in genere da un'irriducibile smania di parlar male della nuova Italia, si era già resa manifesta fin dal 1858, allorché certo Cletto Arrighi, alias Carlo Righetti, aveva anticipato sull'"Almanacco" del "Pungolo" qualcosa del suo più famoso romanzo apparso poi integralmente nel '62 col titolo *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, descrivendo il sorgere del fenomeno artistico-culturale che dal titolo del romanzo trarrà il proprio nome. La Scapigliatura, appunto, legata a individui stravaganti e ad atteggiamenti riottosi, a toni tutt'altro che sommessi, tra ansie esistenziali, angosce infinite, accessi di ribellismo, inclinazioni al sogno e alla fantasticheria. Per non dire del culto del macabro e dell'orrido, come testimoniano - per esempio - *Memento* di Igino Ugo Tarchetti ("Quando bacio il tuo labbro profumato, / cara fanciulla non posso obbliare / che un bianco teschio vi è sotto celato") e *Poeta* di Giulio Pinchetti ("Il Bello sta nell'Orrido, / nella Beltà è l'Orror!"). Tutti i sintomi di una crisi profonda, dettata dall'esigenza di smitizzare i luoghi comuni. Qualcosa di non sempre definito, dunque, vissuto nel fitto del cervello e nel profondo del cuore, ma spesso affogato nell'alcool o avvelenato nell'assenzio, vista la propensione per il suicidio. "Noi siamo figli di padri ammalati", sentenzierà il Praga come per sottolineare l'indebolirsi delle certezze, per poi sfogare l'astio nei confronti della sua epoca: "vorrei farmi carnefice / vorrei farmi becchino / per lacerarti, o secolo, / quel manto d'arlecchino..."

E se in fatto di politica ci pensa Boito a stigmatizzare la "progenie dei lupi e delle scrofe", Antonio

Ghislanzoni rincara la dose, dissacrando progresso, ideali e società, come nel paradigmatico *Rimario italico*, ove l'autore passa in rassegna la schiera degli "Antecristi", formata da "pagnottisti, metodisti, wagneristi, preti tristi, affaristi, camorristi, giornalisti". Aspetti che, sia pure alla rinfusa, traboccano ciascuno dal proprio cratere, generando sconcerto ai loro tempi e perplessità in quelli a venire. Infatti, non poche riserve mentali hanno pesato a lungo su questo movimento che, pur coincidendo con il progressivo sfaldarsi degli ideali romantici, fa indubitabilmente pensare ad una sorta di neoromanticismo: non certo esangue e un po' sfatto come quello dei vari Prati e Aleardi, anzi, incline ai sapori forti ma pur sempre velleitario e inconcludente, e pertanto da liquidarsi dopo averlo inscatolato in categorie ben precise, come quelle degli acchiappafantasma sempre pronti a giocare con passato, presente e futuro, tra la ricerca di risposte impossibili e atteggiamenti da palcoscenico. Il tutto, all'interno di posizioni ideologiche di evidente fragilità. Una Scapigliatura, dunque, che, stringi stringi, finirebbe per rotolare su se stessa, prigioniera delle proprie illusioni e della propria mutevolezza, nell'intento di dare un nuovo corso alla storia: per puntiglio, più ancora che per capacità alternative.

Anche ammesso che ciò sia (e in parte è così), non può dirsi che tutti questi aspetti debbano costituire un insieme di dati negativi, o peggio ancora, indegni di approfondimento. Ciò spiega il sorgere di studi recentemente intensificatisi nel proposito di rivalutare un fenomeno che vada oltre il suo tumultuoso proporsi o lo sciupio di energie. E in tale ordine di idee, ecco questo gruppo di "sconsiderati" o di "poveri Cristì" attivi all'interno di un'angusta cornice di provincia e intenti a guardare la realtà più con occhio smarrito che con sguardo d'aquila, farsi portatori di una insospettata carica sperimentale, svelando a poco a poco spessori inattesi ed estendendosi geograficamente ben oltre la culla milanese (pensiamo ai racconti giovanili di un futuro verista come il napoletanissimo Salvatore Di Giacomo).

Sarà Walter Binni a intravedere nelle passioni e nelle fantasie inafferrabili di questi artisti, nelle parole e nei frasari che raggiungono la voluttà e che toccano l'isteria, i primi sintomi di una "coscienza decadente", anche se non ancora tale da investire ogni loro azione; mancando - precisa il Binni - gli scapigliati "di quel sottile senso della perversione, di quella coscienza di poeti maledetti, di angeli caduti, di santi sublimatisi in sensazioni colpevoli e innaturali, che è la sagoma morale dei veri decadenti". Eppure, se il suddetto critico si limita a scorgere nel movimento letterario valori più storici che artistici, altri studiosi approfondiranno l'indagine. Per citarne almeno tre tra i più recenti (oltre a Gaetano Mariani e alla sua fondamentale *Storia della Scapigliatura*), Gianfranco Contini: "Anche nella Scapigliatura si tende a sorprendere la possibilità di prolungamento verso il presente", Angelo Romanò: "La poesia vale in quanto è pura e autonoma creazione psichica; e tuttavia essa esplica una funzione di progresso, perché opera una rottura dei modi cristallizzati nel corso delle precedenti esperienze", e Gilberto Finzi: "Superati i limiti del sodalizio e la visione spesso conviviale di gruppo, la Scapigliatura appare per quello che è: fenomeno complesso e completo, fervore di cultura, di tentativi e ricerche che finiscono per annera al di là delle stesse premesse".

Una Scapigliatura, dunque, attiva entro quel crescendo di fenomeni storico-politici che toccheranno l'apice verso la fine del secolo XIX, tant'è che si arriverà perfino due Scapigliature, impegnate rispettivamente sul piano estetico e su quello politico. Muovendosi in diverse direzioni con simpatie tra le più svariate (Hoffmann, Heine, Poe, Baudelaire, Hugo, Musset...) questi scrittori dal gusto sottile della parola ci guidano in un mondo ove la musica comincia ad assumere un rilievo inconsueto, mentre nel Romanticismo italiano essa poteva sì entrare, ma dalla porta di servizio. Spigolando qua e là si legge: "Luna fedel tu chiama/ col raggio ed io col suon/ la fulgida mia dama/ sul gotico veron." È il *refrain* della *Ballatella* di Boito, mentre Ghislanzoni con rabbia e disgusto per i tempi moderni sente "trillar sull'ottavino un tema di Berlioz". E il nome Berlioz è sinonimo di audacia. Altrove, per esempio, nella smalzata prosa di Giovanni Faldella (v. *Il Settimino di Beethoven*) si alternano le "raspate" del contrabbasso al "frin frin" dei violini. Una colorita descrizione che trova riscontro nei "pricche pracche del bombardino" e negli "strilli a gorgheggi, a usignolate impertinenti del clarino" (v. *Una festa da ballo* di Roberto Sacchetti). Né manca la voce umana, come quella del "basso pro-

fondo” Luigi Zen descritto nel *Maestro di setticlavio* del fratello di Arrigo Boito, Camillo, geniale architetto e uomo di penna: “Conduceva spesso i suoi allievi a cantare in coro nella Cappella di San Marco; ma prima voleva che andassero in un “bacaro” a berne un quartuccio per uno (egli faceva qualche ritornello) ed a mangiare un’aringa, appena scaldata sulla graticola, perché giurava che le aringhe salate ripuliscono e ingigantiscono la voce. Quando, di botto, cacciava fuori una nota, tremavano le piccole invetriate della bettola”.

