

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno IX - Numero 25

Gennaio-Aprile 2003

Sommario

<i>Guerra, pace e ricostruzione: l'ultima notte a Baghdad</i>	pag. 3
<i>Cinque opere per cinque problemi</i> , di P. Mioli	4
<i>Berlioz: dalla sinfonia a programma alla sinfonia drammatica</i> , di F. Sabbadini	5
<i>Il pianoforte di Beethoven tra svolte e traguardi</i> , di A. Cantù	8
<i>Curiosità e riletture</i>	11
<i>Tebaldi, Caruso, Callas e Simionato: alle origini del mito</i> , di P. Mioli	14
<i>Musica in villa: ignoranza e snobismo</i> , di A. Fogazzaro	18
<i>La Scuola di Liuteria di Bologna</i> , di M. Pollastri	20
<i>Intorno a Scarlatti e alla Cantata</i> , di F. Grossetti	22
<i>Il Nuovo Mondo</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marenco, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesùè (Roma)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Marta Lucchi (Modena)
Fausto Battini (Modena)	Alberto Minghini (Mantova)
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 Tunioioli (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

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

Guerra, pace e ricostruzione: l'ultima notte a Baghdad

A Baghdad, la milleunesima notte, ho sognato qualcosa che mi ricordava l'Arena di Verona.

“O cieli azzurri”, cantava Aida figlia di Amonasr, dittatore di uno sperduto paese dal nome quasi impronunciabile e “Celeste Aida” le rispondeva a pieni polmoni il generale X, in arte Radames, invincibile condottiero. Lei s’illudeva che fossero i suoi occhi color pervinca o le sue terre odorose di balsamo a rapire il cuore del comandante supremo, ma in realtà qualcosa d’altro agitava il sangue delle di lui arterie e muoveva gli eserciti al suo seguito.

Un ambasciatore proveniente da lontane oasi aveva svelato il grande segreto. Nel cuore dei territori tenuti in pugno dal crudele Amonasr era stato scoperto un enorme, inesauribile pozzo di petrolio. La qual cosa aveva non poco scosso le alte sfere del mondo finanziario, incitando tutti alla conquista, al canto dell’inno “Guerra, guerra e morte allo stranier”. Sì, perché in effetti quel maledetto despota, un selvaggio nato chissà dove, aveva asservito un’intera popolazione privandola di ogni libertà, perfino quella di vedere via satellite Il Grande Fratello e Porta a Porta. Occorreva un intervento armato, anche perché la presenza di costui, se tempo addietro poteva essere in qualche modo utile, ora, grazie alla scoperta dell’oro nero, si rendeva terribilmente fastidiosa. Perciò Amonasr andava espulso, ma di brutto, nonostante l’opposizione pacifista di qualche “alleato” intento a coltivarci la propria pozzanghera. Dunque, tutti in coro: “Guerra, guerra...”

E fu così che dopo la mirabile esecuzione del piano di battaglia, le borse volarono ai sette cieli, mentre Radames riprese ad amoreggiare con la bella e procace Aida, più che per il fascino levantino o le forme divine della giovane donna, per meglio conoscere la geografia del suo paese. Un gioco di bimbi. Solo qualche bomba intelligente e un pugno di morti. Beh, che c’è di strano? In fondo morir si deve e poi, oltre al benessere di Piazza Affari (o la borsa o la vita!), serve a fare audience, rimpinguando l’agenda dei giornalisti appostati in ogni dove, ciascuno nella propria edicola, come astuti cecchini in cerca di notizie. Fosse caduta una bomba sulla testa di qualcuno, sai che emozione? Cose da brividi, come dire, da fiction!

Ma c’è di più. Aerei abbattuti, palazzi in briciole, città fatiscenti, per la gioia delle Multinazionali sempre pronte alla ricostruzione. Infine, la Marcia trionfale con trombe d’argento, d’oro e di platino. Tutti sul carro dei vincitori: pacifisti e arrivisti, armaioli e borsaioli, petrolieri e faccendieri.

E la nostra Aida? Nessun problema. Sufficiente un duetto d’amore al chiaro di luna per consolarla un po’ di alcune perdite, promettendole il matrimonio, la libertà per il suo popolo e un rifugio sicuro per il padre spodestato. Basta che lui dica dove intende andare e noi lo cercheremo dalla parte opposta, oppure lo si potrebbe mettere nelle mani di un buon chirurgo estetico, rendendolo irricoscibile per porlo magari a capo del nuovo governo o, se crede, di un altro staterello, sempre in attesa che da qualche pozzo sprizzi acqua santa. Insomma, stesso palcoscenico, stesso scenario, stessa musica. Oppure, gli si fornirà una licenza di benzinaio in qualche Autogrill.

