

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno VIII - Numero 23

Maggio-Agosto 2002

Sommario

<i>Io son l'umile ancella!</i>	pag.	3
<i>Una Mirra e un auspicio</i> , di P. Mioli		4
<i>Le canzoni di Francesco Florimo</i> , di A. Iesuè		5
<i>Ricordo di Mario Del Monaco, il tenore dei tenori</i> , di A. Cantù		10
<i>Intorno a Scarlatti e alla Cantata</i> , di F. Grossetti		12
<i>La processione</i> , di F. Tombari		15
<i>Pregi e limiti del basso continuo</i> , di P. Avanzi		17
<i>Suicidio? Ossia Pro e Contro Verdi</i> , di G. Ghirardini		22
<i>Verdi prima della sua musica</i> , di P. Mioli		26
<i>La rivincita di Michele Novaro</i>		31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesuè (Roma)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Marta Lucchi (Modena)
Fausto Battini (Modena)	Alberto Minghini (Mantova)
Marco Bolzani (S. Benedetto Po - 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 Fari (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Giordano Tunioli (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 2003 a *Musicaaaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di euro 10 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) o telefonando direttamente allo 0376-362677

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi e sul sito internet 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

Treviso

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

Kreisleriana

Io son l'umile ancella!

Musica tra terroristi e teste di cuoio

Conoscete la storia di Adriana Lecouvreur, protagonista dell'opera omonima di Francesco Cilea, di cui quest'anno ricorre il centenario? Bene, ve la racconto. Dovete sapere che Adriana è un'attrice della *Comédie Française*, amata da un certo Maurizio conte di Sassonia, del quale è purtroppo innamorata anche la principessa di Bouillon. Perciò quest'ultima, gelosa pazza, spedisce alla rivale un mazzetto di fiori avvelenati, liberandosi in tal modo della povera Adriana, cui non resta che spirare tra le braccia dell'amante.

Tutto qui? direte voi. Certo non ci sarebbe da stupirsi se l'altra sera non fosse successo un fatto strano collegato a quest'opera.

Per farla breve, a sipario appena aperto sul capolavoro di Cilea, una telefonata anonima raggiunse il comando di polizia. Terroristi in sala! Ecco l'agghiacciante notizia. Difatti alcuni kamikaze pare si fossero calati dal tetto all'insaputa delle guardie che presidiavano l'edificio. Ragioni oscure avrebbero favorito la situazione altrettanto oscura. Il tutto, tra commenti e nervosismi all'interno delle forze dell'ordine. Comunque in teatro l'esecuzione filò liscia senza intoppi, mentre all'esterno l'"intelligenza" si adoperava in ogni modo per porre fine alle apprensioni e per snidare i pericolosi terroristi.

Chi saranno, dove si troveranno, cosa prepareranno? Intendo dire che mentre sul palcoscenico ciascuno cantava il suo pezzo seguito in religioso silenzio dal pubblico tra il riscaldarsi degli entusiasmi, altrove alcune menti partorivano piani strategici di tutto rispetto. Si trattava infatti di salvare platea, palchi, gallerie, per non dire dell'apparato scenico, dall'imminente conflagrazione; in parole povere dallo scoppio di quelle bombe umane nascoste lì, tra una quinta e l'altra, oppure vaganti in un intrico di corridoi, magari rannicchiate nella buca del suggeritore o sotto la pelle di un timpano.

Che fare? Giunti alla scena dell'avvelenamento, un capoccia addestrato ad hoc strappò di mano alla protagonista il mazzetto di fiori, gettandolo violentemente in sala e perciò sparpagliando ben bene i petali avvelenati per meglio diffondere il gas nervino in essi contenuto a profusione.

Vi fu immantinente un parapiglia seguito da un fuggi fuggi generale verso le uscite di servizio. Niente da fare: sbarrate. Sotto l'effetto del potente veleno i suoni dell'orchestra si fecero grigi, poi sempre più flebili, quasi che i fiati cominciassero a liquefarsi e gli archi a perdere le corde come capelli al vento, lasciando vagare nell'ambiente suoni simili a bolle d'aria. Qualcosa di incredibile. Poi, una tosse convulsa prese ad uno ad uno gli astanti, fino alla mancanza di respiro e al definitivo soffocamento. Da ultimo, un silenzio di tomba.

Teste di cuoio, cosa avete fatto? domandò con tono impassibile il comandante al capo brigata. Li abbiamo avvelenati tutti. Ma proprio tutti? sì, senza alcuna distinzione, secondo gli ordini. E l'edificio? salvo. Bravi, sarete promossi per aver fatto il vostro dovere. E nel congratularsi, ricordò loro quel papa che, lanciate le truppe nella mischia tra alleati e nemici, allorché gli fu chiesto: Santità, come faremo a distinguere i nostri? rispose: uccideteli tutti, Dio riconoscerà i suoi. Ecco qualcosa di analogo. Per giunta, i nostri hanno l'anima.

Fortunatamente si rappresentava Adriana Lecouvreur, altrimenti se si fosse trattato dell'Aida quei dannati avrebbero fatto saltare la tomba di Radames, senza che si potesse far fronte a tanto scempio. Un vero oltraggio all'archeologia.

In questo modo il teatro è illeso, così come scene, costumi e parco luci al completo. E le sette note? Chissà, quelle continuano a vagare nella loro bolla d'aria, cantando il tema di Adriana "Io son l'umile ancella"!

J. Kreisler

Una Mirra e un auspicio

Aspettando le grandi aperture ufficiali, pochi teatri italiani hanno scelto il silenzio.

di Piero Mioli

Si spengono gli echi delle stagioni estive, cominciano ad accendersi i fari di quelle invernali, e intanto, nel pieno dell'autunno, parecchi teatri d'opera italiani hanno voluto tenere aperti i loro battenti, quasi per colmare il vuoto che si creerebbe prima delle inaugurazioni solenni di novembre e dicembre.

Lo fa Milano, la cui Scala immanente agli Arcimboldi ha avuto l'ottima idea di allestire l'*Oberto, conte di S. Bonifacio* di Verdi e la *Lucrezia Borgia* di Donizetti: il primo nello spettacolo maceratese firmato da Pier'Alli (che non figura tra gli esiti migliori del regista, buio e fantasmatico com'è), la seconda nello spettacolo già noto di Hugo de Ana e con la sempre gradita novità della presenza di Mariella Devia (una Lucrezia né perfida né venefica ma sempre ben cantata).

E lo fa Bologna, che al Comunale ha messo in scena una notevole *Bohème* diretta da Marco Guidarini: doppiamente buona l'idea, se il titolo scelto è largamente popolare e sempre in cima alle brame dei pubblici.

Invece Firenze non ha bisogno di colmare alcunché, in quanto la stagione la comincia prima delle altre (perché in primavera, com'è noto, deve fare spazio al suo Maggio Musicale): opera scelta la *Manon Lescaut* di Puccini, gradita e popolare anch'essa ma rappresentata meno spesso, e qui impostata sul lirico, liricissimo protagonismo di Fiorenza Cedolins ben secondata da un direttore pucciniano quale Daniel Oren.

Il repertorio pucciniano e verista ha visitato anche altre piazze, per la verità, cercando e sinceramente ritrovando buona parte dell'antica simpatia: ecco Bergamo, che per qualche settimana ha dimenticato il suo Donizetti e proposto la *Fedora* di Giordano, nella scenografia del Politeama di Lecce; e Como, che in coproduzione con Bergamo stessa, Brescia, Cremona, Pavia e l'As.Li.Co tutta ha messo in scena l'*Adriana Lecouvreur* di Cilea con la direzione di Luciano Acocella.

E però accanto al repertorio non poteva mancare quanto ne esulava: più d'una menzione meriterebbe la *Mirra* di Domenico Alaleona che s'è vista al Pergolesi di Jesi, e pur essendo opera del Novecento (con annunci della dodecafonia) e lavoro di un musicologo ancora oggi noto per aver pubblicato una storia dell'oratorio, è piaciuta, ha sorpreso, ha suscitato interesse e applausi. In attesa del disco, tutto questo entusiasmo non lancerà qualche suggerimento a qualche altro teatro? Non sembra affatto giusto che le fatiche del direttore Reynald Giovaninetti, del soprano Denia Mazzola, del baritono Paolo Coni, del tenore Ezio di Cesare, della regista Piera degli Esposti vadano disperse o peggio perdute.

A fianco del vecchio rinnovato c'è anche il nuovo assoluto, però: ed è stato l'*Ellis Island* di Giovanni Sollima, opera che in ottobre è salita sul palcoscenico del Massimo di Palermo (su commissione dello stesso) su testo di Roberto Alajmo e con la regia di Gianni Amelio. E pochi giorni dopo ha preso il via la stagione del Regio di Torino, con una partitura tanto originale quanto bella come il *Capriccio* di Strauss, in un nuovo allestimento musicalmente diretto da Jeffrey Tate.

Ma così il discorso dell'interregno fra le stagioni d'estate e quelle d'inverno (di Carnevale, si diceva un tempo) è finito; e dovrebbe cominciare quello sulle aperture di cui sopra: fra cui, almeno, si citino le eccellenti idee di Milano con l'*Iphigénie en Aulide* di Gluck, di Bologna con il *Lohengrin* di Wagner, di Ancona con l'*Idomeneo* di Mozart.

Di Ancona, del suo teatro delle Muse che cadde sotto le bombe del 1943 e giacque fino a oggi: dopo un concerto inaugurale diretto da Riccardo Muti, è stata la volta del capolavoro serio di Mozart. E che fosse una volta-svolta, il vero annuncio di future stagioni capaci di librarsi fra il più e il meno noto, fra l'Ottocento e gli altri secoli del melodramma, fra i venerabili inventori del teatro d'opera e i più giovani compositori d'oggi, è l'auspicio dei tanti che il melodramma lo amano a orecchie aperte e occhi chiusi.

Le canzoni di Francesco Florimo

di Alberto Iesuè

Nel corso delle nostre ricerche sulla romanza vocale da camera italiana presso la Biblioteca del Conservatorio «S. Cecilia» di Roma¹, abbiamo rinvenuto di Francesco Florimo poco più di 40 titoli. Un numero che ci siamo subito resi conto lontano dal totale dei brani di tal genere composti dal Florimo.

Gran parte delle canzoni da lui composte confluirono in sei raccolte, tutte edita a Napoli da Girard & C.

«Ore musicali»²: *Canzone circassa* (L'onde sue sospinge il fiume), *Il consiglio* (Or che l'età ne invita), *La vergine del castello* (Notte amica già s'innalza), *La rosa e la croce* (Prendi ne' dì che a scuoterti), *La dichiarazione* (Ah m'odi invan nascondere), *Imitazione di una canzone napoletana* (Ritorna ch'io t'amo), *La gondola. Ballata veneziana* (Coi pensier malinconici), *Il zampognaro* (Nel sonno tenue della mattina), *La tarantella* (Né vavò la chitarrella), *Mergellina* (Vieni a veder sulla marina), *Il rimprovero* (Son lungi e non mi brami), *L'Ave Maria* (La campana vespertina).

«Le Montanine»³: *Lo Voto* (Sto scapigliata e scauza), *A core a core* (A core a core co Graziella mia), *La Stella dell'Arenella* (Na sera mente steva), *Lo Lamiento* (Tu vide Nenna), *La spaciencia* (Nè a chest'ora), *La morta* (Fenesta ca lucive), *La malatella* (Mente stive malatella), *Lo core sperduto* (No juorno jenna a spasso), *La casarinola* (E chi te l'ha fatto fa), *Lo squaso* (Oje Nenna).

«I canti della collina»⁴: *Napole*, *La cosetora* (Io voglio bene tutt'i figliole), *Lo 'nzorato* (Me sposaie na Romana cianciosa), *La tarantella* (Né vavò la chitarrella), *Luisella*, *La fiera de Mast'Andrea* (A la fiera de Mast'Andrea), *La procetana* (Che priezza! Mezzo juorno), *La notte de Piedigrotta*, *La pacchiana*, *Tre vote no e po' si* (Vì quante rose).

«Le brezze marine»⁵: *La stella de lo pescatore* (Quanno ascette a gghi a pescare), *La 'nziria de lo guaglione*, *La tarantella*, *Lo pescatore de coralle* (So quatt'anne che partiste), *La cuccagna* (Chisto munno è 'na cuccagna), *Patto 'nnanze*, *L'aniello*, *Lo primm'amore* (Nennè sta vota sienteme), *La marenarella* (So pescatore de sta marina), *La stella dell'Arenella*.

«Ischia e Sorrento»⁶: *La sera* (Mo che doce s'è fatto lo cielo), *L'aniello* (Chello che tu me dice), *Lo quarto d'ora* (Che nce puoi perdere), *Lo mastrillo* (Nenna mia chi te vo dicere), *Mariuccia* (Vidi llà chella bella), *Lo giardiniero* (So n'affritto giardeniero), *I pregi di Luisella* (So st'ucchie tuoi), *Le stelle e la luna* (Vì che stelle stasera nce stanno), *Risposta a la canzone Lo primm'amore* (Nennè sta vota sienteme), *Matenata* (Menechè già è na mezz'ora).

«Le popolane»⁷: *La Serenata* (A sta fenesta affacciate), *Na risposta a La Serenata* (Me so affacciato subbeto), *L'innamorato* (Songo cotto comm'a ppiro), *Barcarola* (Voca voca tira 'nterra), *Lo dispietto* (Tu t'arragge, ma non saje), *Lo secreto* (Non c'è via de te parlà), *La vennetta de Luisella* (Bello mio te l'avvisaje), *Lamieto* (Tanto 'ngrata 'nzomma si), *Forturella* (Te sì fatta janca e rossa), *Ndinghe ndinghete* (Ndinghe ndinghete).

I titoli sottolineati sono presenti a S. Cecilia. Nella medesima biblioteca sono altre canzoni napoletane: *Lo sospiro* (Jesce sospiro da sto core), *L'aniello perduto* (Comm'è gghiuto comm'è stato), *Lo chianto* (Quanno me siente chiagnere), *Li capille de Carolina* (Sti capille che m'aje dato), *Lo suonno* (Da che na vota 'nsuonno), *L'ucchie affatturate* (Quanto male m'aje fatto). È inoltre presente la versione italiana de *Lo 'nzorato* con il titolo *Il marito* (Tolsi a moglie una vaga romana) e *Bella di giorno*, brano 'nascosto' nella raccolta «Orologio di Flora»⁸. Sempre a S. Cecilia sono presenti 3 Preghiere per canto e pianoforte⁹: *Preghiera a Dio*, *Preghiera all'Angelo*, *Preghiera al sonno*.

Da questa prima disamina rileviamo intanto come alcuni titoli si ripetano in raccolte diverse, come

medesime canzoni siano presenti o con un titolo o con l'incipit della canzone medesima (*Barcarola* è presente anche con il titolo *Voca voca tira 'nterra, Lo pescatore de coralle* anche con titolo *So quatt'anne che partiste* ecc.), come medesime canzoni siano presenti con grafie diverse (*Lo quarto d'ora* = *No quarto d'ora*, ecc.).

Siamo comunque ancora lontani dai cento titoli circa menzionati da Giuseppe Pastore¹⁰, così come non abbiamo notizia della raccolta di 24 brani per mezzosoprano dedicati a Vincenzo Bellini citati da Francesca Seller¹¹.

Disillusa la speranza di poter mettere piede nella Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Maiella, dove molto probabilmente saranno conservate canzoni non presenti a S. Cecilia, abbiamo però rinvenuto un elenco contenente tutti i titoli di canzoni napoletane e melodie italiane composte da Florimo e pubblicate a Napoli da T. Cottrau dopo 1865.