Ma la primogenitura va senz’altro a Giuseppe Rovani (scapigliato di primo pelo) il quale nei suoi *Cent’anni*, curioso romanzo, miscela di storia e cronaca, abbonda di riferimenti musicali, considerati “il frontespizio più fedele della condizione di un paese e di un dato punto”. Il che ha indotto Giorgio Pestelli ad un circostanziato saggio sull’argomento. Anche nelle arti figurative qualcosa si è mosso, perfino di recente, a giudicare dalla mostra *Dalla Scapigliatura al Futurismo* in corso a Milano. Mostra nella quale campeggiano, tra gli altri, i nomi di Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni e Giuseppe Grandi.

Questo salto di qualità, più che mai palese nella critica letteraria, non ha ancora trovato l’equivalente in campo musicale, ove si è ancor oggi portati a pensare ad una Scapigliatura musicale in termini riduttivi, guardandola come uno sparuto, se non inesistente gruppuscolo di compositori, cresciuti in un clima irriverente verso la tradizione ed in particolare verso un Giuseppe Verdi che essi vorrebbero travolto dai nuovi tempi e perciò destinato ad eclissarsi. Una Scapigliatura pressoché limitata al giovane Boito e al suo compagno di scorribande Franco Faccio, o tutt’al più estesa a qualche asteroide risucchiato nell’orbita verdiana. Un teatro sedotto da Wagner e amoreggiante col *Grand Opéra* francese, oltre che smanioso di far colpo a tutti i costi. Una Scapigliatura alla fin fine soppiantata dal buonsenso con Boito che si darà a Verdi attraverso una resa incondizionata. Una Scapigliatura i cui residui verranno ceduti a buon mercato al Verismo. Punto e basta. Al momento le cose stanno press’a poco così, e più per partito preso che per reale cognizione di causa, malgrado qualche serio e pregevole tentativo di indagine. Ecco perché, senza andare troppo a caccia di capolavori e soprattutto senza ignorare i segni del tempo, cercheremo di fare qualche luce su lati sperimentali di libretti e opere musicali, soprattutto allargando un fenomeno di solito quantitativamente e qualitativamente troppo circoscritto.

**Gherardo Ghirardini** 1- *continua*

---

### ***La C.G.I.L. suona o è suonata?***

*Dopo il recente proclama della C.G.I.L. a favore della musica dal titolo È ora di suonare!, vien fatto di chiedersi quali siano le reali intenzioni di tale appello, dal momento che finora il sindacato italiano, anziché suonare pare sia letteralmente suonato. Infatti, non una delle sue proposte sulla riforma dei conservatori è risultata credibile, lasciando nei cigiellini una certa acredine, una forma di gelosia verso gli istituti di alta cultura che loro avrebbero voluto a tutti i costi declassare. Attenzione, la gelosia - come dice il “buon” Jago - è un’idra fosca che col suo veleno se stessa attosca.*

### ***La Fenice... che ci sia ciascun lo dice***

*Finalmente la ricostruzione del glorioso Teatro La Fenice di Venezia pare stia per prendere il volo. L’appalto è andato in porto: sedici ore di lavoro al giorno, escluse festività e ponti (che in laguna abbondano). Si prevede la conclusione del tutto entro il luglio 2003. Dopo le inutili promesse dell’allora sindaco Cacciari, il nuovo primo cittadino giura che sarà così. Speriamo in bene, anche se finora sulla Fenice vale il vecchio detto: che ci sia ciascun lo dice, dove sia nessun lo sa.*

## ... del discreto Musico

di Pietro Avanzi

Il titolo corrisponde alla conclusione dell'unico *Avvertimento* seguente la *Tavola delle Musiche* di Sigismondo D'India: Madrigali e Arie "da cantar solo nel clavicordo chitarrone arpa doppia et altri istromenti simili". L'opera pubblicata in Milano nel 1609 e da me utilizzata, si trova a Venezia nella biblioteca nazionale di S. Marco. L'avvertimento completo concerne la funzione relativa a coloro che dovevano realizzare la parte del basso o continuo numerato. Eccone il testo completo: "Quando sopra la parte del basso si ritroverà il 6 con il diesis, denoterà Sesta maggiore, o la (sesta) minore senza il diesis; e dove si ritroverà detto diesis solo, denoterà Terza, overo Decima maggiore, o il b. molle Terza overo Decima minore: il restante de numeri si rimette al giudizio del discreto Musico".

Una delle caratteristiche principali del continuo italiano è tutta nelle poche informazioni riservate ai musicisti che dovevano poi realizzare il basso improvvisandone gli accompagnamenti. In questo articolo verrà discusso soltanto un aspetto della ricchissima problematica che contraddistinse in origine la prassi italiana del basso continuo (si legga in proposito quanto da me pubblicato nel medesimo periodico: numeri 7/97, 8/97, 9/97 *Ardo ma non ardisco* su Domenico Belli; 11/98, 12/98 *Il continuo in Viadana*; 14/99, 15/99, 16/2000 *Breve introduzione al basso continuo*). Nella sostanza si cercherà di comprendere il valore di alcuni concetti chiave, all'interno dei quali rivedere e migliorare continuamente le nostre interpretazioni.

L'opera del D'India comprende 65 composizioni fra madrigali e arie, esposte in partitura con le parti non separate del canto e del basso numerato. La linea del basso strumentale contiene dei numeri semplici e composti (3, 10, 4, 11, ecc.) insieme o separatamente ai segni del diesis e del bemolle (non esistono due o tre numeri in verticale). Il primo inconveniente sorge proprio da questa personale scelta dell'autore di non sovrapporre le cifre, la qual cosa non si riscontra in Cavalieri (*Rappresentazione di Anima et di Corpo*) e neppure in Caccini (*Le Nuove Musiche*). Rispetto poi al Viadana, che numera pochissimo, D'India si dimostra invece alquanto interessato alla presenza dei numeri, dal momento che in diversi punti sembra perfino voler guidare nei dettagli il suonatore. Nella maggior parte dei casi le cifre in orizzontale appaiono sufficienti a far comprendere la natura degli accompagnamenti: indicano cioè molto chiaramente quali consonanze improvvisare al cembalo o su altri simili strumenti. Il compositore, in ultima *ratio* e al di là delle effettive capacità dei suonatori, tenta di limitare il più possibile gli inevitabili abusi o arbitri (incongruenze di varia natura) dei musicisti preposti ad eseguire, non soltanto le parti mancanti, ma pure quelle composte. La numerica, anche quando è buona o sufficientemente esaustiva, è per convenzione sempre incompleta. Quindi, per suonare in modo appropriato e coerente le composizioni col continuo, era necessario essere dei musicisti dotati di abilità specifiche connesse al possesso di particolari qualità musicali. Ma nonostante ciò fosse sotteso o dato per scontato, i compositori non rinunciavano ad inserirvi nelle pubblicazioni delle copiose *Prefazioni*, come ne *Le Nuove musiche* di Caccini, o delle *Regole*, come nei *Cento concerti* di Viadana. D'India, pur essendo decisamente parsimonioso perché si limita ad un solo avvertimento, si preoccupa comunque di farlo conoscere. Era evidentemente consapevole della sua utilità. Nell'avvertimento è presente infatti l'invito a rispettare quanto si trova notato nella stampa, proprio per evitare che le indicazioni armoniche decise dall'autore subiscano dei mutamenti tali da *guastare* (Bianciardi) le composizioni. E' vero che nei suoi bassi sono presenti anche altri numeri, tuttavia l'autore nell'avvertimento non esce dalle consonanze imperfette. Esistevano delle ragioni particolari? Certamente. Una consisteva nel massiccio uso delle triadi maggiori e minori, un'altra riguardava la grande importanza attribuita alle cadenze (iniziali, mezzane, finali, semplici, composte, diminuite, di grado, di salto, rotte od evitate, sospese o perfette). L'uso delle triadi soddisfaceva tutti i gradi di un modo, fatta eccezione per il tasto con quinta diminuita che si doveva accompagnare con sesta minore,

mentre l'uso appropriato delle consonanze nelle cadenze conferiva coerenza, equilibrio ed unità formale al tutto. Il nuovo stile affermatosi con il *Recitar cantando* o la *Monodia accompagnata*, avendo reso preminenti alcune fondamentali strutture compositive, esigeva che queste venissero assolutamente rispettate. La sesta e la terza maggiori e minori finivano perciò per giocarvi un ruolo di primaria importanza, nell'ambito della casistica relativa ai moti del basso. Non è soltanto sulla prassi, o sulle tecniche particolari di esecuzione, che l'autore si rivolge con la sua frase finale dell'avvertimento, perché i termini che devono guidare il "fare", in quanto lo contengono, sono nel sostantivo *giudizio* e nell'aggettivo *discreto*. Ne tento ora una possibile chiave di lettura.