Pace, libertà e ricostruzione. Porteremo, innanzitutto, a questo popolo di primitivi la civiltà, cominciando col distribuire alle ragazze creme depilatorie, minigonne, anelli al naso e tatuaggi. Poi, tutte al concorso Miss Global, naturalmente senza escludere ucraine, lettoni, rumene...: quelle, addirittura, dopo la caduta del muro hanno lasciato cadere anche il topless.

Così facendo si eviterà il triste finale ideato da Antonio Ghislanzoni per Giuseppe Verdi con quella squallida tomba che, al contrario, verrà risanata e derattizzata, trasformandosi in un confortevole Mac Donald’s. Perciò l’epilogo verdiano verrà sostituito da quello – positivo – della pucciniana Fanciulla del West. Del West? Ma che dico... del Nord, del Sud... ormai tutti i punti cardinali le appartengono. E così sulle dolci note di “Addio California” mi ha svegliato il suono di un cannone. Caricato o a salve? Guerra o pace? Sogno o realtà?

J. Kreisler

Cinque opere per cinque problemi

di Piero Mioli

In primavera (anche se l'antica "stagione di primavera" non esiste più, unita com'è a quella "di carnevale") i teatri lirici italiani erano nel pieno della loro attività, cominciata nel tardo autunno e destinata a terminare con l'avvento dell'estate: e proprio nell'andirivieni continuo di autori, opere, stili e generi, è stato possibile fare qualche prelievo mirato, trascogliere qualche titolo capace di suggerire un problema e quindi di oltrepassare la semplice realtà dell'opera stessa.

Il *Fidelio* della Scala, per esempio, può sollevare il problema della concorrenzialità: diretto da Muti come già qualche anno fa, il Singspiel di Beethoven certo non è stato messo a confronto con le precedenti edizioni scaligere, dirette (all'indietro) da Maazel, Böhm e addirittura Toscanini (nel 1927, correndo il centenario della morte dell'autore), ma sarà paragonato al *Fidelio* scelto a inaugurare il Maggio Musicale Fiorentino. Anche perché a seguir *Fidelio*, dopo la mozartiana *Clemenza di Tito*, è un *Otello* (già diretto da Muti alla Scala nel 2001) diretto da Zubin Mehta e perché sul peraltro nobile corpo del *Trovatore* di Verdi s'è verificato lo stesso fenomeno tra il 2000 a Milano e il 2001 a Firenze. Sarà una combinazione? Se sì, dimostra la difficoltà e la lentezza dei viaggi delle notizie, addirittura delle prenotazioni, delle informazioni officiose, delle parole di corridoio; se no, fa brillare la malizia delle organizzazioni, che nella peggiore delle ipotesi vuole suggerire l'una o l'altra superiorità e nella migliore vuole giocare sull'attualità, sulla forza del dibattito, sull'impellenza e sul rimbalzo dei gusti e dei pareri. A guadagnarci, almeno, speriamo che sia Beethoven. Un altro caso è quello di Bologna, del *Giulio Cesare* di Händel e dell'eterna questione della filologia: nella fattispecie il discorso non riguarda tanto la regia di Luca Ronconi, lampante di modernismo ma come sempre vivace e originale, quanto la lettura musicale di Rinaldo Alessandrini. Che è un prezioso musicista all'antica, ben capace di coordinare sul cembalo varie masse vocali e strumentali dal Cinque al Settecento, e qui, per evitare il rischio di uno spettacolo di lunghezza troppo superiore agli usi odierni, ha sentito il bisogno di tagliare: giusto, ma la forbice è caduta sopra la prima o la seconda o la terza parte di un'aria con "daccapo", così alterando una struttura molto solida e fin troppo conosciuta; e invece avrebbe fatto meglio a cadere su qualche aria intera, di qualche personaggio minore, o qualche aria in genere di minor valore.

Intanto gli altri teatri emiliani producevano *Les pêcheurs de perles* di Bizet, in un apprezzato allestimento di Cristiane Issartel per la direzione di Reynald Giovaninetti: al qual proposito il discorso verte non sull'edizione ma sulla scelta stessa di un titolo che un tempo andava per la maggiore (in una versione italiana dal finale addirittura diverso) e da qualche tempo è proprio passato di moda. Un plauso a Piacenza, Ferrara e Reggio Emilia che hanno avuto il coraggio della tradizione, e una tirata d'orecchi a quei teatri italiani che, infervorati del belcanto e dei suoi sincerissimi splendori, arricciano il naso di fronte ai languori di Nadir e Léila. A proposito di belcanto (che è poi il superbo regno stilistico del citato e mai sufficientemente lodato *Giulio Cesare*), non bisogna affatto tacere del *Viaggio a Reims* di Rossini andato in scena a Lecce: e anche qui quanto importa è proprio il titolo, quello di un'opera riscoperta nemmeno venti anni fa, levata alle massime glorie esecutive da Ronconi e Abbado a Pesaro e altrove, e per questo quasi negata a una normale vita di repertorio operistico. Male, e difatti tra un *Trovatore* e una *Fille du régiment* l'accorto Politeama Greco l'ha ospitata e forse ne ha favorito l'immissione sul mercato (e prima ancora nei meandri delle testoline dei direttori artistici). Per finire, ecco il Regio di Torino e *Un tram che si chiama desiderio* di André Previn: chi non ricorda il bellissimo film di Elia Kazan? Forse nessuno; e tutti, di conseguenza, dovrebbero essere invogliati a vederne, a conoscerne, a sentirne la realizzazione musicale di un notevole musicista e direttore come Previn. Torino ha pensato e prodotto, la RAI ha trasmesso la prima in diretta, resta da vedere quale altro teatro abbia l'iniziativa di accaparrarsi un'opera del genere. Che senza offendere né Monteverdi né Puccini potrebbe contribuire a svecchiare l'idea comune del melodramma come forma di cultura e di teatro antiquata o magari perfino antiquaria.