«Florimo per camera
Collezione
Canzoni Napoletane
talune con musica originale e
talune con musica imitata dalle canzoni originali di altri autori»

<i>'Ndinghe, 'ndinghete, 'ndinghe già</i>	Imitata
<i>A core a core co Raziella mia</i>	Imitata
<i>A la fenesta affacciate</i> [La Serenata]	Originale
<i>A Nenna mia</i>	Originale
<i>Ah! Non saccio come fà per te parlare</i>	Originale
<i>Aizzaje l'uocchie 'ncielo viddi na stella</i>	Originale
<i>Aje tradetore tu m'aje lassata</i>	Originale
<i>Bella figliola che cuoglie sti sciure</i>	Originale
<i>Cannetella</i>	Originale
<i>Chello che tu me dice</i> [L'aniello]	Originale
<i>Chello che tu me dice</i>	Imitata
<i>Craje ch'è festa me voglio fa bella</i>	Originale
<i>Fenesta vascia e patrona crudele</i>	Imitata
<i>Forturella</i>	-
<i>I Capelli di Carolina</i>	-
<i>Jammo a bedere 'nterra a la rena</i>	Originale
<i>L'Aniello sperduto</i>	-
<i>L'Uocchie affatturate</i>	Originale
<i>L'Uocchie. Nenna mia io non pазео</i>	-
<i>La 'Nziria de lo guaglione</i>	Originale
<i>La Carolina</i>	-
<i>La Casarinola</i>	Imitata
<i>La Cosetora</i>	Originale
<i>La Cuccagna</i>	Originale
<i>La Fiera de Mast'Andrea</i>	Originale
<i>La Luna e le Stelle</i> [Le stelle e la luna]	Originale
<i>La Malatella</i>	Imitata
<i>La Monacella</i>	Imitata
<i>La Morta</i>	Originale
<i>La Pacchiana</i>	Imitata
<i>La pesca dei Coralli</i>	Originale
<i>La Scarpetta</i>	Originale
<i>La Sera</i>	-
<i>La Spacenzia</i>	Imitata
<i>La Stella de l'Arenella</i>	Imitata
<i>La Vennetta</i>	-
<i>La Zita</i>	Imitata
<i>Lamiento</i>	Imitata

<i>Le doje Anelli</i>	Imitata
<i>Le lagreme</i>	Originale
<i>Lo 'Nzurato</i>	Originale
<i>Lo Chianto</i>	Originale
<i>Lo core sperduto</i>	Originale
<i>Lo Giardiniero</i>	Originale
<i>Lo Lamiento</i>	Originale
<i>Lo Mastrillo</i>	Originale
<i>Lo Rilorgio</i>	Originale
<i>Lo Secreto</i>	Originale
<i>Lo Sospiro</i>	Originale
<i>Lo Squaso</i>	Originale
<i>Lo Suonno</i>	Originale
<i>Lo Voto</i>	Originale
<i>Luisella</i>	Originale
<i>Mamma mamma ca moro, ca moro</i>	Originale
<i>Mariuccia</i>	Originale
<i>Me donaste no milo muzzecato</i>	Originale
<i>Me vogl'ì a 'nzorare oje dinto Fratta</i>	Originale
<i>Menechè già è na mezz'ora [Matenata]</i>	Originale
<i>Mente stive malatella [La malatella]</i>	Imitata
<i>Michelemmà</i>	Imitata
<i>Mm'è stato ditto e m'è stato avvisato</i>	Imitata
<i>Mo che doce s'è fatto lo cielo</i>	Imitata
<i>Na risposta doce</i>	Imitata
<i>Napole è na campagna</i>	Imitata
<i>Nè vavò la chitarrella [La tarantella]</i>	Imitata
<i>Nenna sono sciso abbascio lo giardino</i>	Imitata
<i>Nennè sta vota sienteme [Lo primm'amore]</i>	Imitata
<i>No juorno jenzo a spaso oje pe lo mare [Lo core sperduto]</i>	Imitata
<i>No quarto d'ora</i>	Imitata
<i>Piedigrotta</i>	Imitata
<i>Quanno ascette à ghi a pescare [La stella de lo pescatore]</i>	Imitata
<i>Risposta a lo primm'ammore</i>	Imitata
<i>Se Moneca te faje</i>	Imitata
<i>Se tu Nenna m'amave n'at'anno</i>	Imitata
<i>Sera la viddi la Calavresella</i>	Imitata
<i>So ll'uocchie tuoje doje stelle [I pregi di Luisella]</i>	Imitata
<i>So pescatore de sta marina [La marenarella]</i>	Imitata
<i>Sono cuotto comm'a piro [L'innamorato]</i>	Imitata
<i>St'anno purzì vogl'ì a la Maronna i Pierigrotta</i>	Imitata
<i>T'aje fatta la gonnella Antonia</i>	Imitata
<i>Te si fatta janca e rossa [Forturella]</i>	Imitata
<i>Te voglio bene assaje</i>	-
<i>Tengo no chiuovo 'mpietto</i>	-
<i>Tiene ll'uocchie colore de lo cielo</i>	-
<i>Tre bote nò e poi sì</i>	-
<i>Tu m'aje promise quattro moccatora</i>	-
<i>Tu me vuò bene o nò</i>	Originale
<i>Tu t'arrage [Lo dispietto]</i>	Originale
<i>Voca voca e ttira 'nterra [Barcarola]</i>	-

Melodie italiane

Amor vieni qui, Due speranze, Gli occhi, Il bacio e un fiore, Il barcaiuolo, Il consiglio, Il desiderio, Il dispetto, Il guitarrero, Il lamento, Il mattino, Il primo amore, Il rimprovero, Il salice, Il sì, Il sospiro, Imitazione, L'abbandono, L'alito, L'ape, L'Ave Maria, L'imprecazione, L'insonnia d'amore,

L'ultimo addio, L'ultimo giuramento, La dichiarazione, La dipartita, La gondola, La notte, La notte di Piedigrotta, La rimembranza, La rosa, La rosa e la croce, La serenata, La stella cadente, La tomba della vergine, La vergine del castello, Lo zampognaro, Mergellina, Non mai sdegno, Romanza, Ruth, Una lagrima, Una mammola, Una memoria, Una preghiera.

Va da sè l'importanza di tale elenco, che oltre a fornirci, crediamo, l'intero corpus delle musiche vocali da camera composte da Florimo, ci offre la preziosa indicazione di quali di esse siano con musica originale e quali non. Singolare la presenza di "Chello che tu me dice" (*L'aniello*) sia come musica originale che come musica imitata. Rimane l'incertezza per quelle canzoni senza alcuna indicazione. Altra curiosità che rileviamo dall'elenco fornito da Cottrau è che diverse canzoni sono indicate con l'incipit vocale invece che con il titolo (es.: *A la fenesta affacciate* = *La Serenata*) e che alcune canzoni sono presenti sia con l'incipit che con il titolo (es.: *Forturella* = *Te si fatta janca e rossa*).

Com'era consuetudine del tempo, quasi tutti i brani recano una dedica: per quanto banale possa essere la considerazione, notiamo ancora una volta che le Ladies, i Lords, i Baroni, i Marchesi, le Contesse e le Principesse oggetto di tali dediche altro non testimoniano come la musica fosse un fenomeno diffuso sì ma elitario. Né più né meno come oggi.

Le canzoni viste da vicino -

Fra le canzoni che abbiamo potuto analizzare sono riconoscibili facilmente echi rossiniani

Chisto munno è na cuccagna

Voce

[misura 14]

e belliniani

Ore XI dopo mezza notte
Bella di giorno

Voce

Schiu - de l'un-de - cim' o - ra

Pianoforte

Le parole dell'anonima canzone Cinquecentesca "Fenesta che lucive ecc.", non accompagnano – ne *La morta* – la celebre melodia

Andante sostenuto

La morta

Voce

Fe - ne - sta che lu - ci - ve e mmo nun le - ce

Pianoforte

mentre invece proprio quella melodia da l'avvio a *La Stella dell'Arenella*

La Stella dell'Arenella

Musical score for 'La Stella dell'Arenella'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The lyrics are: Na se - ra men - te ste - va la lu - na all' A - re - nel - la.

Alcune canzoni popolari musicate da Florimo sono state raccolte da De Meglio¹², anche se pubblicate con differente tonalità, come *La morte*, *L'ucchie affatturate*, *L'aniello*.

Fra le canzoni conservate a S. Cecilia ve ne sono alcune presenti in edizioni diverse con differente tonalità: *La cosetora* è sia in si bemolle maggiore sia in la maggiore, *La marenarella* in mi bemolle maggior e in re maggiore, *Lo pescatore de coralle* in fa minore e in re minore. In ben dieci della 40 canzoni che abbiamo letto Florimo si serve della tristezza della tonalità di fa minore. Qua e là il Florimo sembra riordarsi di essere un buon compositore e fa quindi sfoggio di ricchezza di armonizzazioni, come ne *Il primo amore*, e mostra la sua maestria nei passaggi da una tonalità all'altra come ne *La procetana* che si avvale oltretutto di una delicata melodia:

La procetana

Musical score for 'La procetana'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The lyrics are: Che pri - ez - za! Mie - zo - juor - no la par - roc-chiaha già so - na - - - to tut - to
quan - to lo con - tuor - no pe - vve - der - - me s'è af - fol - la - to

Degna di citazione infine la bellissima canzone popolare *A core a core*, solendissima nella sua semplice armonizzazione.

A core a core

Musical score for 'A core a core'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The lyrics are: A co - rea co - re co Gra-ziel-la mi - a Stam-mo la se - raa chi-sto piz-zo ccà Lo Pa-tea -
sce - vae schit-to ne' era zi - a E zit-to zit - to se po-tea par - là e zit-to zit - to se po-tea par - là

Alberto Iesùè

¹ Cfr.: *Avviamento alla storia della romanza vocale da camera italiana*, in «Rassegna Musicale Italiana», I, 2, aprile-giugno 1996; *Compositori sconosciuti di romanze vocali da camera nella Biblioteca del Conservatorio «S. Cecilia» di Roma*, in AA.VV., *La romanza italiana da salotto*, a cura di F. Sanvitale, EDT-Istituto Nazionale Tostiano, Torino 2002.

² «Ore musicali o sia Raccolta di 12 pezzi per camera Composti e dedicati Alla Signora Contessa Elisa di Suchtelen nata Louskoi da Francesco Florimo» [1835]. Di questi brani sono presenti a S. Cecilia solo *La tarantella* e *Il rimprovero*. Per i brani contenuti in «Ore musicali» ved.: Giuseppe A. Pastore, *La musica vocale da camera di Francesco Florimo nella Napoli dell'Ottocento*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale* (Atti del convegno, Morcone, 19-21 aprile 1990), a cura di R. Cafiero e M. Marino, JASON Editrice, Reggio Calabria 1999.

³ «Le Montanine Strenna musicale 1844 Scelta di Canti popolari Napoletani Pubblicata con accompagnamento di pianoforte da Francesco Florimo».

⁴ «I canti della collina Anno 2° Strenna musicale pel 1845 Scelta di Canzoni e Ballate Napoletane composte e raccolte da Francesco Florimo».

⁵ «Le brezze marine Anno 5° [sic] Strenna musicale pel 1846 Scelta di canzoni e ballate Napoletane composte e raccolte da Francesco Florimo».

⁶ «Ischia e Sorrento Anno 5° [sic] Strenna musicale pel 1849 Scelta di Canzonette e Ballate Napoletane composte e raccolte da Francesco Florimo».

⁷ «Le popolane Strenna musicale 1851 Canti nazionali Composti e raccolti da F. Florimo».

⁸ Questa raccolta, sottotitolata «Scherzi botanici di diversi compositori» comprende 24 brani dedicati ad altrettanti fiori.

⁹ Recano la dedica alla Signora Sofia Grant. Ne esiste una incisione discografica (061-010 FREQUENZ, 1990) con interpreti il mezzosoprano Fiorenza Cossotto e l'organista Arturo Sacchetti.

¹⁰ Giuseppe A. Pastore, *La musica vocale* cit.

¹¹ Francesca Seller, Zingarelli, *Mercadante, Florimo e la romanza nell'editoria musicale partenopea dell'Ottocento*, in AA.VV., *La romanza italiana da salotto*, cit., pag.202.

¹² Aurelio Fierro – Vincenzo De Meglio, *Storia della canzone napoletana dalle origini al '900 con versi e spartiti di 150 canzoni di Napoli antica*, Torre editrice, Napoli 1992.

Ricordo di Mario Del Monaco, il tenore dei tenori

Nostalgia di grandi voci. Di tenori – sembra passato un secolo – che calcavano le scene spavalamente, da mattatori ad oltranza. Prestanti, belli, bravi e immedesimati al cento per cento nei personaggi di cui vestivano i panni e sentivano pulsare l'anima.

Ricordo di Mario Del Monaco, scomparso a 67 anni il 16 ottobre di vent'anni fa, anzitutto nelle parole di Enzo Siciliano. Il quale racconta di sé “ragazzo, sotto la volta affrescata del Brugnoli, nel loggione del Teatro dell'Opera di Roma” ad una “Manon Lescaut dove Del Monaco rubava la scena alla protagonista, una dimenticata Jolanda Magnoni, sfondando con l'ugola lo spazio.”

Impossessarsi della scena e degli applausi non solo assieme a tale Magnoni ma anche a fianco di Maria Callas la divina, sgomitando al proscenio da mattatore. “Sfondare” con l'ugola lo spazio in una sorta di esplosione primordiale il cui paradigma divenne in breve l'“Esultate!” dell'Otello verdiano. Due modi d'essere chiave di Mario Del Monaco.

Inizi ruggenti - Cavalleria rusticana nel '38 a Cagli – dopo essersi diplomato in pittura e scultura all'Accademia delle Belle Arti di Pesaro (sono “un pittore che canta” era solito definirsi scherzosamente). Due anni dopo, il 29 dicembre, la “prima volta” milanese, al Teatro Puccini, in Madama Butterfly: un Del Monaco soldato – per sette anni sino all'8 settembre del '43 – ma con un colonnello appassionato di melodramma che lo agevola negli studi al Conservatorio e gli evita il fronte. Nel '45 il debutto alla Scala, teatro che intimori sempre Del Monaco: “anche a luci spente”, diceva.

Debutto, però, a Como dove, dopo i bombardamenti subiti dal teatro milanese, la compagnia scaligera si era trasferita (ancora Butterfly, direttore Del Campo). Il successo e la fama a partire dagli anni Cinquanta: per l'esattezza dal 1950, interprete, la prima volta, al Teatro Colon di Buenos Aires, di Otello: opera che avrebbe incarnato l'aitanza divistica della voce e della figura di Mario Del Monaco per 427 volte, fino all'ultima, del '72 assieme a Katia Ricciarelli.

Del Monaco (Firenze, 27 luglio 1915 – Mestre, 16 ottobre 1982) ovvero, dalla metà del secolo il più grande tenore drammatico del Novecento dopo Enrico Caruso e a escludere gli Heldentenor

wagneriani. Vent'anni di Scala e dodici di Metropolitan. Il record di ottanta serate l'anno per un totale di duemila fra opere e récital. Partner illustri: oltre alla Callas la Tebaldi, compagna d'arte per eccellenza, e la Simionato, al suo fianco alla Scala in Sansone e Dalila e Carmen. Negli anni d'oro, che vanno fino al 1960, molti dischi (il primo è del '47) e ventotto opere complete da "colonna" e voce storica della casa discografica Decca.