Partendo dal termine *discreto*, inteso come una costante che attraversa tutto il periodo del basso continuo (*discretezza* e *discrezione* sono le altre forme che si leggono nei testi dei teorici), viene da chiedersi: è possibile pervenire ad un significato che ci illumini ulteriormente sulle intenzioni dei compositori? Ne sono personalmente convinto. Intanto *discreto* è bene non confonderlo con *riservato*, derivando da *discernere* il primo e da *servo*, *osservare*, il secondo. Le definizioni che si leggono nel *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana* di Niccolò Tommaseo sono le seguenti: *Discreto vale: uomo che vede il limite delle cose, e nol passa. Riservato è l'uomo che osserva certi riguardi, certe pratiche, e non se ne parte, per non errare. Discreto dice moderazione, riservato, riguardo, principio di timore. L'uomo discreto si contiene, il riservato s'astiene* (ed. Vallecchi in quattro volumi 1973 pag. 1526). Per D'India è certo che il *riservato* non rientrava nella sua concezione, dal momento che chi si astiene per timore di errare rivela una preparazione insufficiente o inadeguata. Il *discreto*, viceversa, rendendosi consapevole del valore della cosa (stile e contenuto delle composizioni), e sforzandosi di non uscire dalle intenzioni dell'autore, anzi di metterle decisamente in risalto, si poneva invece come modello da imitare. La buona e pertinente preparazione consentiva infatti al suonatore di cimentarsi con successo nel difficile nuovo stile, o in quella seconda pratica che considerava l'armonia, soggetta all'orazione, libera da tutte quelle regole che impedivano alle sue infinite potenzialità espressive di valorizzare al meglio la teoria degli affetti. Chi riusciva quindi a mettere in evidenza le intenzioni dell'autore, significava che sapeva discernere le ragioni dell'operare in un modo piuttosto che in un altro, e che, inoltre, sapeva pure giudicare se esisteva conformità al contenuto con il modo stesso di operare. Sono dell'idea che la frase contenga un messaggio di questa natura. Le esecuzioni dei *musici*, per coglierne intimamente l'implicita dimensione estetica, dovevano (o avrebbero dovuto) muoversi secondo giudizio, discernimento, moderazione e discrezione. Una forma di immedesimazione che la vasta fenomenologia del pensiero psicologico fa rientrare nel concetto di empatia.

Cercherò ora di stabilire se esiste la possibilità di un legame concreto fra l'aspetto teorico e quello pratico tramite l'analisi di una significativa composizione del Nostro. Il madrigale *Cruda Amarilli*, inserito nell'articolo, penso possieda tutti i requisiti per questa analisi dimostrativa valida anche per molte altre composizioni.

Il brano è formalmente divisibile in tre parti (in realtà le prime due sono riducibili a una): 1) *Cruda Amarilli (... amaramente insegni* (cadenza sospesa); 2) *Amarilli (... fugace* (cadenza perfetta); 3) *Poi che (... tacendo* (due cadenze perfette, la seconda delle quali è un'amplificazione della prima con all'interno del percorso una diversa cadenza in levare di battuta). La prima parte comprende due momenti armonicamente importanti: la settima maggiore sul *sib* della prima misura, e il lungo *mi* legato per la parola *lasso*. La dura dissonanza di settima ben si addice al testo (si cresca e si diminuisca con una adeguata *messa di voce*). Come accompagnare dal momento che la settima non è segnata? Nel canto la dissonanza non risolve regolarmente sulla sesta ma sulla quinta (questa scende poi su un'altra quinta preceduta da una doppia appoggiatura in cadenza sospesa). Il *sib* si accompagna almeno con cinque tasti, arpeggiando l'accordo e senza risolvere la settima. Per il *mi* l'autore propone sei segni di non facile soluzione. L'ultima terza maggiore e la quarta precedente dovrebbero coprire ritmicamente due minime, quindi quattro semiminime per i restanti numeri. Se appare credibile questa distribuzione dei valori, più difficile è stabilirne gli accompagnamenti appropriati.



La prima terza maggiore potrebbe avere il carattere di una appoggiatura della quarta, preferendo in questo modo la sesta minore del canto; pur essendo accettabile trovo però che sia più corretto considerare terza e quinta come appoggiature della quarta e sesta. Le seguenti due terze con quinta suggeriscono di segnare il tempo alle sincopi della melodia. Per le restanti due minime consiglio di far precedere la quinta e terza maggiore dalla quarta e sesta.

Nella seconda parte è necessaria una osservazione alle parole *l'aspido sordo* (il basso comprende un *fa diesis* seguito da un *sol* croma che salta di quinta sopra un *do*). In diverse trascrizioni (compresa la mia) il *sib* di *sordo* è anticipato al *si* precedente diviso dalla stanghetta. Ho sempre pensato che si trattasse di un errore involontario del copista. In questi giorni mi sono invece convinto del contrario. Suggesto perciò di respirare tra i due *si*, di accompagnare il *sol* croma con ottava - terza minore e quinta all'acuto, e di passare il *do* puntato (la sesta quindi per il *do* minima seguente). Una cadenza composta interessante (tutta la composizione lo è) si trova poi sotto la parola *fugace* (ultime quattro minime). L'autore segna col *diesis* la minima che salta, lasciando probabilmente liberi di decidere per quella precedente. Occorre tuttavia evitare di accompagnare seguendo la linea del canto, perché la prassi in questo caso consiglia di far precedere la terza maggiore dalla quarta con quinta (si evince nei *Madrigali* accompagnati di L. Luzzaschi).

Mi limito a due passaggi soltanto per la terza parte, e precisamente quelli sulla parola *t'offendo*: *sol-sol diesis-la* e *fa-fa diesis-sol* (uguale armonicamente ma non ritmicamente il basso: due *mi* minime il primo e *re* semibreve il secondo). Sia il *sol diesis* che il *fa diesis* del canto (note cromatiche di passaggio) non modificano le terze minori che accompagnano le settime in sesta maggiore. In questo contesto non troverei quasi nulla da eccepire, qualora si volesse dividere il *re* semibreve in due minime aggiungendovi pure il trillo sul *fa diesis*, dal momento che si tratta di passaggi uguali nel testo e nei numeri. Premesso che non è in discussione il documento originale, azzardo una probabile spiegazione delle scelte operate dall'autore. La prima volta il trillo attenua l'inaspettata "offesa" armonica prodotta dalla ripercussione della terza minore contro quella maggiore del canto; la seconda non prevede la contemporaneità dell'urto per l'assenza del *re* spezzato al basso (il *fa diesis* si incontra con la sesta della mano destra), rendendo psicologicamente più accettabile la momentanea sgradevole sensazione. La ripetizione un tono sotto modifica certamente l'impatto negativo e ne aumenta la curiosità, riducendo di conseguenza l'importanza del trillo. Ritengo che si tratti di una licenza di tutto rispetto, visto che non "offende" il buon gusto. Infine tra i due passaggi c'è un *la* breve con tre accompagnamenti al posto dei quattro canonici. Consiglio di spezzare il tasto in due minime e una semibreve. Per la realizzazione completa di questo stupendo e impegnativo madrigale non soggetto a battuta, e di altri brani, rimando ai miei due *Quaderni di Musicaaaa!*, 15 e 16 del *Periodico*, pubblicati recentemente col titolo: *La prassi italiana del basso continuo*.