Berlioz: dalla sinfonia a programma alla sinfonia drammatica

di Francesco Sabbadini

Dopo la *Symphonie fantastique* op. 14 (1830), incorniciata poi nel più ampio progetto dell'*Épisode de la vie d'un artiste* che doveva concludersi con il "mélologue en six parties" *Lélio, ou le retour à la vie*, e dopo la "symphonie en quatre parties avec un alto principal" *Harold en Italie* op. 16 (1834), entrambe caratterizzate da un preciso e dichiarato intento programmatico concretizzato in un tema ricorrente trasmutato ed estraniato infine nel decorso narrativo (*l'idée fixe* nella prima, la melodia di Harold nella seconda proposta dalla viola solista quale immagine musicale del vagabondo e solitario eroe byroniano), Berlioz approdò nel 1839 alla "symphonie dramatique" *Roméo et Juliette* op. 17, dedicata a Nicolò Paganini ed eseguita per la prima volta al Conservatorio di Parigi il 24 novembre di quell'anno sotto la direzione dell'Autore.

Il suo confronto con il genere sinfonico continuava a rigenerarsi costantemente, ricercando ardite soluzioni formali per rinnovati e sempre più alti significati, inediti riferimenti extramusicali ancora più impegnativi e coinvolgenti per il suo pubblico, giungendo ora alla soglia del mito letterario e teatrale per eccellenza, William Shakespeare: a fronte di una simile potenza drammatica, esaltata a quel tempo sulle scene francesi da un attore straordinario quale François-Joseph Talma, nonché raffigurata attraverso i suoi eroi da pittori quali Eugène Delacroix, Théodore Chassériau e Gustave Moreau, non era più sufficiente, nella trasformazione in opera musicale di un testo come quello della celebre tragedia pur nella riduzione apposta di Émile Deschamps, ancorarsi a un pur insolito e fantasmagorico "programma" come quello traboccante di ostentati riferimenti autobiografici e percorso dalle mode di un certo "romanticismo nero" stampato e distribuito agli ascoltatori nella faticosa serata del 5 dicembre 1830, e neppure stilare un'accurata titolazione come quella dei quattro movimenti dell'*Harold en Italie* (*Harold aux Montagnes. Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie; Marche de Pélerins chantant la prière du soir; Sérénade d'un Montagnard des Abruzzes à sa maîtresse; Orgie de Brigands. Souvenirs de scènes précédentes*) volta ad anticipare e a suggellare un itinerario narrativo intriso di un rivissuto colore locale ai confini dell'esotismo, o percorso da connotazioni "turistiche", a detta di Alfred Einstein nel suo noto saggio sulla musica romantica del 1947 (ma che offrì comunque l'occasione, con i suoi contenuti formali ed espressivi, a Ferenc Liszt per intraprendere qualche anno dopo la sua fondamentale trattazione sulla musica a programma).

Qui Berlioz si sentì in qualche modo obbligato a illustrare a chiare lettere le sue intenzioni, a fornire la partitura della nuova sinfonia, contraddistinta nel frontespizio autografo come "*Roméo et Juliette, Symphonie dramatique avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en récitatif choral, composée d'après la Tragédie de Shakespeare*", di una "Préface" che ponesse immediatamente sul tappeto la novità più importante, l'introduzione appunto delle voci soliste e del coro, e che conseguentemente sgombrasse radicalmente il campo da possibili inesatte classificazioni del suo lavoro: "On ne se méprendra pas sans doute sur le genre de cet ouvrage. Bien que les voix y soient souvent employées, ce n'est ni un opéra de concert, ni une cantate, mais une symphonie avec chœurs". Veniva salvaguardata dunque la tradizionale e classica strutturazione in brani staccati al di là di ogni prefigurazione di futuri "poemi sinfonici" (quattro parti fondamentali liberamente suddivise a loro volta nei vari episodi dell'arco narrativo), ma veniva ancor più affermata la priorità e la centralità del linguaggio orchestrale nell'espressione dei salienti contenuti drammatici, e nella delineazione dei due personaggi protagonisti privi di un diretto riferimento vocale, poiché ai solisti e al coro, ad eccezione della scena finale, veniva affidato un puro compito descrittivo e di commento: "Si le chant y figure presque dès le début – continua Berlioz – c'est afin de préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques dont les sentiments et les passions doivent être exprimés par l'orchestre".