Sino al ritiro dalle scene nel '75 – con Pagliacci alla Staatsoper di Vienna – un anno prima di essere colpito da un blocco renale col seguito mortificante della schiavitù della dialisi. Calvario che non impedì a Del Monaco di continuare a fare del cinema (nel '77 Primo amore di Dino Risi con Ugo Tognazzi e Ornella Muti), di scrivere un'autobiografia, di insegnare a cantanti giovani e meno giovani di mezzo mondo, di godere di una villa da "tenore dei tenori" – a Lancenigo, alle porte di Treviso – accanto ai due figli (Giancarlo regista e futuro sovrintendente d'opera) e alla moglie Rina, ex cantante ("sin da fidanzata la mia consigliera, quella che mi ha sempre guidato"). Villa hollywoodiana con quaranta stanze, piscina e cappella privata. Sacratio fatto di quadri suoi, da "tenore-pittore", e pareti tappezzate di dipinti ad olio di grandi pittori con un unico tema: Del Monaco nei panni dei personaggi interpretati spavalidamente in scena. Il repertorio, appunto, con in testa naturalmente Otello. Ruoli di cui parla un profilo critico che Teodoro Celli stese all'indomani della morte del cantante. "È stato in Aida un Radames esemplare e in Norma un Pollione reso credibile dalla meravigliosa virilità di quella voce; è stato un Canio nei Pagliacci spasimante e dolorante, un Ernani di bruciante verità e un Johnson nella Fanciulla del West affascinante come un autentico personaggio di un film western. Ma ancora meritano di essere ricordate le sue interpretazioni della Forza del destino nella quale dava ad Alvaro la spagnolesca verità del concetto stesso dell'onore, tutto riassunto nella voce, e Andrea Chénier e Turandot."

I pregi, però, sono anche i limiti d'un artista. Limiti dei quali riferisce un altro grande esperto di voci e storico della vocalità: Rodolfo Celletti. "Se era un elettrizzante declamatore, dalla voce bellissima e dall'accento vibrante, Del Monaco non era altrettanto convincente nel canto legato ed affettuoso, nel "piano". " Penso che questo limite fosse dovuto alla sua tecnica vocale, personalissima. Si può dire che lui eccelse, nonostante la sua tecnica, perché era un superdotato. Ma quelli che hanno cercato d'imitarlo hanno perso la voce. **Alberto Cantù**

Tra lira ed euro: telefonini e didattica musicale

Si dice che un non ben identificato insegnante di una altrettanto non ben identificata scuola italiana, allo scopo di sedare e interessare i propri turbolenti e svagati allievi, sia ricorso all'uso didattico dei telefonini cellulari. Tipo: Alex (primo banco a destra, futuro maestro di piercing) chiama Megan (terzo a sinistra, aspirante top model) chiedendole "Chi ha scritto la Divina Commedia? Napoleone, Gesù Cristo o Jovanotti?" e così via, di trillata in trillata, anche tra Kevin e Jessica, Brad e Steph. I ragazzi d'oggi in Italia si chiamano così, non come una volta con quei brutti nomi all'italiana e da vecchi: Mario, Giuseppe, Giovanni... Siccome parecchi G.S.M. emettono frammenti di musica classica, dal Bolero alla Marcia Turca, dalla Quinta al Chiaro di luna, oltre a diffondere cultura, l'insegnante in parola si è trovato tra le mani, e senza neppure accorgersene, un Master di didattica della musica. A lui, quale riconoscimento al merito, la lira (strumento di Orfeo), alle case produttrici di telefonini, euro e dollari a valanghe. A ciascuno il suo.

A scuola da Mamma TV

Che begli insegnamenti in TV! Nel corso di un programma avente pretese culturali, un bel giorno il discorso è caduto su Enrico Caruso, presentato come "canzonettista". Il tutto condito con qualche piccante aneddoto sugli amori del celebre tenore napoletano, e accompagnato da un sottofondo musicale bassissimo, per non dire impercettibile. Un vero "omaggio" in chiave tuttologica all'antica gloria della lirica: soft nel sonoro, un tantino hard nei contenuti e parecchio silly (scemo) nel suo complesso. In piena regola con le odierne linee di tendenza. Cosa vogliamo di più?

Intorno a Scarlatti e alla Cantata

Aspetti estetici e Motivi storico-ambientali

Un inedito

di **Ferdinando Grossetti**

*La conoscenza essenziale è tutta
in rapporto con l'esistenza; o, altrimenti
detto, solo quella conoscenza che ha
un rapporto essenziale con l'esistenza
è conoscenza essenziale.*

Søren Aabye Kierkegaard

*Postilla conclusiva non scientifica alle
Briciole filosofiche.*

*Conoscere vuol dire anche disseppellire
i tempi e i luoghi, le figure e le cose:
rivisitarli, interrogarli, compulsarli, istigar-
ne la memoria. Fino a quando da un Al-
trove non si liberi di essi...quanto già...
e qualchecosa d'altro.*

F.G.

1. Preliminari

La 'ricostruzione' di un modello di riferimento storico-ambientale, di un luogo e di un tempo, di un *milieu*, insomma, entro cui si è affermato un linguaggio, uno stile, una linea di tendenza, è pari a una lusinga che di continuo irretisce. Ancor più se si tratta di individuare una precisa correlazione tra un *soundmark*, una foggia sonora, cioè, e uno Schöpfer, un musico preclaro. Magari un *demiurgós* che quel *trend* ha contribuito a qualificare o addirittura a trasformare in *must*. Ma se si recidono i reticoli di questa illècebra, se si strappa il velo fittivo del suo mascheramento, se la si smitizza e la si introduce quale 'convenuto' perché renda conto di taluni inscenati 'travestimenti'; e se, infine, si ha agio di tramutare i *contours flous* della sua indistinzione chimerica in precisati elementi di quella che sarà la *disputatio* da trattare, allora essa può convertirsi anche in approdo tangibile e perfino illativo.

In genere, la *recherche* richiede una nutrita serie di notizie, dati e raffronti, per il cui recupero occorre non solo recedere indietro nel tempo, ma anche contemplare ed assumere afferenze e divergenze, unicità e molteplicità, linearità, simultaneità e saltuarietà dei fenomeni delle cui proprietà gli accadimenti si rivestono, si rivelano quelli che sono, cioè. O che a noi appaiono indubitabilmente tali.

Crede, perciò, d'individuare siffatte componenti, senza che nel loro dinamico combinarsi-scombinarsi emerga più di qualche scèpsi, significa per lo più promuovere una deliberazione se non velleitaria, certo arbitraria.

Ciò, per un verso. Se poi si vuole tentare di entrare nel merito di certe cause che hanno favorito quella circostanza storica, conviene allora una volta ossequiato quello che è stato possibile rinvenire dei *fetiches* documentali tracciare più coordinate e mettere in luogo una ricerca che non escluda alcunché e che, in particolare, non mortifichi più di tanto il fondamento epistemico.

Non solo elementi inerenti alle strutture economico-politiche, dunque, ma anche condizioni naturali ed extrastoriche: la costituzione bio-fisiologica degli individui, il dato climatico ed etnico-latitudinale, la rilevanza alimentare e, quindi, il carattere, gl'impulsi, le inclinazioni, le percezioni e i *revers* psicologici. Senza contare l'irrompere e il situarsi dei micro-fattori incidentali ('attrattori strani'), le sovversive imponderabilità del caso, di cui la Storia (con tutte le sue mene, miraggi, omissioni e falli) non ha granché tenuto conto e che, invece, proprio perché fenomeni quali il moto fortuito di un atomo (*clinamen*) o le *insulae* in movimento nello spazio (R. Thom) possano imettersi nella mutazione diveniente della condizione umana, essi costituiscono fattori paritari, se non poziòri, della ricerca, ossia, delle tecniche metodologiche più aggiornate, atte a svolgere una più adeguata indagine inter-comparativa. E tale articolata collazione, giusto per ricondurre al di qua del portale storico ciò che esso occulta, per arrischiare e rischiarare le sottese relazioni che si embricano tra le molteplici unità; e, quindi, per edurre risultanze nuove, diverse, anche 'osanti' che aiutino, però, a meglio intellighere la complessità da cui nasce il caso.

Si tratterebbe, in qualche modo, di estendere i nessi, delineare gli scenari, tentare gli scorci, focalizzare i siti e le ubicazioni, districare il groviglio delle incidenze e, una volta individuati i vari e sparpagliati punti dell' *expositio* crono-spaziale, tracciare tra di essi le linee d'interconnessione, al fine di riscontrare gli effetti degli incontri, dei rapporti, delle amicizie dei vari personaggi in scena e del loro imbattersi, lambirsi, intersecarsi, contrapporsi, allontanarsi. Di valutare, nel piano sincro-diacronico, la conformazione antropologica, gl'influssi astrali e mistico-religiosi, le concomitanze, le interferenze, gli scontri caratteriali, gli aspetti ciclotimici, la pervasività degli umori e il loro improvviso perturbarsi, quindi, le malattie e le manie, le volizioni e le prostrazioni che ne conseguono, senza trascurare la paraclasi e la rovina che spesso si abbattano sugli uomini e sulle cose. E, per converso, l'alea dell'auge e della bazza. Ma anche la carezza inattesa dell'evento.

Bisognerebbe, insomma, adoprarsi per mettere a punto un'ermeneutica dell'indizio, una *micro-cheirurgia* della sutura, onde ricomporre il tantra, un po' la sua *anänke*, la tela destinale entro cui doti e opere del soggetto si sono intessute, ergo: l'irripetibile singolarità della sua vicenda umana. Una indagine incessante e di conseguenza, un portato da considerare sempre provvisorio, dinamico, inconcluso, suscettibile cioè di ogni ulteriore puntualizzazione. Scongiurando le pelosità accademiche, certo, ma stando molto attenti, per un verso, a non cadere nelle definitezze e nelle limitazioni del *logos* e, per l'altro, a non farsi troppo lusingare dallo 'spaglio' delle espressioni metaforiche. Mai cedendo, in ogni caso, alle tendenziose trappole delle semplificazioni.

In un tal lavoro che, intanto, non ammette alcun termine *ad quem.*, una cosa, se non altro, dovrebbe essere possibilmente messa in conto e resa chiara: quella *méthexis* di cui parla Platone, corrispondente al senso della *partecipazione*, di come, cioè "...le cose contingenti della realtà fisica partecipino delle idee nella misura in cui le realizzano sensibilmente".

Salvo quando l'impronta di un nome o di un caso non si sia così aggrumato e concrezionato nel tempo (in positivo o in negativo) da risultare non più reversibile. In questo caso, la lontananza dagli accadimenti, l'insieme dei significati e dei simboli ad esso connessi, l'alone leggendario, consegnandolo definitivamente all'inattaccabilità del mito, lo sottraggono per sempre ad ogni indagine conoscitiva e perfino misteriosofica. Per dirla con il Nobel Naipaul (*The writer and the world*), l'uomo, l'artista, il pensatore, lo scienziato... non è rappresentato (solo) dalle sue opere, "ma dal suo mito, ed il mito risiede nelle mani altrui".

Occorre, però, qui subito tener presente come la presente nota (non più che un riduttivo e affrettatissimo abbozzo isagògico), pur informandosi a siffatti criteri (ma con un approccio libero, tutt'altro che fideistico e, quindi, incline per sua natura anche a derogare), rimanga per non pochi motivi ragionevolmente manchevole, non poco limitata, ma non nella misura in cui lo sono tutte le cose, bensì per quant'altro ancora poteva evidentemente essere accluso e congiunto (in apertura, chiusa e dipanatura). Tutt'al più, si può parlare del tentativo di avviare_sull'itinerare che conduce alla "teoria della conoscenza"_un perseguimento non più che asintotico.

D'émblée, ecco una doppia polarità spazio-temporale: 1620 (prima nominazione della Cantata)-1684 (venuta di Scarlatti a Napoli)-1725 (termine della parabola scarlattiana) | Roma-Napoli-Venezia-Firenze-Napoli: policentrismo musicale Sei-settecentesco.

2. Il poligono geo-politico europeo. Sui principali prodromi: in trasvolata

Se c'è un periodo difficile da disconoscere come cruciale per la storia dell'Europa, anche perché esso si staglia ancora oggi nettissimo sul podio dell'osservazione storiografica, questo *momentum* è di sicuro il Cinquecento. I mutamenti che produsse, gravidi di ogni implicazione, resero la nuova *Weltanschauung* così propulsiva che, in un così *disciolto* sommovimento di animi, si possono rinvenire i segni già *in fieri* di ogni ulteriore sviluppo storico il quale, comunque si andrà a caratterizzare, è ad esso che legherà per sempre le sue radici.

I fatti, le dottrine, le *connaissances* e le dinamiche che si vanno ad articolare e disarticolare nell'asimmetrico poligono geo-politico delineatosi tra Francia-Spagna, Inghilterra, Olanda e Italia trovano, sì, giustificazione nelle ragioni politico-economiche, ma ricavano più essenziali motivazioni e, spesso, non pochi pretesti dalla necessità di difendere i principi d'un'appartenenza, innanzitutto, religiosa: da un lato, i protestanti riformisti; dall'altro, i cattolici controriformisti. Gli stessi che,

ancora oggi, non smettono di reperire o concepire (pseudo) ragioni per contrapporsi, inimicarsi.

E, tuttavia, l'aspetto religioso quanto quello politico finiscono per risolversi in una precisa unificazione d'intenti, dal momento che, a difendere l'autorità costituita, il valore della tradizione e la gerarchia sociale, saranno sia la Chiesa che lo Stato.

Ma se nella Spagna e nell'Italia meridionale questa duplice propensione, mossa soprattutto dalla cupidigia di conservare e a volte incrementare i privilegi feudali, consegue in ultimo buon fine, non altrettanto accade nei Paesi Bassi, dove le convenienze della nobiltà terriera unendosi a quelle di una forte borghesia mercantile e finanziaria di fede calvinista hanno modo di opporsi e con fermezza a tali egemonici progetti. E anche se la repressione spagnola riesce poi ad eliminare il capo del movimento olandese, Guglielmo d'Orange (nel 1584), la formazione della Repubblica delle Province Unite e la definitiva indipendenza dalla Spagna nel 1648, resteranno delle intraprese per sempre compiute.

In Francia, l'insanabile contrasto tra Cattolici e Ugonotti sfocia, come si sa, nella "notte di S. Bartolomeo" (1572), oltre che nell'uccisione di Enrico III (1589). L'Editto di Nantes (1598), intanto, se assicura la libertà di culto, non riesce peraltro ad estinguere né l'ostilità tra nobiltà e monarchia (che continuerà con la Fronda parlamentare nel 1648 e la congiura dei principi nel 1650-52), né le rivolte popolari.

Con Luigi XIV e grazie alle astute diplomazie di Richelieu e dopo di Mazarino la Francia apre il periodo dell'assolutismo europeo. E con ministri alto borghesi (Michel Le Tellier-guerra, Jean Baptiste Colbert-finanze) e un'estesa rete di intendenti pubblici, essa inaugura anche una politica di forte intervento dello Stato. Si potenziano le manifatture reali (Gobelin, per tessuti e arazzi; Sèvres, per le porcellane), si adottano misure protezionistiche (monopoli, prestiti, tariffe doganali per scoraggiare l'importazione di manufatti esteri) e si istituiscono compagnie commerciali per controllare i traffici coloniali. Quantunque i problemi derivanti dalla pressione fiscale e dagli abusi feudali restino sostanzialmente irrisolti.