**Pietro Avanzi**

### **Gara di solidarietà**

*Alcuni lettori ci rimproverano di parlare un po' troppo di Abbado o di Beethoven, trascurando i big del Pop, Rock, Rap, Black e Block. Eccoli serviti. Durante il concerto (si fa per dire) a favore delle vittime statunitensi, Mick Jagger ha lasciato il palco, nel timore che la prevista passerella in ordine alfabetico lo penalizzasse, facendolo esibire dopo il collega rivale Michael Jackson. Anche in fatto di solidarietà, mai essere secondo a nessuno!*

### **Le macchie dell'Ulivo**

*Quanto macchi l'olio (vergine o extravergine che sia) lo sanno massaie e lavandaie, ma anche l'attuale ministero della Pubblica Istruzione e Università che, in fatto di conservatori di musica, si è visto ridotte le cattedre del 10% a causa di ormai inderogabili decisioni prese da precedenti finziarie di centrosinistra. Per fortuna in extremis qualcuno è riuscito a portare la drastica riduzione al 3%, eliminando così un pericoloso residuo di quel grosso attentato alle sorti della scuola musicale italiana, da anni in incubazione sotto le fronde dell'Ulivo e... della Quercia.*



## Verdi prima della sua musica

di Piero Mioli

### 5. La trilogia morale e popolare (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*)

E venne, tra il 1851 e il 1853 la cosiddetta trilogia popolare, composta dal *Rigoletto* di Piave, dal *Trovatore* di Cammarano e dalla *Traviata* di Piave: popolare perché sempre e giustamente celebrata da pubblici d'ogni sorta, trilogia perché accomunata dalla felicità di molte sue soluzioni artistiche e perché ispirata a un comune progetto drammatico che nel personaggio segnala una rovinosa caduta morale e una possibile redenzione finale. La genesi del libretto del *Rigoletto* di Piave sarà stata difficile, specie nell'obbligo di spostare l'azione dalla corte reale di Francia alla scomparsa e innocua corte ducale di Mantova, e la fortuna dell'opera sarà stata anche una sfortunata, nel senso della stabilità del testuale e del titolo: ma di per sé il dramma di *Rigoletto* è un piccolo capolavoro di equilibrio fra l'autonomia letteraria della fonte prestigiosa e la necessità dell'ovvia destinazione operistica, e anche fra la placida convenzione della librettistica ottocentesca e la spregiudicata invenzione verdiana. "Gaucher Mahiet! Nome dell'uomo che amo, imprimiti per sempre nel mio cuore!", dice Bianca nel dramma di Victor Hugo, *Le roi s'amuse*, che l'intuito di Verdi invitò Piave ad adattare alle esigenze del teatro musicale. E "Gualtier Maldè!... nome di lui sì amato, / ti scolpisci nel core innamorato!", canta la Gilda dell'opera, con la differenza che in Hugo subito dopo sopraggiungono i cortigiani rapitori, mentre per le opportunità della musica il librettista dovette fare aspettare i rapitori e aggiungere i versi di un'aria per soprano: "Caro nome che il mio cor" (tutta tronca, fra l'altro); per cui la semplice battuta diventò una scena abbastanza corposa, che il canto s'incaricò di dilatare ancora e quasi eternare nelle volte suggestive del teatro. Ma lo stesso capita alla fine del terzo atto del dramma, che coincide con il secondo dell'opera: là Triboulet promette la vendetta in due parole sbrigative, qua la vendetta è annunciata, esibita, specificata, scagliata in alto, quasi già consumata dallo spessore della strofa esastica di decasillabi pronta a ricevere tutta l'energia motoria della musica di Verdi. E siccome si voleva che l'opera abbondasse di duetti, si pensò di allungare anche la confessione della fanciulla ("Tutte le feste al tempio"), di tramutare la scena dove la figura del padre la faceva da padrona in una scena a due parti pressoché uguali, di estendere la strofa della vendetta anche alla figlia (con parole diverse, ma sulla stessa melodia). Quasi incredibile, poi, la scena finale: Bianca parla appena e cade morta, Triboulet grida ma si dice sicuro che la figlia sedicenne sia solo svenuta, e dovrà essere un lapidario chirurgo a sentenziare prima che è morta, poi che è morta perché soffocata dal sangue; "Ho ucciso la mia creatura", esclama poi Triboulet, due volte, e "Ah la maledizione!", grida invece Rigoletto, dopo una scena abbastanza articolata dove Gilda ha cantato quanto basta perché il finale dell'opera abbia la desiderata forma del duetto. E così via, appunto con palese rispetto per certe esigenze del teatro musicale ma non proprio per tutte.

"La donna è un'infedele" era il canto del Re Francesco I di Hugo, e "La donna è mobile" fu quello del Duca di Mantova di Piave, senza tuttavia che questo riuscisse ad appagare la volontà di Verdi. Il maestro era contento dell'aspetto estroverso, eloquente, sfacciato, invadente del suo personaggio tenorile, e di fronte alla figura femminile, ritrosa nel dramma e nell'opera degnata di un'aria soltanto, volle che a lui venissero riservate anche una ballata all'inizio del primo atto ("Questa o quella per me pari sono") e un'aria regolare all'inizio del secondo ("Parmi veder le lagrime"), questa con tanto di preludio, recitativo, cantabile, tempo di mezzo corale e cabaletta. Quanto a *Rigoletto*, l'opera accoglie le due proposte del dramma all'altezza di "Pari siamo!..." e di "Cortigiani, vil razza dannata", un arioso solistico e un'aria scenica di immensa portata artistica, ma non quelle dell'ultimo atto, quando il buffone compare in scena, guarda il sacco, intende l'accaduto (almeno nella stesura definitiva, giacché in quella precedente, intermedia con gli abbozzi, compariva il testo dell'aria "O innocente mia figlia sì amata / (...) / Or n'avesti vendetta famosa: / ei col sangue il delitto lavò"). Nessun'aria per Maddalena e Sparafucile, e appena un recitativo declamatorio per Monterone (che in Hugo si diffondeva alquanto): dunque tre assoli cantabili per il tenore, uno per il baritono, uno per

