

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno VIII - Numero 24

Settembre-Dicembre 2002

Sommario

<i>Fiat Smog: Opera e Affari</i>	pag. 3
<i>La stella straniera che brilla in Italia</i> , di P. Mioli	4
<i>Chi Iris fere di Iride pere</i> , di R. Paganelli e G. Ghirardini	5
<i>Intorno a Scarlatti e alla Cantata</i> , di F. Grossetti	9
<i>L'Antifona Martini-Mozart</i> , di P. Avanzi	12
<i>Spigolature di critica verdiana a Bologna</i> , di F. Sabbadini	16
<i>Verdi prima della sua musica</i> , di P. Mioli	21
<i>Suicidio? Ossia Pro e Contro Verdi</i> , di G. Ghirardini	25
<i>La lezione di Mefistofele</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 Farì (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Giordano Tuniooli (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 *Musicaaa!*

Per ricevere *Musicaaa!* 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

Musicaaa! 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

'Shipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreislariana

Fiat Smog: Opera e Affari

Aida, atto II, scena del Trionfo. Luci sala, luci sala! Ma cosa mi tocca vedere? Ehi tu, Radames, che fai così impalato, hai mangiato del gesso? Muoviti, che condottier supremo sei? Dov'è finito l'esercito di Prodi che sognavi cantando "Celeste Aida"? E tu, Rosy, vada per la Danza dei Moretti a girotondo, ma quella delle Sacerdotesse va fatta con più brio. Sacerdotesse sì, ma non suore. Insomma, ti voglio più disinvolta. Così non può andare. La voce levatasi contro l'allestimento del capolavoro verdiano è quella di un regista appena nominato dalla nuova Commissione artistica: 100 membri di cui 42 politici, 36 sindacal-imprenditori, 12 economisti, 6 avvocati, 3 esperti in diritto del lavoro e, se ben ricordo... manca qualcuno... ah sì, un musicista, docente di conservatorio, al quale nel frattempo, per volere della CGIL, è stato dato l'appalto delle pulizie.

Inutile dire che nei progetti di questo organismo campeggia l'idea di offrire al pubblico uno spettacolo adeguato ai nuovi tempi, ovviamente all'interno di un'ottica euro-global-managerial-finanziaria. In poche parole anche il teatro d'opera, come altre espressioni artistiche, deve mettere a fuoco problemi politico-social-imprenditoriali, cercando in ogni modo di risolverli. Ed ecco spuntare da questa Commissione artistica una figura di regista ad hoc, capace di offrire contributi illuminanti. Non per niente la sua prima parola è stata Luci sala. Prima di tutto, perché Aida? Ma perché la terzultima opera del Cigno di Busseto nei personaggi di Aida e di Radames rappresenta esemplarmente il confronto tra nord e sud e, all'occorrenza, tra oriente e occidente, considerando il ricco Egitto alla stregua dell'Europa e la povera Etiopia a quella dei paesi extracomunitari. Una metafora fondamentale per capire l'importanza della manodopera in nero. Se infatti Aida avesse avuto la pelle bianca, Amneris, figlia del Faraone, sarebbe rimasta senza colf. Chiaro? Un'ottima risorsa economica, questa gente di colore, un problema risolto con maggior speditezza rispetto a quello delle pensioni minime o degli assegni familiari a favore dei minori. Quanto al primo la soluzione è fisiologica. Vista l'età, un'influenza oggi, una trombosi domani e... ci siamo capiti. Al contrario il secondo problema andrebbe studiato più approfonditamente alla luce (altra illuminazione) del cosiddetto Piano Erode. Ricordate la strage degli innocenti? *Questione di bilanci.*

E la crisi della Fabbrica Italiana Automobili Torino dove la mettiamo? Questa sì che è una grana, qualcosa di veramente scottante. Non è un caso che il neoregista abbia esordito con una frase che in latino suona così: Fiat Lux, alludendo all'illuminazione a giorno del palcoscenico per meglio mostrare la fiammante Ferrari con la quale il condottiero delle egizie coorti, Radames, fa il suo vittorioso ingresso in Tebe. Basta con corazze e portantine. Radames deve immaginare di essere Schumi, anzi, lo è. In fondo la trama resta sempre quella, la solita storia del generale egiziano, dall'Alfa all'Omega; a cambiare è solo qualche dettaglio. Radames, campione di formula uno e dietro di lui il re etiope Amonasro fatto schiavo che procede al volante di una Punto. Buona per andare al lavoro, quella. Del resto Amonasro e i suoi non sono stati fatti schiavi? In precedenza guidavano delle Ford, delle Opel, delle Renault. Ecco perché hanno perduto. E tutti a cantare, ciascuno sulla propria auto, tra il pubblico osannante: Bravo! Brava! Un vero tripudio di clacson e marmitte. Infine, al rombo dei motori, la Marcia trionfale con tube di scappamento sul palcoscenico e, dietro le quinte, Pande a non finire. Sembra proprio di essere sul circuito di Monza. Non manca neppure l'ex monaca Bindi.

E lo smog? Sussurra dal fondo un timido "verde" tutto smilzo ed emaciato. Ma quello si alza nell'aria e viene assorbito dai loggionisti, ottimi aspiratori umani. Se è così... siamo in regola, basta che i gas non facciano venire la tosse al primo ministro. Quindi, mentre l'opera prosegue, snodandosi nei vari rivoli della vicenda culminante nel tradimento con avvenenti Porsche, i gas continuano a scaricarsi sull'onda della melodia verdiana mentre la povera Aida privata del suo amore, si ritira in un cantuccio rimpiangendo le "foreste imbalsamate" della terra lontana. Una povera nostalgica, ignara che oggi tutto è ecologico, anche l'opera lirica. Dunque, Smog, Smog e ancora Smog. Dopo Fiat Lux, Fiat Smog, o, come è sempre accaduto fin dai tempi dell'Avvocato, di dinastia in dinastia, Fiat voluntas tua.

J. Kreisler

La stella straniera che brilla in Italia

di Piero Mioli

Che tutto vada per il meglio non è mai vero, a questo mondo, e nemmeno nel mondo dell'opera militante la cui pubblicistica subisce spesso cordialissimi inviti a raccontare soltanto quanto fa comodo e fa bello. Ma non è vero neanche che tutto vada alla malora, in questo bistrattato mondo dell'opera che in fondo non ha nessuna voglia di fermarsi, di cedere le armi, di rassegnarsi alla nostalgia del buon tempo antico. Gli avvii delle stagioni liriche italiane 2002-2003, per esempio, hanno rappresentato i soliti alti e bassi, le vette e valli di sempre; ma è indubbio che in più d'un caso sia da registrare qualche vigorosa e vistosa impennata, a proposito della scelta dell'opera o dell'interpretazione che ne è stata data. All'uopo, parlino i teatri di Milano, Bologna, Genova, Venezia, Napoli e Ancona (va da sé che chi sembra tacere ha avuto un po' meno da mettere in piazza).

Dunque Milano e la Scala, Gluck e gli Arcimboldi, l'*Iphigénie en Aulide* e Muti, il finale di Christoph Willibald o quello di Richard (Wagner). Parecchie le polemiche, e qualche copioso dispetto da parte di chi pretendeva una *Cavalleria rusticana* o una *Norma* (ed osan tanto?): ma l'inaugurazione di quella stagione a suo modo leggendaria merita davvero un titolo nuovo, bello, attraente, quasi mai visto o sentito; e Riccardo Muti, che ha sempre amato Gluck, non ha fatto fatica a scegliere per bene (anche perché detto amore gli aveva già fatto scegliere tutto, tranne *Paride ed Elena*). I cantanti? Brave le signore, ovvero Violeta Urmana e Daniela Barcellona (di registro un po' troppo affine, però), e meno bravo il primo basso, per un personaggio come Agamennone che dall'arte suprema di Renato Bruson, invece, avrebbe ricevuto tutta la giustizia possibile. Anche il Comunale di Bologna ha puntato verso un autore tedesco, e questo non poteva che essere il suo Wagner, colui che a suo tempo ebbe anche la cittadinanza onoraria e le chiavi della città da parte del sindaco (d'allora): la scelta è caduta su *Lohengrin*, l'opera "italiana" e bolognese per eccellenza in quel germanicissimo catalogo; e se lo spettacolo firmato da Daniele Abbado e Giacomo Andrico si è fatto ammirare per la nobile adesione a una vicenda così araldica e cavalleresca, Daniele Gatti ha confermato in pieno la versatilità del suo mestiere direttoriale. Quanto a Genova, ecco non un'opera ma una "leggenda drammatica" come *La damnation de Faust* di Berlioz: a dirigere era Michel Plasson, francese d'anagrafe e di repertorio, e a cantare tre italiani come Sonia Ganassi, Marcello Giordani e Ruggero Raimondi, più che efficienti (nonostante il disagio del tenore nell'impervietà di certi passi) e soprattutto calati nello stile francese con notevole proprietà. Ancora musica francese alla Fenice ovvero al Malibran: Pierluigi Pizzi ha ideato un nuovo, sempre raffinato allestimento della *Thaïs* di Massenet, dove la parte del baritono è stata affidata al basso cantante Michele Pertusi (con quella tecnica può affrontare anche certo baritonismo straniero) e quella della protagonista a Eva Mei, squisito soprano lirico-leggero che non può vantare la coloratura spericolata e l'accento magico necessari al personaggio (peraltro da tempo irreperibili, a cominciare da Beverly Sills e Raina Kabaiwanska) ma ha fatto tutto il possibile, e molto ha combinato per dar vita alla creatura di Anatole France rivista dall'autore di *Werther*. Napoli? Napoli ha concepito e messo in scena un *Don Giovanni* tutto italiano: non poche le mende particolari, senza dubbio, ma comunque apprezzabile il risultato generale, e questo per la regia di Mario Martone che ha spolverato la partitura praghese di Mozart con un'aura partenopea che le ha solo giovato, e anche per l'acquisizione di un buon protagonista come Ildebrando d'Arcangelo, voce vera di basso (ma non pesante), cantante di valore, attore plausibile (il che non guasta). E per finire Ancona: a dire il vero l'*Idomeneo* di apertura era cronologicamente anteriore agli spettacoli citati, ma se la dolcezza del fondo ha un senso allora una breve cronaca come questa deve proprio finire con Ancona, il suo ritrovato Teatro delle Muse, il suo coraggio mozartiano, e la realtà di una messinscena (Pizzi) e un'esecuzione (Gerard Korsten, Charles Workman, Eva Mei, Mariella Devia, Francesca Provissonato) non solo impeccabili, ma talmente unitarie da fare invidia a qualunque edizione salisburghese o discografica. Molto semplicemente, uno spettacolo giusto e bello, gradevole e interessante, attendibile filologicamente e ammirevole, come dire? dilettantisticamente. Del resto, l'opera a chi si rivolge, se non a coloro che se ne dilettono sul serio?

Chi Iris fere di Iride pere

Due lettere inedite di Pietro Mascagni

a cura di Roberta Paganelli e Gherardo Ghirardini

Ho avuto modo di “avvicinarmi” a P. Mascagni nel corso delle mie ricerche sui soprani Maria Farneti e Juanita Caracciolo, valide interpreti di alcune opere del grande compositore. Grazie alla particolare attenzione che ho rivolto a quest'affascinante figura di musicista, sono riuscita a ritrovare due lettere¹ che reputo inedite e che desidero pubblicare, perché ognuno le possa utilizzare nella maniera che ritiene più opportuna per i suoi studi e le sue conoscenze. Il sapere, infatti, non deve rimanere ristretto all'interno delle Biblioteche o limitato alla conoscenza di pochi.

La prima missiva fu inviata a Lodi² il 31 gennaio 1898 da Pesaro, come si deduce dalla carta intestata al “Liceo musicale di Pesaro”, di cui Mascagni era il Direttore. Oggetto: incidente all'occhio, estrazione di un “pezzetto di carbone”, la questione della legge dei diritti d'autore, consigli sull'eventuale stesura di “un articolo importantissimo” sulla “Tribuna”.

Dopo essersi soffermato sui convenevoli, Mascagni riferisce all'amico il “grosso guaio”, che gli è capitato all'occhio destro, l'intervento del chirurgo, che gli “ha semplicemente grattato l'occhio” e l'indicibile sofferenza. Rivela pure le conseguenze, “una congiuntivite granulare”, che lo ha costretto a sottoporsi a visite mediche e a cure penose. Scherzosi il paragone al “colonnello della Donna Juanita”³ e il gioco di parole, *iride-Iris*:⁴ “Chi di Iris fere di Iride pere.”

Chiede poi consiglio su un problema che gli sta a cuore, “la legge dei diritti d'autore,” che il giornale “La Tribuna” ha già affrontato, pubblicando una corrispondenza da Pesaro (del Liceo Rossini), ma poiché non è rimasto troppo contento di quella, ora ha richiesto a Mascagni “un articolo in proposito”. Il compositore, pur avendo ricevuto l'assicurazione del favore della “Tribuna” per le idee sue e dell'Amministrazione del Liceo Rossini, “per ragioni di riguardo e di gratitudine” nei confronti di Lodi ed anche del “Chisciotte”,⁵ informa l'amico, precisando che “non manderà nulla”, se egli non lo crederà conveniente. Precisa che il suo articolo “non entrerebbe nel merito della legge, ma tratterebbe soltanto e brevemente della proroga del “Barbiere di Siviglia”, che scade il 16 febbraio.”

La seconda lettera fu indirizzata, il 20 maggio 1902, da Madrid,⁶ a Tancredi Mantovani,⁷ che si trovava a Pesaro. Oggetto: sulla cerimonia da farsi a Firenze in S. Croce per l'inaugurazione del monumento funebre di Rossini⁸ ed altro.

Pietro Mascagni risponde a Mantovani, esponendo schiettamente le sue idee riguardo la cerimonia organizzata a Firenze per “lo scoprimento del monumento” a Rossini. Reputa “irriverente un concerto orchestrale e con solisti fatto di musica di Rossini, di Pedrotti” e sua, perché ritiene migliore un altro programma che contempra musica “completamente rossiniana, se si avessero i cantanti”. Insiste perché il concerto venga eseguito in chiesa, precisamente in S. Croce, in quanto “è doloroso non fare nulla in chiesa ed è doppiamente doloroso non eseguire lo Stabat”.⁹

Motiva questo proposito anche adducendo il fatto che “a fine giugno Firenze è vuota, vuota completamente” e non verrebbe “nessuno in teatro con una stagione così calda”. Aggiunge che gli farebbe “piacere di presentare la nostra orchestra in un concerto di musica classica”.¹⁰ Propone i pezzi da eseguire: “il cuius anima dello Stabat Mater con Bonci,¹¹ oppure l'aria del basso con Campana; magari l'offerta della Messa suonata da Cicognani.”¹²

Passa poi ad esaminare il successo della sua opera (il “Don Giovanni”?), la cena di gala (definita “fantastica”) ed altri momenti piacevoli trascorsi a Madrid insieme alla moglie Lina. Ricorda la colazione da S. E. la Principessa Pignatelli de Fuentes, la visita a S. Altezza Reale l'Infante Isabella, il grande ricevimento al Palazzo Reale con quattromila invitati (“il Re è molto simpatico”). Riferisce di aver parlato a lungo con l'Infante Isabella del “Don Juan”,¹³ “dramma che non è più di questi tempi”. Conclude rivelando la sua perplessità sulla tournée che gli è stata proposta in Nord America:¹⁴ “100 concerti, 250 mila franchi e tutti i viaggi pagati”.

Roberta Paganelli

31 gennaio del '98

Carissimo Lodi,

partì improvvisamente da Roma, chiamato qui da un telegramma e non potei salutarti insieme agli amici di redazione. Anzi, al momento della mia partenza, tuo cognato mi disse che attendeva notizie da S. Marinella, perchè la tua signora era caduta dalla bicicletta; ma mi immagino che sia stato un incidente da nulla! Ti sarò grato, però, se vorrai farmi sapere qualche cosa e se mi rammenterai alla signora Olga.

Io, invece, ho passato un grosso guaio un pezzetto di carbone della locomotiva mi penetrò nell'occhio destro e si conficcò con tanta forza nell'iride che mi fece soffrire in modo indicibile; e per l'estrazione ho dovuto ricorrere al chirurgo che mi ha semplicemente grattato la cornea con un ferro simpaticissimo. Puoi immaginare il dolore! Ma non è bastato: per cicatrizzare la ferita dell'iride c'è voluto tempo e cure molte; e per colmo si è sviluppata una congiuntivite granulare. Quindi, medici, assistenti, infermiere, pennellate di nitrato d'argento, irrigazioni, bagnoli ?e soprattutto fasciature insoffribili.

Mi pare di essere il colonnello della Donna Juanita!

Vedi cosa vuol dire scrivere un'opera che si chiama Iris?....

"Chi di Iris fere
di Iride pere".....

Ora senti: il giornale La Tribuna vorrebbe occuparsi della questione della legge sui diritti d'autore; ed ha assicurato l'Amministrazione del Liceo Rossini del suo favore per le nostre idee: due giorni fa ha pubblicato una corrispondenza da Pesaro che toccava la questione; ma alla Tribuna non sono rimasti troppo contenti di quella corrispondenza, ed hanno scritto a Pesaro per sollecitare un articolo in proposito fatto e firmato da me. Puoi credere che qui mi spronano a scrivere l'articolo; ma io, che ho tante ragioni di riguardo e di gratitudine verso te e verso il Chisciotte, ho voluto scriverti per avere il tuo parere. L'articolo in parola non entrerebbe nel merito della legge, ma tratterebbe soltanto e brevemente della proroga del Barbiere di Siviglia che scade il 16 febbraio. Per la riforma della legge ho in mente un articolo importantissimo che pubblicherò a suo tempo.