In questa ribollente temperie politico-culturale, un intuito destinato a rivelarsi oltremodo strategico è costituito dalla doppia fondazione dell'*Académie Française* (1635) e dell'*Académie royale de peinture et de sculpture* (1648). Del 1672 è, invece, l'apertura dell'*Académie royale de musique et danse*, trasformatasi in seguito nell'*Opera* di Parigi. *Atouts* questi quanto mai propizi e soccorrevoli per attollere la più seducente effigie di ambigua soggiogazione. E sì che siffatte Istituzioni, pur riconoscendo dignità e perfino rango professionale agli artisti, avevano opportunità di controllarli più da presso, imponendo così un'arte ufficiale, le cui regole dovevano essere osservate quale cogente ossequio alla supremazia del potere. Non diversamente, peraltro, avveniva con 'l'allestimento' volutamente stupefacente della reggia di Versailles (1682). Il grandioso *atelier* politico-mondano-culturale doveva, in concreto, funzionare sia per invigilare la nobiltà francese che per fornire alle corti europee un imponente, sontuoso modello di primazia.

La tipicità dell'Inghilterra è antica. Ma ciò che fu possibile nel 1534 a Enrico VIII che, con la ratifica dell'*Acte of Supremacy*, divenne anche capo della Chiesa anglicana, non riuscì a Carlo I Stuart quando volle estendere l'assolutismo monarchico anche al campo religioso. Per la prima volta nell'ambito europeo, la variegata borghesia dà scacco_a un tempo_sia alla monarchia che alla nobiltà. Calvinisti, quaccheri, diggers e puritani religiosi, unitamente ad ampi strati sociali costituiti da piccoli proprietari terrieri, borghesia cittadina e classi popolari si ritrovano così coalizzati sotto le stesse insegne delle rivoluzionarie "Teste rotonde" le quali, per sconfiggere Carlo I, organizzano un potente esercito facendolo destralmente muovere da Oliver Cromwell. Nella battaglia di *Naseby* (1645) il re è sconfitto. Consegnato dagli scozzesi nel 1647, viene condannato dal parlamento e poi giustiziato (1649).

È vero, in seguito, la monarchia sarà restaurata, ma le conquiste ottenute sono lungi dall'essere abrogate. Anzi. Le basi del pensiero democratico e dello spirito della tolleranza e libertà individuale trovano piena affermazione prima nel 1679 con l'*Habeas Corpus Act* che garantisce tra l'altro il cittadino dall'arresto arbitrario; e successivamente, nel 1689, con la *Dichiarazione dei Diritti*, con la quale il sovrano deve adeguarsi alla volontà della nazione, espressa dal parlamento.

Ferdinando Grossetti (1 - *continua*)

La processione

di Fabio Tombari

Sono finiti i tempi nei quali le processioni percorrevano come lunghi serpenti le strade di città e paesi parati a festa tra allegri scampanii. Ora che i campanili emettono suoni rauchi e stanchi da magnetofono sfiatato, e che gli automobilisti, affamati di vie, vicoli, piazze, marciapiedi, aiuole, occupano ogni tipo di suolo pubblico e privato, restano solo ricordi. Non fia mai che Madonne e Santi abbiano a intralciare il traffico!. Di bestemmie se ne sentono fin troppe. Ricordi, sì, di funzioni consacrate dalla presenza di autorità religiose benedicienti. La festa del patrono. E poi la musica: all'esterno quella della banda, all'interno l'esaltante voce dell'organo, magari con l'immane pezzo d'opera. Torna alla mente l'Amami Alfredo del Gattopardo nella parrocchiale di Donnafugata. Giornate proprio particolari, con tanto di fuochi d'artificio. Infine, quando il sole muore, ecco il Santo Protettore far ritorno nella sua nicchia tra Cherubini e Serafini, mentre sotto un cielo di velluto la gente rincasa o si ritira all'osteria in cerca di vecchie abitudini. Anche Fabio Tombari rievoca una di queste cerimonie speciali nella quarantesima cronaca di Frusaglia, l'immaginaria città della terra marchigiana in faccia all'Adriatico. Scritti risalenti al lontano 1929, ma a tutt'oggi per niente avvizziti, ove si parla del mare, "quest'essere informe e stupendo sottomesso alla Luna", della vernaccia, "che esce dalla botte a furia come un gatto", delle montagne, "antri e gobbe del demonio" e d'altro ancora. Frusaglia, insomma, che – commenta l'autore – "ride e piange come ogni umano paese".

Avevano arrostito le aringhe i campanari per aiutarsi a bere. Pareva che ardessero in quell'incendio tutti i peccati mortali dal pomo in poi.

Sotto il nero muraglione della cattedrale romanica, Gaggino cantava il *Dies irae* per tutti i poveri dannati che han mangiato l'aringa. Il giorno dell'ira, quel giorno: i massi scoscenderanno dai monti, i monti crolleranno. Sarà la terra come la giubba del leone, quando il leone si scuote dal sonno e rugge. Il fuoco pioverà dalle stelle, le stelle si cozzeranno. Crepiteranno i secoli come ginepro in fiamma.

E alle cinque del mattino cominciò il batticlavio delle campane. Era Frusaglia, nient'altro che la mia rozza e ridanciana Frusaglia che dal sonno si destava con le api e le vespe nel Sole.

Alle undici ore la processione spuntò in cima al corso, coi drappelloni al vento, con gli stendardi, i labari e il gonfalone.

Davanti, irato, gonfio, tronfio, nella bianca camicia della cotta, il prevosto scacciava la gente, i ragazzi e le mosche, mordendo il *Pange lingua*. Era quello che con uno schiaffo aveva ammazzato il porcello.

Umile, triste lo seguiva Gesù. L'avevano messo in croce e lo mostravano al popolo, fra le guardie. Ed era sempre lo stesso tremendo e misero Iddio, tenuto a stento da quattro bifolchi in sudore, ed era tutto di cerqua ed oro vecchio e di ferro. Bello come un bel giovane puro.

Poi la banda comunale dei briganti attaccò la marcia liturgica d'un *tabarin* di Tolosa. Ma perché, io dico, li lasciano a piede libero quei cani demolitori di sagre e non li arrestano prima delle feste come perturbatori politici? Liberio, il nuovo capo banda è framassone e lui ce l'ha col nostro Dio falegname, ché il suo, nientemeno, è architetto.

E scoppiarono i mortaretti. Pum, pum, pum. Pareva la battaglia di Monteguiduccio.

Davanti alla chiesa madre il corteo si arrestò, ondeggiò, s'ingolfò e scomparve nella bocca del Duomo. Stritolati dalle scarpe dei cristiani odoravano il lauro e la mortella.

"E tu non vai in chiesa?" mi fece Maria.

Era vero: io in chiesa mai. Un giorno il prevosto avvicina la mia mamma. “Quel vostro figlio è un eretico, un turco.”

E mi avviai giù pel corso, sotto le coperte sventolanti al sole, fra gonfaloni e stendardi, come uno che da solo ha vinto una città.

“Va buona al prevosto, oggi: canta come un fringuello!”

A spinte, a gomitate, mi ficcai nella calca per ascoltare. Un carriolare di ruote, un rombo di motori e la voce gialla di due ciechi che al cantone strillavano la *Intemerata*.

A furia di camminare sui piedi dei penitenti, fra mugolii e maledizioni, mi trovai sulla scala della cantoria.

“Va’ via” mi disse il soffiamentici. Naturalmente restai.

Di lassù dominavo tutta la bella Cattedrale.

Volendo, avrei potuto versare sui fedeli la cera accesa dei candelotti. Laggiù uno stuolo di signorine rinfrescava tutta la vista e più in qua, in ginocchio, rossi come diavoli, i tre monsignori venuti da Roma pregavano a occhi chiusi.

Fra poco, i violini, diretti da maestro Liberio, avrebbero intonato un salmo davidico. Prima attaccò l’organo: fra le riprese dei mantici sembrava la risacca d’un mare in bonaccia, cui rispose il coro a tre voci dei maestri di cappella. Era grande quel canto, e disperato: pareva che un popolo in pianto abbandonasse la terra.

Poco dopo s’udirono i violini come liuti d’angelo nei giardini del cielo: *Gloria in excelsis Deo!* Ogni tanto quel coro s’interrompeva, per secondare la prassi liturgica. Con l’ali ferme si librava la pausa. Da quel che potevo capire, il Pastore d’oro leggeva sul trono il Vangelo. Avanti il prevosto gli faceva da leggio, come uno che tenga sul capo, per l’ali spiegate, un falco morto. Con l’oro, i rubini e le gemme mi viene in mente, a pensarci, l’evangelario del vescovo Ariberto.

Poi il canto riprese. Un bel pretone forestiero, tozzo, nerboruto, tutto in sudore, cantava in voce d’angelo. L’avessero sentito quei della sua parrocchia montanina! Gli faceva eco una comitiva i seminaristi teneri teneri, colle cotte ancora odorose di spigo. Osanna! Cantavano di cieli, di troni e di dominazioni. Oro e argento in campo azzurro. Osanna!

da Fabio Tombari, *Frusaglia*, Milano, Mondadori 1974, pp. 242-244.

Ancora su Puccini-Berio: tra realtà e immaginazione

Uno studioso francese sostiene che le commedie di Molière siano state scritte da Corneille. Sull’onda di questa tesi, che pare accreditata, c’è chi insinua (ma saranno le solite male lingue?) che la Turandot non sia opera di Puccini ma di certo Berio da Oneglia. Un Carneade che volle restare nell’anonimato, usando come paravento il nome altisonante dell’autore di Bohème, senza tuttavia riuscire a portare a termine l’immane fatica. Ragion per cui (proseguono i... maligni) il nipote Luciano si sarebbe sentito in dovere di turare la falla con un nuovo finale dell’opera al posto di quello usuale, da lui ritenuto indegno di tanto parente.

Reggiseni e guepières a Salisburgo

Senza essere dei Nostradamus, l’avevamo previsto. Dopo aver pronosticato con un pizzico di fantasia spot d’ogni genere e a non finire anche all’interno del teatro lirico, eccoci ben presto arrivati al Don Giovanni di Salisburgo sponsorizzato da una ditta di lingerie.

Dopo le donne del grande seduttore in reggiseni e guepières (body in lingua madre), si dice che Lorenzo Da Ponte, librettista di Mozart, sia accorso a modificare l’aria di Leporello: “Non si picca se sia ricca se sia brutta se sia bella, purché sfilii la gonnella”. Che c’è di strano? Tanto, la musica del grande Salisburghese resta quella di sempre.

Pregi e limiti del basso continuo

di **Pietro Avanzi**

Questo articolo sarà trattato in modo alquanto diverso dagli altri quattro pubblicati nello stesso periodico (nn. 7-8-9/1997; nn. 11-12/1998; nn. 14-15/1999//16/2000; n. 20/2001). Lo studio costante e approfondito del continuo, principalmente sulla tecnica armonica di riferimento (scelte appropriate delle armonie, quantità e disposizione delle parti in relazione al cembalo), consente alle volte di aggiungere qualcosa di nuovo e, forse, di maggior valore. Non si parlerà delle *Regole, Studi, Manuali, Trattati*, ecc., esistenti in circolazione o presenti nelle biblioteche italiane ed europee, poiché l'enorme disponibilità di testi manoscritti e pubblicati, soprattutto francesi e tedeschi, più che un pregio appare un limite per la reale comprensione del periodo in oggetto. Raramente la quantità si rivela in sintonia con la qualità, essendo pochi i testi di valore o di importanza capitale.

In che cosa consiste l'improvvisazione del basso continuo? Nell'aggiungere parti mancanti a quella data del continuo. Normalmente non si incontrano particolari difficoltà quando il continuo è ben numerato o si devono accompagnare dei cori o più parti insieme. Le complicazioni emergono quando si accompagnano dei solisti o, peggio ancora, quando la linea del continuo è priva di altre parti anche se per brevi momenti. Tuttavia a costituire un pregio non è l'improvvisazione in quanto tale, ma la qualità e pertinenza degli accompagnamenti. Infatti, un suonatore di continuo che preferisce elargire le sue abilità esteriori, piuttosto che porre in evidenza la coerenza dell'insieme, difficilmente sarà in grado di convincere una commissione di autentici esperti o conoscitori della materia. Ovviamente, se si fosse capaci di unire le due esigenze, si otterrebbe quanto di meglio una tale prassi contiene ancora in potenza. Per tradurre le idee in qualcosa di più concreto è necessario offrire degli esempi pratici significativi. Il periodo musicale più interessante, impegnativo e influente, ossia quello relativo ai primi decenni del Seicento italiano, ci fornirà alcuni di tali esempi.

Il primo proviene da *L'Orfeo* di Monteverdi, *Atto secondo*, dialogo tra la *Messaggiera* (soprano) e *Orfeo* (tenore), dopo l'indicazione: *Un clavicembano, chitarone (sic) e viola da braccio*. Sono soltanto poche battute, ma sufficienti a dimostrare l'importanza decisiva della proprietà armonica nell'ambito di contesti stilistici di particolare rilevanza musicale. Ora, per coglierne l'effettiva valenza, occorre confrontarsi con soluzioni proposte da altri. Ho scelto quella di Alceo Toni presente nei suoi *Studi critici d'interpretazione* (Ricordi 1955, pp. 127-29), perché oggi raramente si trova qualcosa di scritto da parte di esperti altrettanto "coraggiosi". La comparazione consente di verificare il mondo musicale relativo alla complessa e lontana *Seconda Pratica* monteverdiana. *Prattica* che, essendo esteticamente fondata sull'orazione padrona dell'armonia e sulla teoria degli affetti, esige negli studiosi la presenza di una specifica sensibilità musicale sostenuta da una adeguata conoscenza delle tecniche compositive coeve.

Un'attenta analisi delle prime battute degli esempi 1 e 2 della parte di *Orfeo*, nella versione di Alceo, rivela la presenza di una terza minore inopportuna sul *sol* che precede il *re*. La melodia tende a salire di grado: intervalli ascendenti di tono (*fa-sol, sol-la, la-si*) preceduti da salti di quinta in sincope o in levare. Concitazione e intensificazione sono i fattori espressivi più coinvolgenti (il *forte* iniziale è decisamente fuori posto), mentre la forma interrogativa del testo (es. 2) e i salti di quinta del basso suggeriscono chiaramente la terza maggiore, rendendo in questo modo quasi magica quella minore sul *la* che precede la cadenza sospesa. Fuori posto sono inoltre tutti i ritardi della terza in quanto condizionano la libertà del cantore. Eccessiva poi la quantità delle parti, inutili le numerose indicazioni dinamiche, agogiche e di fraseggio (che ho subito tralasciato), e arbitrari i cambiamenti di tempo con la conseguente riduzione dei valori. Si notano pure: un'alterazione ritmica nella melodia della *Messaggiera* (b. 5), un non senso nel *Moderato* (rispetto a chi o a che cosa?), e l'assenza della terza maggiore sul *si* che salta di quarta. Il seguito di Alceo presenta momenti ancora più inaccettabili. Per esempio, la cadenza doppia sul *mi*, l'unico passaggio numerato, viene decisamente frainteso

dallo studioso. Le *Regole* e le musiche sono molto chiare in proposito, lascio quindi ai lettori l'analisi dettagliata delle due versioni, perché il meglio deve ancora venire. Si osservino le battute 10 e 13 coincidenti con le frasi: “*la tua bella Euridice*” e “*La tua diletta sposa*”. Il musicologo, inserendo sul *sol diesis* della misura 10 due triadi minori, e “perfezionando” la prima triade della 13 con un ritardo della quarta preparato da una settima maggiore di passaggio, dimostra di possedere una sensibilità musicale in stridente contrasto con quanto traspare dal contesto o dalle intenzioni dell'autore. La parte interna di Orfeo, che separa le due frasi, è realizzata in modo tale da non meritare alcun commento. L'ultimo punto importante si trova sopra i due *la*, con il secondo per la cadenza perfetta. Toni sceglie un solo accordo di settima minore di seconda specie per i due *la*, come se si trattasse di una cadenza sospesa sul *re*. Primo errore: la settima sul *la* dal momento che l'efficacia espressiva non è data dalla dissonanza ma dalla triade minore, oppure dalla quarta al posto della terza; secondo errore: il vuoto armonico sulla pausa nonostante al basso ci sia la ripercussione del *la*; terzo errore: l'assenza della terza maggiore, richiesta in questo contesto anche dalla interiezione di Orfeo (la quarta eccedente col canto esprime molto bene lo sconforto o il dolore del protagonista).