il soprano e basta, a tutto vantaggio per la forma del duetto. E di quale e quanto duetto: tre casi fra padre e figlia e uno fra figlia e innamorato di struttura regolare, uno fra padre e sicario assolutamente irregolare e anzi composto sopra versi destinati al recitativo, nessuno fra antagonisti (il padre e l'amante); e il terzo atto, che comincia con una canzone, procede poi con un quartetto e un terzetto con tempesta per finire con un duetto (a dispetto della passione di Verdi per il terzetto finale che starà anche nel *Trovatore*). Regolarità nell'irregolarità, verrebbe da concludere, o viceversa: e invece il testo di *Rigoletto* è soltanto il prodotto di un drammaturgo infallibile che è anche astuto mercante dell'arte sua. Inoltre nell'opera manca anche il concertato, che il finale primo sostituisce con la svelta, precipitosa, mobilissima scena del rapimento e della beffa. Ed è una beffa invero assurda, quella per cui in tanta oscurità lo sguardo è nullo, tale da rimare con Marullo e soprattutto da non far capire a Rigoletto che la maschera legatagli in faccia dai cortigiani comprende anche una benda, e degna di essere paragonata all'altra assurdità per cui Sparafucile consegna il sacco a chi ne potrà facilmente verificare il contenuto ingannatore. Beffe, equivoci, tradimenti, inganni (oltre a uno stupro) più che assurdi, forse comici, di un comico da intendersi non nel senso moderno di simpatico e ridicolo ma in quello antico di quotidiano, plebeo, volgare, addirittura di cattivo gusto. Giacché questo libretto così fitto di dialoghi e didascalie, così pieno di personaggi minori e chiacchieroni, così frequente di cori tanto maligni quanto grottescamente ritmati, è anche così audace da assegnare l'amorosa voce del tenore a un libertino che sopravviverà tranquillamente a tutto il dramma, e così volgare da recuperare le nobili voci del contralto e del basso alla volte di una donna da strada e di un assassino. Un dramma violento, eccessivo, sanguinoso, squilibrato anche soltanto fra la luce volgare della corte e il buio insidioso degli esterni: insomma è un dramma vittorughiano quant'altro mai, e pure anche sommaramente romantico e verdiano, cucito addosso a un gobbo che ride e piange, che sghignazza e impreca, che ama una figlia "più d'un serto regal preziosa" (dall'aria poi tagliata) e l'ama forse troppo, con i sintomi di una gelosia pericolosa e disumana, e poi non esita a deridere chi si è già trovato con una figlia sedotta, a prezzolare un sicario, a maneggiare un sacco contenente un cadavere e intanto a pontificare sul potente e sul buffone, ad accingersi a scaraventarlo nel fiume. Mai Rossini avrebbe gradito un personaggio del genere, e se il massimo della violenza voluto da Bellini fu il suicidio in scena dell'Arturo della *Straniera*, il mostro vittorughiano gradito a Donizetti fu soltanto quello di Lucrezia Borgia, colpevole di qualche avvelenamento per pura ritorsione. Ma se al teatro d'opera, sulla metà del secolo, occorreva un personaggio di rottura, che prendesse le distanze dalla nobile cavalleria di Edgardo di Ravenswood, di Alfonso XI di Castiglia, di Carlo V, di Francesco Foscari, questo fu il Rigoletto di Hugo, di pochi anni preceduto dal *Macbeth* di Shakespeare (e seguito dalla Azucena di García Gutiérrez). Solo dieci anni prima, in *Maria Padilla*, Donizetti aveva dato a un padre tradito la voce di tenore e a quella di un seduttore la voce di baritono, e dopo aver disciolto la disperazione del padre nelle lande del delirio aveva anche permesso il bel sospiro di un lieto fine. Inconciliabile con quella quintessenza del teterrimo Romanticismo operistico che è *Rigoletto*, col suo soggetto criminale e cruento ma anche chiassoso, sensuale, festaiolo, verdianamente musicalissimo.

Di fronte al *Rigoletto* di Piave che nel catalogo di Verdi lo precede di un numero, *Il trovatore* di Cammarano ha subito l'aspetto dell'opera aristocratica, cortigiana, altera, spagnolesca in tutti i sensi; ed è un'impressione complessivamente giusta, questa, anche se a dire il vero l'unico personaggio anagraficamente nobile è il conte di Luna, che svolge la stessa funzione antagonista del duca di Mantova ovverossia dell'unico personaggio nobile di *Rigoletto*. Il fatto è che nel *Trovatore*, dramma in quattro parti derivato fedelmente da *El trovador* ("drama caballeresco en cinco jornadas, en prosa y verso" di Antonio García Gutiérrez risalente appena al 1836), inteso non a cancellare ma ad attenuare la componente civile (attorno a un rivoltoso non celeberrimo come Urgel), sempre ambientato di notte e dunque tinggiato in maniera unitaria, le parti ignobili sono meno numerose delle altre e non sono mai trapassate dal comico né dal grottesco di *Macbeth* o dei *Masnadieri*: da venature popolari e plebee sì, invece, e per di più truci, sinistre, cruente, omicide. Ognuna delle quattro parti onde è composta l'opera contiene qualche scena di questo tipo, dalla seconda alla quarta con la presenza diretta di Azucena zingara-strega (nonostante il nome significhi "giglio"), la prima con il racconto relativo all'episodio della madre di Azucena, zingara-strega anch'essa, e con

la terrificante menzione della sua comparsa a mezzanotte in forma di gufo. Insomma il libretto, che sulle sue spalle deve reggere una lunga tradizione denigratoria dovuta soprattutto all'oscurità dell'intreccio, è un bell'esempio di opera seria della prima metà della carriera verdiana, senza la comica ribalderia del *Rigoletto* di Piave e senza la naturalistica eleganza della *Traviata* di Piave stesso. Forse anche per via della morte impreveduta di Cammarano, presto sostituito dall'umile Badare, toccò al musicista drammaturgo sorvegliare particolarmente la stesura del libretto. A Verdi stava molto a cuore il personaggio di Azucena, non troppo frequente sulla scena di Gutiérrez e appunto destinato all'immortalità grazie alla musica del maestro (ma non senza la ovvia mediazione del libretto). Ecco alcuni spunti e passi interessanti del dramma originario nel loro rapporto con l'opera: il racconto dell'antefatto non spetta a Ferrando ma a Jimeno, servitore del conte come Ferrando e Guzman, che lo data al 1390; Leonor e Manrique si incontrano parecchie volte, ma nel libretto i duetti d'amore mancano affatto e un solo, brevissimo duettino si incunea fra la prima e la seconda sezione dell'aria di Manrico; Leonor risulta essersi già ritirata in convento, in seguito alla notizia della morte dell'amato, ma lui la raggiunge e le si fa vedere alzando la visiera e, ahilei, facendola svenire; da buon *trovatore*, Manrique ha da cantare diverse canzoni, ma il libretto ne accoglie solo la prima e l'ultima, cassando "Camina orillas del Ebro"; riconosciuta come l'infanticida, Azucena nega e si guarda bene dal chiamare a viva voce il figlio (raddoppiando così lo sdegno del conte); a un certo punto Manrique racconta un brutto sogno a Leonor, dicendo che gli era apparso un fantasma che gli chiedeva vendetta, ma il libretto passa l'imperativo "Vèngame!" ad Azucena, "Mi vendica!" e in quel punto dell'intreccio a Manrico assegna l'aria dell'uomo completo, sposo, guerriero e figlio, "Ah! sì, ben mio" e "Di quella pira"; nella prigioniera, Manrique canta "Duerme, duerme, madre mia", nel silenzio di Azucena che nell'opera invece partecipa al canto in vista di un duetto; e alla fine Azucena dice a Luna "El es... tu hermano, imbécil!", ma lui la getta al terra con violenza e lei riesce a gridare "Ya estas vengada!" per morire subito dopo.

Notoriamente assurdo quanto a vicenda (specie nel punto, nevralgico per l'intreccio, dove Azucena, allucinata fino alla distrazione, risulta aver bruciato non il figlio dell'abborrito conte ma il figlioletto suo stesso), *Il trovatore* è libretto dalle buone misure drammatiche: Manrico canta un'aria (come finale terzo) e due canzoni fuori scena (da bravo *trovatore*), Leonora una cavatina e un'aria bipartita (questa con l'accorto inserimento di passi corali, ariosi e tenorili), Luna un'aria bipartita, Azucena una canzone e un racconto (consecutivi, l'una di quinari doppi e l'altro di settenari doppi ovvero alessandrini o martelliani), e a conti fatti nessuna parte solistica è identica a un'altra, ma tutte sono più o meno equivalenti (l'assolo di Ferrando è tutt'uno con l'introduzione). Inoltre le parti corali sono equilibrate fra zingari e zingarelle, religiose e soldati, e non rimangono mai dei riempitivi ma partecipano all'azione (nel finale del francese *Trouvère* risuona ancora il "Miserere", forse inutilmente); ma la forma bipartita, secondo la tradizione postrossiniana imperante anche nei pezzi d'assieme, qui è manifesta solo nei duetti di Azucena con Manrico e di Luna con Leonora. Altrove il testo tende a preferire una stesura composta da una sezione dialogante e una vigorosa stretta a voci pressoché parallele: è quanto avviene nel terzetto-finale primo e nel terzetto del terzo atto, mentre nel terzettino-finale quarto la stretta manca e si trova solo, all'inizio, una parte lenta. Che il terzetto in sede finale piacesse a Verdi è lampante fin dai *Lombardi alla prima crociata*; ma che un pezzo d'assieme, ad esempio un terzetto, potesse terminare, dopo il cantabile, con alcune battute precipitose e rovinose, non sarà un'invenzione (vista per esempio la *Maria di Rohan* di Cammarano e Donizetti), ma certo è una prodigiosa e costante applicazione della drammaturgia verdiana. Quando però, nel finale secondo, Verdi si trova davanti a un pezzo da concertare in una parte sola, allora non si fa prendere dalla nostalgia della stretta (che avrebbe potuto esigere dal poeta), ma ha il colpo di genio di far replicare una bellissima frase del cantabile: "Sei tu dal ciel disceso, / o in ciel son io con te?".