Quale consiglio mi dai?.... Se tu mi rispondi che non credi conveniente la pubblicazione di un articolo mio sulla Tribuna, io non manderò nulla; e non manderò ugualmente nulla se mi dirai che a te dispiace.

Fammi rispondere un rigo se tu non vuoi perdere tempo.

Salutami gli amici. Sempre con affetto
tuo Mascagni

Madrid, 20. V. '902

Carissimo Mantovani,

ricevo la sua del 16. In quanto alle informazioni che mi dà per conto del Presidente, dico schietto il mio pensiero: è doloroso non fare nulla in chiesa ed è doppiamente doloroso non eseguire lo Stabat; è irriverente un Concerto orchestrale e con solisti fatto di musica di Rossini, di Pedrotti e mia. Su questo punto non darò mai il mio consenso che, almeno in questa parte, varrà qualche cosa. Si potrebbe, forse, fare un Programma completamente Rossiniano se si avessero i cantanti; ma io insisterei per fare qualche cosa in Santa Croce: non posso immaginare lo scoprimento del monumento senza un po' di musica. Ci pensi un po' e vedrà che ho ragione. Magari due pezzi, uno solo anche; ma qualche cosa ci vuole.

Non vorrei che si dicesse che si va a Firenze per fare musica di altri anzichè di Rossini, e che magari ci affibbiassero il titolo di speculatori. A mie spese imparo ogni giorno quanto sia più facile tirare fuori una calunnia. Certamente, avrei piacere anche io di presentare la nostra orchestra in un concerto di musica classica. Anzi io che ho creato questa orchestra, malgrado ogni volontà dei concittadini di Rossini, sarei pieno di orgoglio giusto e santo. Ma prima intendo che il dovere verso il nostro Grande sia compiuto scrupolosamente. E questo non risulta dalle ultime proposte del Pre-

sidente.

Inoltre, bisogna anche pensare che alla fine di Giugno Firenze è vuota, vuota assolutamente. Chi vuole che venga in Teatro con una stagione così calda?.... Dunque l'esito finanziario è molto dubbio; mentre è assolutamente meschino l'omaggio che il Liceo rende al suo fondatore. Per parte mia, intanto, stabilirei che alla inaugurazione del monumento in Santa Croce si eseguisse qualche pezzo: il Cuius anima dello Stabat con Bonci, per esempio; oppure l'aria del Basso con Campana, magari l'offertorio della Messa suonato da Cicognani; ma credo impossibile fare a meno di essere tutti là in quel momento solenne e di fare risuonare le volte del tempio dalla musica di Rossini.

Deciso questo, il resto mi è indifferente. Ecco il mio giudizio franco.

Qui, caro Mantovani, le cose sono andate bene (almeno la serata di gala); la stampa è tutta ottima indistintamente; vedremo ora la seconda a pagamento! Ieri fui colla Lina a colazione da S. E. la Principessa Pignatelli de Fuentes, e dopo andai a visitare S. A. R. l'Infante Isabella; parlammo a lungo del Don Juan e credo che oramai tutti si siano accorti della infelice scelta, dico infelice per l'interesse del dramma che non è più di questi tempi. Vorrebbero fare qualche altra opera, ma io me ne voglio tornare in Italia. A proposito: la seconda è venerdì 23 e la terza è domenica 25. Non potrà essere in Italia (a Bologna) più presto del 29. Urge avvertire a Bologna, perché anche io possa sapere se è più possibile fare il Concerto. A me pare di no. E me ne dispiace molto.

Queste feste sono colossali; la serata di gala al Teatro fu qualche cosa di fantastico. Ieri sera ci fu il grande ricevimento al Palazzo Reale con quattromila invitati. Il Re è molto simpatico.

Ricevo ora una offerta per l'America del Nord: 100 concerti, 250 mila franchi e tutti i viaggi pagati. Sono perplesso per la risposta.

La Lina si diverte immensamente. Domani andremo alla Plaza de Toros. Ho paura che ci diventeremo poco.....

Saluti gli amici tutti; e mi creda sempre il suo

Mascagni

Le due lettere qua pubblicate vanno ad aggiungersi al ricco epistolario mascagnano recentemente edito a cura di Alberto Paloscia e Roberto Iovino, e rimandano anch'esse ad una vita e (per dirla con l'autore) ad una "battaglia d'arte" appartenenti non soltanto alla sfera musicale ma anche a quella del costume. Si sa che nella memoria di alcune generazioni rimase scolpita a lungo l'immagine di un Mascagni attraente e irresistibile (è noto che la sua folta capigliatura fece moda), sia per la forte personalità, sia per il brillante eloquio capace di fargli "calcare le scene" anche al di fuori del palcoscenico.

Tutto questo, insinuano i maligni, per esibizionismo e amore della polemica fine a se stessa, portata avanti con toni provocatori e atteggiamenti guasconi. Ma, a ben vedere, stravaganze a parte, non fu sempre proprio così. Il compositore toscano (e dire toscano significa qualcosa) ebbe un carattere difficile ed irritabile, ma per lo più nei confronti di ciò che riteneva frutto di soprusi, di egoismi, di ingiustizie. Si riempì per esempio di indignazione verso l'*affaire Cavalleria rusticana* che mise in primo piano l'esosità del Verga in tema i diritti d'autore, e non esitò (altro episodio colorito) a svillaneggiare pubblicamente, fin quasi a venire alle mani, il sindaco di Pesaro allorché, da direttore del Liceo "Rossini", Mascagni non ottenne soddisfazione a favore di una scuola musicale da lui portata a notevoli livelli didattici e artistici. Prese di posizione, le sue, che gli causarono non poche grane anche durante il Ventennio: non propriamente col Duce nel quale Mascagni che, a differenza di colleghi come Puccini fascista della prima ora non fu, credette sinceramente come si crede ad un amico, ma piuttosto con i pezzi grossi del regime.

Le ragioni della musica lo videro sempre in prima linea, vuoi come direttore dell'Opera di Roma (l'allora Teatro Costanzi) con proposte ardite riscontrabili nel ricchissimo cartellone 1909, inaugurato con uno storico *Tristano*, vuoi come vicepresidente della SIAE, di cui cercò di snidare le malefatte, sulla base della convinzione che "l'opera d'arte dovrebbe essere di pubblico dominio". Ma non meno veemente fu la lotta ingaggiata nei confronti della pirateria impresariale.

Compromessi? Nemmeno per sogno, sulla base del bizzarro abbinamento di due parole d'ordine: salute e onestà, cardini di un'esistenza portata avanti fin oltre gli ottant'anni all'insegna della fran-

chezza. Per non dire dell'umorismo salace e imprevedibile di cui si favoleggia. La storia del cipollone recante lo stemma del Fascio, sul quale Mascagni sputò al cospetto di S. E. Ciano, scusandosi col dire "mi piace lucido", o, per restare in tema, a domanda "dov'è Umberto Giordano?" e risposta "a dirigere *Il re*" (ultima opera dell'autore di *Andrea Chénier*), l'immancabile freddura: "ma il re lo dirige Mussolini". Oltre all'epistolario e all'aneddotica fin troppo abbondante e fantasiosa, sono significative le interviste risalenti a tempi nei quali, ormai fisicamente spassato sotto il peso degli anni, il maestro non perdette lo smalto giovanile, trovando refrigerio nel lasciarsi andare a sfoghi amari, come quelli nei confronti della guerra e del potere. Estremi bagliori di una mente rimasta lucida fino agli ultimi giorni.

Fin qui l'uomo. Quanto al compositore con i suoi voli d'aquila, le sue cadute e i nuovi colpi d'ala, non essendo la sede per parlarne, ci limiteremo a ricordare l'ammirazione di Gustav Mahler e di Eduard Hanslick, per concludere con un giudizio dell'amico (e un po' rivale) Giacomo Puccini: "Mascagni è un genio. *Iris* vorrei averla scritta io".

Gherardo Ghirardini

¹ Le lettere sono depositate nel Fondo Piancastelli della Biblioteca Comunale di Forlì, città dove risiedo.

² Luigi Lodi fu grande amico di Mascagni; abile polemista e giornalista, aveva diretto con Illica il "*Don Chisciotte*" bolognese per poi guidare l'omonimo foglio romano.

³ *Donna Juanita*, operetta di Suppé.

⁴ "*Iris*", opera di Mascagni che fu eseguita la prima volta il 22 novembre 1898 al Costanzi di Roma.

⁵ Altro giornale, precedentemente citato in nota.

⁶ P. Mascagni si trova a Madrid, dopo essere stato in tournée a Vienna e a Bucarest.

⁷ Tancredi Mantovani (1863-1932) fu dal 1894 al 1896 professore di storia ed estetica musicale al Liceo di Pesaro. Diresse poi, sino al 1904, la "*Cronaca Musicale*" da lui fondata.

⁸ Il 23 giugno 1902 fu infatti inaugurato il monumento a Rossini e in S. Croce gli furono fatte solenne onoranze. Mascagni vi diresse l'orchestra del Liceo; fu questa l'ultima "sortita" artistica del compositore con il complesso pesarese. Carlini Cia, in "*G. Rossini. Lettere agli amici*", Forlì 1993, a pag. 306 riporta l'indicazione delle "*Memorie pubblicate da Riccardo Gandolfi*", Firenze 1902 per l'occasione. Ho visionato questo libro che raccoglie alcuni documenti inerenti Rossini e le celebrazioni indette in varie commemorazioni; fu pubblicato dal maestro Gandolfi perché il Comitato, costituitosi per la costruzione del monumento, dove furono ricomposte le ceneri, si sentiva "*in obbligo di rendere conto dell'opera sua*".

⁹ Rossini fu un autore particolarmente amato da P. Mascagni che lo chiama in questa lettera "*il nostro Grande*"; ne diresse anche lo "*Stabat mater*".

¹⁰ Quando Mascagni scrive questa missiva, è ancora direttore del Liceo Musicale di Pesaro, incarico che gli fu conferito nel 1895 e da cui fu destituito il 13 agosto 1902. Con l'orchestra di 100 esecutori tra docenti ed allievi che egli aveva costituito, aveva partecipato ad una serie di concerti anche all'estero.

¹¹ Bonci Alessandro, tenore nato a Cesena, in provincia di Forlì, nel 1870, morto a Viserba, (Rimini) nel 1940.

¹² Cicognani Antonio o Giuseppe; il primo (Faenza 1857- Pesaro 1934) si distinse come insegnante, compositore e trattatista; il secondo, nato a Genova nel 1821, fu compositore, teorico ed organista.

¹³ A Madrid nel maggio 1902 Mascagni diresse il "*Don Giovanni*" di Mozart. Fu però oggetto di contestazioni proprio per questa presunta – simpatia – nei confronti di Devey. (ammiraglio statunitense che nella guerra ispano-americana, a Cuba, aveva sconfitto la flotta avversaria).

¹⁴ Mascagni accetterà di andare negli Stati Uniti, dove purtroppo subirà un processo per una complessa vicenda di diritti d'autore.

Niente stagione al Sociale di Mantova

Il Teatro Sociale di Mantova credeva di poter dar vita alla Stagione lirica 2002/03, ma ha fatto i conti senza l'oste. Un oste che ha rilevato un'inagibilità tale da impedire qualsiasi allestimento. Pur comprendendo il dispiacere del Condominio, ricordiamo agli organizzatori che una tegola sulla schiena, per quanto gobba, di Rigoletto fa male, così come i calcinacci di un cornicione non giovano alla tisi di Mimì.

Queste cose sono avvenute nonostante l'interessamento del maestro Alberto Veronesi direttore artistico del Teatro il cui padre-padrino, purtroppo, non è professore di psicologia, né di gerontologia. Infatti il vecchio teatro mantovano è malato ancor più che nel corpo, nell'anima.

Siamo andati per visitarlo e abbiamo trovato i portoni sbarrati. In Italia ci sono teatri aperti e teatri chiusi e il Sociale di Mantova appartiene alla categoria dei secondi: chiusi come ricci.

Intorno a Scarlatti e alla Cantata

Aspetti estetici e Motivi storico-ambientali - Un inedito

di **Ferdinando Grossetti**

3. In Italia: Napoli.

In Italia, dopo la favorevole, pronosticante fase cinquecentesca, la crisi non si fa attendere. A partire dai primi decenni del secolo XVII, anche qui le forze della conservazione impediscono più che altrove il consolidarsi di una borghesia capitalistica. La concezione economica, infatti, risulta superata, così come l'apparato statale non dimostra di essere in grado di offrire modelli capaci di favorire l'evoluzione del pensiero e della cultura. E se l'incremento demografico viene arrestato da continue pestilenze e carestie che si abbattano sulle popolazioni rurali, le industrie manifatturiere devono subire la concorrenza dei prodotti stranieri. Accanto alle rivolte popolari (Napoli-1647, Messina-1672) si fa poi sempre più preoccupante il fenomeno del pauperismo e del ricorrente brigantaggio.

Occasionato da uguali cause, l'anno 1648 è già destinato a divenire *tópos* emblematico di effetti divergenti e foriero, altresì, di assi politico-economici che, da questo momento, sanciranno solo nequizie e sperequazioni. Mentre con la pace dell'Aja, come si è già notato, i Paesi Bassi si assicurano l'indipendenza dalla Spagna e l'Inghilterra, con la battaglia di *Naseby*, getta le basi democratiche della società, a Napoli per contro dopo la proclamazione, il 22 Ottobre 1647, della Real Repubblica Napoletana e i vari tentativi di estendere le rivendicazioni in tutto il regno, la repressione si fa sinonimo di onere. Il potere spagnolo e la sede papale, infatti, avranno modo di assoggettare progressivamente l'intera penisola.

Dopo la pace di Cateau-Cambrésis (3 Aprile 1559), in effetti, la Spagna (che è vista dalla Chiesa di Roma come l'unico baluardo capace di contenere le eresie e la minaccia turca) domina gran parte dell'Italia: alcuni presidi toscani, la Sicilia, la Sardegna, ma anche Napoli e Milano. Territori, questi, dei quali si serve quasi esclusivamente per dragare gettiti fiscali e per allertare schiere di soldati, con infauste conseguenze sia sull'economia che sulle già frustrate strutture sociali.

A far precipitare le cose, inoltre, è il cosiddetto fenomeno socio-economico-politico del neofeudalesimo o rifeudalizzazione. Le aristocrazie tradizionali, alleandosi con i ceti privilegiati dell'amministrazione pubblica pongono in essere una proficua fusione organica tra potenza economica della proprietà fondiaria e la loro influenza nei consigli e nelle magistrature locali. Esito di questa combinazione: l'esiziale ristagno dei programmi di rinnovamento e di ogn'altro processo evolutivo.

In tutta Italia e ancor più a Napoli, nei due secoli e mezzo del dominio spagnolo, l'incremento della nobiltà è considerevole (dal 1601 al 1675 risulta più che triplicata: da 133 baroni a 434), mentre la sua capacità di penetrare, controllare e condizionare assume caratteri di una vera e propria irruzione-espugnazione.

Eppure, è alla città di Napoli (dove già da tempo operava il fattivo evangelismo di Juan de Valdés) che tocca dare, alla fine, un energico scossone alle continue sopraffazioni del sistema. Ma ciò che appare incredibile o, se non altro, imprevedibile, è che a rendere concreto questo cozzo violento tra le parti è il ceto plebeo. Quello stesso, cioè, che Giulio Cesare Capaccio, nella disamina proto-sociologica delle sue opere, ripartisce in tre noveri. Nell'ultimo (e la cosa appare non men che sorprendente), egli colloca, infatti, accanto ai venditori, rigattieri e quant'altri dediti ad infimi *eserciti*, anche gli artisti, giudicando tale propinquità con la presunta rilevazione che essi in quanto insoddisfatti e malinconici risultavano altrettanto inclini che gli altri alle sommosse e alle ribellioni.¹

Sta di fatto che la mancanza di fabbisogno alimentare, le continue carestie e le difficoltà di ogni tipo, da un lato, e le esosità fiscali con la congiunta abolizione di franchigie concesse da un presunto atto di Carlo V, dall'altro, costituiscono il terreno di coltura del malcontento popolare. Causa con-

tingente, l'ennesima pretesa di tributi. Per l'esattezza: un milione di ducati che il viceré duca d'Arcos chiede di reperire. Gli eletti della nobiltà di Piazza con il proditorio favore di Andrea Naclerio, rappresentante del popolo (peraltro direttamente eletto dal viceré e quindi a lui sottoposto), ingiungono così quattro imposte, tra cui la rinomata gabella sulla frutta. La rivolta, capeggiata da Masaniello, erompe il 7 Luglio del 1647 e viene subito considerata come *una delle più memorabili commotioni popolari*, nonché la prima ad essere definita autenticamente *rivoluzionaria*.