Prima di passare ad alcune considerazioni sulle motivazioni che stanno alla base delle scelte, vediamo altri esempi: il primo sempre da *L'Orfeo* di Monteverdi, gli altri due da un articolo di Cesare Beltrami (*Strumenti e Musica* Anno 39° n. 1 gennaio 1987 p. 106). A suggerire il primo è un caso di *eterolepsis* presente a p. 94 in un testo di Marco De Natale (*L'Armonia classica e le sue funzioni compositive* Ricordi 1986). Il caso citato di *eterolepsis*, a parte l'estraneità delle figure retoriche relativamente alla musica italiana del periodo (non mi risulta che se ne parli nelle nostre *Regole* o *Prattiche*), consente di toccare il valore dell'analisi attuale nei confronti della tecnica del continuo storico e di commentare l'esempio del teorico. I difensori dell'analisi *tout court*, con le loro minuziose e astruse analisi delle musiche tonali, non aggiungono quasi nulla di nuovo a quello che si può apprendere direttamente dallo studio del continuo e dei partimenti della scuola napoletana (vedi Quaderni di *Musicaaaa!* 15-16 *La prassi italiana del basso continuo*).

De Natale considera un caso di *eterolepsis* anche “*il deviato percorso risolutivo di un suono rispetto al presupposto tracciato nel campo armonico-tonale (ovvero rispetto alle normali regole di condotta delle voci). Ecco una sensibile con risoluzione 'spezzata'...*” (vedi esempi 3-4). Sostiene che in questo “*caso è la linea melodica a flettersi, a 'distorcersi' sottraendosi al percorso predisposto dalla condotta delle voci (...)*”. Alle volte i pregi di uno studioso possono trasformarsi in limiti, quando certe idee finiscono per avere il sopravvento sulla logica delle cose. Nel Seicento si trovano casi di *eterolepsis* nel *Tractatus compositionis augmentatus* di Cristoph Bernhard (1627-92). Nella traduzione di Walter Hilse (*The Music Forum* vol. III Columbia University Press 1973 New York and London) se ne incontrano alcuni esempi alle pp. 118-20: quello proposto da De Natale non vi rientra affatto. La ragione è semplice: non si tratta di una sensibile ma di una doppia sensibile. La linea di Orfeo raddoppia la nota del continuo saltando poi di terza: nessuna distorsione. La sensibile *sol diesis* del canto non può quindi salire di grado, come qualsiasi altro raddoppio d'ottava, perché sono le stesse regole a proibirne il moto parallelo. Certe “licenze” rientravano ormai nella forza dell'orazione, poiché era da questa seconda pratica che proveniva lo stimolo per una ricerca armonica e melodica più libere, ricche ed efficaci: lo esigeva il nuovo stile basato sul *recitar cantando* o sulla *monodia accompagnata*. “*Gli amati orrori*” sono resi pure dalla quarta eccedente melodica tra il *sol diesis* e il *re* del canto (il *mi* interno ne addolcisce il passaggio), e dalla conseguente armonia minore di quarta e sesta. Di più, la terza maggiore sul *la* che precede la sensibile, non appare in sintonia col testo “*di questi orrori*”, preferendo piuttosto la terza minore. Alla quarta e sesta sul *la breve* devono seguire poi gli accompagnamenti della settima maggiore insieme alla seconda (nona) quarta e quinta dopo i due *re* del canto (la figura di breve è stata divisa in tre parti). Gasparini, ne *L'Armonico Pratico al cimbalo*, tratta in modo esaustivo simili passaggi quando titola *Delle false de' Recitativi...* il cap. IX. Si osservino ora gli esempi 5 e 6 che il Beltrami ha tolto da un testo di Angelo Michele Bartolomi pubblicato a Parigi nel 1669. Essi consentono di introdurre le considerazioni di cui sopra.

Nell'articolo di Beltrami si parla della natura delle realizzazioni relative al primo Seicento. A p. 107 si legge: “*Ciò che preoccupa ora i compositori è l'intelligibilità del testo e l'assoluto predominio*

della voce". Poco prima: "Esempi di tale semplicità erano tuttavia frequentemente solo teorici, in quanto nella pratica i virtuosi dello strumento arricchivano l'accompagnamento a tal punto da sollevare le critiche dei trattatisti...". Nelle frasi avverto il senso di una implicita contraddizione. Se la preoccupazione dei compositori era "l'assoluto predominio della voce", allora gli esempi proposti non si possono definire "solo teorici" o "di tale semplicità". Delle tre versioni scelgo la seconda (la terza mi sembra meno spontanea), essendo la prima debole per l'assenza della quinta sul *do* e della sesta (*la*) sul *fa diesis*. Passaggi del genere, se non fossero ben numerati, difficilmente oggi si sentirebbero accompagnati il quel modo. La proprietà armonica, con la sua logica interna tutta da scoprire (giuste consonanze e dissonanze, e sonorità piene e vaghe relative ai contesti o conforme agli affetti), non deve costituire un limite, ma il pregio principale di cui ogni buon suonatore di continuo dovrebbe farsi carico.

Ma è lo studioso Alceo Toni che ci illumina con una serie notevole di riflessioni su come intendere il carattere e la funzione del basso continuo (da p. 39 degli *Studi*). Riduco all'essenziale il suo pensiero (pp. 52-53). Egli sostiene che non si tratta di un "lavoro semplicemente manuale, di esclusiva trascrizione grafica, cosa obiettiva, fredda, di puro scolasticismo", ma di un qualcosa che comporta la creazione delle "parti", le quali, pur essendo "implicite nel dettato stesso", sono lasciate "alla fantasia del lettore-interprete". Non dev'essere quindi "un compito d'armonia scolastica, privo di qualsiasi carattere artistico". Esprime tutta la sua *Weltanschauung*, intrisa di apoditticità nonostante intenda il contrario, in quest'ultima frase: "Siamo, qui, al solito equivoco dottrinario, che, in fatto di arte, è l'equivoco dell'incompetenza e dell'incomprensione".

Stabilire i confini dell'incompetenza e dell'incomprensione in ognuno di noi anche per il solo livello artistico, credo sia uno degli argomenti più difficili e delicati che qualcuno possa ambire di proporre all'interno di un pubblico dibattito. Una cosa è certa: nessuno vuole apparire diverso da quello che pensa o desidera di essere, non di fronte a se stesso, ma agli altri quando sono in gioco la credibilità, il prestigio, il rispetto, o, in altri termini, è in gioco la propria immagine di studioso serio, coscienzioso e responsabile. Molte delle affermazioni appaiono condivisibili soltanto se teoria e prassi si compenetrano. Infatti, avendo a che fare con una determinata tecnica, qualsiasi formulazione teorica lontana dai fatti concreti si rivelerebbe una vuota petizione di principio: ciò che si presenta come un pregio potrebbe poi rivelarsi un limite, anche se nel frattempo è servito a giustificare più l'incompetenza altrui che la propria. E a questo punto ci sarebbe posto soltanto per l'infinita incomprensione (reale o sottesa poco importa) che domina da sempre i rapporti umani. Nel nostro settore non è infrequente incontrare dei formidabili esperti o studiosi di documenti antichi che non lo sono altrettanto nell'aspetto pratico e viceversa (raramente al teorico accadeva di essere anche musicista, secondo quanto si apprende dalla storia della musica).

Prima di concludere vorrei sottolineare un punto fondamentale della prassi italiana del continuo. La frammentarietà delle informazioni, unita ad una produzione vastissima di difficile decifrabilità (particolarmente nei dettagli), invece di rappresentare un limite ne costituisce il pregio più consistente. Ne tento una breve dimostrazione prendendo come pretesto le musiche di Sigismondo D'India con basso continuo (Milano 1609). La parte del continuo appare ben numerata, ma non con cifre sovrapposte o in verticale ma soltanto in orizzontale. Questa scelta presenta alle volte degli inconvenienti tecnici di non facile soluzione. Per esempio, nel Madrigale *Cruda Amarilli* ci sono alcuni passaggi dove non compaiono dei numeri: come interpretarli correttamente? Si prenda in considerazione la misura 16 del testo originale (vedi *Musicaaaa!* n. 20/2001 p. 23): la nota *sol* del continuo può avere la terza maggiore, o minore, con la quinta o la sesta, ma anche la terza minore con quinta e sesta (vedi es.7). Supponiamo che nella testa del musicista ci siano state le armonie di terza minore con sesta o quinta e sesta: come comunicarle dal momento che gli occorreavano due o tre cifre in verticale? La risposta si trova nelle sue composizioni a più voci.

Termino con le seguenti affermazioni. Sono convinto che la nostra preparazione accademica rappresenti un limite fortemente negativo per la corretta comprensione del continuo del 17° secolo. Le difficoltà reali del continuo, se ci spronassero a studiare seriamente anche le opere a più voci e strumentali dei compositori per ampliarne le opportunità, potrebbero rivelarsi un pregio a tutto vantaggio della credibilità dei risultati.

Pietro Avanzi

Suicidio? Ossia Pro e Contro Verdi

Un po' di storia e geografia tra Scapigliatura e Verismo

di Gherardo Ghirardini

7. Attorno al “tavolo zoppo”

Dicevamo che, sullo scorcio degli anni Settanta, Giulio Ricordi cova l'ambizioso progetto di avvicinare l'avvenirista Boito al conservatore Verdi, nutrendo perciò non poche speranze sulla possibilità di coniugare le risorse del dottissimo poeta con il genio del compositore. Se lo sfrecciare sui palcoscenici italiani di alcune meteore lo rende perplesso, non lo rassicurano del tutto i nuovi titoli entrati in repertorio. Infatti, un *Mefistofele* o una *Gioconda* non bastano a riempire il vuoto creativo di Verdi, tenendo presente che lo stesso Ponchielli dopo l'*exploit* del '76 sembrerebbe riposare sugli allori, non avendo ancora sfornato l'edizione definitiva della *Gioconda*, quella che consacrerà la sua fama a livelli internazionali. Ricordi, dunque, si prende la briga di allacciare i rapporti tra i due: il massimo dell'imprevisto sugli inizi, ma cosa fattibile solo dopo aver messo in un angolo le vecchie ruggini. In fondo Boito non è più il giovanotto che dice le cose a bruciapelo, mentre Verdi, sia pur fermo sulle sue posizioni, risulta tutt'altro che impermeabile.

La prima mossa consiste nel ventilare l'ipotesi suggestiva di un *Otello*, per poi gestire abilmente la fase intermedia di un *Simon Boccanegra*, vale a dire la revisione di un lavoro affondato a Venezia nel lontano 1857. In effetti per ora è forse più ragionevole mantenere calda la fama del musicista con un'opera finita ingloriosamente ma capace di rialzarsi, piuttosto che inseguire a tutti i costi il capolavoro assoluto. E poi questa specie di *feuilleton* un po' scombiccherato sorto dalla fantasia del Gutierrez (quello del *Trovatore*) può fare ancora colpo, tanto su uno scapigliato ormai maturo come Boito, quanto sul pubblico stesso. Certamente la linea di condotta da tenersi non è facile, visto che sugli inizi non si registra alcuna esplosione di entusiasmo, anzi, il progetto rischia di finire in frantumi, imbattendosi nella scettica indifferenza del compositore come se si trattasse di rinverdire un arido e intricato fogliame. Se non che la partita dell'editore milanese punta ogni carta sul fascino della riesumazione e al tempo stesso sull'attrattiva del rinnovamento. Ed ecco, superato l'iniziale disagio e sciolte le prime cautele, la speranza che l'operazione vada in porto farsi ormai cosa certa.

Non bisogna trascurare il fatto che in tema di revisioni e ripensamenti Boito non è uno sprovveduto in virtù, sia del nuovo *Mefistofele*, sia del *Nerone* sempre *in fieri*. E sarà proprio lui, una volta fuggate le prime perplessità sul “tavolo zoppo” da riparare, a buttarcisi a capofitto, non semplicemente per pura prova, ma per porre ulteriormente a profitto tutta la propria vivacità di drammaturgo e di uomo di cultura. Da parte sua Verdi, uscito dal duro carapace, accetta la collaborazione con fare tutto sommato ben disposto. Sicché l'intraprendenza di Ricordi avrà buon gioco, facendo leva sull'orgoglio del compositore e sulla curiosità intellettuale del librettista. Fattore determinante la presenza, per la prima volta, di un vero poeta nella vita di un grande compositore. Indice, indubbiamente, di una tendenza verdiana finora abbastanza trascurata che per certi versi seguiva le aspirazioni della Scapigliatura.

La movimentata storia del corsaro divenuto doge risveglia interessi in entrambi gli artisti che finiscono con l'entrare in intimità, “rivaleggiando”, non certo per desiderio di supremazia, ma per una sorta di incitamento reciproco da differenti posizioni. Boito sotto l'impulso di una profusione di idee, Verdi più attento a smorzare con senso della misura le tentazioni di spingersi troppo oltre il seminato. Per meglio dire, ad ogni occasione l'intraprendenza boitiana non si fa attendere, squadrando diverse proposte; in altri termini, il poeta è disposto a rifare più che a rabberciare, trovando un Verdi legato al preesistente ma pronto a vagliare il nuovo. In sostanza entrambi non si accontentano del semplice puntello, dando vita, come osserva Fritz Noske, alla stessa trama ma a un dramma diverso rispetto alla prima versione veneziana. Versione che pure possedeva una sua modernità. Prova ne sia il Prologo, oggetto di scarsissimi ritocchi. Una buona mezz'ora di musica stringata, essenziale, spoglia, dal fluire avvolgente e un po' pigro dell'introduzione (nuova rispetto al Preludio *pot-pourri* del '57) fino alla

marcetta conclusiva (rimasta integra) che sembrerebbe scapigliatamente contrastare con il vago aprirsi dell'opera. Di questo Prologo colpisce l'andamento continuo, pressoché privo di scansioni e popolato di figure simili ad ombre sinuose ed errabonde nell'oscurità, tra le quali emerge il personaggio di Fiesco. Due lievi cambiamenti d'ordine poetico e musicale rendono più moderno il personaggio. Nel suo passare da "misero vegliardo" (Piave) a "mesto genitore" (Boito) il patrizio genovese accentua il senso di umanità, risparmiandosi inoltre il breve virtuosismo su "prega Maria per me" che caratterizzava la prima edizione, e in ciò accentuando le sembianze di funereo fantasma. Pertanto il suo torcersi nella sofferenza resta più incorporeo, in una parola, tutto interiore.

Simon Boccanegra, opera connotata dal sorgere di sempre nuove suggestioni drammatiche e ambientali, difficilmente si rapprende sul piano della scorrevolezza. Se Verdi rifiuta la prospettiva boitiana di fondere i primi due atti, dà al contrario ampia facoltà al librettista di sbizzarrirsi nella possente scena del Senato, ove Boito, attratto dalla medesima passione politica e civile, si alza letteralmente in volo. Ma benché i versi provengano da una consumata esperienza librettistica, l'idea di partire da due lettere del Petrarca appartiene al compositore che ancora una volta dimostra le proprie indiscutibili qualità di uomo di palcoscenico.