Dopo avere ammesso che il grandioso e solenne Finale, con il conclusivo *Serment de Réconciliation*

cui concorrono i cori riuniti dei Capuleti e dei Montecchi in risposta al recitativo e all'aria del padre Lorenzo, non può sfuggire a un inevitabile confronto con i generi dell'Opera o dell'Oratorio (e segnatamente, aggiungiamo noi, con il tono declamatorio e grandioso di un Gaspare Spontini e con certi enfatici procedimenti strofici alla Meyerbeer), e che questa scena era troppo bella ed importante, coronava troppo bene un'opera di tale natura perché la si potesse trattare altrimenti (al di là comunque di ogni sollecitudine di fedeltà all'originale del grande Bardo), Berlioz individua gli episodi del dramma in cui soprattutto deve emergere l'efficacia intraducibile dell'idioma strumentale, e deve spiccare senza dubbi di sorta la natura sinfonica del suo lavoro: "Si, dans les scènes célèbres du jardin et du cimetière, le dialogue des deux amants, les *apartés* de Juliette et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés, si enfin les duos d'amour et de désespoir sont confiés à l'orchestre, les raisons en sont nombreuses et faciles à saisir. C'est d'abord, et ce motif seul suffirait à la justification de l'auteur, parce qu'il s'agit d'une symphonie et non d'un opéra. Ensuite, les duos de cette nature ayant été traités mille fois vocalement et par les plus grands maîtres, il était prudent autant que curieux de tenter un autre mode d'expression".

Singolare, e quanto mai sincera, questa ammissione di "prudenza" nell'evitare la messa in musica dei dialoghi dei due amanti, quasi per tema di perdenti confronti, accostata alla componente del "curioso" e dell'insolito alla base del tentativo di realizzare nuovi modi espressivi; saranno le parole successive del musicista a chiarire tutto il senso profondo delle sue scelte strumentali in questo contesto, in dichiarazioni che assumono i connotati di un vero e proprio manifesto poetico: "C'est aussi parce que la sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantasia une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et, par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas".

Esemplare, in questa esplorazione di una "latitudine" creativa esorbitante dal rapporto reale col testo di riferimento pur nella prestabilita interrelazione col contenuto letterario d'origine, si configura la Parte Seconda della sinfonia, interamente destinata alla sola orchestra, suddivisa negli episodi *Roméo seul*, *Tristesse*, *Concert et Bal*, *Grande Fête chez Capulet*, dove l'Autore contrappone i due piani drammatici della solitudine e della tristezza di Romeo e della immagine quasi orgiastica della festa, inventando una pagina di assoluta poesia nella indefinita trama melodica dai delicati tratti cromatici raffigurante lo stato d'animo del protagonista. E altrettanto degna di ammirazione è la *Scène d'amour* della Parte Terza, un Adagio che Berlioz definì in una lettera all'amico Joseph d'Ortigue dell'aprile 1846 "il miglior pezzo che abbia scritto", una lunga fantasticheria in cui i due amanti sono idealizzati in un tessuto sinfonico attuato in raffinate immagini armoniche e in intense accensioni melodiche, il cui cangiante deflusso ha suscitato presso alcuni esegeti (Suzanne Demarquez ad esempio, nel suo saggio berlioziano pubblicato a Parigi nel 1969) la percezione di una "melodia infinita" ante litteram.

Anche in una sinfonia dichiaratamente "drammatica", Berlioz non rinunciò dunque ad esibire tutta la sua sapienza e la sua esondante (ma delicatissima) fantasia timbrica nel trattamento dell'orchestra, e alcune sue pagine divennero emblematiche, paradigmatiche nel repertorio sinfonico dell'Ottocento: lo Scherzo che apre la Parte Quarta, *La reine Mab, ou la fée des songes*, è tra i suoi esiti più famosi, di tale risonanza da indurre qualcuno, Ferenc Liszt, a sentirvi un potere significativa della musica trascendente la stessa pagina shakespeariana: "Esiste fra le meraviglie dell'arte della miniatura – scrive il maestro ungherese nel suo saggio sulla musica a programma - qualcosa di più aggraziato, trasparente, luccicante di colori del veicolo, che sembra fatto di leggero vapore, della Fata Mab? Qui Berlioz supera Shakespeare e vola fino a luoghi dove Faust è cullato in sogno da quelle allegre sifildi che, nate sotto il raggio della luna, formata dalla rugiada cristallina della notte, girano vorticosamente in spirali infinite".