E ora tocca alla *Traviata*. Figlio naturale dell'omonimo autore del *Conte di Montecristo* e dei *Tre moschettieri*, detto Dumas fils o figlio, Alexandre Dumas (1824-1895) pubblicò *La dame aux camélias* giovanissimo, nel 1848, e l'anno dopo, incoraggiato dal successo ottenuto, del romanzo cominciò a stendere una versione teatrale, che nacque il 2 febbraio del 1852 al Théâtre du Vaudeville di Parigi. La censura era molto tollerante con la narrativa, sempre filtrata da una lettura silente e personale, ma

più all'erta con il teatro, pubblico ed eloquente, e chiese e ottenne diversi tagli e cambiamenti per l'audace vicenda di Marguerite Gautier, Armand Duval e Duval padre: omesso lo squallido episodio della notte passata con il conte Giray per finanziare la fuga con l'amato Armand, la donna figurava meno sicura del fatto suo e assai meno convinta della sua singolare condizione, anzi non era ignara delle regole della vita borghese e alla fine moriva non sola e dopo lunga agonia bensì circondata dall'affetto degli amici e soprattutto di Armand; e se Armand diventava più candido, senza più rischiare la tristezza del degrado morale, Duval padre comunicava la verità al figlio prima della morte di Marguerite, non dopo, e alla donna morente chiedeva anche perdono. Insomma, il dramma cercava di sorvolare sulle questioni del denaro e della vile sopravvivenza economica, della spregiudicatezza del comportamento, della contravvenzione delle norme del vivere civile, per tacere di quanto si riferisse alla sfera della sessualità. Ecco un chiaro parere dello scrittore stesso: "Duval padre non parla soltanto a Margherita, ma al pubblico di cui lui è un rappresentante e che deve essere persuaso e spietato; si piange su Margherita, ma soprattutto si capisce che ad aver ragione è l'uomo". E, dalla commedia, una frase di Margherita moralmente ineccepibile: "Quando sarò morta, tutto ciò che tu ricorderai di me sarà puro; se vivessi, ci sarebbero sempre delle macchie sul nostro amore. (...) Credimi, Dio fa bene ciò che fa". Infine, la versione teatrale doveva obbedire alla più elementare convenzione della messinscena: una sorta di tempo reale da osservarsi nel corso dei singoli atti, e un preciso e verosimile avanzamento dell'intreccio dall'inizio alla fine, senza più quel gioco di incastri, di andirivieni, di ricordi e confessioni che potevano e dovevano stare nel romanzo. Onde, per esempio, il romanzo era soggettivo, riflessivo, liricheggiante e autobiografico per lo scrittore che esponeva quanto riferitogli da Armand e il dramma era invece oggettivo, lineare, impostato sulla semplice vicenda ovviamente privata della partecipazione dell'autore; e il romanzo, rapsodico, complesso, più crudele e all'occasione perfino volgare, poteva cominciare con l'asta dei beni della morta protagonista e addirittura narrare un episodio raccapricciante come quello dell'esumazione della salma di Marguerite seguito dalla malattia di febbre cerebrale del fragile Armand. Genere scenico anch'esso, il melodramma è molto più vicino al dramma che al romanzo; e come fonte il libretto della *Traviata* di Verdi non può preferire il romanzo al dramma di Dumas, anzi procedendo proprio sulla strada di sfoltoimento, di alleggerimento, di compimento borghese, moralistico e poetico che aveva preso il dramma stesso ed evitando con cura ogni preciso riferimento al mestiere di cortigiana, al cinismo, alla volgarità della protagonista. Dei cinque atti di Dumas da trasferire nella vicenda di Violetta, Alfredo e Germont, Piave e Verdi tagliano il secondo, usano il quarto come finale di quello precedente e in definitiva si limitano ai tre della tradizione operistica, immaginati nell'anno 1850: il primo a Parigi in casa di Violetta una notte d'agosto; il secondo, sempre a gennaio, prima nella casa di campagna di Violetta e poi nel palazzo dell'amica Flora; il terzo un mese dopo nella camera da letto della protagonista. Così cadono gli avvenimenti e parecchie delle informazioni contenute nel vecchio secondo atto, sostituito da "tre lune" ovvero tre mesi, ma anche quelle del vecchio primo atto che gli invitati si scambiavano per descrivere il carattere della protagonista e comunicarlo al pubblico. Gli invitati stessi erano personaggi poco importanti ma differenziabili, mentre il libretto ne accomuna molti sotto la prassi del coro, e inoltre non esita a cassare il personaggio di Prudence, equivoca e quasi comica amica di Marguerite le cui battute utili all'intreccio passano ora all'uno ora all'altro personaggio. L'episodio del brindisi nel dramma spettava a Gaston, e nell'opera spetta nell'opera ad Alfredo; e Alfredo stesso non si rende conto di essere mantenuto da Violetta, in campagna, mentre Armand conosceva benissimo l'origine fra l'altro poco onorevole del denaro spensieratamente speso. Un mese trascorre, nel dramma, fra la scena in campagna e la scenata alla festa, durante i quali il padre riconduce a casa il figlio, mentre nel libretto i due quadri sono consecutivi, quanto basta perché Alfredo fugga dal ritiro suburbano, si faccia bello e irrompa nella festa dove non tacerà un attimo, giocherà e vincerà, insulterà e così via, più lesto del vecchio padre che lo segue immediatamente ma per giungere molto più tardi, a offesa avvenuta (e da lui censuranda); e quanto basta, soprattutto, perché si neghi a Violetta la concreta possibilità del ritorno alla vita di prima, nei brevi istanti compresi tra la fuga dalla campagna e la sfida dei due rivali (laddove in tre mesi poteva succedere di tutto e di troppo). Il giorno di capodanno si svolge l'ultimo atto del dramma e in febbraio quella dell'opera, che ancora una volta rinuncia

all'ingombrante presenza di Prudence ma non per questo a ritrarre la generosità della protagonista in quanto Margherita dà del denaro a Prudence e Violetta ne dà ad Annina per i poveri. Diverse le battute finali: è uguale la sensazione di una nuova e strana vitalità che investe la morente, ma le susseguenti parole dell'amica Nichette, "Dormi in pace, Margherita! Molto ti sarà perdonato, perché molto hai amato!", non possono proprio passare nell'opera, giacché adattano a un caso profano, e quale, una sentenza cristiana (e poco avrebbe interessato la censura l'analogia comportamentale fra la tragica Maddalena del Vangelo e la vivace e sentimentale cocotte di Dumas).