Ancora una volta il musicista va oltre le proprie "competenze", senza tuttavia che il poeta si senta soggiogato, tanto l'intesa si è fatta solida, nonostante i caratteri divergenti. Altro elemento rivelatore: quando Verdi tocca il tasto spinoso della cabaletta, si dichiara ancora favorevole alla sua presenza, augurandosi che vi siano giovani capaci di comporne, salvo eliminare quella di Amelia solo perché ritenuta "brutta". Sbrigativo, non c'è che dire, il Nostro, ma pur sempre infallibile come chi dà per assodato che a teatro a contare sono i fatti e non le chiacchiere.

Il *Simon Boccanegra* va trionfalmente in scena il 24 marzo 1881 sotto la direzione di Franco Faccio con Victor Maurel, Edoardo de Retzkè, Anna D'Augeri, e Francesco Tamagno: tutti attorno al tavolo non più "zoppo". L'esito è dunque rassicurante e di buon augurio ai fini del progetto in cantiere, *Otello*. Sembrerebbero infatti pronti i tempi per la nuova opera, se non che i fili verranno riallacciati saldamente solo nel 1883. Sugli inizi Verdi si era mostrato alquanto evasivo, definendo la poesia dell'abbozzo boitiano "buona per voi, per me, per un altro", quindi non facile a convincersi. Il che richiedeva tempo, malgrado il compositore avesse già intravisto qualcosa di interessante.

8. Flussi e riflussi postscapigliati

Nel frattempo gli anni Ottanta si sono aperti con una nuova opera di Alfredo Catalani, *Elda*. Affiliato a Casa Lucca, divulgatrice di Wagner, il compositore toscano esplora lidi a lui più congeniali dopo l'esordio scolastico della *Falce* e sembrerebbe pronto per il grande balzo testimoniato da *Elda*, recante il sottotitolo di "opera fantastica". Sia pure attraverso il modesto libretto di Carlo D'Ormeville, il compositore cerca di captare il "magico incanto" e la "forza segreta della melodia" insiti nella ballata di Heine *Loreley*, cui si ispira la seconda fatica catalaniana, nonché le inquietudini presenti in questa storia che risuona di tutte le suggestioni romantiche non completamente sfogate nell'età di Verdi. Che la Scapigliatura possa essere intesa come una sorta di secondo Romanticismo italiano, o comunque un Romanticismo più acceso di quello di Manzoni e di Verdi, è tesi abbastanza accreditata.

Elda va in scena a Torino il 31 gennaio 1880, ma i nuovi orizzonti lasciano Catalani un po' indeciso, per non dire smarrito, tant'è che l'autore cambierà temporaneamente rotta, per riprendere in mano l'opera a distanza di una decina d'anni, rimaneggiandola radicalmente e cambiando anche il titolo da *Elda* a *Loreley*. Il compositore non possiede un'indole temeraria ed è probabile che la taccia di "adoratore di Bach e di Wagner" affibbiatagli da Filippo Filippi dopo l'*Elda* lo abbia un po' intimorito.

Sempre al 1880 appartiene *Stella* di Salvatore Auteri Manzocchi, che riscuote a Piacenza un successo quasi pari a quello ottenuto a Firenze da *Dolores* nel 1875, confermando le doti e l'impegno del trentacinquenne palermitano, ormai famoso per una spiccata attitudine alla melodia.

Lo sgretolarsi progressivo delle posizioni idealistico-risorgimentali ha, come sappiamo, condotto a forme di disfattismo e sfiducia confluite in quella vena di catastrofe che percorre la Scapigliatura. Eppure, dalla parte opposta prende piede un'ottimistica esuberanza nata sull'onda della filosofia positivista. Ma se c'è un positivismo critico, capace di svegliare le coscienze, che si traduce letterariamente nei *Malavoglia* di Giovanni Verga - e siamo nel 1881 -, ad addormentare queste coscienze contribuisce certo ottimismo imbonitore. Il 1881, infatti, non è soltanto l'anno del *Simon*

Boccanegra, ma anche quello del colossale *Ballo Excelsior* di Luigi Manzotti e Romualdo Marengo, uno spettacolone che nel suo incedere trionfalistico ripercorre sul palcoscenico gran parte delle conquiste dell'umano progresso. "Partendo dall'epoca dell'Inquisizione di Spagna", riferisce il coreografo Manzotti, "arrivo al traforo del Cenisio, mostrando le scoperte portentose, le opere gigantesche del nostro secolo". Più che di positivismo è il caso di parlare di frenesia di positività.

Nell' prefazione ai *Malavoglia* il Verga ritiene il progresso "grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano", mentre in concreto la visione verghiana piomba nel più cupo pessimismo. Perciò per lo scrittore siciliano il mito del progresso, dopo tanti fuochi, lascia solo un pugno di cenere. La realtà va dunque analizzata e descritta scientificamente, senza commenti manzoniani, libera da scorie moralistiche, così com'è.

Il messaggio verghiano è già in atto, ma, musicalmente parlando, ancora prematuro, giacché dovrà passare una decina d'anni prima che *Cavalleria rusticana* (1884) venga rivestita di note.

Ripresi dopo la disfatta di *Luce*, Stefano Gobatti cerca di risalire la china, anche per risollevarsi dalle disastrose condizioni economiche, scrivendo *Cordelia* su libretto di Carlo D'Ormeville. Ma nonostante le attese del pubblico e l'incitamento di Alfredo Panzacchi, la terza opera dello sfortunato compositore veneto delude, soprattutto per l'infelice esecuzione cui l'autore non riuscì a porre rimedio, forse in conseguenza del clima di boicottaggio così stigmatizzato da un giurista bolognese dell'epoca, certo Giuseppe Ceneri: "Se Gobatti avesse infisso nel ventre di qualcuno venti centimetri di coltello, tutti i tribunali del mondo lo avrebbero assolto". In ogni caso *Cordelia*, rappresentata a Bologna il 6 dicembre 1881, sarà l'estremo tentativo, seguito dall'inedito *Masias*, del tormentato autore dei *Goti*, la cui vita artistica ebbe soltanto qualche giornata radiosa.

Il 13 febbraio 1882 Richard Wagner muore, ed ecco, a tamburo battente, il sobrio ma commosso commento verdiano: "Triste, triste, triste. Wagner è morto [...]. Un nome che lascia un'impronta potentissima nella storia dell'arte". Nel trigesimo di questa luttuosa circostanza Bologna si attiva, organizzando un grande concerto diretto da Luigi Mancinelli e ricco di famose pagine orchestrali. Tra queste, la *Morte di Isotta* suscita gli entusiastici furori di Giosuè Carducci: "Che grandiosità epica, che affanno, che dolore solenne! La morte d'Isotta è per me superiore a tutto quel che ho mai sentito di musica".

Dopo l'esordio di *Preziosa* al dal Verme, si guadagna il palcoscenico della Scala con *Bianca di Cervia*. Ci riferiamo ad Antonio Smareglia. Compositore di formazione scapigliata (non per niente fu allievo di Franco Faccio), muove i suoi passi con circospezione in un ambiente, quello milanese, che lui - istriano purosangue - non sente suo. Inoltre, avverte una certa estraneità a Verdi, caratteristica che ne fa una specie di Catalani mitteleuropeo, sia per questioni di scelte artistiche, sia per fattori biografici segnati da rivalità e rovesci di fortuna. Ricorderemo che i due compositori verranno attratti dalle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Flaubert, senza tuttavia mandare in porto i rispettivi progetti.

La medesima primavera del 1882 vede alla Scala la rappresentazione del *Violino di Cremona*, ultima opera di Giulio Litta, distintosi per l'equilibrata ricerca stilistica. Ma sarà sempre la Scala sugli inizi dell'anno successivo ad ospitare un nuovo lavoro di Alfredo Catalani, *Dejanice*, la cui ambientazione esotica non rappresenta che il protrarsi di una tendenza già ampiamente consolidata nel repertorio, anche all'interno della produzione giovanile catalaniana (si ricordi il debutto della *Falce*), ma al tempo stesso una retrocessione rispetto alla scelta, ben più vicina alla Scapigliatura, di soggetti nordici. Scelta già effettuata nel 1880 con *Elda*: un'impresa ancora pervasa da incertezze, come si è avuto modo di specificare. Il libretto porta la firma di Angelo Zanardini, non senza risentire della mano di quel Boito che dopo l'esperienza della *Falce*, Catalani avrebbe voluto ancora come collaboratore. Il mare con le sue atmosfere, il tema del sacrificio per amore e una certa quale spettacolarità la imparentano, a tutta prima, con la *Gioconda*, ma il dominio del teatro appare un po' meno sicuro e disinvolto.

Nella cerchia delle scelte *à la page* si inserisce il Concorso Sonzogno 1883, da cui esce vincitrice *La fata del Nord* di Guglielmo Zuelli, mentre l'opera dell'esordiente Giacomo Puccini, *Le Willis* (pure d'ambientazione nordica) non vien nemmeno valutata. Di qui il guazzabuglio di aneddoti, di fantasticherie e di interrogativi, secondo i quali la commissione non si sarebbe presa il disturbo di esaminare l'atto unico pucciniano, a causa della cattiva grafia. Un atteggiamento dettato dalla più

becera burocrazia cui sarebbe seguito l'improvviso quanto inspiegabile aprirsi del successo? Un'opera che dopo lo scorno iniziale comincerà a brillare di luce inattesa grazie all'interessamento di Boito? Tutto questo, o non piuttosto il risultato finale imputabile alle brighe sotterranee di Giulio Ricordi? Una cosa è certa: il debutto pucciniano non poteva passare inosservato, anche in virtù delle componenti francesi e tedesche (il "sinfonismo" di cui parla Filippo Filippi), oltre che di una già scaltrita teatralità. Tant'è vero che l'editore, dopo una prima prova al dal Verme nel 1884, non esiterà ad acquistare l'opera, consigliando al musicista di produrre una versione in due atti che andrà in scena lo stesso anno a Torino col titolo *Le Villi* e, nuovamente rimaneggiata, alla Scala nell'85. Uno smacco per Sonzogno, al quale non resterà che accontentarsi della pur seria prova di Guglielmo Zuelli.

Mentre nel 1883 il ventenne Pietro Mascagni dà alle scene *Pinotta*, rifacimento del saggio scolastico *In filanda*, una travolgente infatuazione per il dramma di Heinrich Heine *Guglielmo Ratcliff* occupa le giornate di questo giovane compagno di studi di Puccini. L'ardente e selvaggia passionalità dell'eroe heiniano lo ghermisce al punto da immergerlo in una ressa di suggestioni sconfinanti nell'affanno. Sta di fatto che, tra dubbi e ripensamenti, per quanto concepita e nata negli anni Ottanta, quest'opera fosca e zeppa di fantasmi e di morti verrà tenuta in serbo come sorpresa, venendo alla luce solo nel 1895. Il lungo sonno, tuttavia, non gioverà al "primo amore" mascagnano, facendolo risultare un po' datato. L'opera, infatti, s'inquadra in quella tarda Scapigliatura che ha in Catalani il massimo esponente e che per Puccini e Mascagni costituisce una breve escursione al di fuori del territorio loro abituale. Oltre all'esempio del tenore con voce di Otello che si fa "wagnerianamente" largo tra il folto dell'orchestra, resta come documento d'epoca l'Intermezzo denominato *Sogno di Ratcliff*, una pagina che sarebbe dovuta assurgere ai fasti scaligeri sotto la direzione di Franco Faccio se il veto del severo e un tantino fiscale direttore Bazzini non fosse sceso come una scure sul piccolo capolavoro giovanile dell'ancora allievo del Conservatorio milanese. Verdi e Wagner, una strana ed entusiastica promiscuità.

Definito da Wagner "il Garibaldi dei direttori d'orchestra", valorizzatore del nuovo repertorio, Luigi Mancinelli si radica nell'ambiente bolognese e proprio qua debutta nel 1884 con *Isora di Provenza*, opera che rivela una natura di compositore preparato e sensibile, ma anche originale.

Nuovamente attratto da Victor Hugo attraverso Enrico Golisciani (un Hugo parecchio sfrondata), Amilcare Ponchielli scrive *Marion Delorme* (Milano 1885), divisa tra momenti seri e leggeri, nell'aspirare ad una musica che lui stesso sente più intima, con un personaggio come Savary che riecheggia il Lescaut della massenetiana *Manon*, preparando il David dell'*Amico Fritz* di Mascagni. Il quale Mascagni, facile agli entusiasmi, definisce l'opera del suo maestro "la più misteriosa e possente creazione dell'autore della *Gioconda*". Anch'essa subirà alcune modifiche che la condurranno all'edizione definitiva. Ponchielli morirà sugli inizi dell'anno successivo a soli cinquantun anni e il triste evento sarà così commentato da Verdi: "Povero Ponchielli, così buono e così bravo musicista".

Edmea (1886) di Catalani può essere considerata l'opera della crisi. Il timore di un futuro tutt'altro che roseo prevale sulle tentazioni sperimentali del compositore, il quale, trovatosi un libretto di Ghislanzoni bell'e pronto, cerca per così dire rifugio in esso, mettendolo in musica senza troppi problemi. Se da un lato la vena nordica interrotta con *Dejanice* non si raffredda in questo soggetto che ci trasporta nel cuore della Boemia, dall'altro il ripristino della forma chiusa fa balzare in avanti la fama di Catalani agli occhi del pubblico. Ma costui si ritiene tutt'altro che soddisfatto, come se un certo tipo di successo non facesse proprio al suo caso. "Non posso rinunciare a me stesso", commenta l'autore, "per andare dietro al gusto del pubblico. È il pubblico che deve mettersi al passo del tempo e incamminarsi sulle vie nuove dell'arte".

La ricerca di un'identità ben precisa e stagliata si fa sempre più pressante.

All'*Edmea* di Catalani segue alla Scala un'altra novità, *Salambò* di Nicolò Massa, brillante allievo del Bazzini nel quale Ricordi vede un'autentica promessa, garantita in questo caso dalla presenza in scena di Gemma Bellincioni. *Salambò* conclude una stagione scaligera che, fatta salva la recita straordinaria della *Traviata*, appare contraddistinta da un'impronta decisamente esterofila (*Carmen*, *Roberto il Diavolo*, *I pescatori di perle*). Un tipo di esterofilia filofrancese; e francesi sono gli influssi evidenti nella prima affermazione (Scala 1886) del greco Spiros Samaras (italianizzato in Spiro Samara), *Flora mirabilis*, su libretto di Ferdinando Fontana.