Ma si sa, dove le rivoluzioni falliscono, funesto e inesorabile è il decorso che ad esse ne consegue. Intanto, la progressione di corruzioni, privilegi e speculazioni. In ispecie, l'estendersi del corpo feudale con relative alienazioni di aree demaniali e, quindi, il solco sempre più profondo tra ricchi e indigenti, predoni e predati, con ostensive quanto solleccite edificazioni. A fronte di palazzi, cappelle, ville e verzieri, si viene così a configurare, con un contrasto marcato *à vue d'œil*, un'edilizia fitta, squadrata, frettolosa, verticale e densa di ghetti e *slums* sempre più malsani, in cui alla folla brulicante e policroma si univa ciò che a Napoli costituisce ancora oggi il vero background della vita sociale: il rumore.

Un mormorio assonanzante, parlante, che corrisponde al pensare esteriorizzato fatto suono, e che, con il variare degli impulsi espressivi, modula in una gamma inesauribile di risonanze, destinate a modellare lessico, linguistica e semantica (*sermo plebeius*). Movenze e segni vibranti, dunque, scaturienti dall'urgere di una oralità concettuale e riflessiva di sensazioni e stati d'animo, ma anche da attività legate alle necessità pratiche del quotidiano: da gesti spontanei, dal disporre cose, maneggiare, accostare, tramenare oggetti e arnesi; o nel lanciare richiami, invocazioni, lamenti, imprecazioni, maledizioni. Massimamente, nel fono-simbolizzare disappunti, collere, sfoghi, sdegni, o vere e proprie liberazioni catartiche, che esplodono con una insostituibile quanto scaramantica onomatopea. I cui effetti, non più inavvertibili, sostanziano la tempèrie del luogo, la conformazione antropologica ormai del tutto inconfondibile. Chi pertanto ad essa si accosti o in essa s'insinui, non ha più agio di ritenersi intoccato.

Da qui, la constatazione irrefragabile che il mondo, "non solo si guarda e si legge, ma si ode anche. E si ascolta".²

"Allora bisogna imparare a giudicare una società in base ai suoi rumori, alla sua arte e alla sua festa, piuttosto che in base alle statistiche. Ascoltando i rumori, si potrà capire meglio dove ci trascina la follia degli uomini e delle cifre, e quali speranze sono ancora possibili... La musica, organizzazione del rumore...è l'edificazione della società... Strumento di conoscenza, spinge a decifrare una forma sonora del sapere".³ E già Rousseau precisava: "...il rumore s'inscrive, fin dalla sua origine, nella panoplia della potenza. Equivalente dell'enunciato di uno spazio, indica i limiti di un territorio, i mezzi di farsi sentire e di sopravvivere attingendovi il proprio nutrimento".⁴

Una disamina socio-economica e politica o del potere, dunque, "...esige una teoria della localizzazione del rumore e della sua collocazione in una forma".⁵ Nella terra di Partenope, la vocalità, come predetto, è apotropaica, e non solo dilaga, ma straripa. Naturalmente anche nell'ambito culturale.

Dopo i preliminari mariniani, anche il fiorire vitale della poesia in vernacolo del Velardiniello, di Giulio Cesare Cortese e del Basile⁶ occorre porre in evidenza. Così la vena satirica di Salvator Rosa,⁷ le riformulazioni arcadiche del Gravina e le peculiarità di cui si avvalgono il teatro, la pittura e l'architettura. Quanto alla circolazione delle opere di Pascal, Gassenedi e Descartes, ovvero alla diffusione di filosofie ereticali, esse si danno quali presagi inequivocabili di urgenze innovative. E rappresentano una convalida i numerosi circoli letterari e scientifici, tra cui l'Accademia degli Investiganti (fondata nel 1664 dall'anatomista Tommaso Cornelio e per cinque anni nelle mire del Sant'Uffizio). Senza passare sotto silenzio l'anticlericalismo di Pietro Giannone (e non solo) e le 'fattive' enunciazioni vichiane (*verum ipsum factum*).

Come dire, il *think tank* intellettuale (e per antonomasia) di allora. Tanto per enucleare appena.

Tutte realtà tanto evidenti quanto intacibili di resistenza e in qualche modo di antagonismo al vigente ordine politico ed ecclesiastico. Ma se dai *campi lunghi*, operiamo un rapido *close-up*, ci accorgiamo subito che vige e persiste una sola, paradossale eccezione: la musica.

È vero, la sua fama in campo internazionale, negli ultimi decenni del XVII sec., incomincia a crescere progressivamente. Ma privata di ogni *status* filosofico (dai cui presupposti si era originata) e priva altresì di una qualsivoglia teleologia culturale, essa incomincia a ridursi, proprio sul finire della parabola scarlattiana (a parte le debite eccezioni, alcune delle quali neanche tanto comprese, e si pensi al giudizio di Mozart *troppo antiquata*_ sull'*Armida abbandonata* di Jommelli), a mero diletto, nel migliore dei casi a mestiere, in realtà a un esorbitante apparato edonistico-mercenario (in cui si possono ben ravvisare le ragioni che condussero a Gluck) e, dunque, affatto funzionale al sistema che la supportava in quanto orpello, divagazione, narcotico, fatto per lo più di estatiche *roulades*_.⁸ In definitiva, una vera e propria apologia del *désengagement*, il segno più palese di una rimozione e di un rifiuto: la *parvenza* dei tempi.

In ogni modo, una e mille ragioni (tra cui principalmente l'incapacità-impossibilità dei locali a organizzarsi in una fattiva classe imprenditoriale) fanno sì che a tenere ancora banco_in una capitale degna di competere con Anversa, Amsterdam, Lisbona, Siviglia e perfino Parigi (ancorché controllata dai grandi mercanti e finanzieri internazionali)_sia ancora il potere monarchico-sacerdotale. E ciò spiega, in primo luogo, come dopo il 1648 (punto di snodo della storia del secolo), il processo d'incancrenimento sociale e politico a Napoli_nonostante il succedersi di otto viceré_fosse ancora in atto, allorquando Scarlatti vi mette piede nel 1684; e, in seconda istanza, chiarisce come un essere umano, anche se geneticamente caratterizzato, rechi con sé_e inesorabilmente_i contrassegni della società in cui vive ed opera. E Scarlatti, in quanto prodotto e altresì produttore di società ("oggetto per il soggetto, ma anche soggetto per l'oggetto"), non sfugge a questo ialino cardine della teoria sociologica. Quantunque_come vedremo_non eviti di sostenere una sua precipua concezione musicale, fatta di strutture, proporzioni e stili. Ovvero, di reagire a quel linguaggio egemone imposto dall'alto ma accettato o subito dal basso e atto a veicolare o velare, attraverso lo scenario delle evasioni-diversioni, la capitale sostanzialità 'poterica'.

Ferdinando Grossetti (2 - continua)

¹ Singolare giudizio socio-politico e pseudo-morale, invero, quello di Giulio Cesare Capaccio. Ché in attinenza, il senso sottende più che una condanna, una sorta di obiurgazione, tanto illegittima quanto fuori luogo, e così pressappoco risuonante: siate indigenti, va bene! Ma per favore non arrecate incomodi e tanto meno apprensioni. Come se la causa della loro indigenza, intanto, non dipendesse anche dall'essere 'gli altri' oscenamente opulenti. Quanto poi all'ambito più generale c'è da chiarire che, se si eccettuano i grandi, e pochi artieri e fattori, rinomati o ignoti, che si sono succeduti, *gli artisti* nella onnicomprensività che l'accezione detiene e come le *tabulae* della Storia declinano_sono anche e per lo più di servizio. Dal giullare al poeta di corte, dal musicista in livrea e fino all'autore e alla star di successo_essi, asserviti al signore, al sistema o al mercato, giacciono in gran parte e ancora oggi, bene asserpolati a chi ha balia e sostanza. E risultano, pertanto, tutt'altro che propensi a ingenerare sommosse o anche un che di parapiglia. Tutt'al più, Avvisi!

² Attali, Jacques, *Rumori (Saggio sull'economia politica della musica)*. Milano, Mazzotta, 1978, p. 7.

³ Ibid.

⁴ Rousseau, Jean Jacques, *Essai sur l'inégalité*, cit. in Attali, p. 12.

⁵ Attali, *op.cit.*, p. 12.

⁶ È curioso, ma non privo d'interesse notare come la sorella di Giambattista Basile, la bella e ammiratissima Adriana, immortalata peraltro nel *Teatro delle glorie della Signora Adriana Basile* (Venezia, 1623) e divenuta in forza delle sue virtù canore Baronessa di Piancerreto, si fosse imposta, prima di incantare le corti di mezza Italia, proprio a *Posillipo... in mare... dentro una filuga con la sua arpa dorata in mano*, nello stesso luogo, cioè, dove circa sette decenni dopo, l'altra bellissima di turno, Anna Maria Scarlatti, incomincerà a farsi notare in altri famosi *spassi a mare di Posillipo* (Vedi nota 22).

⁷ Ecco come, a proposito degli'incantamenti belcantistici, già ironizzava il pittore-poeta napoletano *Chiama Roma alla sua udienza/ L'arpa di una Licisca cantatrice/ Che la campana della Sapienza...*

⁸ Il fatto poi che la musica, in quanto disciplina storico-musicologica, sia stata introdotta nell'Università di Napoli (ma solo in seguito "alla mozione dell'assemblea dei soci della Società Italiana di Musicologia") solo nel 1981, è dato di per sé fin troppo eloquente. Sul rapporto tra Università, Conservatori, Teatri e Chiesa dal Cinquecento e fino ad oggi_a Napoli_al di là delle convezioni, delle lacune (comprensibilissime) e spesso delle reticenze della storiografia ufficiale, c'è poi tutto o quasi da ri-sistemare.

L'Antifona Martini-Mozart

di **Pietro Avanzi**

Alle ore 4 pomeridiane del 9 ottobre 1770, l'adolescente Mozart (27/1/1756) sostenne un "esame" nella residenza dell'Accademia Filarmonica di Bologna per ottenere la qualifica di maestro-compositore. Il giudizio, espresso da una commissione composta di 17 Filamormonici, si può leggere a p. 109 (fotocopia dell'originale) nel I volume di Nestore Morini dal titolo: *L'Accademia Filarmonica di Bologna / Fondazione e vicende storiche / Tamari editori in Bologna 1967* (ripubblicazione della monografia del 1930, aggiornata in occasione della ricorrenza del III centenario della fondazione dell'Accademia Filarmonica: 1666-1966). Il documento storico, verbale o protocollo dell'adunanza tenuta il 9 ottobre 1770 per la "*di lui (Mozart) aggregazione all'Accademia in qualità di Maestro*", contiene due informazioni di particolare interesse per comprendere lo scopo di questo articolo. La prima concerne la durata dell'elaborato, la seconda il valore del giudizio. Per la prima si legge che il giovane Mozart ha terminato "*il suo esperimento*" in "*meno d'un'ora*", per la seconda che è "*stato giudicato sufficiente*". La prova, sull'Antifona "*del primo tono = Quærite primum regnum Dei*" (dall'Antifonario romano ad Magnificat. Dom. XIV post Pentecostem), consisteva in un contrappunto rigoroso a quattro parti nello stile antico o a cappella: tre in contrappunto fiorito con imitazioni, e una in *canto fermo* di semibreve col testo preceduto da un'intonazione terminante sulla dominante, e in tempo alla breve da intendersi però in tempo imperfetto: due semibreve per una breve con una semibreve per *tactus*.

Nella monumentale biografia di Hermann Abert su Mozart del 1955, alle pp. 204-05 della edizione economica in due volumi (traduzione di Porena e Cappelli, il Saggiatore 1994), il musicologo riporta la descrizione dell'evento stesa dal padre Leopold sostenendo che "*concorda con il protocollo*" (p. 204). Personalmente ritengo si tratti di un documento perfetto sul piano puramente diplomatico, nel senso che esprime molto bene ciò che si doveva far credere per magnificare ulteriormente l'immagine pubblica del suo geniale figliolo. Abert sembra piuttosto ben informato dove si legge che, secondo gli Statuti del 1721, era necessario avere almeno 20 anni "*per essere accettati nella prima classe dei compositori, ed essere stati iscritti per un anno rispettivamente nelle classi inferiori dei cantori e dei suonatori*". Quando Leopold scrive: "*Poiché risultarono tutte palline bianche, si chiamò Wolfgang e al suo ingresso il Principes dell'Accademia, a nome della Società, lo dichiarò ammesso ...*", non è che afferma il falso, ma interpreta *pro domo sua* il verbale o protocollo (ritengo non determinante il fatto che lo abbia o meno letto). Nel verbale è detto chiaramente che "*tutti i voti bianchi*" si riferiscono alla sua ammissione "*in qualità di Sonatore*", mentre è utilizzato un giudizio per la sua aggregazione "*in qualità di Maestro*", come ben si comprende dai due avverbi inseriti nel protocollo: "*Primieramente...*" e "*Secondariamente...*". Abert inoltre, fra le note a piè pagina, sostiene che la copia riportata con sé dai Mozart non sia quella del figlio ma quella "*corretta*" di padre Martini (1706-1784). Questa notizia, immediatamente sconcertante per la sua implicita assurdità, ci consente finalmente di entrare nel vivo dell'argomento sintetizzato nel titolo del presente articolo.

Nel testo citato di Morini si legge che padre Martini "*gli rifece di sana pianta l'antifona*" (p. 110). Non si tratterebbe quindi di un lavoro di Wolfgang corretto da Martini, ma di una elaborazione dello stesso Martini ricopiata da Mozart. Pare ormai accertato che le cose andarono nel modo appena descritto, dal momento che i tre elaborati (i due di Mozart e quello di Martini) sono a tutt'oggi conservati nell'archivio dell'Accademia (Martini fu pure un magnifico collezionista). Credo sia il caso di tentare una personale ricostruzione sulla base delle informazioni in nostro possesso, sperando di pervenire ad una plausibile spiegazione del perché Martini prese quella decisione e trovò consenziente il giovane Mozart. Ma prima della ricostruzione due parole su padre Martini: illustre e rispettato musicista, teorico e didatta, nonché Maestro di Cappella in S. Francesco, Accademico delle Scienze e Definitore perpetuo dei Filarmonici.

Martini, durante il soggiorno dei Mozart nella casa del conte Pallavicini, diede delle lezioni al

giovane Mozart per addestrarlo nella composizione dell'*Antiphona* di canto fermo, “*tassativamente prescritta per conseguire il diploma di maestro compositore all'Accademia Filarmonica; composizione che richiedeva, oltre la cognizione non superficiale dello stesso canto fermo, la esatta osservanza delle principali regole del contrappunto...*” (Morini p. 105). Per non dilungarmi troppo passo subito a porre l'attenzione su quanto ritengo essenziale. Wolfgang aveva dato grande prova del suo eccezionale talento musicale nella memorabile serata del 28 marzo 1770, partecipando ad un'accademia “*con musicisti e suonatori*” nella casa Pallavicini. La serata (se ne conserva il documento nel quale di tutto si prese nota fuorché delle musiche eseguite) non fece altro che confermare quanto di meraviglioso si diceva del fenomeno. Si ritiene ormai assodato che la grande curiosità e la sconfinata ammirazione sono in perfetta sintonia con l'esteriore sensibilità aristocratica e lo stupore attonito della massa. Per quanto attiene alla classe dei “*suonatori*” nessuno quindi poteva dubitare delle straordinarie capacità strumentali del giovane Mozart, e questa è certamente la ragione principale della prima parte del verbale dove “*risultarono tutte palline bianche*”.

Diversa invece la situazione relativa al titolo più ambito di maestro-compositore, come si evince dal comportamento tenuto da padre Martini, sostanzialmente coerente con la sua funzione di Definitore (non doveva dirimere una controversia ma evitarla). Questi stese molto bene il suo pensiero il 12 ottobre 1770 in una *minuta* la cui scrittura, non bella e piena di “*correzioni*”, sembra l'espressione esteriore di un'anima serena “*turbata*” da pensieri e sentimenti contrastanti (esperti grafologi potrebbero trovarla alquanto interessante). Per avere un'idea di tutti i documenti relativi all'*Esperimento d'esame...*, consiglio di procurarsi l'edizione Forni di Bologna. In quella *minuta*, tra le altre cose si legge: “*con mia singolar ammirazione l'ho ritrovato versatissimo in ognuna delle accennate qualità di musica, avendone fatta qualunque prova soprattutto nel suono del cembalo con darli vari soggetti all'improvviso, quali con tutta maestria ha condotti con qualunque condizione che richiede l'Arte*” (Morini pp. 111-12). Martini ci rivela il suo pensiero più intimo là dove scrive: “*soprattutto nel suono del cembalo*”. Deve essersi chiesto: “*In che modo conciliare il carattere anacronistico ma costitutivo della prova d'esame con i limiti contingenti del candidato senza provocare le possibili rimostranze dei Filarmonici?*” Nella risposta a questa domanda si colloca il capolavoro di Martini. L'analisi approfondita dei due elaborati pone in essere le ragioni stilistiche e tecniche che lo costrinsero ad intervenire (il lettore qualificato verifichi le trascrizioni e prenda posizione). Non si trattava di stabilire la musicalità o il valore in sé del componimento, ma se esso rientrava nei canoni previsti dagli Statuti. Martini doveva perciò evitare qualsiasi conflittuale discussione in proposito, poiché poteva compromettere il suo indiscusso prestigio personale e riversare sull'Accademia la responsabilità morale di una decisione non all'unanimità (anche se diverso si pensi al caso Giuseppe Verdi). Sono dell'idea che l'allievo non abbia sollevato obiezione alcuna di fronte alla fastidiosa eventualità che sorgessero difficoltà di tale natura. Ricordo per inciso che una delle più sincere ed emozionanti espressioni di affetto ci proviene dalla corrispondenza di Mozart, dove, rammaricandosi della lontananza, riconosce nel suo vecchio maestro “*la persona che maggiormente ama, venera e stima*” (Morini p. 112).