In un successivo episodio di questa ultima parte, *Roméo au Tombeau des Capulets*, sviluppato in un "Allegro agitato e disperato", l'Autore traduce in una mirabile, seppur meno celebrata, pagina orchestrale la caduca presenza di un sentimento dirompente di ansiosa aspettativa (*Joie délirante*,

désespoir): trentatré battute che si bruciano in un attimo prima di una pensosa pausa sospensiva, in cui lugubri ed erratici accordi alternati fra ottoni, legni ed archi tendono a estraniarsi dal contesto narrativo: una di quelle immagini puramente musicali che sembrano talora siglare e caratterizzare nella sua unicità il processo stilistico berlioziano, evitandogli un ordinato e prevedibile percorso, e che riaffiorano anche al termine della successiva *Invocation* nei frammenti melici del clarinetto, brandelli di un'ultima, negata speranza. Momenti, questi, che hanno indotto alcuni studiosi, come Michel Guiomar nel suo originale saggio *Le Masque et le Fantasma. L'imagination de la matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz* (Parigi 1970), a individuare come prevalenti nel linguaggio del maestro francese un procedimento "fantasmatico", una *poétique de la rêverie* assolutamente autonomi e prioritari rispetto all'assetto formale, e determinanti nei suoi risultati poetici e semantici.

L'importanza particolare attribuita da Berlioz a questa "sinfonia drammatica" è confermata dalle *Observations pour l'exécution* che seguono la "Préface", ove compare quello spirito organizzativo, quell'attenzione per i problemi materiali più volte manifestati in vari scritti teorici, e in cui l'Autore impartisce precise disposizioni sulla collocazione dei cantanti e degli strumentisti, che dovranno giungere alla cifra ideale di 270, e si occupa di alcune particolarità esecutive di singoli passi della composizione relative alla possibilità di una variazione del numero degli esecutori impiegati (ad esempio consiglia uno sfoltimento degli archi nello Scherzo della Fata Mab laddove le compagini orchestrali siano molto numerose, mentre il numero dei coristi nel "Prologue" della Parte Prima dovrà oscillare tra 14 e 20), e di certe loro possibili e peculiari disposizioni in quello "spazio acustico" che in altre pratiche occasioni, come la localizzazione delle orchestre e dei coristi della *Grande Messe des Morts* nella chiesa degli Invalides nel 1837, fu studiato e ridisegnato dal compositore, sempre in funzione della ricerca di un appropriato e coinvolgente rapporto con i suoi ascoltatori.

Questa composizione si pone storicamente come l'ultimo tentativo di Berlioz di rinnovare il contesto formale e narrativo della sinfonia nel confronto con l'autobiografia fantastica o col grande testo letterario: l'anno successivo, nel 1840, egli scrisse la *Grande symphonie funèbre et triomphale*, un capolavoro di rara esecuzione destinato alla banda, la "harmonie militaire", con un possibile inserimento di una orchestra d'archi e di un coro "ad libitum" (in questa veste è stato recentemente diretto a Milano da Riccardo Muti con rilevante successo di pubblico) contraddistinto non tanto da facile patriottismo, ma da una superiore idea di pubblica e popolare cerimonia *en plein air*.

Scrivendo al padre pochi giorni dopo la prima esecuzione di *Roméo et Juliette*, Berlioz esprimeva apertamente la sua soddisfazione, e la sua genuina fiducia di avere conseguito il risultato più ambito: "Questo primo concerto, oltre alla sua importanza immensa musicalmente parlando (la forma d'arte che ne faceva il soggetto essendo ancora sconosciuta) doveva illuminarmi sull'interesse reale che una mia nuova composizione poteva, in questo momento, suscitare presso il vero pubblico".

Francesco Sabbadini

La Madonna dei cellulari: cronaca vera e buonismo falso

"A piè della Madonna mi scrisse mia sorella", esclama Angelotti nel primo atto di *Tosca*. Questo, un secolo fa. Oggigiorno ai piedi della Vergine si può trovare di tutto: oltre a fiori e lumini, caterve di cellulari messi lì per ricaricarsi. È il caso di una parrocchia il cui prevosto ha concesso ai poveri *vu cumprà* di rifocillare i proprî strumenti di lavoro e di fede sotto le navate della chiesa. Proprio così, poiché, come osserva il sacerdote, con l'aiuto dei telefonini potranno trovarsi più facilmente un posto di lavoro, mentre presso l'altare sono meglio agevolati nella preghiera. Certo, più che in piazza, per le vie o sotto i portici.

Inutile dire della musica da essi emanata (e di questo il prete non fa parola, anche se il commento è implicito). Ringraziando la Madonna, a quando il contatto diretto con il Divino Maestro via Omnitel, Wind, Tim?