Gherardo Gherardini (4 - continua)

Verdi prima della sua musica

di Piero Mioli

7. Opera grande (*Jérusalem, Les vêpres siciliennes, Don Carlos, Aida*)

A Parigi Rossini fu direttore del Théâtre Italien (abbreviato come Italiens) ma lavorò soprattutto per l'Académie Royale de Musique (detta Opéra); Donizetti si impegnò con parecchi teatri cittadini, ma se agli Italiani diede *Don Pasquale* all'Opéra diede molto di più, in termini non solo quantitativi; e Bellini, dopo aver trionfato agli Italiani con *I Puritani*, fu avvicinato dai responsabili sia dell'Opéra che dell'Opéra-Comique (ma la morte lo colse poco dopo). Nulla di strano, dunque, se Verdi si dispose a collaborare con l'Opéra, la grande fucina del nuovo genere detto grand-opéra, e se questo genere fu e rimase, per lui italiano, l'unica alternativa stilistica al melodramma: i frutti della collaborazione furono *Jérusalem* (1847), opéra in quattro atti di Alphonse Royer e Gustave Vaëz composta come rifacimento dei *Lombardi alla prima crociata* di Solera; *Les vêpres siciliennes* (1855), opéra in cinque atti di Eugène Scribe e Charles Duveyrier; *Don Carlos* (1867), grand-opéra in cinque atti di Joseph Méry e Camille Du Locle (spettacolare anch'esso, il secondo *Macbeth* fu dato al Théâtre Lyrique nel 1865). Il grand-opéra ottocentesco, fiorito sulle spoglie dell'antica tragédie-lyrique, abbozzato da alcune opere di Cherubini e Spontini, fondato alla fine degli anni Venti del secolo con *La muette de Portici* di Auber e il *Guillaume Tell* di Rossini, perfezionato dalle opere acclamatissime di Halévy e soprattutto di Meyerbeer, è un genere che tende a coltivare vicende storiche, ovviamente rivisitandole a piacere, e a immergerle nella massima grandiosità scenica, corale, coreografica. E le relative opere di Verdi sanno conservare o alterare di poco i loro prepotenti caratteri musicali per rispettare a pieno le esigenze del genere francese. François-Joseph Méry (1797-1866) fu poligrafo inesauribile e morì mentre attendeva al libretto di *Don Carlos*, nel qual lavoro fu presto sostituito da Camille Du Locle, ma a Cammarano, molti anni prima, aveva fornito la fonte della *Battaglia di Legnano*. Camille Du Locle (1832-1903) svolse importanti mansioni organizzative e direttoriali all'Opéra e all'Opéra-Comique di Parigi, tradusse in francese il testo di *Simon Boccanegra*, partecipò all'elaborazione di *Aida*, Tradusse in italiano *Don Carlos* Achille de Lauzières (1800-1875), un napoletano di origine francese che tradusse altri libretti francesi, e il suo italiano *Don Carlo* fu poi aggiustato da Angelo Zanardini (1820-1893), librettista in proprio e copioso traduttore di Wagner, per l'edizione milanese in quattro atti. A proposito di versioni francesi, produssero *Jérusalem* Alphonse Royer e Gustave Vaëz (1812-1862), e *Macbeth*, come s'è detto, rinacque grazie a Charles Nuytter e Alexandre Beaumont. Fra i librettisti francesi di Verdi, tuttavia, non esita a emergere *Eugène Scribe* (1791-1861), scrittore, drammaturgo, librettista su larga scala, anche se a Verdi diede solo, e a quattro mani con l'obbediente Charles Duveyrier, *Les vêpres siciliennes*, prelevandole dal *Duc d'Albe* che Donizetti non aveva terminato: la versione italiana in *Giovanna de Gusman* fu di Eugenio Caimi, quella dei *Vespri siciliani* del poeta e patriota Arnaldo Fusinato (1817-1889).

Sono solo quattro gli atti della *Jérusalem* di Royer e Vaëz, poi tradotta come *Gerusalemme* da Calisto Bassi (alla Scala nel carnevale 1850-51), e uno è il balletto, all'inizio del terzo atto subito dopo il coro: nonostante l'idoneità di una vicenda epica, guerresca e religiosa, ambientata in ampi luoghi aperti, in effetti il carattere di grand-opéra non risulta molto pronunciato, nell'adattamento francese della precedente partitura. E anche se il tempo dell'azione è il medesimo, l'anno 1095, rispetto ai *Lombardi alla prima crociata* il rifacimento risulta sostanziale: il primo atto si svolge a Tolosa, non a Milano; Roger (già Pagano) ama Hélène (già Giselda), la figlia del fratello conte di Tolosa (e non la moglie, personaggio inesistente), e appunta la sua ferocia non contro il fratello ma contro il fidanzato di lei Gaston, non uccide di persona ma commissiona l'omicidio, e di fatto l'omicidio, erroneamente distolto dalla meta a tutto favore del nobile fratello, si limita a una ferita non mortale; solo in un secondo momento Hélène risulta prigioniera presso Gerusalemme, e il primo prigioniero è il povero Gaston, cacciato dall'Europa con ogni sorta di anatema in quanto creduto tentato uccisore del conte (su invero esile accusa del sicario prezzolato da Roger); tutto nuovo è il grande, davvero memorabile quadro dell'infamia di Gaston (chissà perché lasciato libero in patria ma catturato e condannato in Oriente), che costituisce la seconda parte

del terzo atto; e siccome poi Gaston riuscirà a fuggire grazie a Roger, intanto convertito in eremita così pio da andare a genio sia ai Cristiani che ai Mussulmani, e a contribuire in maniera determinante al successo della crociata, ecco che gli capiterà non di morire (come quell'Oronte cui somiglia ben poco) ma di partecipare all'assieme finale in veste di primo tenore assoluto (che peraltro compariva già, eccome, nel primo atto, a duettare con l'amata nell'introduzione). In ossequio poi all'usanza francese, oltre a fornire didascalie insolite per la prassi italiana come «l'orchestre peint le lever du soleil», il libretto prescrive già il luogo di alcuni pezzi chiusi, come *récitatif, air, duo*, ma se conserva la classica tripartizione del bel duetto d'amore, per altro tende a frenare la regolare presenza della cabaletta (non certo nel grande quadro di Gaston). Il coro famoso, infine, non spetta più ai crociati misti ai pellegrini e alle donne, ma ai soli pellegrini, tanto che a destarli dalla scorata nostalgia della patria sono i crociati stessi: i decasillabi di Solera diventano quadrisillabi alternati a senari, ovvero nuovi decasillabi. Nella versione italiana, quando possibile modellata sull'originale di Solera, il duetto fra Gastone ed Elena ha un improvviso sussulto manzoniano: Gaston cantava «Ah rétracte un voeu funeste», e Gaston «Oh ritratta una parola / che mi affanna e mi consola» («il Dio che atterra e suscita, / che affanna e che consola, / sulla deserta coltrice / accanto a lui posò», al morente Napoleone del *Cinque maggio*).

Sono invece cinque gli atti delle *Vêspres siciliennes* di Augustin Eugène Scribe e Charles Duveyrier, poi diffusi e resi popolari come *Vespri siciliani* nella versione di Arnaldo Fusinato. In una nota introduttiva al testo, gli autori scrissero: «à ceux qui nous reprocheront, comme de coutume, d'ignorer l'histoire, nous nous empresserons d'apprendre que le massacre général connu sous le nom de *Vêpres siciliennes* n'a jamais existé. Ce point historique une fois reconnu, il doit être à peu près permis à chacun de traiter ce sujet comme il l'entend». E così avevano fatto, tranquillamente, i due prolifici autori, che fra l'altro nel 1839 avevano fornito un libretto similare a Donizetti (e prima che a lui a Halévy): quel *Duc d'Albe* Donizetti non lo portò a termine, purtroppo, ma queste *Vêpres siciliennes* Verdi le concluse e le mise in scena con successo nel '55; nello stesso anno nacque una prima versione italiana, *Giovanna di Gusman*, e nel '56 alla Scala la seconda e definitiva versione italiana, *I vespri siciliani*. Storia romanzesca, dunque, elaborata dagli autori senz'altra fonte che l'episodio tramandato attraverso i tempi (nonostante *Les vêpres siciliennes* di Casimir Delavigne), sensibilmente cambiata rispetto al testo servito a Donizetti e insomma adattata alle richieste di Verdi, l'opera ricava delle faccende private da un grande avvenimento pubblico e civile datato al 1282: all'inizio dell'opera i siciliani di Palermo stanno a tramare contro gli invasori francesi, e alla fine scatta il vespro, il momento concordato della rivolta sanguinosa; nel frattempo, due rivoltosi si amano profondamente, Henri (tenore) e Hélène (soprano), coadiuvati da Jean Procida (basso), ma capita che il tiranno francese, Guy de Montfort (baritono) si sveli come padre di Henri, e dunque il privato strida aspramente con il pubblico. Così la cornice storica del grand-opéra è soddisfatta, l'intreccio privato del melodramma e di ogni forma di teatro musicale è pago, e *I vespri siciliani* rimangono un prodotto di stile francese di un musicista italiano. Solo all'inizio del terzo atto la scena è un interno, un gabinetto nel palazzo di Montfort; il resto dell'atto passa a una vicina sala da ballo, e il primo, il secondo, il quarto e il quinto atto si svolgono, rispettivamente, nella piazza di Palermo, in una vicina valle bagnata dal mare, nel cortile di una fortezza, nei giardini del palazzo di Montfort. Ma il palazzo, una caserma, una cappella e una chiesa incombono sulle varie scene dell'opera secondo la più tipica tradizione grandoperistica; e ben due sono i momenti coreografici, un ballo reale alla fine del secondo atto permesso dalla celebrazione di un matrimonio collettivo e una danza altamente decorativa, intitolata *Le quattro stagioni*, che sta alla fine del terzo atto. Non basta, perché la celebrazione ha luogo all'aperto, viene profanata dal rapimento delle fanciulle siciliane da parte dei soldati francesi e si conclude, dopo una pausa di smarrito corruccio che dà esca al concertato, con lo spettacolo di una barca parata a festa che passa sull'acqua indifferente a tutto; e il balletto vero e proprio, anch'esso da associare a un concertato, sfocia nel colpo di scena onde Henri fa scudo del suo corpo al padre che Hélène s'appresta a colpire. Un terzo concertato si colloca poi alla fine del quarto atto, con l'altro colpo di scena che vede il figlio pregare a nome il padre; mentre il finale primo è un duetto fra padre e figlio e il finale ultimo un terzetto con appendice recitativa. Il primo atto consta di una specie di evoluzione dal pubblico al privato: all'inizio i soldati francesi brindano con insolenza mentre i siciliani fremono tra sé e sé, e alla fine Montfort interroga Henri; ma gli altri quattro cominciano tutti con assoli, l'aria del basso, la romanza del baritono, la siciliana del soprano (preceduta da coro), e avanzano con pezzi a due voci e

finiscono nell'assieme della scena e del concertato. Come già in *Ermani*, un lieto fine sembra produrre il penultimo atto, ma l'ultimo si incarica di ripristinare il dramma più violento mediante la figura coerente di un personaggio irriducibile (quello sempre affidato alla voce di basso): curiosamente, il testo francese assicura che i siciliani e Procida si scagliano contro i francesi, Montfort, Henri e Hélène, mentre quello italiano risparmia i due giovani e poveri innamorati. Non sono molti i personaggi principali, diversamente dalla prassi de grand-opéra, ma abbondano i personaggi minori, ciascuno con le sue parti d'assieme: per cui il testo, di per sé non proprio prolisso, s'allunga alquanto di numerose e lunghe strofette. Fra i personaggi e nei loro rapporti, infine, non tardano a emergere Henri ovvero Arrigo e Guy de Montfort ovvero Guido di Monforte: un figlio e un padre uniti dal sangue e divisi dall'educazione, dagli ideali, dagli affetti, soprattutto da una lontana figura materna, e quanto meno originali nell'ambito della drammaturgia verdiana che ai figli predilige le figlie, cui ovviamente assegna padri inflessibili come Oberto, Giacomo, Miller, Stankar-Egberto, Rigoletto, Simon Boccanegra, Calatrava, Amonasro, lo stesso Ford (a uno pseudofiglio, una madre scomoda come Azucena per Manrico). Sulla via stretta ma poeticamente profonda che parte dai *Due Foscari* e tocca anche *La traviata*, *I vespri siciliani* si pongono dunque con tutta l'autorità che deve approdare al drammatico e invero sconcertante rapporto creatosi in *Don Carlos* (altro grand-opéra), dove una presente figura femminile come Elisabetta di Valois interviene non a separare ma a tener separati Filippo II re di Spagna e l'infante Don Carlos, un padre e un figlio assolutamente incapaci di comprendersi e amarsi.

Al cospetto di *Don Carlos*, infante di Spagna, e della sua tragica vicenda, l'antica *Historia de Felipe* fu onestamente spietata, come si deve al genere della storiografia, ma la letteratura, la poesia, il teatro s'arresero presto e volentieri, dal Don Carlos (1672) di César Vischard de Saint-Réal, romanzo, a *Carlo e Isabella o sia la gelosia snaturata* (1784) di Alessandro Pepoli, dramma. Abbastanza lontana anche la fonte dell'opera, il *Don Carlos Infant von Spanien* (1787) di Friedrich Schiller, lontana e liberamente poetica: ma dalla fonte al libretto di Joseph Méry e Camille du Locle per la drammaturgia di Verdi caddero tutte le possibili foglie autunnali della recitazione, in vista della nuova primavera del canto, del suono, insomma della musica (anche se già nel Settecento Antonio Salvi aveva scritto un libretto sul tema). Ad esempio caddero molti personaggi come Alessandro Farnese nipote del re, don Raimondo Taxis ministro delle poste, padre Domingo confessore del re; poi vennero meno le rapide e decorative battute della vita di corte, i fitti e inessenziali andirivieni dei personaggi minori, i passi di tono più spicciamente realistico (come quello, incompatibile col teatro musicale, dove il re trova il nome del collaboratore tanto atteso scorrendo un taccino d'appunti), e anche altre scene prima fondamentali come i colloqui fra Rodrigo ed Elisabetta, fra Filippo e il duca d'Alba, fra Filippo e Carlo (appena riassunto, e quanto, nella scena dell'*auto de fe*). E poi scomparvero dei veri e propri monologhi, di Rodrigo, della principessa di Eboli, di Filippo davanti alla figlioletta e al cadavere di Posa, del conte di Lerma davanti al principe: monologhi non assurdi al rango di scene solistiche, arie o romanze che fossero. Per converso, una battuta di Rodrigo divenne l'entusiastica romanza «Carlo, ch'è sol il nostro amore», il veloce saluto di Elisabetta all'esilianda dama di compagnia divenne la struggente romanza «Non pianger, mia compagna», l'attimo di silenzio con cui Eboli ascolta la sua condanna divenne l'energica aria «O don fatale». Ma nella vicenda parastorica dell'infante di Spagna *Don Carlos* d'Asburgo, un balordo che mise a soqquadro la corte di Madrid e preoccupò a lungo il padre Filippo II nonché il vecchio nonno Carlo V, un giovane sgraziato nel fisico e congiurato più per capricciosa stolidezza che per reale convinzione e nobiltà d'animo, Schiller aveva scelto la strada romantica dell'abbellimento (e Vittorio Alfieri anche lui, accanto a quella dell'abbrutimento totale del re, perfido padre e tiranno, che aveva intitolato *Filippo* la tragedia degli anni 1775-1789). Per conto di Giuseppe Verdi, i due librettisti francesi accettarono dunque la magnanima visione che l'idealismo romantico proponeva di Don Carlos, e riuscirono a sospendere Filippo (antagonista? deuteragonista? protagonista?) sul crinale della facciata crudele, imperscrutabile, tutta devota alla ragion di stato, e dell'anima tormentata, lacerata, disperata. E pure era un libretto d'opera che dovevano costruire, non un poema né un dramma. Dunque premisero alla materia del poema drammatico di Schiller un nuovo episodio e un altro lo intromisero verso la metà: sono il cosiddetto atto di Fontainebleau e il quadro dell'*auto de fe*, forse motivati dall'innata tendenza dell'opera in musica a rappresentare piuttosto che a narrare, a rendere sensibile e tangibile piuttosto che a suggerire e alludere, certo intesi a variare il plumbeo orizzonte del chiosastro di S. Giusto e della reggia

di Madrid; ma non solo. Il nuovo atto (soggetto ai tagli d'autore o anche alla soppressione) esibisce l'antefatto, calando la raggiante dichiarazione dei due innamorati in un luogo e in un tempo precedenti, vicino alla letizia di Parigi prima delle infauste nozze. Il nuovo quadro contempla invece il gesto di Carlo, armato contro il re suo padre, che persuaderà Filippo a reagire con l'arresto e il progetto di condanna. E così oltre che più vario ed efficace l'andamento della vicenda risulta anche più mediato e comprensibile. Però il primo atto introduce anche la miseria degli umili (il popolo francese straziato dalla lunga guerra), che sollecita la pietosa Elisabetta ad accettare l'offerta matrimoniale del re di Spagna già tanto nemico – non più quella del principe –, e quindi allarga la visuale dal privato al pubblico prefigurando lo svolgimento di tutta l'opera. Dal canto suo, il quadro dell'*auto de fe*, se introduce altra miseria di umili (i deputati fiamminghi che chiedono l'allentamento del dominio), si conclude con il miracolo sonoro della Voce Celeste: la superba e vittoriosa invenzione, assai più plausibile nell'astratta disinvoltura del melodramma che nell'oggettiva regolarità del dramma recitato, si richiama del resto all'apparizione dapprima ambigua dappoi lampante di Carlo v in abito da frate, miracolo sonoro e visivo e materializzato che suggella l'opera nel segno del soprannaturale (a ulteriore conferma della sua indole romantica sfumata nel decadente). Il *Don Carlos* di Schiller finisce con la separazione dei due nobili amanti che vengono sorpresi (a salutarsi), ma senza implicazioni ultraterrene: Elisabetta sviene e muore prima di esser preda del regale marito, Carlo sarà vittima dell'Inquisitore. Quanto al fantasma di Carlo v, era solo una sciocca credenza delle guardie della reggia, servendosi della quale Carlo, appunto travestito da imperatore, aveva potuto eludere l'intervento delle sentinelle terrorizzate e recarsi all'appuntamento fatale. Mezzucci, per l'intemerata fantasia e l'infallibile istinto teatrale di Verdi, che era un operista italiano capace di reinterpretare così un soggetto spagnolo trattato da un poeta tedesco, bilanciandolo fra civiltà francese e civiltà italiana e condendolo del soprannaturale, l'ingrediente meno accetto dalla tradizione del melodramma.