Restano ancora alcuni punti da chiarire. Per la durata della prova credo abbiano entrambi ragione: Leopold (*in poco più di mezz'ora*) in quanto si riferisce al tempo impiegato dal figlio, i Filarmonici (*meno d'un'ora*) in quanto si deve contare anche il tempo consumato da Mozart per trascrivere la versione di Martini. Riguardo la parola *sufficiente* riporto parte di quanto si legge in Morini: che non si deve pensare all'attuale “*appena passabile*”, ma che “*deve essere intesa in senso più lato, cioè come dichiarazione di idoneità al grado*” (p. 110). Ciò è probabilmente vero soltanto se lo stesso giudizio si riscontrasse in tutte le altre prove sostenute dai candidati che hanno preceduto il *singolare forestiero*. Penso che i Filarmonici, sospettando forse qualcosa, abbiano in cuor loro voluto giudicare non il componimento del maestro ma quello dell'allievo. Infine le seguenti domande: “*Come mai Martini volle conservare i documenti di quanto accadde? E perché non consegnò subito a Mozart la sua versione?*” Per la prima rispondo dicendo che gli atti compiuti da Martini, pur rientrando nel nostro abuso d'autorità, non sarebbero stati perseguibili (Diritto Canonico), ma avrebbero riguardato solo la sua coscienza di francescano-sacerdote; per la seconda occorre far leva sulla saggia prudenza del maestro: non concedere di cimentarsi all'incontenibile *vis* musicale dell'allievo avrebbe significato una profondissima umiliazione nell'animo fortemente orgoglioso di Wolfgang. Posso tranquillamente

mente affermare che il risultato positivo è certamente opera dell'intelligenza e della lungimiranza di padre Martini. Tuttavia stimo non arbitrario aggiungere che la cometa Mozart, ponendosi al di là delle volontà individuali dei Filarmonici, "costrinse" il loro superiore rappresentante ad agire di conseguenza (stato di necessità). La conservazione degli elaborati "superflui" (a Martini non sarebbe mancato il tempo per disfarsene) toglie inoltre qualsiasi rilevanza all'ipotesi di accordi precostituiti.

Concludo con queste mie personali riflessioni. Pur trattandosi di un riconoscimento che nulla aggiungeva ai "*precoci e soprannaturali talenti*" del "*piccolo tedesco*" (Burney in Abert nota 66 p. 204), il titolo - voluto dall'intransigente Leopold - era allora come oggi motivo di "elevazione" socia-

The image shows a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The score is numbered 1, 5, 9, 13, and 17 at the beginning of each system.

le. Uno sguardo *a posteriori* delle due personalità in gioco (difficilmente l'esistenza esce dai due estremi della commedia o della tragedia) suggerisce quanto segue. Se in vita Martini godette della massima e universale considerazione, non altrettanto si può dire per il "girovago" Mozart. Fu forse una forma di giustizia compensativa (nèmesi storica) far coincidere la posterità di Martini più dal rapporto intessuto col grande salisburghese che dal valore delle proprie opere? Nel dicembre 1884, in occasione del primo centenario della morte di padre Martini, venne incisa nel marmo un'epigrafe dedicata a Mozart. La stessa, collocata nell'aula che fu del maestro, contiene in uno stico la seguente malinconica ma significativa verità umana: *diè saggio di suo genio.* **Pietro Avanzi**

*Spigolature di critica verdiana a Bologna**

di Francesco Sabbadini

Si vogliono qui raccogliere, senza alcuna presunzione di compiutezza, ovviamente, alcune testimonianze critiche, dichiarate o implicite, e forse marginali ma di certo onestamente esposte, relative all'opera di Giuseppe Verdi, scritte su periodici bolognesi o prodotte comunque da persone attive a vario livello nel capoluogo emiliano nel corso del XIX secolo.

Già nei fatidici Anni Quaranta, allorché i primi lavori del Bussetano si imponevano negli importanti teatri italiani, comparivano su un vivace foglio culturale felsineo di uscita settimanale, "La Farfalla", emanazione della più diffusa e autorevole "Gazzetta privilegiata di Bologna", ("Foglio di amena lettura. Bibliografia, Belle Arti" il suo sottotitolo, sulla cui tiratura non possiamo avanzare dati precisi), articoli a varia firma che potevano prendere ad oggetto rilevanti opere del grande repertorio lirico non soltanto per una attenta e oggettiva disamina dei loro testi, ma anche, e sovente, per considerazioni generali sull'imperante fenomeno del melodramma, valutato nel complesso delle sue persistenti incongruenze, relative talora alla contraddittorietà spesso inspiegabile dei suoi esiti.

Così un redattore della rivista, Carlo Monti, in un articolo improntato all'ironia dal titolo *Il colto pubblico*, inserito in una rubrica dalla significativa intestazione "Bizzarrie" sul sesto numero del 1840, non si perita del fatto che l'*Oberto conte di San Bonifacio* abbia trionfato alla Scala e sia stato invece vituperato, pochi giorni dopo, al Teatro d'Angennes di Torino, dove uno spettatore illustre quale Felice Romani ebbe a scrivere di musica "soverchiamente nostrana", di "vuoto dell'orchestra", di "bassezza dello stile" e di un complesso "triviale, sbiadito, insipido"; e conclude il pezzo con una rassegna presa d'atto di una persistente e tautologica realtà: "Fintanto che questo problema non sarà sciolto noiosterremo che il colto Pubblico è un sogno, una chimera, e che il Pubblico non è, né sarà mai, niente meglio di Pubblico".

La firma del Romani, che bolognese non era né scriveva su periodici locali, ma fu fiore all'occhiello della "Gazzetta Ufficiale Piemontese" su invito di re Carlo Alberto dal 1834 al 1849, divenne familiare ai lettori della "Farfalla", per l'uso di molti giornali dell'epoca di riprodurre per intero articoli pubblicati su altre testate: e così il celebre letterato e librettista potette diffondere a Bologna, nel gennaio del 1847, il suo credo teatrale molto critico di un presente ove si mischiavano a sua detta la venalità degli impresari, l'abiezione delle coeve scuole di canto e le "trombette del Verdi", e coinvolgere i lettori, il 7 gennaio dell'anno precedente, in condanne senza appello di altri lavori verdiani, come la *Giovanna d'Arco* ascoltata al teatro Carlo Felice, eroina doppiamente sfortunata secondo il Nostro, giacché "alle sventure in vita potrà aggiungere tra quelle dopo morte lo strazio che il librettista Solera ha voluto fare della di lei memoria". Il Romani, in questo articolo scritto per la "Gazzetta di Genova", loda tuttavia la protagonista Erminia Frezzolini, grande nonostante la musica, aggiungendo quindi, con una punta di rimpianto: "E penso fra me: s'ella giunge a piacere in questa musica senza melodia e senza passione del Verdi, che farebbe ella in una musica soave, espressiva, pittrice, quale usciva dalla mente dei nostri migliori maestri?"

Del Romani fu pubblicato anche, nel diciannovesimo numero del 1847, un vivace e sarcastico trattato sul fenomeno dei *claqueurs*, affrontato in una sua molteplice tipologia diligentemente articolata dallo scrivente: si va dagli "ufficiosi" ai "prudenti", dai "sentimentali" agli "entusiasti", dai "professionisti" ai "provocatori", dagli "autorevoli" ai "parassiti", a conferma di una sua visione pessimistica del coevo stato del melodramma, e di una nostalgia di una classicità che si andava sempre più allontanando anche a causa delle irruenti novità verdiane, pur se talvolta la vedeva risorta in opere come *La Regina di Cipro* di Giovanni Pacini, come ebbe a scrivere sull'ottavo numero della rivista nel 1846: "Il cavaliere Pacini, sebbene talvolta egli abbia sacrificato alla moda, forse per non ridurre alla disperazione i Verdisti, ha bussato alla porta di quella Euterpe che un dì ricettava il Rossini e i suoi seguaci, e non di rado accogliea pure lui stesso".

D'altronde, in occasione di un positivo apprezzamento espresso a favore della *Vestale* di Saverio Mercadante nell'ottobre del 1841, egli rispondeva alla famosa domanda di terra francese "Chi ci libererà dai Greci e dai Romani?" formulando un opposto desiderio, di finirla cioè con i "consumati turbanti degli orientali", coi "Guelfi e i Ghibellini" e i "fritti e rifritti eterni scozzesi" e le "buone lame di Toledo", aggiungendo infine: "Talché l'antico adagio *nil sub sole novum* va cambiato in quest'altro: nulla avvi di vecchio quaggiù, e non vi ha cosa che non ringiovanisca".

Non furono solo di Felice Romani, comunque, le voci critiche verso il Bussetano: nomi meno noti, come quelli di Raffaello Buriani e di Salvatore Muzzi, oltre al citato Carlo Monti, compaiono sul foglio bolognese confrontandosi col giovane Verdi. Il Buriani, nel 1843, scrive parole laudative nei confronti del *Nabucco*, difeso da chi lo tacciava di soverchianti sonorità ("spesso le posizioni esigono molto movimento ed energia"), e dell'*Ermani* (musica "piena di nuovi e belli effetti") nonostante la modestia del libretto di Francesco Maria Piave, mentre di segno negativo è la critica, di tre anni successiva, di *Attila*, "che il poeta servì di ferrei versi e concetti, e spesso il Maestro di sì ferrea musica da lacerare i più ferrei timpani", tali da offuscare la buona prova dei cantanti Nissen, Baldanza, Montemerli e Roncaglia, capaci tuttavia di far risaltare "le poche bellezze e novità, che pur vi sono".

In questi brevi solchi di critica verdiana tracciati sul periodico bolognese da scrittori di varia fama, è possibile riscontrare, come primo effetto, una encomiabile (e persino invidiabile) libertà di giudizio, al di fuori di condizionanti ombre di "mostri sacri", e una capacità di dar corpo a una pluralità di considerazioni testimone di una fase storica e culturale in cui forti e autorevoli erano le voci nostalgiche di una passata (e forse mitizzata) classicità; così come vi si osservano interventi che sapevano apprezzare e riconoscere i valori di novità poetiche e di accentuazioni espressive di cui Verdi sopra tutti era portatore, sempre all'interno, comunque, di un ambiente teatrale raffigurato nella sua compromissione con vizi secolari, di nuovo denunciati perché giammai risolti, e presi a bersaglio da una miriade di interventi a volta amari, talora ameni, sempre puntuali, e mai banali.¹

Spostandoci avanti nel tempo di circa un ventennio, negli anni cruciali della nascita del Regno d'Italia, possiamo rintracciare una implicita critica al teatro musicale verdiano in occasione di alcune rappresentazioni di opere di Giacomo Meyerbeer presso il massimo teatro cittadino, in alcuni interventi giornalistici relativi ai lavori del francotedesco compositore ma anche alle innovative qualità direttoriali del grande Angelo Mariani, personaggio ben noto ed essenziale alle biografie verdiane, dove il nome dell'oramai venerato e "nazionale" maestro non è peraltro mai comunque esplicitato.²

È forse significativo il fatto che la nuova funzione di "maestro concertatore e direttore d'orchestra" istituita dall'operare del Mariani sia valutata dalla stampa coeva massime riguardo al *Profeta* di Meyerbeer, rappresentato al Comunale il 18 novembre 1860, e che con quel titolo egli sia indicato fra gli esecutori dell'opera, in sostituzione della tradizionale dicitura di "primo violino e direttore" ancora utilizzata per Cesare Ferrarini, ad esempio, in occasione di una messa in scena di *Violetta* (ovvero *Traviata*) del novembre del 1858, e per Carlo Verardi per una ripresa dei *Lombardi alla prima crociata*, sempre al Teatro Comunale, del maggio del 1860.³

Tra i rapiti, entusiasti spettatori del *Profeta* è da annoverarsi, *in primis*, Gaetano Gaspari, compositore, direttore di coro e ancor più bibliotecario insigne e storicamente immortalato dalla preziosa catalogazione del fondo librario di padre Giambattista Martini, il quale in una lettera indirizzata il 21 novembre 1860 ad Angelo Catelani, valente compositore allievo di Zingarelli e di Donizetti nonché corrispondente da Bologna della "Gazzetta Musicale di Milano", si dichiarò "sbalordito" dell'operato del Mariani e ammirato ad un tempo dai caratteri innovativi del *grand-opéra* di Meyerbeer (peraltro già noto al pubblico bolognese del Comunale per lavori teatrali quali *Semiramide riconosciuta* rappresentata nel 1820, *Margherita d'Anjou*, 1824, *Il Crociato in Egitto*, 1826, *Roberto il diavolo*, 1846): "Tutte le altre opere al confronto mi sembrano bagatelle e mi sembra del pari che i nostri compositori drammatici - scrive il musicista e musicologo - se vogliono tenere nuove vie (come tosto o tardi è giocoforza) abbiano a proporsi Meyerbeer per modello. Gli altri maestri solleticano il senso: questo appaga l'intelletto".⁴

Gaetano Gaspari apparteneva a quel colto pubblico di provetti professionisti che stimava Verdi “per le cose sue”, e poco si aspettava dal suo genio nel campo del genere sinfonico o contrappuntistico, salvo rivalutarlo senza riserve in un capolavoro non teatrale del valore della *Messa da Requiem*, come ci informa lo scrittore e poeta Enrico Panzacchi, che rammenta una forte commozione provata dal Gaspari all’ascolto dell’“Offertorio”.⁵ Francesco Vatielli dal canto suo, questo vero classico della storiografia musicale bolognese, sempre a proposito delle fortunate esecuzioni meyerbeeriane, osservava che il *grand-opéra* era da considerarsi “il tramite più immediato e l’elemento più efficace per introdurvi [nell’ambiente bolognese] un primo soffio di modernità musicale”, e che l’azione del Mariani fu di “dissodamento e di preparazione” per una cultura musicale italiana più aperta alle molteplici esperienze europee. Dopo i rinnovati successi di Meyerbeer con gli *Ugonotti* rappresentati al Comunale il 16 novembre 1861, l’immagine della vita musicale cittadina sembra assumere per il Vatielli un colore ancora più vivo e intenso: “Ora tutto il ritmo della vita musicale cittadina sembrava pulsare più vigoroso e celere. Eminentissimi strumentalisti e concerti vocali avevano luogo nella città. Nel privato teatro Hercolani e al Comunale il Bottesini aveva suscitato con la sua arte somma di contrabbassista un vero fanatismo. Camillo Sivori in un concerto dato alla Filarmonica, dove seguivano sempre le buone esecuzioni di musica da camera interpretate da professori della città, era stato ammiratissimo. Egli ritornò a Bologna raccogliendo allora anche nel 1868: tutti lo proclamarono Paganini redivivo. Nel ’65 il Bazzini suonò in unione con altri professori bolognesi. Con grande favore erano stati pure accolti due oratori: le *Sette parole* di Haydn e lo *Stabat* del Pergolese”.⁶

Tutto questo fervore di interessi per Meyerbeer non può di già essere considerato nemmeno un preludio alle ormai prossime e ben note polemiche cittadine tra verdiani e wagneriani, anche se non è illecito intravedere nelle lodi manifeste all’orchestrazione, alla complessità armonica e alla stessa figura nuova del “maestro concertatore e direttore” una implicita critica a certe ben note posizioni verdiane che non permettevano ai direttori, e specificamente a Mariani, “la facoltà di creare”, mentre le testimonianze di una ricca attività strumentale sono la riprova di un ambiente culturale pluralista e laicamente proteso all’ascolto di ogni genere di buona musica.⁷

Tra le voci critiche più equilibrate e competenti emerse fra gli Anni Settanta e gli Anni Novanta spicca eminente quella di Enrico Panzacchi, uno scrittore di vaglia che si distingue per una conoscenza sicura della vicenda musicale europea, e per una “saggezza di rimanere nei propri limiti”, come osserva Arturo Pompeati in un saggio sullo scrittore bolognese, che rileva ancora in Panzacchi un “eclettismo” che gli consente di considerare possibile una convivenza fra Rossini, Verdi e Wagner. Per Panzacchi, scrive ancora Pompeati, “i grandi innovatori riescono a essere arbitri del gusto (...) elevati sul pubblico per farlo guardare alto ma anche abbastanza vicini a lui per non essere perduti di vista”, in una prospettiva storica in cui è difficile riconoscere se la musica dopo il 1815 (anno preso evidentemente a punto terminale di una forse rimpianta classicità) abbia seguito un percorso di progresso o di decadenza.⁸

Nel saggio su Verdi del 1892, scritto in occasione del cinquantenario della prima esecuzione del *Nabucco* e inserito nella raccolta *Nel mondo della musica* pubblicata a Firenze nel 1895, Panzacchi cita un importante giudizio di Georges Bizet che giustifica contro i suoi detrattori il temperamento appassionato e talora persino brutale di Verdi paragonandolo alla tempra creativa di artisti quali Michelangelo, Omero, Dante e Shakespeare, mentre da parte sua viene a considerare i suoi pur esistenti difetti come “controprova di doti eminenti” così prospettata di fronte al suo pubblico: “Chi pretende un Verdi sempre scolasticamente corretto e delicatamente accurato, bisogna che si contenti di fare a meno di Verdi” (p. 236), e torna a porre in evidenza l’originalità della drammaturgia verdiana anche in contrapposizione ad autori che avevano variato “molto superficialmente” il melodramma tradizionale come Bellini e Donizetti: “Dal canto mio sento che serberò sempre riconoscenza a Giuseppe Verdi perché (...) si è fatto un vanto di essere uomo di teatro; e la teatralità lungi dal guardarla come la ‘bestia nera’ ha voluto sempre averla presente come il naturale, continuo, supremo obiettivo di tutte le sue facoltà d’artista” (p. 243).