Il pianoforte di Beethoven tra svolte e traguardi

di Alberto Cantù

Gli anni 1800-1802 vedono il Beethoven delle sonate pianistiche alle prese con un lavoro sperimentale di “smontaggio” e “rimontaggio” della forma, onde appropriarsene nel modo più intimo e personale e dare spazio alle soluzioni tecniche e formali suggerite dalla sua fantasia. Ancora una volta è la tastiera il banco di prova per esperienze da tradurre e consolidare – ad esempio – in orchestra. Fanno così da ponte preparatorio verso lavori come l’*Eroica* o la Quinta sinfonia (anche verso la Sonata op. 57 che un editore pubblicò col titolo di *Appassionata*), la Sonata in la bemolle opera 26 e le due Sonate opera 27, copia di lavori dove troviamo l’indicazione sperimentale di *Sonate quasi una Fantasia*. I tre brani vennero composti fra il 1800 e il 1801 e pubblicati nel 1802.

Nell’opera 26 l’ordine dei movimenti è quasi completamente sovvertito. Al posto dell’Allegro bitematico e conflittuale che apre abitualmente un brano sonatistico, ecco uno schubertiano *Andante con cinque variazioni* ossia un Tema variato la cui collocazione normale sarebbe quale secondo movimento. Dove troviamo invece lo Scherzo cui competerebbe il terzo tempo; il quale – novità – è, a sorpresa, una Marcia funebre in do minore.

Marcia funebre sulla morte d’un Eroe, scrive Beethoven. È così patente l’anticipo sull’*Eroica* di questa pagina, che muove da uno spunto teatrale di Paër ed è tutta tremoli orchestrali nel Trio (in tonalità maggiore) a imitazione della musica militare per fiati.

Unica concessione (apparente) alla tradizione, il Finale Rondò Allegro: un moto perpetuo alla Cramer di imprendibile atematicità e con un epilogo sfumato quasi impressionista.

Fu lo scrittore berlinese Ludwig Rellstab a consegnare alla celebrità l’opera 27 numero 2 col titolo *Al chiaro di luna* riconoscendo nel primo movimento, Adagio sostenuto in do diesis minore, “una barca che passa nel selvaggio paesaggio del lago del Quattro Cantoni in un chiaro di luna”.

Più verosimile è individuare in questo Adagio dall’oscura tinta armonica (altro che Chiaro di luna!), novità straordinarie di colore pianistico ovvero effetti di alone, di pedale di risonanza che diventeranno una qualità specifica del pianismo romantico.

In questa Sonata, l’Allegretto centrale, sorta di Minuetto trasfigurato, ha carattere di digressione interlocutoria. Trattenute per due movimenti, le forze drammatiche vengono fuori, in modo esplosivo, solo nel Finale Presto Agitato, che è il più ampio Allegro di Sonata scritto sino a quel momento da Beethoven. Qui si concentrano tutte le possibili risorse esecutive con una perfetta simbiosi tra virtuosismo e drammaticità.

Pur specialissima – tutti e tre i movimenti sono nello stesso tono; l’Adagio sostenuto porta le novità di cui abbiamo detto – l’op. 27 n. 2 è piuttosto una Sonata che una Fantasia. L’opera 27 n. 1, in mi bemolle maggiore, è invece più Fantasia che Sonata quanto a sorprese, invenzioni, caratteri come improvvisativi.

Fantasia – ad esempio – nel carattere “fantastico”, in anticipo su Schumann, del primo episodio. Anche per come tutti i movimenti sono collegati dall’*Attacca subito* e per come l’Adagio con espressione (in la bemolle, con rimando alla *Patetica*) torna ciclicamente nell’Allegro vivace finale, poco prima della conclusione.

Le due Sonate *Quasi una Fantasia* op. 27 sono dedicate alla contessa di Liechtenstein e a Giulietta Guicciardi, la quale procurò a Beethoven una delle più cocenti delusioni amorose. Dedicata all’economista Josef von Sonnenfels, figura assai influente nella Vienna del tempo, l’opera 28 ha, rispetto ai lavori che la precedono, caratteri diversamente tranquilli e sereni, come dichiara la tonalità “luminosa” di re maggiore e il titolo (editoriale, però) di Sonata Pastorale.

È un brano – dunque – nel clima solare e disteso della Quarta sinfonia, del Concerto per violino o

della Sonata per pianoforte e violino detta *La Primavera* tanto da richiamare nello Scherzo caratteri di analoga capricciosità, sia pure un po' attenuati.

L'Allegro d'apertura, bitematico, si apre su un secondo tema dall'aperta cantabilità liederistica e ribadisce i caratteri dominanti della Sonata: quelli di "calma andatura", come ha sintetizzato Giorgio Pestelli.

Che a proposito del Rondò conclusivo, dal carattere davvero "pastorale", scrive. "Corteggia la Musette settecentesca, la fornisce di particolari arguti, echi e variazioni minute, pacifici contrappunti; ogni tanto Beethoven sembra perdere la pazienza davanti a tante bellurie ed esplose in martellanti rabbuffate; ma di soppiatto, con sorridente confidenza, l'amenità pastorale riprende (...) fino alla rapida scrollata finale che davvero chiude il sipario".