Se dalla fonte elimina quanto non gli aggrada perché estraneo al suo genere, il libretto della *Traviata* deve poi aggiungere quanto invece gli è necessario, ovverossia i momenti dell'aria e degli assiami: ecco dunque la grande scena e aria solistica per Violetta che chiude il primo atto, complessivamente nuova anche se impostata sopra un paio di spunti dell'omesso secondo atto; la scena e aria solistica di Alfredo che apre il nuovo secondo atto e s'incarica di riassumere un po' dell'atto omesso; l'aria di Germont che è dialogica con Alfredo; i cori e i balli caratteristici del finale secondo voluti soprattutto per variare il tono dell'opera e il senso dello spettacolo; il grande concertato che costituisce il finale secondo e non potendo mancare di una voce solistica riesce a recuperare anche Germont; il coretto carnevalesco del terzo atto che non è una parentesi di tono ma un elemento di contrasto; e il finale a più personaggi che pur non attentando alla centralità della protagonista forma un grande e potente pezzo d'assieme. A metà strada fra i tagli e le aggiunte, stanno ovviamente i tanti passi fedelmente accolti e tradotti da Piave, per esempio più o meno quanto serve al duettino del primo atto, al cantabile di Germont nel duetto e al resto del duetto, ad "Amami, Alfredo" ("t'aimant toujours"), alla scenata del finale secondo, a gran parte dell'ultimo atto. Eppure, è mirabile come Piave e Verdi siano riusciti a creare un'opera perfetta, rispettosa di tutte le esigenze tradizionali del genere, anche di quelle più pressanti, ma anche a conservare molte delle finezze, delle mezzetinte, delle occasioni e delle espressioni fluide e discorsive del dramma da recitare o addirittura del romanzo da leggere. E qui sta la profonda novità della drammaturgia dell'opera, lampante fra il precedente *Trovatore* di Cammarano che sembra invece tagliato con l'accetta del melodramma più inverosimile e le seguenti *Vêpres siciliennes* di Scribe che spesso, al contrario, forzano e sospendono l'azione in omaggio al genere imperante del grand-opéra: nonostante l'evidente identità del messaggio morale, quello per cui nel mondo borghese chi sbaglia può anche redimersi ma deve sempre pagare con la vita sua o della persona amata (si chiami *Rigoletto*, Azucena, Violetta per Verdi, o anche Norma per Bellini e Lucrezia Borgia per Donizetti), *La traviata* sembra più una commedia seria che un dramma o una tragedia (o peggio una tragedia lirica alla Romani o Piave), e nonostante la quasi disumana somma di sacrifici che Violetta s'addossa nei confronti di se stessa (posponendo la salute alla vita mondana e "la sua passione nascente al suo gioco di cortigiana", scrive Gilles De Van) e del prossimo (la famiglia Germont, la sorella di Alfredo, perfino la futura fidanzata di Alfredo). E a confermare l'impressione sono altri elementi insoliti come l'abbondanza dei personaggi minori e sempre funzionali, la mancanza di un personaggio veramente tirannico o malvagio, la trasformazione dell'ostile figura antagonista in figura positiva e pressoché paterna (con quell'invito al pianto che è lo stesso di *Rigoletto* a Gilda), la stessa lenta e attesa morte per tisi.

Un'aria e una romanza per il soprano protagonista, un'aria per il tenore deuteragonista e un'aria per il baritono antagonista sono i pochi assoli della *Traviata*, dopo quel *Rigoletto* (sempre di Piave) che al baritono protagonista aveva dato una scena e un'aria, al soprano un'aria e al tenore ben tre pezzi, e quel *Trovatore* che aveva largheggiato con il tenore protagonista (due romanze e un'aria) e con il soprano (una cavatina e un'aria) a dispetto del pur prepotente mezzosoprano (una canzone e un racconto) e del baritono (un'aria appena). È un equilibrio che si confonde un po' a causa delle posizioni dei singoli brani, giacché l'aria di Violetta sta alla fine del primo atto (come l'aria del *trovatore* Manrico alla fine del terzo) e la romanza della stessa all'inizio, non alla fine del terzo atto; e anche a causa del confronto con gli altri brani, giacché l'opera manca di terzetti e quartetti, prevede un concertato nel finale secondo e un quintetto guidato dal soprano come finale terzo, annovera tre duetti fra soprano e tenore e un duetto fra soprano e baritono (ma già *Rigoletto* abbondava di duetti); mentre si conserva nella presenza del coro, funzionale nel primo e nel terzo atto ma altamente spettacolare nel secondo quadro del secondo atto. Altri aspetti dell'equilibrio: sono cinque le

scene del primo atto, otto e sette quelle dei due quadri del secondo, otto quelle del terzo; i quattro quadri sono tutti ambientati in interni, ma il primo e il terzo fitti di personaggi e pubblici di significati, il secondo e il quarto radi di personaggi e assolutamente privati, personali intimistici; il protagonismo di Violetta è pieno, dall'inizio alla fine dell'opera con la sola e scontata pausa delle arie degli altri due personaggi; le didascalie sono scarse ma sufficienti; infine la versificazione è svelta, limpida, degna del miglior Piave. Il quinario semplice ("Oh infamia orribile", "Largo al quadrupede"), il quinario doppio ("Così alla misera - ch'è un di caduta", "Di sprezzo degno se stesso rende", "Parigi, o cara, noi lasceremo"), il senario doppio ("Addio del passato bei sogni ridenti"), il decasillabo ("Di Madride noi siam mattadori"), lo stesso ottonario ("Sempre libera degg'io", "Non sapete quale affetto", "Di Provenza il mar, il suol - chi dal cor ti cancellò?") non ostacolano l'evidente supremazia del settenario, che può essere piano ("Noi siamo zingarelle", "È Piquillo un bel gagliardo") ma soprattutto è sdrucciolo (s'intende nei versi dispari): una dozzina di pezzi vi si adegua, dal brindisi al finale, dal duettino alla stretta del duetto d'amore, dal cantabile di Violetta alla cabaletta di Germont, da entrambe le parti dell'aria di Alfredo alla scenata di Alfredo stesso. Da notare poi il cantabile dell'aria di Germont, tutto tronco in due strofe tetrastiche di ottonari doppi chiuse con due epodi di quadrisillabi, e l'epodo che ritorna nella romanza di Violetta, due strofe esastiche di senari doppi chiuse dal senario "Or tutto finì."

Il settenario, verso colto ma anche discorsivo, assai meno cantilenante del più popolare ottonario e di regola partecipa anche del recitativo e di tutta la sua naturalezza, contribuisce dunque a spianare, a levigare, ad ammorbidire certe angolature, certi schematismi tipicamente operistici. Ma alla bisogna provvedono anche la sceneggiatura del libretto e la morfologia dell'opera, che senza troppo parere contraddicono non poco la consueta tipologia melodrammatica. Intanto l'intreccio è tutto azione, e azione sempre sensata: da un singolare inizio "in medias res" a un'aria finale d'atto che non lamenta alcuna disgrazia né esulta per alcuna bella notizia appena ricevuta bensì informa sul passato e sul futuro della vita della protagonista; da un secondo atto pieno di movimento a un terzo atto povero di movimento ma tutto credibile, logico, in tempo reale, prevedibile e anzi previsto (la "bugia pietosa", il ritorno sia di Alfredo che di Germont, la desolazione di un'attesa forse vana, la richiesta di perdono da parte della morente, la morte in scena). E poi nessuna cabaletta disturba il congedo di Violetta dai sogni del passato, ma la cabaletta di Alfredo ha la sua ragion d'essere, fiera e vergognosa dopo la placidità del cantabile, e la cabaletta di Germont (come la precedente spesso tagliata dalla prassi) anche, rivolta com'è a un interlocutore infuriato che il cantabile avrebbe anche potuto commuovere. I duettini del primo atto sono in una sola parte, giustamente visto che fanno parte dell'introduzione e il primo è addirittura un brindisi funzionale con ripresa d'insieme, ma il duetto del terzo atto è ampio e quasi rossiniano, fra un vivace tempo d'attacco, un canto a due tenero e lento ("Parigi, o cara") e una stretta drammatica; e il duetto del secondo atto, quello fra Violetta e Germont, è talmente vario e lungo da fuoriuscire da ogni regola che non sia quella dell'unanime stretta finale, in più raggruppamenti strofici che fra l'altro la musica vorrà frammentare ancora ("Dite alla giovane" è metricamente consecutivo e identico a "Così alla misera", ma musicalmente diversissimo). Il finale è un quintetto, che per esser tale oltre ai tre personaggi principali coinvolge anche Annina e il dottore, ma per una sua buona parte era sembrato un assolo di Violetta, fra l'altro piuttosto lungo e poi dotato dalla musica di una visibile e poeticissima frammentazione. Quanto al concertato vero e proprio, il pezzo canonico che in *Rigoletto* mancava, il finale secondo non è affatto regolare: è preceduto da un vigoroso declamato di Alfredo e da un'esplosione del coro, è guidato dalla voce di Germont che ha appena fatto la sua irruzione in scena, è ampio e articolato, riesce a essere anche fattivo nel senso dell'intreccio (là dove il barone lancia la sfida ad Alfredo), e soprattutto finisce lì, senz'ombra di una stretta che parrebbe del tutto inutile (più o meno come nel finale primo di *Luisa Miller* e nel finale secondo del *Trovatore*). Così il libretto di Piave è già melodramma, e nella sua dovizia musicale la partitura di Verdi prima rispetta, sostanza, abbellisce la sensibile vicenda, senza perdere nulla di quanto essa offre grazie all'inventiva di Dumas e alla diligenza di Piave stesso, e poi anzi la ridisegna da par suo, in una maniera che è unica e definitiva.