In un saggio di poco successivo e compreso nella citata raccolta intitolato *La vecchiaia di Verdi*,

Panzacchi vuole confermare e rafforzare l'immagine energica e immarcescibile del Bussetano, il cui "forte liquore di robustezza" si oppone vittorioso a certi compositori teatrali italiani che "somigliano un po' troppo a' pittori frescanti e decorativi del secolo XVII" (p. 263), mentre il miracolo creativo del *Falstaff* gli offre lo spunto per una decisa considerazione storica sull'opera comica: "La musica comica da oltre mezzo secolo era peggio che stazionaria (...) degenerava nell'operetta e nel vaudeville" e così Verdi, saltando Rossini e Donizetti, "si è bravamente riannodato alla grande tradizione italiana che ebbe sul finire del secolo scorso le sue più gloriose affermazioni nelle opere comiche", come quelle di Cimarosa "il Mozart italiano nell'anima e nello stile", maestro di una comicità "sottile e gentilissima" frutto di "spontanea giocondità", quella di *Così fan tutte* e del *Matrimonio segreto*; d'altronde, prosegue lo scrittore "non aveva egli scritto che bisognava tornare all'antico?" (p. 272).

In un precedente suo saggio del 1883 su Richard Wagner, *Riccardo Wagner. Ricordi e studi*, è riportata una lettera del 1877 indirizzata dal Panzacchi a Celestino Bianchi in cui risalta un interessante paragone pittorico nel confronto fra il *Vascello fantasma* e *Aida*: "Risento ora questa musica dopo lunghe rappresentazioni dell'*Aida*, e l'opera tedesca mi fa precisamente l'effetto di una bella composizione ideale di Giovanni Holbein [forse l'autore si riferisce a Hans Holbein il Giovane] accanto a un quadro luminoso e smagliante di Paolo Veronese" (p. 24) scrive l'autore avvicinando così il segno compositivo wagneriano alla fredda obiettività e all'accurata precisione nella resa dei dettagli del grande pittore e incisore di Augusta, forse il più grande ritrattista del suo tempo, e la "tinta" verdiana alla luminosa gamma cromatica del maestro veneto, attento sempre a delineare le caratteristiche individuali dei personaggi rappresentati: forse non consapevole di avere lasciato i suoi lettori nel dubbio sulla sua ultima preferenza attraverso sì dotti cinquecenteschi riferimenti, mentre sicuramente consapevole è di contro la sua approvazione contenuta nella stessa lettera dell'"esperimento che si va facendo nei teatri di Bologna delle opere di Wagner, i cui effetti salutari parmi non si possano mettere in dubbio da chiunque osserva giusto e discorre in buona fede. E se questo mio modo di vedere in linguaggio proprio dee chiamarsi *ecclettismo*, ben venga il nome di ecclettico, che qualcuno ha pensato di affibbiarmi!"

Dagli scritti del Panzacchi emerge dunque una visione equilibrata, sobria, cosmopolita e dagli affioranti connotati relativistici nell'indagine del fenomeno musicale, come si può osservare in altri passi dei suoi "ricordi e studi" wagneriani,⁹ disinteressata a strumentali o campanilistiche polemiche. Ed evita la gratuita *querelle* un altro saggio sul maestro tedesco pubblicato a Bologna in quegli anni, nel 1885, *Richard Wagner. La nuova scuola italiana* di Eugenio Sacerdoti, un critico e uno scrittore che pare voglia salvaguardare la figura di Verdi e il valore della sua opera da problematici e ultimativi confronti considerandoli ancora *in fieri*, e al di fuori così da conclusive definizioni storiche, e che giustifica perciò la maggior mole di interventi riversata sull'autore del *Tristano*: "Di Giuseppe Verdi non si discorre troppo - scrive il Sacerdoti - : egli, fortunatamente, vive ancora; il suo ingegno è vegeto, robusto e tutti augurano che l'opera sua gloriosa non sia ancora chiusa. Ma appunto perché il ciclo verdiano è ancora incompiuto, appunto perché (...) il pubblico ed i critici hanno dovuto presenziare a molteplici e fortunate trasformazioni, a cambiamenti di maniera e di sistema, così un giudizio definitivo ed inappellabile non avrebbe sufficiente autorità".

Si vuole da ultimo ricordare la posizione critica di Luigi Torchi, un bolognese da annoverarsi fra i padri della nuova musicologia italiana, professore di storia ed estetica della musica presso il Liceo bolognese dal 1891 al 1914 e assiduo collaboratore della nascente "Rivista Musicale Italiana".¹⁰

Il Torchi fu forse l'autore, e comunque sicuramente ne approvò il contenuto, della prefazione "Ai lettori", firmata "La Direzione", del primo numero della gloriosa rivista pubblicato nel 1894, che rileva da un lato la presenza di una "copiosa materia" di discussione offerta dalle questioni artistiche, e lamenta dall'altro la prevalenza nel "periodo di transizione che attraversiamo" della "leggerezza di un soggettivismo avventato" e di poco costruito: occorre quindi secondo la dirigenza della rivista "promuovere per tutte guise la coltura musicale" allargando gli orizzonti della disciplina storico-musicale verso le tematiche estetiche, filosofiche, fisiologiche, psicologiche, acustiche, in una prospettiva di ricerca di chiaro stampo positivistico e radicalmente, mille miglia lontana da certi atteggiamenti

giamenti di indifferenza, di sospetto o di aperta ostilità verso possibili e fecondi collegamenti fra musica, letteratura e filosofia ricorrenti in fin troppo celebri lettere o dichiarazioni di grandi maestri della musica drammatica.

È significativo il fatto che il primo articolo della rivista, dello stesso Torchi, si intitoli *L'accompagnamento degli Istrumenti nei Melodrammi italiani della prima metà del '600* (pp. 7-38), e voglia così rivalutare una tradizione strumentale italiana (ampiamente illustrata dal Torchi in molti altri studi) proprio all'interno dei primi esempi di compiuto teatro musicale, l'*Euridice* di Jacopo Peri e la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri.

Il Torchi affrontò direttamente la figura e l'opera verdiana in un saggio pubblicato sul numero della "Rivista musicale italiana" uscito nell'anno della morte del Maestro, *L'opera di Giuseppe Verdi e i suoi caratteri principali* (pp. 279-325), che si può leggere come un coraggioso tentativo di analisi storica ed estetica improntata a esclusivi criteri di oggettività scientifica: "Con criteri positivi l'opera artistica del Verdi non è stata ancora osservata nella sua totalità - scrive lo studioso con una punta polemica - né giudicata, a cagione forse delle difficoltà che sorgono quando si dia alla critica un indirizzo che è fuori dalle sue linee solite e dal vecchio costume". L'opera di Verdi, continua il Torchi, deve considerarsi "legata alla storia culturale del suo tempo, all'ambiente della contemporaneità, con cui egli ha quel debito al quale nessun uomo, nessun artista si sottrae", e può esibire elementi di "efficacia straordinaria" come il recitativo delle ultime opere, ma servirsi per contro di arnesi non valorizzati appieno nelle loro potenzialità, come l'orchestra, avendo "anch'egli pagato alla mancata tradizione strumentale il suo tributo".

La critica pertanto, qualunque sia il suo oggetto, deve sorgere da "indipendenza, chiarezza e determinatezza", aborre il fanatismo, talché nessuna "esaltazione iperbolica, esagerata meraviglia, o lode o biasimo interverranno a squilibrare il merito o il demerito" di un lavoro esaminato. Queste sono le premesse poste dal Torchi al suo studio sull'illustre operista, consapevole del fatto che sarebbero potute divenire foriere di malumori e di ricuse: "Regolata a questo modo, una concezione dell'opera di Verdi come la intendo, non piacerà forse a molti, anzi alla maggioranza".

Ma non piacere alla maggioranza significava per il Torchi ribadire una incrollabile onestà intellettuale posta a premessa di una insindacabile autonomia di giudizio, la testimonianza migliore di profondo e vero rispetto verso Giuseppe Verdi; un rispetto che nell'ambiente culturale bolognese largirono al grande parmense, senza riserve, tutti coloro che nell'arco cinquantennale della sua attività creatrice espressero critiche e opinioni nei confronti della sua produzione non già improntate a encomio corri-vo o a viscerale ripulsa, ma a studio severo e ad analisi serena.

Francesco Sabbadini

* Questo testo è tratto dalla relazione tenuta al Convegno di Studi "Tu che le vanità. Bologna per Giuseppe Verdi" che si è svolto al Conservatorio "G. B. Martini" nei giorni 14 e 15 dicembre 2001.

¹ Sulla rivista culturale bolognese "La Farfalla" cfr. Francesco Sabbadini, *Fatti e misfatti musicali sul settimanale bolognese "La Farfalla"*, nel libretto di sala del 5° Laboratorio di Musica Lirica del Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna, 1998, pp. 29-43.

² Le relazioni fra Mariani e la città di Bologna sono state trattate da Giuseppe Vecchi nel saggio *Angelo Mariani, l'arte, gli artisti e gli accademici bolognesi*, in "Quadrivium", XIV (1973), pp. 321-351. Di notevole rilevanza è anche il contributo, sulla figura e l'attività del Mariani, di Umberto Zoppi nel suo *Mariani, Verdi e la Stolz* (Milano 1947), che così definisce il rapporto del grande direttore d'orchestra con Meyerbeer: "L'*Africana* di Meyerbeer, apparsa la prima volta in Italia su le scene del "Comunale" di Bologna nell'autunno del 1865, fu l'archetipo che il Mariani sognava, e nel quale poté al fine applicare in modo integrale i suoi criteri concertativi e direttoriali. E ne curò le rappresentazioni con diligenza affettuosa, con ossequio pio per la memoria del grande melodrammaturgo berlinese, morto l'anno prima".

³ Cfr. *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, a cura di Lamberto Trezzini, vol. II, Bologna 1987, pp. 83-87.

⁴ Cfr. Francesco Vatielli, *Cinquant'anni di vita musicale a Bologna (1850-1900)* (parte prima), in "L'Archiginnasio" XV (1920) p. 139.

⁵ La testimonianza sta in Enrico Panzacchi, *La vecchiaia di Verdi*, studio compreso in *Nel mondo della musica*, Torino-Roma, ed. consultata 1904, p. 281.

⁶ F. Vatielli, *op. cit.*, pp. 150-151.

continua a p. 24

Verdi prima della sua musica

di Piero Mioli

8. Da Shakespeare con Boito (*Otello e Falstaff*)

Ultima fonte per Verdi fu il teatro di Shakespeare, ultimo librettista di Verdi fu Boito. Oltre che come poeta per musica, il padovano Arrigo Boito (1842-1918) operò sui diversi fronti della poesia, della novellistica, del teatro, della critica teatrale e musicale, della musica stessa: prima di tutto fu un intellettuale, un uomo di larga cultura classica ed europea, e dopo una gioventù alquanto polemica, perfino antiverdiana, nella maturità divenne capace di ergersi sopra le parti ed elargire al mondo della cultura e della musica giudizi tanto equilibrati quanto unanimemente rispettati. Studiò violino, pianoforte e composizione, scrisse l'*Inno delle nazioni* per Verdi, fu scapigliato e wagneriano (fra l'altro traduttore di *Rienzi* e *Tristan und Isolde*), ebbe in uggia ogni tradizione artistica d'origine popolare-borghese e dunque convenzionale, compose versi e musica per l'ambizioso e monumentale *Mefistofele* che derivava dal capolavoro di Goethe (preferendo assegnare il titolo all'antagonista di Faust), scrisse il libretto laborioso, spettacolare, raffinato e «maudi» della *Gioconda* di Ponchielli. Ma a Verdi, toccata e superata la quarantina in seguito alla collaborazione per il rifacimento di *Simon Boccanegra*, diede la soddisfazione dell'ultimo Shakespeare, con *Otello* (Milano, Scala, 1887) e *Falstaff* (Milano, Scala, 1993) conquistando una fedeltà alle fonti che sapeva coniugare alle esigenze della musica, e largheggiando di barocchismi, preziosismi e virtuosismi metrici, poetici, letterari degni della maggior poesia italiana e pressoché inediti nel campo del teatro d'opera. Con l'umile Piave, Boito fu il vero, grande collaboratore di Verdi, e se non aveva la modestia della fiducia cieca, aveva comunque la capacità di ascoltare, secondare, favorire la metamorfosi di un compositore sempre all'erta, sempre impaziente dei vecchi allori, sempre proteso verso allori futuri e ulteriori. Pienamente romantico e popolare con Piave (oltre che con Solera e Cammarano), Verdi fu tardo-romantico e colto con Boito. Ma sempre fu un operista formidabile, un Argo che cent'occhi gettava sui suoi poeti vicini e su poeti lontani come Shakespeare, Schiller, Byron, Hugo, i quali la musica del futuro collega in drammaturgia non avrebbero mai potuto presentirla. Quanto a Shakespeare, Verdi lo preferiva addirittura ai tragici greci: la ragione, era solo la grande, inaudita, teatralissima varietà dei toni e dei piani espressivi.

Sono quattordici i personaggi dell'*Otello* (1604) di William Shakespeare, fra gli altri il doge di Venezia, il senatore Brabanzio padre di Desdemona e suo fratello Graziano, un clown ovvero buffone, la cortigiana Bianca, ma appena nove quelli del dramma lirico di Boito (1887); e il primo atto della tragedia, svolto a Venezia, cade nell'opera per diventare un semplice antefatto della vicenda tutta ambientata a Cipro e raccolta fra una sera e la notte del giorno seguente. Il testo shakespeariano è tragedia e commedia, alterna frasi sublimi e arguzie a parolacce e doppi sensi, comprende elementi romanzeschi e frammenti già di per sé destinati alla musica. Se quel «vecchio caprone nero» di Otello monta «una pecorella bianca» come Desdemona, se «le donne si alzano da letto per giocare e poi si coricano per lavorare», se Desdemona «ama la buona tavola e la compagnia» ed è una fanciulla che «parla liberamente, suona e canta e balla egregiamente», se davanti al comportamento di Desdemona nessuno vorrà più esser padre o magari preferirà ricorrere all'adozione di un figlio, tutto questo è accuratamente evitato da un buon libretto d'opera. Ma Boito, consapevole della superiore stravaganza del genio di Shakespeare come della linearità espressiva occorrente al teatro musicale, fece tesoro di quanto di tutto la fonte gli elargiva nei limiti della decenza ottocentesca e operistica. Ad esempio prelevò spunti, concetti e frasette qua e là per costruire o invigorire altri passi diventati più urgenti: il racconto che l'*Otello* di Shakespeare fa della sua vita e del suo innamoramento di Desdemona nella camera del consiglio veneziano, davanti al doge e ai senatori, viene a mancare, ma dà lirica materia al duetto finale del primo atto dell'opera di Verdi, che è cipriota, notturno, intimistico, amorosissimo e anzi pregno di erotismo (tanto che un aspetto romanzesco della vita dell'uomo, l'essere stato venduto come schiavo e poi riscattato, passa sotto silenzio). Episodi fedelmente riassunti sono poi la lite fra

Cassio e Montano con la subitanea comparsa di Otello e la svagata calunnia di Jago presso Otello; e anche l'angoscioso addio alla milizia si conserva, anche se «il mestiere d'Otello è finito» diventa «della gloria d'Otello è questo il fin» (ma poco dopo Otello si rivolge a Jago come «canaglia» nella tragedia e «sciagurato» nel libretto, e Desdemona diventa «impura» da quella «puttana» che era, e le «quarantamila vite» auspicabili per un Cassio da far fuori si riducono a mille). Viceversa, cadono sotto la forbice di Boito e Verdi la buffa quasi dapontiana tirata misogina di Jago in faccia a Desdemona e altri nonché la canzone stessa di Jago sulla storiella di Re Stefano. E se il brindisi di Jago rimane, nel libretto, è perché può servire come occasione di spettacolare coralità, ripreso com'è, nell'opera, da tutti i personaggi presenti. Rimane anche la canzone di Desdemona, la celeberrima canzone del salice, ma dal penultimo dei cinque atti passa all'ultimo dei tre, dunque alquanto prima dell'uxoricidio e insomma in posizione meno stringente e incisiva; la preghiera alla Vergine manca in Shakespeare, e in Verdi si accoda alla già lunga canzone; e il finale, quando Otello apprende il vero e si uccide, ha luogo lungamente, dialogicamente, ragionevolmente nella tragedia, in maniera breve, solistica, amorosa e patetica nel libretto. Dove Otello si uccide e basta, rinunciando all'arguzia originaria: «una volta, ad Aleppo, dove un turco malvagio picchiava un veneziano e insultava la repubblica, io lo presi per la gola, quel cane circonciso, e lo colpì così», e si colpisce a morte, lui stesso, ingannando il controllo dei presenti. Così avviene per la «fabula» di Otello, trattata in diversi intrecci: Shakespeare l'aveva prelevata da una versione francese degli *Hecatommithi* (1565) di Giambattista Giraldo Cinzio; e prima di Boito e Verdi l'avevano affrontata Francesco Berio di Salsa e Gioachino Rossini nel 1816, con la mediazione dell'adattamento francese di Jean-François Ducis dove fra l'altro Jago odia Otello perché corteggia senza speranza Desdemona (mediante la quale ambisce far carriera), il padre della donna è particolarmente responsabile della questione, Otello risulta più selvaggio, la prova non consiste in un fazzoletto ma in un biglietto e una ciocca di capelli, i due rivali si sfidano a duello, scoppia una tempesta e l'uccisione avviene per ferita da taglio piuttosto che per soffocamento; e la moritura ha modo comunque di levare un'accorata preghiera al cielo, come farà con la musica di Verdi con la semplicissima *Ave Maria*.