Come la decima ed ultima Sonata per pianoforte e violino op. 94 (1812-1813), col suo incantato sol maggiore, anche la Sonata per pianoforte op. 90, di poco successiva (1814), e le "piccole" Sonate op. 78 e 79, che la precedono (1809), non hanno più i caratteri conflittuali e agonistici del Beethoven di mezzo.

Questo, senza ancora palesare, pur accennandovi sotto alcuni aspetti, i tratti sperimentali del "terzo stile" beethoveniano: contrappunto integrale, variazione-metamorfose e imprevedibilità della forma, tanto che viene accantonata quella "canonica" in quattro movimenti.

Così l'op. 78 è in due soli movimenti con alternanza di intimismo e buonumore, cantabilità alla Schubert e umorismo popolare e l'op. 79 – in tre movimenti – è definita Sonatina anche se è tale non per facilità d'esecuzione ma per carattere. Dove all'eloquenza degli anni passati subentra la grazia di un mirabile microcosmo (i brani sono composti nell'epoca in cui Vienna subisce l'invasione delle truppe napoleoniche).

In due tempi è pure l'op. 90: il giusto contenitore per un brano tutto intimità e canto lirico in rimando, come si diceva, all'op. 94. Nel primo movimento, *Con vivacità, ma sempre con sentimento ed espressione*, la sfera è, come non mai, quella del soliloquio schubertiano: schubertiano anche negli indugi, negli smarrimenti, nelle digressioni caratteristiche e nella qualità anzitutto narrativa dei moduli ritmici, propria di Schubert.

Tale soliloquio si snoda liricamente e in una forma che potremmo dire "aperta", continua per come ad essa vengono sottomessi contrasti e sviluppi sonatistici.

Col Rondò, che rinnova zone e caratteri contrappuntistici del primo tempo, la cantabilità si fa quella d'un Lied, accentuando il rimando a Schubert, ed effusiva al massimo grado nelle liquide sonorità del Ritornello. Un ritornello il cui scorrere motorio ricorda quello del pianoforte in *Margherita all'arcolajo* e che introduce alla fluida continuità del movimento.

Il "terzo stile" beethoveniano, secondo la celebre suddivisione del Lenz, va, orientativamente, dal primo quindicennio d'Ottocento – dal Congresso di Vienna e il "ritorno all'ordine" dopo la Rivoluzione francese e l'età napoleonica – fino alla morte. Quanto alle Sonate pianistiche, con gli ultimi cinque titoli – l'op. 101, 106, 109, 110 e 111 – copre l'arco temporale 1816-1822.

Sviluppate al massimo le risorse drammatiche della forma-sonata, percorso cioè il grande ciclo drammatico del "secondo stile", l'ultimo Beethoven, dal silenzio interiore della sordità – uno stimolo: non un limite – attua un superamento dell'individualismo agonistico – quello che ha per emblema la Quinta sinfonia – e arriva a cogliere la realtà in tutti gli aspetti molteplici. È un nuovo modo di concepire la forma e le forme e vede il sonatismo accogliere elementi non propriamente sonatistici come il contrappunto integrale (la Grande fuga viene concepita come finale del Quartetto per archi op. 130) o la variazione intesa come continua trasformazione d'un tema: esempio su tutti l'Adagio molto semplice cantabile della Sonata per pianoforte op. 111, la trentaduesima ed ultima dove, attraverso un cammino di variazioni-metamorfose sempre più distanti dal tema di partenza, una casta, semplicissima, liliale arietta in do maggiore, arriva a risolversi in puro suono, in un lungo trillo acuto sotto cui si stende, in un filo di canto angelicato, il disegno melodico da cui l'Adagio aveva preso le mosse.

Ancora. La dimensione formale può diminuire sensibilmente (come nei due movimenti dell'op. 111) o allargarsi a dismisura perché la Sonata ha rinunciato alla concisione dei lavori del periodo di mezzo (nel Quartetto per archi op. 131 contiamo sette movimenti che assommano una durata e vedono una complessità sino a quel momento sconosciute al Quartetto d'archi).

Discorso che vale per Sonate pianistiche quali l'op. 101 e l'op. 106 "per pianoforte a martelli" come precisa Beethoven. L'op. 101 inizia "con il più profondo sentimento" e termina con un grandioso fugato. L'op. 106, la più ampia e complessa fra le sonate pianistiche beethoveniane, chiude con "Fuga a tre voci con alcune licenze" di rimando bachiano: il Bach prediletto sin dagli anni giovanili di studio a Bonn, sul *Clavier ben temperato*.

Alberto Cantù

Conservatori: ASL della musica?