**Piero Mioli** (3- *continua*)

## Il G7 della musica

In un'amena località del paese del Si (senza l'accento!), s'eran date convegno, accompagnate da un enorme battage pubblicitario, le note più importanti del sistema musicale (tutte rigorosamente bianche!) per discutere dei destini della musica del globo terracqueo. Attorno ad una enorme tavola rotonda di arturiana memoria sedevano l'uno accanto all'altro il Do, il big brother della situazione, affiancato dal La, la big mother, e dal Fa, il big cousin, e poi ancora il Re dall'erre moscia, il Mi dagli occhi a mandorla, il biondo Sol e, fanalino di coda, il Si, il big nothing, detto altrimenti il Signorsì (questa volta con l'accento!). Banditi i tasti neri in quanto ritenuti, nell'economia del linguaggio, esseri inferiori e poco funzionali ai generi imposti dal Dio Mercato, i sette grandi della terra stavano disquisendo attorno alle segrete cose quando nelle vicinanze iniziò a muoversi un piccolo corteo al grido di "abbasso la diatonica globale, viva il cromatismo!". La manifestazione, a lungo attesa e temuta, era stata promossa dalle note nere che, stufe dello sfruttamento sistematico cui da sempre venivan sottoposte, volevano così esternare il loro disappunto per l'esclusione dal summit. Al loro fianco eran scesi in campo gli autori e i personaggi più eminenti della grande musica, da quelli maggiormente coinvolti a quelli meno, tutti decisi, comunque, a dar battaglia fino all'ultimo accordo onde por fine all'ingiustificabile discriminazione.

Il capo della polizia, il barone Vitellio Scarpia, coadiuvato dallo sceriffo Jack Rance dei servizi segreti del Do, aveva preso tutte le misure del caso, armando i suoi sgherri d'ogni ben di Dio e predisponendo per tempo i sotterranei di Palazzo Farnese onde condurre i più facinorosi, attraverso i più sofisticati metodi di persuasione democratico-occidentale, a più miti consigli. Nonostante tanto zelo egli si trovò di fronte ad una pittoresca ed innocua Armata Brancaleone la cui bellicosità e violenza erano soltanto di matrice melo-verbale. Nulla di preoccupante, insomma, visto che a smussarne se non a fuorviarne i contorni, più che la forza, avrebbero provveduto ad arte i media di regime.

A guidarla erano i diesis e i bemolli, per l'occasione rivestiti di enormi tute nere, e un ometto un po' calvo dagli occhi esagitati, già da tempo schedato negli archivi della polizia musicale e bollato come anarchico e sovversivo, che andava blaterando a destra e a manca "non più servi né padroni!" e simili corbellerie demodées, rivendicando la pari cittadinanza di tutti i gradi della scala cromatica e la supremazia della serie. Accanto a lui un vegliardo dal ghigno antipatico e altezzoso marciava alla testa di uno stuolo di femmine guerriere, di marinai dal volto cadaverico e di strani esseri rivestiti di ruvide pelli che urlavano a squarciagola sillabe inconsulte del tipo "hojotoho!", "johohoe!", "hoiho, ho", mentre un giovane rambo in versione teutonica brandiva una spada di cartapesta al grido di "Notung!" e un altro ancora, un po' alticcio, levava al cielo una lattina di birra. Dietro a loro venivano un moro (si dice gelosissimo) a braccetto con la consorte in chador, un ciccone di tali dimensioni da far invidia al più famoso tenore del secolo, impietosamente punzecchiato e deriso da un gruppetto di allegre comari, e dei buffissimi personaggi in calzamaglia disposti attorno ad un calessino guidato da un vecchio dal sorriso bonario. Tra questi c'era chi gridava "di quella pira!" nello scorgere qualche facinoroso dar fuoco ad una bandiera a stelle e strisce, chi "sì vendetta, tremenda vendetta!" nel vedere gli scherani di Scarpia smanganellare la testa del corteo, mentre un altro ancora fischiettava amenamente "La donna è mobile" volgendo lo sguardo assassino alla schiera di femministe tra le quali si distingueva una avvenente dama dai capelli inanellati di camelie.

Tra i numerosi partecipanti si potevano pure osservare un individuo completamente sordo e un po' malandato che si faceva i cazzi suoi, un azzimato damerino che fischiettava minuetti e contraddanze, contrappuntati dai lamenti di un giovanotto sbruciacciato preso sistematicamente a calci in culo da una statua di marmo, un arcigno omaccione che su una carretta malandata percuoteva su di un cembalo gracchiante, rimediato all'ultim'ora da chi sa quale noleggiatore, una sfilza di noiosi e interminabili preludi e fughe in tutti i toni, un signore distinto in fogge tardo cinquecentesche che cantava strani madrigali (un principe, si mormorava attorno) e, in coda, qualche monaco sparuto e salmodiante (a papa Gregorio, per ovvii motivi, l'iniziativa non interessava più di tanto).

La polizia si dette un gran da fare per spazzar via tutta quella marmaglia di perdigiorno di cui non importava più niente a nessuno. Nondimeno la gazzarra che ne derivò non scalfì minimamente le orecchie foderate di prosciutto dei sette Talebani della musica che dall'alto dei loro scranni continuavano indisturbati a decidere per tutti.

Hans

## I Quaderni di *Musicaaaa!*

- 1 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (quinti toni e septimi toni)  
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo £. 16.000
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***  
un fascicolo £. 12.000
- 4 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)  
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo £. 12.000
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***  
un fascicolo £. 8.000
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***  
un fascicolo £. 9.000
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***  
per soprano, organo positivo o clavicembalo  
un fascicolo £. 7.000
- 9 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (I-II-III)***
- 10 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)***  
a cura di Alberto Iesù - un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***  
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo £ 18.000
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***  
un fascicolo £ 7.000
- 13 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 58, 60, 61, 65, 66)***
- 14 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 67, 68, 70, 74)***  
a cura di Alberto Iesù - un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)  
un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000 (edizione riveduta e corretta)

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaaa!* è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di £.. 2.000 per spese di spedizione) sul c/c postale 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova.

A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail [maren@interfree.it](mailto:maren@interfree.it)) o telefonando direttamente allo 0376-362677

in considerazione del carattere promozionale di questa iniziativa nei confronti di *Musicaaaa!* non si inviano copie in omaggio