Con tutto ciò, con tutti questi servizievoli modelli e autorevoli antenati alle spalle, l'*Otello* di Boito e Verdi è un tipico frutto artistico dell'epoca sua: che Desdemona, nel secondo atto, compaia nel fondo della scena, in giardino, in mezzo alle fronde e ai fiori a lei porti da fanciulli, donne e marinai è una visione letteralmente floreale, celestiale, virginale, sospesa fra il Preraffaellitismo pittorico e l'imminente stile Liberty, comunque ispirata a una palese e quanto mai ottocentesca «iconologia devozionale» (Degrada); che Jago, sviluppando una semplice esclamazione come «Divinità dell'inferno», arrivi a scolpire un assolo terrificante, ateo e nichilista come il «Credo», è fenomeno tipico della trascorsa Scapigliatura lombarda, fondato sullo stesso demonismo sul Barnaba della Gioconda e sul protagonista di *Mefistofele* di Boito, sullo stesso *Inno a Satana* di Carducci e così via; che Otello, infine, si atteggi a eroe più di un amore visceralmente vissuto che della milizia stessa, a personaggio tutto e troppo affidato alle sorti dell'amore ma intanto anche titanico, superumano, geniale, è pregevole e significativo spunto del contemporaneo Decadentismo europeo. Personalissima, comunque, la confezione letteraria e poetica del testo, dove Boito seppe omaggiare la tradizione operistica senza venir meno a una poetica di rinnovamento, di tenace convergenza artistica, di lessico sceltissimo, di retorica superlativa (come lo strano ossimoro con cui l'irato *Otello*, nel finale terzo, dice alla moglie «anima mia, / ti maledico!»), di versificazione sopraffina. Ad aprire e a chiudere la presenza del protagonista (tenore) sono i tre endecasillabi di «Esultate! l'orgoglio musulmano» e gli alessandrini di «Niun mi tema», senz'alcun aspetto ma certo con la funzione della vecchia cavatina e del vecchio rondò finale, e nel bel mezzo del dramma campeggiano i monologhi «Ora e per sempre addio, sante memorie» di endecasillabi e «Dio! mi potevi scagliar tutti i mali» di endecasillabi e quinari doppi; Jago (baritono) canta il brindisi e il «Credo»; Desdemona (soprano) canta la canzone e la preghiera; gli altri personaggi partecipano all'assieme, anzi ai diversi momenti d'assieme senza occasioni solistiche. Tre o quattro sono i duetti fra Otello e Desdemona, dal primo dell'amore all'ultimo della morte; unico è il quartetto, coraggiosamente costruito attorno all'episodio del fazzoletto porto da Desdemona a Otello, da lui gettato a terra, raccolto da Emilia e a lei strappato da Jago; e molte le scene d'assieme, di dialogo, di vita quotidiana, di rappresentanza pubblica, di cortesia e di insidia,

con tutte le sfumature del caso (come al momento in cui Jago instilla il germe della gelosia in Otello) e la magniloquenza degli altri casi (quanto meno l'introduzione e il finale terzo concertato). E difatti l'aspetto più immediato del libretto, oltre a quello della nuova fortuna dei versi imparisillabi, degli endecasillabi destinati ai cantabili, degli alessandrini o martelliani (come doppi settenari oppure ottonari e senari collegati), è l'alternanza continua fra versi lunghi, frammentati, rimbalzati da una battuta all'altra, spesso d'azione o anche inerti ma vivacemente descrittivi, atti a potenziare un'immagine quasi irradiandola a pioggia, e versi brevi, ben ordinati in strofette, contemplativi e tanto decorativi quanto capziosi, eruditi, grondanti di letteratura e cultura classica. Quando, tanto per fare un esempio, secondo Jago Cassio «usurpa / il grado mio, il grado mio», il riferimento corre senza dubbio al dantesco «quelli ch'usurpa in terra il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio», la fiera invettiva di San Pietro contro Bonifacio VIII che si legge nel xxvii canto del Paradiso di Dante).

Oltre ai dieci personaggi poi compresi nel libretto, *The merry wives of Windsor* (1600) di Shakespeare comprendono anche un giudice di campagna e suo cugino, Mr Page e William Page marito e figliuolo di Meg, un curato gallese, un terzo seguace di Falstaff dal nome Nym, alcuni servi, e fra l'altro la fanciulla amata da Fenton si chiama Anna ed è figlia dei Page, non Nannetta figlia dei Ford, e Mrs Quickly è la governante del dotto Cajus: basterebbe questo elenco, forse, a dare un'idea della profonde diversità esistenti fra la commedia di Shakespeare e il testo di Boito-Verdi (1993). E fra i vari episodi significativi della commedia si potrebbero citare un monologo di Ford che nell'opera s'allargherà notevolmente, un breve passo di Falstaff redivivo che riassume e chiarisce l'incidente della cesta (la sua salvezza in acqua derivante dall'appiglio a uno sterpo, non alla pinguedine), una lunga tirata di Fenton alla volta di un oste non proprio incorruttibile che nel libretto non troverà posto, un altro assolo di Falstaff presso la quercia famosa, infine la breve canzone della regina delle fate che finisce incitando a pungolare il pancione. Ma si sa che *Falstaff* deriva da una contaminazione effettuata sul corpo delle *Allegre comari di Windsor* mediante stralci da *King Henry the fourth* (1597), dramma storico dove il personaggio di sir John compare ripetutamente come «irregular humorist» accanto a quattro suoi comparì. Come quello di Shakespeare, anche il testo di Boito è una commedia, con la differenza che fra Cinque e Seicento la commedia e la tragedia si spartivano equamente il terreno del teatro europeo (in Italia con l'alternativa recente della favola pastorale donde sarebbe germogliato il libretto d'opera), e verso la fine dell'Ottocento il melodramma aveva già ridotto la frequenza e soprattutto la validità del genere comico: invece un sommo melodrammaturgo romantico come Verdi, artefice di tante opere serie fra l'altro godenti enorme popolarità, grazie alla collaborazione con un poeta già scapigliato eppur classicamente coltissimo, seppe rompere l'incantesimo e donare al teatro d'opera italiano ed europeo un ultimo capolavoro, giustamente definito commedia lirica. Tutto svolto a Windsor nell'arco di una giornata, con gli appuntamenti precisi «dalle due alle tre» in casa di Alice e alla mezzanotte nel parco, presso la quercia di Herne, l'intreccio ha da districare diverse azioni, tutte chiare e tonde come il sole nonostante la stupenda parentesi notturna e misteriosa dell'ultima parte: i tentativi fatti dal protagonista per raggranellare un po' di danaro e fare qualche bell'incontro femminile, le conseguenti burle delle allegre signore ai danni di lui ma anche del diffidente marito di una di loro, l'amore fra due adolescenti a dispetto di un padre autoritario e di un vecchietto troppo arzillo. È così che l'opera largheggia di dialoghi, scene, dinamici pezzi da recitativo e statici pezzi d'insieme: tutti i personaggi cantano nel finale primo, «Del tuo barbaro diagnostico», e nel finale terzo, «Tutto nel mondo è burla», mentre il finale secondo ha l'astuzia di aggregarsi il coro e di dividersi in una prima parte per nove personaggi (con l'esclusione di Alice) e di una seconda parte per sette personaggi (esclusi Falstaff, Fenton e Cajus). Ma anche altrove abbondano le scene d'insieme, per cui quelle a solo si riducono a poche occasioni per pochi personaggi: Fenton (tenore) canta una serenata e Nannetta (soprano) una canzone, Ford (baritono) canta una scena (quella famosa imperniata sul fenomeno della gelosia e delle corna), Falstaff (baritono) canta tre scene come «L'onore!», «Va, vecchio John» e «Ehi! taverniere!». Che sono appunto scene, giammai arie classiche o romantiche romanze, perché dense, caratteristiche e varie di sensi, di espressioni, di pensieri e di gesti; del resto la tirata di Quickly (contralto) che descrive l'avvenuto incontro con Falstaff è un racconto recitativo, e quello che nel libretto poteva sembrare un assolo per Alice (soprano), «Gaie comari di Windsor! è l'ora!» nello spartito diventa presto un quartettino per sole voci femminili. Sostanziose le scene a due

voci, dicansi pur duetti: tra Nannetta e Fenton, Quickly e Falstaff, Ford e Falstaff, Falstaff e Alice, sempre con qualche battuta un po' più lunga che possa sfogare qualche tensione solistica come «Quand'ero paggio» di Falstaff verso Alice. Ma una partitura così complessa e sfumata non può fiorire sopra un libretto tradizionale, e difatti la commedia di Boito è il testo poetico più vario, flessibile, originale ed erudito di tutti quelli giù musicati da Verdi. È un testo in versi, ma sembra prosa, e tanto più prosastico sembra nella sua sapiente, mobile e sfumata veste musicale (quasi come alcuni secoli prima era capitato al madrigale e alla sua informalità). Come libretto, *Falstaff* si compone di sei quadri per tre atti, senz'ombra di scene: alla maniera di *Otello*, vi abbondano i versi lunghi e imparisillabi come gli endecasillabi e i settenari doppi, capaci di articolare un discorso che voglia esprimere fatti e concetti speciali, bizzarri, arguti, e questi versi risultano spesso ricchi di *enjambements* e frammentati in due, tre e anche più battute, a inverare l'elastica natura dialogica del passo di cui fanno parte. Ma non mancano, all'occasione, i versi più brevi, per esempio nei grandi pezzi d'assieme: «Quell'otre! quel tino!» per quattro personaggi femminili consta di quattro battute ciascuna delle quali è una serie di quattro quartine di senari, e l'immediatamente seguente «È un ribaldo, un furbo, un ladro» per cinque personaggi maschili consta di cinque battute ciascuna delle quali è una serie di tre quartine di ottonari; e anche il finale primo e il finale secondo assegnano ottonari ai signori e senari alle signore. Ma i signorini, Fenton e Nannetta, in questo finale secondo che li nasconde dietro il paravento si ritagliano delle più svelte strofe di quinari, proprio come nel duettino del primo atto nonostante l'improvvisa virata verso l'endecasillabo nel distico «Bocca baciata non perde ventura. / Anzi rinnova come fa la luna». Se poi la canzone di Nannetta, «Sul fil d'un soffio etesio», si accontenta del settenario, la serenata di Fenton, di poco precedente sul verso «Dal labbro il canto estasiato vola», ardisce l'inaudito, nel melodramma, e cioè elabora un sonetto, con le sue brave doppie quartine e terzine per un totale di quattordici versi. Virtuositica la lingua di *Otello*, addirittura bravuristica questa di *Falstaff*: piccolo ma calzante esempio, nel finale, è la ridda di parole sdrucchiole, di rime rare, di sillabe con la zeta che comincia «Spiritelli! Folletti» e finisce rimando «aizzalo» con «strizzalo», «cocuzzolo» con «uzzolo», «rintuzzola» con «ruzzola». Per chiudere, qualche caso di parola scenica, di espressione verbale afferrata a volo dal canto e trasformata da Verdi in una sorta di eterno proverbio musicale: «io sono ancora una piacente estate / di San Martino», «un paio in tre», «ma il viso tuo su me risplenderà / come una stella sull'immensità», «reverenza!», «l'amor, l'amor che non ci dà mai tregue», «laudata sempre sia, / nel fondo del mio cor la gelosia», «dalle due alle tre», «fra le femine quella è la più ria / che fa la gattamorta», «quand'ero paggio / del duca di Norfolk», «il paravento / sia benedetto!», «se t'agguanto! - se ti piglio», «tutto declina», «son io che vi fa scaltri», «tutto nel mondo è burla». E un cumulo di parole sceniche è il filosofico, capzioso, assurdo ma convincente monologo sull'onore che chiude la prima parte del primo atto di *Falstaff*.

Piero Mioli

continua da p. 20

⁷ Una breve indagine sui successi del Mariani ottenuti a Bologna con la direzione di opere di Meyerbeer è contenuta in Francesco Sabbadini, *Angelo Mariani dirige Meyerbeer a Bologna (1860,1865)*, in "Rassegna Musicale Italiana", 7 (1997), pp. 13-15.

⁸ Arturo Pompeati, *Enrico Panzacchi e la musica*, in "Rassegna musicale" (1929), pp. 616-624. Cfr. anche Piero Mioli, *Verdeggia Bologna*, in "Civiltà musicale", 42/43 (2001), pp. 79-82.

⁹ Così il Panzacchi in *Riccardo Wagner. Ricordi e studi*, Bologna 1883: "Chi può vaticinare in musica? L'Arteaga chiamò musica di decadenza quella di Cimarosa: Carlo Botta giurava pe' suoi grandi Dei che non avrebbe mai più assistito ad una rappresentazione del *Barbiere di Siviglia*. Di Rossini che non s'è detto ai suoi tempi? Chi vent'anni fa non ha gridato corruttore del gusto Giuseppe Verdi? E le opere di Meyerbeer non furono chiamate sulle prime logogrifi musicali, mentre oggi se ne cita appunto la chiarezza per contrapporla alla oscurità di Wagner? A ogni modo sentiamo tutti che il gusto musicale si va rapidamente trasformando, massime in ciò che concerne gli effetti teatrali, e che tutti, wagneristi o non wagneristi, paghiamo un contributo alla musica dell'avvenire [...]...è inutile pensare al ristabilimento della vecchia forma dell'opera, oramai abbandonata da quegli stessi che fino a ieri se ne valevano. Ricordiamoci del *Guglielmo Tell* e dell'*Aida*" (pp. 57-58).

¹⁰ Il più recente ed esaustivo saggio sul Torchi è quello di Cristina Criscione, *Luigi Torchi. Un musicologo italiano tra Otto e Novecento*, Imola, Editrice La Mandragora, 1997. L'autrice dedica un paragrafo del libro alla disamina dell'opera verdiana ("Lo studioso sull'opera di Verdi"), scrivendo fra l'altro: "Torchi fu il primo critico italiano a voler guardare all'opera di Verdi secondo i principi, che più gli erano conosciuti, dell'analisi induttiva di matrice positivista. L'intenzione di fornire un'analisi lucida ed imparziale dei lavori verdiani nasce dall'indole dello studioso puro, che non vuole avere pretese di militanza critica né di entrar nel merito di questioni che di lì a poco avrebbero alimentato gli studi di diversi specialisti" (pp. 108-109).