All'occorrenza scenografica e coreografica, di poco successiva al grande *Don Carlos* di Parigi, composta per una ragione celebrativa come l'apertura del canale di Suez, rappresentata fuori d'Italia e cioè al Teatro dell'Opera del Cairo, l'*Aida* del 1871 è un'opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, senz'alcuna qualifica di tragico o lirico, grandoperistico o altro ancora: ma per i motivi suddetti può essere comodamente associata alle esperienze francesi di Verdi, e anche perché all'epoca il grand-opéra di Meyerbeer era già tanto radicato nella prassi e nella cultura operistica italiana da sollecitare interessi per così dire emulativi. Antonio Ghislanzoni (1824-1893), lombardo, baritono in gioventù, notevole rappresentante della Scapigliatura, capace di adattare a libretto *I promessi sposi* di Manzoni per la musica di Amilcare Ponchielli, giornalista e narratore fecondissimo, si rese disponibile alla scrittura del libretto: ma si trattava solo di una versificazione, della versificazione di un testo in prosa francese che Camille Du Locle aveva tratto da un testo in prosa italiana scritto da Verdi sopra un soggetto, uno "scenario" dell'egittologo Auguste Mariette (come, più o meno, era andata la gestazione del lavoro). Concepito e steso così variamente, e tuttavia eccezionalmente privo di una fonte letteraria, il libretto di *Aida* posa sopra un mirabile equilibrio raggiunto fra la rassicurante convenzione della librettistica corrente, di Cammarano e Piave tanto per fare dei nomi, e la vicina, irrequieta, erudita innovazione di Boito; e se da un lato accetta una forma regolare donde traspasano ad esempio delle parti ben proporzionate, dei recitativi mai prolissi e delle strofe simmetriche, dall'altro tende ad alcune novità evidenti come la suddivisione in atti e in quadri ma non in scene, l'assenza di arie costruite in maniera tradizionale, il favore accordato ai versi imparisillabi e in particolari agli endecasillabi prima relegati ai recitativi (a discapito degli ottonari). La vicenda è ambientata in un Egitto antico e cronologicamente imprecisato, è privata e intimistica nel rapporto d'amore e gelosia che lega Aida (soprano), Radamès (tenore) e Amneris (mezzosoprano), ma altrettanto pubblica, epica, grandiosa nello stato di guerra esistente fra l'Egitto e l'Etiopia; e che l'etiopio Aida amata e riamata l'egizio Radamès è solo un aspetto dell'intreccio, giacché l'uomo, amato anche dalla citata principessa egizia, è il capo dell'esercito mandato a combattere i nemici e la donna è la figlia di Amonasro (baritono), il re sconfitto. La parte centrale e quella finale del primo atto e grande parte del secondo atto sono i contenitori della spettacolarità, i momenti della dichiarazione di guerra, della cerimonia religiosa, dell'annuncio della vittoria e del ritorno dalla guerra decorato dalle danze esotiche e dalla marcia trionfale; e il resto dell'opera accoglie e dirige le passioni individuali. Ma questi sentimenti sono trattati con modalità speciali, senza più l'elementarità e la quadratura violenta da sempre caratteristiche del melodramma, bensì con una copia di sfumature psicologiche di

cui la malizia, l'insidia, l'allusione velata, il pensiero occulto sono la spia più evidente, accanto a una notevole abbondanza di parentesi, punti esclamativi e interrogativi, puntini di sospensione (esprimenti parole pensate più che dette, esitazioni, domande spesso vane, tormenti e incertezze). A questo proposito valgono gli atteggiamenti di Amneris prima verso Radamès e poi verso Aida (addirittura tratta in inganno con la falsa notizia della morte dell'amato), ma anche quelli di Amonasro verso Aida e poi di *Aida* stessa verso Radamès, espressi gli uni col ricatto dell'amor patrio e gli altri col ricatto dell'amore puro e semplice. Questi incontri e scontri fra personaggi hanno l'aspetto dei pezzi d'assieme, duetti e terzetti; e se i terzetti sono piuttosto svelti, risolti in una sola parte cantabile, come l'unico concertato posto nel finale secondo i vari duetti preferiscono conformarsi alla normale bipartizione sempre praticata dal melodramma italiano postrossiniano. A mo' d'esempio, valgono quello del secondo atto fra Aida e Amneris, quello del terzo atto fra Aida e Radamès, i due del quarto atto l'uno fra Amneris e Aida e l'altro fra Radamès e Aida, dove la stretta è affidata all'abborrito ottonario con la sola eccezione dell'ultimo caso risultante addirittura di endecasillabi. Quanto all'assolo, la situazione di *Aida* è davvero singolare: il tenore canta una delicata romanza di quinari doppi («Celeste Aida»), il soprano ha una scena complessa che mesce i senari e gli endecasillabi dei cantabili con diversi recitativi («Ritorna vincitor!») e una regolare romanza di endecasillabi o versi composti di quinari e settenari («O cieli azzurri»), il baritono attacca il concertato con due quartine di decasillabi («Quest'assisa»); ma il mezzosoprano si limita alla straordinaria scena del giudizio, dove la sua voce s'alterna a quella del basso (Ramfis, il sommo sacerdote) e del coro dei sacerdoti con endecasillabi e decasillabi al bisogno frammentati a regola d'arte, senza mai lo sfogo del cantabile continuo e uniforme. Con tutto questo, il libretto limpido e chiaro che chiude il primo atto con un duetto fra Radamès e Ramfis assegnando ai due personaggi due quartine di settenari dal senso parallelo è la sceneggiatura di un dramma ora potentemente corale, assiemistico, a suo modo storico o mitologico, e ora effusivamente lirico e sentimentale. Non per nulla l'*Aida* di Verdi comincia con un semplice e sorprendente avverbio affermativo («Sì: corre voce che l'Etiopie ardisca / sfidarci ancora») e finisce con un lento, magio, oblioso duetto d'amore, dove una giovane donna infelice vaneggia credendo di veder giungere l'angelo della morte e due candidi innamorati destinati alla morte salutano la vita con parole quasi bibliche e sicuramente catartiche: «O terra, addio; addio, valle di pianti...». E questa catarsi è la stessa della maggior parte del teatro verdiano: l'opera segue di appena due anni la seconda e definitiva versione della *Forza del destino* e precede di appena tre la formidabile Messa da requiem (composta per la morte di uno scrittore cristiano come Alessandro Manzoni, conosciuto nel '68).

Piero Mioli (5 - *continua*)

Tromboni e Tromboncini: la Celeste Porcheria

No, la Celeste Galeria non c'entra. Di quella strombazzano a dovere i sui ideatori. Stiamo piuttosto parlando delle musiche di Bartolomeo Tromboncino che, assieme ad autori coevi, sono state recentemente offerte al pubblico mantovano da Angelo Branduardi, in chiave più o meno elaborata a cura del medesimo.

Non è nostra intenzione fare commenti sull'avvenimento, né sulle pretese "filologiche" del musicista in parola, disposto a trasferire nell'oscura età dei menestrelli medievali musiche appartenenti al più fulgido Rinascimento. Vorremmo invece mettere il dito sulla situazione logistica di una Mantova che, tra teatri inagibili e programmazioni scarsamente coese nelle quali i rondò automobilistici prevalgono su quelli musicali, non sempre riesce ad essere l'ospite più idonea dei propri eventi. Si dice infatti che, data la chiusura del Sociale e la insufficiente cornice del cinema Ariston il noto cantautore sia stato costretto nel piccolo Teatro Accademico del Bibiena.

Peccato, era forse meglio fare tutto all'aperto, sotto la volta celeste, vista la presenza di un foltissimo pubblico composto anche dai notabili, gli sponsor, calati con i loro entourages dalle varie corti della provincia. Provincia che, cosa arcinota, da sempre primeggia nell'allevamento dei suini. In tal modo signori e sudditi si sarebbero potuti trovare a loro agio non solo per ragioni di spazio, ma anche di... olezzo. Per respirare meglio, anche se a Mantova - ormai lo sanno tutti - l'aria non è delle migliori.

La rivincita di Michele Novaro

Quella sera del lontano maggio del 1849 nell'osteria dell'Aquila Grigia la temperatura era a dir poco incandescente. Una moltitudine esagitata di camicie rosse stava infatti rumorosamente festeggiando la vittoria mattutina del generale Garibaldi sulle truppe francesi che assediavano Roma. Tra polli allo spiedo, code alla vaccinara, abbacchi e carciofi alla giudia abbondantemente inaffiati con i vini dei Castelli, si levavano brindisi fragorosi, s'improvvisavano danze sfrenate e si cantava a più non posso tutto ciò che sapeva di patriottico e di nazional-popolare. Sul finir della sera, quando il cibo ed il vino stavano sortendo gli effetti dovuti e il repertorio canoro sembrava ormai esaurito, un giovane aiutante di campo dell'Eroe dei Due Mondi, in preda ad un improvviso raptus creativo, iniziò a vomitare una valanga di versi che fecero andare in visibilio tutti i presenti. Tra costoro vi era un musicista genovese, certo Michele Novaro, che fu pregato di porre in musica seduta stante quelle strofe così ardenti e ricche di pathos. Ad onor del vero di costui non si poteva certo definire un Rossini o un Donizetti né tanto meno quel Verdi da Busseto che qualche mese prima aveva trionfato al Teatro Argentina con La battaglia di Legnano, un lavoro commissionatogli da un facoltoso allevatore di suini del varesotto. Il Novaro, per sua natura megalomane e immodesto oltre che invidioso dei successi e soprattutto, da buon genovese, dei lauti guadagni altrui, non ci pensò due volte, pur di mettersi in mostra, a buttar giù sopra un pentagramma rabberciato alla meglio una marcetta facile ed orecchiabile sulla quale ben presto tutti quanti intonarono le sessanta strofe della poesiola che a loro volta si sarebbero moltiplicate a dismisura se per fortuna l'ardente poeta e i suoi compagni non fossero passati dalle braccia di Bacco a quelle di Morfeo. Trascorsi pochi giorni, il giovane ufficiale però in uno scontro con il nemico, i rivoluzionari sfuggiti alle forche del beato Pio IX si dettero alla macchia, Michele Novaro riprese la via di Genova e del manoscritto non si seppe più nulla.

Un secolo dopo esso fu per caso rinvenuto nella cantina della vecchia osteria. Il sensazionale scoop musicologico non sfuggì agli alti papaveri della politica post-bellica i quali, spinti dal loro innato buon gusto musicale, ne fecero l'inno provvisorio della nascente repubblica. La marcetta di Novaro venne così a fungere per parecchio tempo da degna cornice a cerimonie militari, politiche, sportive ecc., senza sollevare soverchi entusiasmi. Si pensava già da più parti persino ad una sua eventuale sostituzione quando improvvisamente il vento mutò e, per chissà quale strana ironia della sorte, eccola inaspettatamente scalare le vette più alte della hit parade nazionale!

Per farla breve, nel paese un tempo di Rossini e di Verdi ed oggi di Max e Tux, Michele Novaro è divenuto l'ennesimo mito di questi felici e illuminati anni Duemila. Infatti la sua "musica" dilaga ovunque, nelle strade, nei vicoli, nelle piazze, negli stadi, sui luoghi di lavoro e di studio. I medici la prescrivono sistematicamente anche due volte al giorno, magari dopo i pasti per favorire la digestione mentre i cardiologi ne raccomandano l'esecuzione con la mano sul cuore per auscultarne meglio, secondo una diffusa tecnica americana, i battiti. Gli avvocati la sussurrano alle orecchie dei poveri assistiti per rincuorarli prima della consegna della famigerata parcella. I commercialisti la fischiavano nelle tasche dei contribuenti per instillare nei loro cuori aridi e venali un po' d'amor patrio. Le case discografiche ne sciorinano mediamente due edizioni al giorno, non ultima quella, originalissima, "a bocca chiusa", del Coro della Nazionale di calcio diretta dal m° Trapattoni.

Ma questi eccessi di popolarità son ben poca cosa rispetto alla tremenda rivincita presasi dal Nostro sugli illustri colleghi del passato. Infatti, cadute nel dimenticatoio della storia musicale, le sue note rivivono ora, in veste sinfonica, nelle sale da concerto e nei teatri di tutta la penisola mescolandosi in armonioso equilibrio con quelle della Passione secondo Matteo, della Nona Sinfonia, del Barbiere, di Otello o del Crepuscolo degli Dei, facendo tra loro rivaleggiare le più prestigiose bacchette del globo terracqueo in una interminabile gara avente come premio un plauso presidenziale o magari un bel cavalierato. Toscanini docet...

Una sola maledetta nube grigia sembra oscurare tutti questi innegabili trionfi, rendendogli amaro il sapore della vittoria ed esacerbando il suo animo di buon genovese: i mancati e, ahilui, perduti diritti d'autore! Povero Michele! Musicista incompreso in vita, famoso ma euromilionario mancato in morte!

Hans

I Quaderni di *Musicaaa!*

(ora disponibili a prezzo ridotto anche in formato p.d.f. e finale
al sito internet maren.interfree.it)

- 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 Marenco - un fascicolo euro 8,50
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
un fascicolo euro 6,50
- 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 Marenco - un fascicolo euro 6,50
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
un fascicolo euro 4,50
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***
un fascicolo euro 5
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***
per soprano, organo positivo o clavicembalo
un fascicolo euro 4
- 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 Iesuè - un fascicolo euro 9,50
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 9,50
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***
un fascicolo euro 4
- 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 Iesuè - un fascicolo euro 9,50
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)
un fascicolo euro 9,50 (edizione riveduta e corretta)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli - *Sonate fugate***
a cura di Roberto Becheri - un fascicolo euro 6,50

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaa!* su supporto cartaceo è prevista a mezzo posta
tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di euro 2 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) o telefonando direttamente allo 0376-362677