Suicidio? Ossia Pro e Contro Verdi

Un po' di storia e geografia tra Scapigliatura e Verismo

di Gherardo Ghirardini

9. *Otello e dintorni*

Il 1887 è l'anno di *Otello* (Scala, 5 febbraio). Come si è in precedenza ricordato, il progetto risale ad anni anteriori al rifacimento del *Simon Boccanegra*. L'idea – tutto sommato – piace, ma senza troppa fretta. Eppure il momento decisivo non tarda ad arrivare, non appena si sparge la notizia che la tragedia shakespeariana verrà musicata dallo stesso Boito. Una *boutade o gaffe* boitiana sfruttata giornalmisticamente, a causa della quale il librettista corre ai ripari. Verdi non è sensibile alla blandizie, né Boito appare orientato in questo senso, anche se per mettere le cose a posto si vede costretto ad incitare in ogni modo il maestro, incorrendo a toni di autocommiserazione e, al contrario, di esaltazione incondizionata dell'interlocutore. Sbalzato dalla sua posizione di anti verdiano, forse sulle prime non gli sarà parso nemmeno vero di poter collaborare con l'autore del *Rigoletto*, ma una volta entrato nel gioco, mostrerà di non voler assolutamente perdere l'occasione del secolo. Sicché i colori dell'entusiasmo mai si sbiadiranno, come pure non si sopirà l'intento di perfezionare talune tendenze scapigliate che lo avevano contraddistinto con originalità e alle quali il poeta dimostra di essere ancora fedele, adeguandole ai tempi. Prova ne sia il “Credo”, definito unanimemente dagli autori “scellerato”. Assente in Shakespeare e perciò frutto dell'alata fantasia boitiana, questo brano non intende limitarsi alla nota di colore. Volge lo sguardo al monologo di Barnaba (*La Gioconda*) ma con una ben più sottile capacità d'introspezione psicologica. Jago esplora gli antri della propria interiorità, anche se Riccardo Bacchelli gli attribuisce prerogative da “satanasso baritonale” proprie di chi canta a piena voce, alterando in certo qual modo le prospettive shakespeariane. Seppure a suo modo affascinante, la definizione di Bacchelli non tiene conto dell'effettivo bisogno da parte di Verdi di soddisfare le legittime pretese del teatro d'opera, oltre che delle tendenze di Boito ad ottenere, bene o male, la sua rivale scapigliata. Il “Credo” ci presenta, infatti, la fatale ciclicità della vita che scorre sotto il peso di un' “iniqua sorte”. Un destino che al di là di ogni tempo e luogo segue passo passo “dal germe della culla al verme dell'ave!” l'esistenza di ogni essere umano nato dalla “viltà d'un germe o di un atomo”, per piombare “dopo tanta irrisione” nella morte. “La morte è il nulla è vecchia fola il ciel”. Un motto che – già lo abbiamo detto – proviene dalla prima versione della *Gioconda* e risulta fortemente indicativo del dualismo scapigliato, nella contrapposizione tra luce e tenebra. Ma qua la luce è negata, visto il carattere straripante del male; male di cui si intuisce la presenza senza poterlo esattamente identificare. Per il resto, è assodato che in Shakespeare Iago agisce più che come personaggio, come un'infezione volta a propagarsi lentamente ma senza posa. In Verdi/Boito, invece, la sarcastica e perfino lasciva attenzione verso tutto e verso tutti si perde un po'; inoltre, diciamo pure che la ferina lucidità lascia spesso spazio alle unghie. Lo stesso rapporto tra Jago e Otello che in origine appare a tratti sbilanciato, pendendo dalla parte del primo, tanto costui è preso dalle sue mille risorse, dagli atteggiamenti misurati, dai significativi silenzi rispetto ad un Otello brancolante, nell'opera verdiana accentua il carattere speculare tra il piglio risentito del Moro e le arti subdole ma arricchite di impertinenza dell'alfiere, creatura assai meno insidiosa che in Shakespeare. In altri termini, nel capolavoro inglese tutto si tinge con gradualità di colori tragici, mentre nell'opera di Verdi un cielo nerofumo domina immediatamente la scena. In questa prospettiva non è un caso che vengano soppressi i prodromi della vicenda (vale a dire l'atto veneziano), come per voler sprofondare con la massima rapidità nella catastrofe. Non mancano i momenti nei quali Jago si bea della propria sozzura morale, ma su basi scapigliate, alternando la voce tonante agli accenti melliflui. Per esempio, il suo apparire in scena è già di malaugurio fin dalle prime battute: “l'alvo frenetico del mar sia la sua tomba”, mentre la gelosia definita da Shakespeare “mostro verde che odia il cibo di cui si pasce” (versione italiana di Emilio Cecchi e Suso Cecchi d'Amico), diventa “idra fosca, livida, cieca [che] col suo veleno se stessa attosca”, evidenziando il decadentistico compiacimento per le minute descri-

zioni in chiave macabra: “vivida piaga le squarcia il seno”.

Al 1887 appartiene anche l’infelice debutto veneziano del *Re Nala* di Antonio Smareglia; ragion per cui l’autore, sempre più estraneo agli ambienti italiani, cercherà fortuna oltre le Alpi, ottenendola dopo due anni a Vienna con *Il vassallo di Szigeth*, opera che gli spianerà il terreno a New York. Anche quando darà vita ad un lavoro d’impianto verista come *Nozze istriane*, lo stile di Smareglia risulterà ben poco compromesso con quello di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, aspirando ad un’individualità artistica di respiro cosmopolita. Anche *Giuditta* dell’umbrò Stanislao Falchi, futuro direttore del Conservatorio Santa Cecilia, non farà breccia nel pubblico romano. Infatti il compositore dovrà attendere una decina d’anni prima di ottenere il meritato successo con *Il trillo del diavolo*. Fra l’altro ricorderemo che la prima di *Giuditta* veniva accolta da Gabriele D’Annunzio con toni non troppo incoraggianti: “Il giovane maestro raccoglie con ingenua cura tutte le briciole delle imbandigioni verdiane, donizettiane e meyerbeeriane”. Quindi, per il “vate” Falchi non sembrerebbe immettere nulla di nuovo nel panorama operistico italiano di fine secolo, mentre al Dal Verme di Milano *Il conte di Gleichen* di Salvatore Auteri Manzocchi si segnala come lavoro sperimentale grazie all’eliminazione delle forme chiuse.

L’anno successivo al Municipale di Reggio Emilia il sipario si alza su *Asrael* di Alberto Franchetti. L’autore, torinese di origine ebraica, viene per così dire da magnanimi lombi, essendo figlio di una Rothschild, ed ha alle spalle una solida formazione di tipo tedesco. Composta su libretto di Ferdinando Fontana, dopo l’esordio reggiano allestito a spese del compositore, l’opera approda alla Scala. I bagliori luciferini che la percorrono si coagulano attorno alla Tregenda e alla Ridda infernale, evidenziando il germinare di interessi scapigliati presenti anche nella contrapposizione tra mondo demoniaco e mondo celeste. Ma la Scala ospiterà anche il *Nestorio* di Giuseppe Gallignani, già citato per l’*Atala*.

Nel 1889 al Carignano di Torino vede la luce *Mariska* di Giacomo Orefice, allievo di Mancinelli, che si rivelerà più compiutamente a cavallo tra i due secoli, mentre il veronese Emilio Pizzi, uscito dalla scuola di Ponchielli e Bazzini, sforna un *Guglielmo Ratcliff*, rivelandosi più sollecito di Mascagni che terrà questo titolo in incubazione per parecchi anni. Premiata ad un concorso, l’opera gode di apprezzamenti, ottenendo un certo successo, come del resto accade nel teatro di Rovigo alla *Bianca di Nevers* di Adolfo Baci, distintasi per la fluente vena melodica.

In questo contesto non va dimenticata la seconda impresa di Giacomo Puccini, *Edgar*. Ingombra di effetti (per esempio il concertato atto I non trova alcun equivalente nel coevo *Ratcliff* mascagnano), l’opera appare dominata dalla commistione di sacro e demoniaco e dimostra come l’ancor giovane Puccini incorra nel pericolo di pascersi degli avanzi di una Scapigliatura cristallizzata su vecchie posizioni e senza la prospettiva boitiana che sfocerà nel *Nerone*. Sotto questo profilo le responsabilità vengono addossate al librettista Fontana, il quale se ne adonerà, cosicché i primi passi di Puccini non risulteranno che una breve escursione entro un territorio tutto sommato estraneo alla natura del musicista lucchese. Lo stesso processo creativo basato su diverse versioni delle *Villi*, così come dell’*Edgar*, oltre alla strumentazione di quest’ultima riveduta in età matura, ne è la testimonianza palmare.

10. L’esplosione del Verismo

Dire 1890 significa parlare del trionfo di *Cavalleria rusticana* (Roma, 17 maggio) e dell’esplosione del Verismo musicale. Sappiamo che Pietro Mascagni, mortificato dal veto del direttore Bazzini nei confronti dell’esecuzione scaligera del suo *Sogno di Ratcliff*, aveva sbattuto l’uscio del Conservatorio, fuggendo alla testa di compagnie d’operetta e riparando infine nelle Puglie. Ma sappiamo anche che in quello sperduto angolo di meridione nascerà *Cavalleria rusticana*, atto unico dal disegno rapido e fulminante, tanto da uscire vincitrice al Concorso Sonzogno, affiancata da *Labilia* di Nicola Spinelli e *Rudello* di Vincenzo Ferroni. Dopo tanto impegno profuso attorno al *Guglielmo Ratcliff*, il passaggio da Heine a Verga avviene senza mezzi termini. Infatti, mentre a contatto con il dramma heiniano il pensiero dell’ignoto assillava il compositore, tempestandolo di dubbi, la certezza verghiana sembrerebbe ridargli vita, dotandolo di un vigore senza pari. Ecco perché Mascagni tende il filo del racconto con brevi pezzi di rara intensità, sfoggiando un melodismo efficacissimo ai fini drammatici che campeggia ovunque senza alcun cedimento. È il caso, tanto per fare un paio di esempi d’obbligo,

dello stornello di Lola che, invece di cullarsi in se stesso al pari di qualsiasi analoga canzoncina, crea una profonda lacerazione interna al duetto tra Santuzza e Turiddu, così come la sortita del carrettiere disgrega il clima di segretezza che caratterizza il dialogo tra Santuzza e mamma Lucia. Dunque, forme chiuse, altrove in dissolvimento, qua persistono in chiave teatrale. Ecco perché l'ipotetica battuta attribuita a Verdi sul talento drammatico di Mascagni potrebbe leggersi come l'esclamazione di un vecchio maestro che nell'autore di *Cavalleria rusticana* rivede in certo qual modo se stesso giovane. Che poi i protagonisti incrocino i coltelli anziché le spade, è un'altra questione. In ogni modo la vocalità scarna vicina al parlato e al grido possiede non poche affinità con lo stile letterario del Verga, e la prova schiacciante consiste nel fatto che, mentre i librettisti avrebbero gradito risolvere il finale con un coro o un concertato, Mascagni lo vuole "secundum Verga": *Hanno ammazzato compare Turiddu*.

Con *Cavalleria rusticana* nasce ufficialmente il Verismo musicale, anche se per l'esattezza l'argomento non è nuovo, essendo poco tempo prima andata in scena sullo stesso palcoscenico *Mala Pasha* di Stanislao Gastaldon (autore della celebre romanza *Musica proibita*), pure essa tratta dal medesimo ceppo verghiano. Ma poco prima che Mascagni faccia scorrere il sangue tra aranci olezzanti e fiori di giaggiolo, Alfredo Catalani, insiste sul tema della fanciulla abbandonata e suicida per amore, tra "violetta morte" e "gigli che languono". Di fatto, dopo la parentesi di *Edmea*, un successo che pur non potendosi definire immeritato appare in discordanza con gli ideali dell'autore, Catalani torna alla carica riprendendo in mano *Elda*, così dando vita più che a semplici migliorie, ad un vero e proprio rifacimento, con l'intenzione di sfornare una bella e buona novità: *Loreley* (Torino, 17 febbraio).

Il più delle volte taciturno e corrucciato, il compositore lucchese si è piazzato nella metropoli lombarda con una fama di antiverdiano che gli costerà abbastanza cara. Pur non essendo una testa calda, mantiene tuttavia pressoché intatto il senso della rivolta connaturato alla Scapigliatura delle origini, rivelandosi uno spirito fiero e orgoglioso che comincerà ben presto a soffrire le ansie dell'artista tenuto in disparte ed in perenne tensione, più o meno come lo ritrae Tranquillo Cremona nel dipinto *L'edera*, spasmodicamente avvinghiato ad una donna scostante ed ostile. Catalani è un po' il simbolo di una Scapigliatura ormai avanzata nel tempo, avente come esponenti letterari Luigi Gualdo, Ambrogio Bazzero, Pompeo Bettini, Carlo Dossi, il quale ultimo sembra non aver perduto il senso della provocazione, ricordando gli esordi avventurosi di Boito e Praga e certi atteggiamenti tipici di Giuseppe Rovani, da lui visto come il decano del movimento scapigliato. Causticamente antimanzoniano e antiverdiano, il Dossi ama definirsi erede del Manzoni come la grappa lo è del vino e sommergere di critiche un capolavoro come *Aida*, "opera pomposamente meschina". Bettini, invece, guarda al compositore di Busseto con occhi più benevoli: "Verdi è rude, ma quanti aristocratici dell'arte possono invidiargli la schiettezza del sentimento". Ma torniamo a *Loreley*, opera di pretto stampo nordico con pretese innovatrici (il soggetto coinvolse autori come Mendelssohn, Liszt e Dvořák). Fin dall'aprirsi del sipario su un paesaggio aspro e selvaggio, brume minacciose si addensano attorno alla protagonista, e mentre si effonde un clima di grande mestizia, l'autore indugia su particolari atmosfere, non senza che l'opera ne risenta dal lato della scorrevolezza drammatica. Non sempre, infatti, la ricerca dell'ambiente giova alla teatralità. *Loreley* è creatura sfuggente, immersa in pensieri vacillanti. La canzoncina con la quale esordisce ha il carattere del sorriso che muore sulle labbra, mentre la violenta scossa dovuta all'abbandono da parte dell'amato Walter finisce in un grido che nulla ha dell'urlo verista. Tutto è come la fine di un sogno. La sua anima sembrerebbe colta dalle vertigini e quando dall'alto di un dirupo *Loreley* lancia le sue invettive su chi l'ha tradita, il vigore si scarica in buona parte sull'orchestra. D'altronde per l'orchestra Catalani ha un debole, tanto da sembrarne, agli occhi di Verdi, tiranneggiato. Un'orchestra duttile ed elastica, più che tartassata come nel *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni. Influenze tedesche (compresa qualche puntuale reminiscenza wagneriana) ma anche francesi (l'impiego delle danze) emergono sensibilmente, senza che ciò rappresenti la pura e semplice strizzata d'occhi alle tendenze in circolazione. Catalani è convinto delle proprie idee e resta un puntiglioso sostenitore di un neoromanticismo contrapposto alla decadenza della prosaicità verista.

In questo clima occorre ricordare il debutto bolognese della *Pellegrina* di Filippo Clementi, al cui proposito i rimproveri rivolti da certa critica al versatile compositore teso ad individuare in qualità di

saggista affinità tra Wagner e Bellini, confermano il persistere di una vena tedesca nella città felsinea. Wagner o non Wagner, il baldanzoso incedere in ogni latitudine di *Cavalleria rusticana* impone la solarità mediterranea alla “luna raminga” del nord, e nei paesi di lingua tedesca non si fa altro che gridare “Hoch Mascagni!”. “La cosa comincia a infastidirmi”, confessa il compositore sentendosi imprigionato tra il coro degli osanna, entro un *cliché* che finisce con lo stargli stretto. Perciò, sazio di sangue rusticano e di trionfi sbalorditivi, Mascagni inverte la rotta, imboccando la via dell’idillio con *L’Amico Fritz* (Roma, 31 ottobre 1891), tre brevi atti nei quali il Verismo appare alquanto mitigato da talune inflessioni operettistiche, presentandoci un musicista che, dopo i tormenti del *Ratcliff* e la forte passionalità di *Cavalleria*, ama il sereno attingendo ad una linfa melodica più distesa, sia pure a spese dell’immediatezza. Ne consegue la quasi totale assenza di teatro. Verdi, infatti, biasimerà il libretto (frutto di un coacervo di poeti riuniti sotto lo pseudonimo di Daspuro), bollandolo con l’epiteto di “scemo”. Ma è anche un fatto di ispirazione verista che declina mentre la migliore inventiva dà qualche segno di cedimento. Ciò non toglie che all’interno di un’atmosfera addolcita e distesa emergano gli autorevoli colpi di maglio del musicista irruento, come nell’impetuoso Intermezzo, lodato da una autorità del calibro di Giannotto Bastianelli. Va inoltre precisato che se l’opera si fa ammirare per l’accattivante Duetto delle ciliegie, la presenza di un tenore leggero (Fritz fu il cavallo di battaglia dei vari De Lucia, Schipa, Tagliavini, Valletti...) costituisce l’evidente contraltare dell’*Heldentenor* (Guglielmo Ratcliff) e del tenore verista (Turiddu).

Nella sua fattività un po’ incontrollata, Mascagni andrà a cacciarsi in imprese tutt’altro che facili. Si pensi al mondo piccolo piccolo del gracile *Zanetto* (1895), ma prima ancora ai *Rantzau* (eseguiti a Firenze nel 1892 ma concepiti subito dopo *Cavalleria rusticana*), commistione di idillio e dramma, dove è evidente lo sforzo di raggiungere risultati originali, per non dire inediti, che alla fin fine rimangono abbastanza in superficie. Del resto la trama di per sé banale non aiuta di certo l’autore, dando l’impressione di un che di provvisorio attorno al quale il musicista rischia di sciupare le proprie energie. Dunque, Mascagni non resta inoperoso, ma al suo interno c’è battaglia. Intanto, mentre Roma assiste al debutto del *Pier Luigi Farnese* di Arrigo Boito musicato dal pianista partenopeo Costantino Palumbo, fra tradizione e rinnovamento cerca di farsi strada, su libretto di Antonio Ghislanzoni, *Spartaco* di Pietro Platania, opera salutata a Napoli da calorosi consensi, anche se sul mercato teatrale la gloriosa figura dell’eroe romano si vedrà ben presto costretta ad abbassare lo sguardo di fronte al giovane picciotto di nome Turiddu che ormai da un anno spopola un po’ dovunque: proprio quel Turiddu promosso a pieni voti dalla giuria del Concorso Sonzogno cui apparteneva lo stesso Platania.

A due anni di distanza dalla prima romana di *Cavalleria rusticana*, il palcoscenico del Dal Verme di Milano (21 maggio 1892) si tinge di sangue plebeo con *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo. Opere gemelle, vista la consuetudine di far confluire i capolavori dei due dioscuri del Verismo in un unico spettacolo, ma anche alla luce delle puntuali analogie, *Pagliacci* costituisce un po’ l’altra faccia della medaglia. All’interno di una visione un po’ più intellettuale, e ce lo dimostra il Prologo con le elucubrazioni estetico-filosofiche di Tonio, Leoncavallo intende spingersi più in fondo. Se Mascagni calcava la mano sulla musica per meglio rendere lo spirito del Verga, nel testo dei *Pagliacci* il compositore, che è anche librettista, inserisce delle particolari esclamazioni, da “Santo diavolo” a “Per la Madonna”. Diciamo pure che l’irriverenza scapigliata del “dubita di Dio” (Fontana, *Le Villi*), nel dramma di Leoncavallo sfiora la bestemmia come puro intercalare triviale. Il limite invalicabile del melodramma (la Desdemona “puttana” in Shakespeare, in Boito è “vil cortigiana” e al massimo “prostituta”) viene oltrepassato. Nei *Pagliacci*, infatti, Nedda diventa “meretrice abietta”. Anche la scena dello spettacolo in piazza (teatro nel teatro) diventa espressione di propositi intellettuali, ma sempre alimentati dalla fiamma dello “squarcio di vita”, di cui discetta Tonio, *alter ego* dell’autore, nel Prologo. Cronaca nera. Sicché le sfuriate di Canio che canta come se addentasse l’aria hanno importanza pari al clima creato dalla gavotta per scatenare il putiferio, tra scrosci di risa ed urla disumane. Come per *Cavalleria*, anche per *Pagliacci* la riuscita è totale. Opera gemella sì, ma *Pagliacci* doppiamente assolutamente no. È come se i due lavori si sfidassero a vicenda. Sempre vittoriosi e sempre a pari merito, ogni sera rinnovano la tenzone.

Compressa tra queste due opere-cardine risulta *La Wally* (Scala, 21 gennaio) di Alfredo Catalani,

nel cui teatro è sempre il nord a troneggiare, e stavolta siamo in Tirolo. Ultima opera del compositore toscano, *La Wally* va considerata il punto di convergenza tra gli ultimi guizzi scapigliati e gli albori del Verismo. Una posizione, per mantenere la quale occorre pagare un prezzo abbastanza alto. In ogni modo a Catalani non mancano le doti, anche se non è difficile notare qua e là un certo indebolirsi della tensione drammatica; tant'è vero che per far divampare la tragedia l'autore ricorrerà nientemeno che ad una valanga, offrendo a Wally l'occasione di non morire come Loreley in un clima trasognato, ma sotto il flagello di una bufera scatenatasi ad alta quota. Quietatasi la quale, tanto la protagonista quanto il suo amante Giuseppe verranno ricoperti da una silente e inviolabile coltre di neve, mentre il buoi si fa ancora più buio, penetrando i misteri della notte e i suoi sottili turbamenti. Atmosfera, questa, già anticipata dall'Intermezzo *A sera*, capace di liberare un senso di rassegnato fatalismo che, tuttavia, nell'opera dovrà passare attraverso lo scatenarsi degli eventi naturali. Per quanto *La Wally* incontri il favore del pubblico (anche Toscanini resterà un suo ammiratore al punto da imporre questo nome ad una delle due figlie), Ricordi, tutto miele con Puccini, sembrerebbe quasi non accorgersene; motivo per cui in Catalani si acuirà repentinamente lo sconforto, portandolo ad un totale irrigidimento nei confronti dei cosiddetti veristi, più ancora che per gli intenti, per i risultati artistici da essi conseguiti sintomatici, a suo dire, di decadenza.

Attorno a *Cavalleria* e *Pagliacci* il teatro verista si espande a macchia d'olio, per esempio con Umberto Giordano e Francesco Cilea, per i quali, comunque, il Verismo delle origini non nasce all'insegna del capolavoro ma semplicemente della sperimentazione in questo senso, dalla quale sortiscono dignitosi tentativi recanti i titoli di *Mala vita* e *La Tilda* (entrambe del 1892), antecedenti al primo autentico exploit di Giordano, *Andrea Chénier* (1896) e a quello di Cilea, *Adriana Lecouvreur* (1902), opere d'ambientazione settecentesca. Nel caso di Cilea va precisato che *L'Arlesiana*, così come la conosciamo oggi, non è che il rimaneggiamento della prima versione risalente al 1897. Non si dimentichi che *Mala vita* incontrò una pessima disposizione d'animo da parte del pubblico napoletano, pronto a ritenerla irritante e provocatoria per la dose massiccia di canti plebei inadatti ad un "tempio della lirica" come il Teatro San Carlo. I suddetti esordi di Giordano e Cilea rientrano nel programma dell'Esposizione internazionale di Vienna che, verso l'autunno del '92, richiama nella capitale artistica lo staff di Casa Sonzogno con titoli noti e meno noti: oltre ai già citati, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *L'Amico Fritz* e *Il birichino* di Leopoldo Mugnone. C'è dunque l'intera Giovane Scuola, con la sola eccezione di Giacomo Puccini appartenente a Ricordi, l'altra "parrocchia". E al riguardo Mascagni esprime il proprio rammarico: "Quello, avrebbe dovuto esserci". *L'omnibus* di Sonzogno, come si diceva a quei tempi, raggiunge felicemente il traguardo, sommerso da entusiastiche ovazioni riservate in special modo all'autore di *Cavalleria*, definito da Eduard Hanslick "illustre erede degli splendori della musica italiana". Il Verismo italiano compie la sua avanzata un po' ovunque, anche con opere che non passeranno alla storia come la canzonettistica *A Santa Lucia* (Berlino, 1892) del nobile siciliano Pierantonio Tasca, il quale conferma una profonda fedeltà al genere perfino nel 1932, anno in cui a Noto, città natale del compositore, verrà rappresentata *La Lupa*, soggetto verghiano passato improficuamente tra le mani di Puccini e Mascagni.

Ma c'è dell'altro. Quello stesso anno, richiesto di scrivere un'opera ispirata al quadricentenario della scoperta dell'America, Giuseppe Verdi dirotta l'invito sull'affidabile e preparatissimo Alberto Franchetti il quale, dopo lo scapigliato *Asrael*, recepisce ogni tipo di suggestione fino ad entrare nel novero dei compositori appartenenti alla giovane Scuola. In questo caso Franchetti infonderà tutto il suo sapere nel *Cristoforo Colombo*, opera di notevoli dimensioni ove spesso lo snodarsi degli eventi viene raffreddato da un'inventiva un po' repressa. Di difficile allestimento risulta *Stefania* di Emidio Cellini, messa in scena ad Ascoli Piceno dopo il rifiuto degli editori Ricordi e Sonzogno. Un'altra (tra le tante) "prima", geograficamente collocata a macchia di leopardo.

11. L'anno di *Falstaff* e di *Manon Lescaut*

Se nel 1887 era *Otello* a farla da padrone, il 1893 vede "contendersi" il successo *Falstaff*, canto del cigno di Verdi e *Manon Lescaut*, prima grande affermazione pucciniana. La Commedia lirica del compositore di Busseto (Scala, 9 febbraio) è opera impareggiabile, ulteriore prova delle inestinguibili risorse verdiane. Di essa colpiscono la strabiliante inventiva e la miracolosa sobrietà. Nel libretto

boitiano, proveniente dall'*Enrico IV* e dalle *Allegre comari di Windsor*, è possibile cogliere qualche parentela con lo scapigliato *Iram*, scritto in precedenza da Boito per Cesare Dominicetti. Giochi di parole e sottigliezze linguistiche. Quanto al finale, vale a dire alla "fuga buffa" "Tutto nel modo è burla", va ammirato l'indomito senso della memoria, espresso dalla massima verdiana "Torniamo all'antico: sarà un progresso". Tra le altre cose, il *Falstaff* pone un quesito di non poco conto su eventuali filiazioni. Quesito al quale ci pare di dover rispondere che l'estremo capolavoro verdiano, benché ricco d'insegnamenti, nel suo carattere di opera a sé stante farà impallidire tentativi consimili sortiti in anni successivi. Nel finale del primo atto Falstaff esplode in un monologo che in qualche modo fa *pendant* col "Credo" di Jago, condividendone in certa misura la grinta demolitrice, nel primo caso della vita umana, nel secondo dell'onore, con la differenza che, mentre in *Otello* l'inventiva boitiana era assoluta, in questo caso il rimando a Shakespeare è d'obbligo, anche se con una particolare libertà. Proviamo, tanto per esemplificare, a prenderne in esame le parti iniziale e conclusiva, sottolineando come ciò che in Shakespeare suona così (la traduzione è di Gabriele Baldini) "Può l'onore rimettervi una gamba? no: o un braccio? no: far sparire il dolore di una ferita? no. L'onore non sa nulla di chirurgia", in Boito/Verdi diventa "Può l'onore riempirvi la pancia? No. Può l'onore rimettervi uno stinco? Non può. Né un piede? No. Né un dito? No. Né un capello? No. L'onore non è chirurgo...". Il protagonista sembrerebbe ripercorrere a ritroso, dalla pancia al capello, la propria condizione fisica da vecchio crapulone a giovane "sottile, flessibile e snello". In riferimento alle ultime battute, il medesimo si compiace con piglio che definiremmo scapigliato di ricercatezze verbali: "Lo gonfian le lusinghe, lo corrompe l'orgoglio, l'ammorban le calunnie".

Dopo i precari esperimenti di *Villi* ed *Edgar*, Giacomo Puccini, senza essere troppo precipitoso, lascia che esploda finalmente la sua natura di "abilone del teatro", come lo definirà Giannotto Bastianelli. E il varo avviene con *Manon Lescaut*. Una pattuglia di librettisti lavora al romanzo dell'Abate Prevost sotto la supervisione del compositore il quale, tutt'altro che votato all'obbedienza passiva, anzi, scottato dall'esperienza del Fontana, d'ora in poi accetterà solo versi di suo pieno gradimento. Puccini sa del precedente di Jules Massenet, ma alla raffinatezza e ai languori del collega francese intende contrapporre la "passione disperata" tipicamente italiana, ponendo in nuova luce la figura della protagonista. Una bruciante linfa drammatica percorre le arterie di *Manon Lescaut* all'insegna dell'estrema varietà, così come della perfetta coesione. La fantasia melodica è pari alla sapienza compositiva e ne è di conferma il primo atto nel quale si è voluto scorgere (partitura alla mano) una particolare affinità con procedimenti sinfonico-sonatistici di stampo classico. Orme invisibili ad occhio nudo, ma tali da imprimere al tutto un andamento febbrile, un clima di perenne eccitazione, testimoniato anche dal piroettare di un'orchestra sfavillante e flessuosa. Quanto al resto dell'opera, quelle che potrebbero avere la parvenza di sofisticherie, espedienti marginali, tappezzeria, settecentismo a buon mercato, non lo sono affatto, trattandosi al contrario di simboli di un mondo profondamente minato nella salute, un mondo dal quale Manon si riscatterà attraverso l'amore. Frivolozze che volano via come piume, pensieri fugaci che cedono il campo a sentimenti veri, dall'"alcova dorata" al "profondo deserto".

Misure precauzionali impongono che il debutto avvenga a Torino il primo febbraio 1893, scelta oculata in quanto volta ad evitare il confronto diretto con il *Falstaff* scaligero, lasciando sbollire (per quanto possibile) la febbre dei preparativi e l'euforia del successo più che scontato.

Coeve di *Falstaff* di *Manon Lescaut* sono *Vandea* di Filippo Clementi che a Bologna non ripete il successo della *Pellegrina*, *Festa a Marina* di Gellio Benvenuto Coronaro, vincitrice al Concorso Sonzogno del '93, e *Ondina* di Angelo Bottagisio che si guadagna il palcoscenico del Manzoni di Milano.

Un bilancio finale, dunque, ma non definitivo. La Scapigliatura, pur avendo parecchia familiarità con il suicidio, nel suo condividere l'estrema esperienza verdiana, come pure per certa autonomia non univoca ma molteplice, non può considerarsi suicida.

Gherardo Ghirardini

Errata corrige: nel n. 23 di *Musicaaa!* a p. 25, riga 10, anziché "... Pietro Mascagni dà alle scene *Pinotta*", si legga "... vorrebbe dare alle scene *Pinotta*".

La lezione di Mefistofele

Nel corso della sua sfrenata seconda giovinezza, graziosamente elargitagli dal compagno-maestro Mefistofele, il dottor Faust si trovò a transitare per l'Italia ivi attratto, più che dalle bellezze nostrane, dai portentosi benefici di una legge fatta apposta per i mascalzoni della sua risma, con la quale si sarebbe potuto finalmente scollar di dosso il peso di quella stramaledetta accusa di circonvenzione d'incapace perpetrata ai danni della povera Margherita. Nella sua lussuosa suite d'albergo, tra un'udienza e l'altra del processo, chiese un giorno a Mefistofele, tanto per ammazzare il tempo, di metterlo a parte dei segreti di quello che l'amico considerava lo strumento più diabolico che l'Inferno avesse mai avuto in appalto dai potenti della terra: la televisione.

Prologo. Da un luminosissimo maxischermo materializzatosi come per incanto, ecco comparire il faccione di mastro Tonio lo scemo. Si può? Signore, signori... e giù un caramelloso sproloquio nel quale s'illustrava il palinsesto della serata sorprendentemente ricco di squarci di vita, di amori tumultuosi, d'urli di rabbia, di risa ciniche e soprattutto di tante, tante e ancora tante gabbane d'istrioni. Pubblicitàà!

Atto primo. Il quiz pre-serale. Fu ora la volta niente po' po' di meno che di Wolfgang Amadeus Mozart, celebrato conduttore di Così san tutto, noto programma a premi in cui gli enciclopedici concorrenti si contendevano a suon di date di nascita e di morte di Tizio e di Caio favolosi premi per la gioia di casalinghe e pensionati, rapiti da cotanta ostentazione di "intelligenza" e di "cultura". Pubblicitàà!

Atto secondo. Il Tiggì. Con voce marmorea il Commendatore attaccò la lettura di una sequela interminabile di notizie (pilotate) d'ogni tipo, interrotto di tanto in tanto dagli interventi dei ben 5786 inviati speciali disseminati in ogni angolo del mondo. Qui Washington, vi parla Preziosilla. È bella la guerra! Evviva la guerra! Nero di rabbia per via della lisciata di pelo alla silhouette di Manhattan, quel diavolo d'un Pinkerton, in combutta con la sua Favorita inglese Butterfly, ha deciso d'intraprendere l'ennesima spedizione punitiva umanitaria. Dopo Maometto II pare che questa sarà la volta di Nabucco che, letteralmente impazzito, tuona nel frattempo da Baghdad: Chi mi toglie il regio scettro? Qui Parigi. Vi parla Violetta Valéry. La sacerdotessa Norma e il valoroso Sigfrido hanno dichiarato che dietro l'affaire più che di libertà c'è solo una gran puzza di petrolio e che pertanto, su invito d'Irmisul e di Wotan, si sarebbero entrambi astenuti dalla gitarella. Dello stesso avviso era pure il Dio dei cristiani il cui parere, al solito, non contava una mazza. Attenzione! Palermo chiede la linea: hanno ammazato compare Turiddu! E da Cipro di rimando: Olà! Soccorso! Aiuto! Otello uccise Desdemona. I soliti fatti di sangue e di corna, seguiti da un'altra decina di servizi dello stesso tenore durante i quali il teleutente, alla vista di budella sventrate, cadaveri carbonizzati ed altre simili amenità, poteva pascersi in santa pace del suo cibo mortale. Infine pubblicitààà (questa volta a scrocco) con l'ultimo film e l'ultima canzone di grido.

Atto terzo. La prima serata. A questo punto Mefistofele si profuse in un vorticoso zapping nel corso del quale si alternarono in rapidissima sequenza il trovatore Manrico e la cantante Floria Tosca alle prese coi rispettivi shows canzonettistici, una marea di fictions popolate dai personaggi più inverosimili (avvocati onesti, medici con scienza e coscienza, marescialli dotati di sorprendente materia grigia) e dai titoli più stravaganti: Il dottor Grenvil: un medico in famiglia, Le inchieste del sergente Belcore, Don Alvaro, prete-detective, affiancati da una modica quantità di programmi parascientifico-culturali, tra i quali spiccava l'Elisir del dottor Dulcamara. Pubblicitàà!

Atto quarto. La seconda serata, ovvero il talk-show. Preceduto da un solenne Te Deum in omaggio alla coalizione di governo, ecco sgattaiolare in scena da una porticina di servizio il Sagrestano della chiesa di Sant'Andrea della Valle il quale dette inizio ad un avvincente dibattito su scottanti temi metafisico-esistenziali che vedeva coinvolti alcuni tra i più bei nomi dell'intelligenza operistica, mescolati ad arte con uno sciame di procaci cocottes la cui funzione era ovviamente quella di far rizzare... l'audience.

Epilogo. Dopo l'ultimo Tiggì e l'immane pubblicitààà, fu la volta di Salomé, protagonista di una turbinosa danza dei sette veli, seguita a ruota dallo strip mozzafiato dell'avvenente Thais e dalle ancor più audaci performances delle Fanciulle-Fiore del mago Klingsor. Soltanto verso le quattro di notte nell'orgia pornografica d'immagini s'iniziò a intravedere per puro caso la smunta sagoma di un pianista ed il profilo sfocato di un'orchestra da camera.

Capita la lezione? Ammiccò Mefistofele a Faust, il cui strabiliante quoziente intelletivo gli era nel frattempo sceso sotto gli zebedei. E dire, commentò l'eterno scontento, che a parole son tutti contro la clonazione.

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 Iesùè - 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 Iesùè - 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 fuggate***
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