C'è subbuglio tra il personale dei Conservatori di musica sulla base del fatto che nuove disposizioni demanderebbero ogni potere ai presidenti dei consigli di amministrazione, riducendo il ruolo dei direttori a quello di passacarte. Si teme infatti che d'ora in poi ad assumere importanza non saranno più lezioni, saggi di studio, esami, diplomi, ma acquisti, vendite, bilanci, budgets e così via. Proprio come in una azienda che si rispetti. Per fare qualche esempio, l'organo idraulico sarà impiegato anche per sturare i lavandini, mentre le scale serviranno ad evitare l'installazione dell'ascensore. Di questo passo, se esiste tutta una letteratura per pianoforte a quattro mani (in pratica uno strumento per due persone), perché non istituire cattedre per pianoforte a sei, otto, dieci, dodici o più mani? Conservatori, dunque, all'insegna del risparmio, come le ASL che risparmiano anche su garze, cerotti, gessi...?

Alla Moratti piace la musica? A Berlinguer sì, ma non i musicisti

Sono in molti a dichiarare che in ministro Letizia Moratti ha relegato l'insegnamento della musica all'ultimo posto della scuola italiana, dimostrando di possedere scarse attitudini musicali, al contrario del predecessore Luigi Berlinguer. Se donna Letizia conviva o meno con Euterpe non siamo in grado di dirlo, mentre al contrario possiamo affermare con certezza che il Berlinguer, sia pur sostenendo di amare la musica, ha dato prova di non nutrire lo stesso sentimento nei confronti dei musicisti. E questo, alla luce dei suoi progetti di riforma dei conservatori. Progetti fortunatamente naufragati

I Conservatori non sono mai stati scuole secondarie

Sulle colonne di un noto periodico musicale qualcuno recentemente scriveva, non senza stupore e rammarico, che la riforma ha trasformato i Conservatori da "scuole secondarie anomale" a "università anomale". Per l'esattezza le cose non stanno così.

Se è vero, infatti, che i Conservatori risultano da sempre essere istituti atipici, è pur vero che come ordinamento scolastico e curriculum interno si sono sempre ispirati a criteri di tipo universitario. Del resto, il diploma finale non è che la somma di complimenti e licenze varie abbastanza simili ai diversi esami che costellano l'iter universitario. Pertanto l'attuale situazione non risulterebbe altro che il perfezionamento di uno stato di fatto. Tutto questo va sottolineato per amore di verità, ma anche per sedare certe smanie cigiel-diessine che ancor oggi, a riforma attuata, gravitano attorno al mondo del Conservatorio. Conservatorio che, sia pur con tutti i suoi problemi, - volenti o nolenti -, è università.

Curiosità e riletture

1853: La “prima” del *Trovatore*

*Il 19 gennaio 2003 cadeva il centocinquantesimo anniversario della prima rappresentazione del *Trovatore*. Da parte nostra non intendiamo in questa sede aggiungere nulla a quanto finora si è detto e scritto del capolavoro verdiano, ma soltanto ricordare l'evento riproponendo la critica relativa a questo festoso battesimo. Una cronaca sostanzialmente scarna ma pronta a cogliere nel dettaglio aspetti molteplici, dalle caratteristiche più evidenti della musica al tipo di pubblico e alle sue reazioni, dai pregi e difetti degli interpreti all'accoglienza misurata sulla base degli applausi a scena aperta e delle frequenti apparizioni dell'autore sul proscenio.*

Jeri sera assistemmo alla prima rappresentazione del *Trovatore*, e ci affrettiamo a darvi breve informazione del modo con cui venne eseguito e dell'accoglienza che s'ebbe dal nostro Pubblico.

Il teatro era pienissimo, stipato; gli spettatori tutti più o meno intelligenti, siccome quelli che appartenevano alla classe migliore della società, alto essendo il prezzo del biglietto e dei palchetti, l'aspettativa grande, il silenzio religioso.

L'introduzione piacque assalissimo, e fin da principio, dopo di essa, il maestro fu chiamato due o tre volte al proscenio. La cavatina della Penco (Leonora) non produsse, in quanto al largo, grande effetto, ma non così quanto alla graziosissima stretta, dopo la quale il Verdi fu chiamato due volte.

Fu trovata bella la romanza che segue; ma il terzetto che chiude l'atto fu in parte guastato dal baritono che rappresenta la parte del conte de Luna, il quale essendo alquanto indisposto e sopraffatto da timor panico, non ha potuto intieramente far gustare le bellezze della sua parte. Nondimeno, finito il primo atto, il maestro fu di nuovo chiamato al proscenio.

Il coro col quale si apre il secondo atto fu applaudito. Bellissimo, sublime fu trovato il duetto tra la Zingara e il *Trovatore*, nel quale il racconto di Azucena è di un'originalità e di un'arte squisita. Il maestro fu chiamato ancora. La cavatina del conte de Luna, pei motivi suaccennati non poté pienamente apprezzarsi come merita. Belli e nuovi furono giudicati i cori che l'accompagnano. La chiusa di quest'atto è magnifica. Nuove chiamate al Verdi. Applaudito il coro col quale incomincia l'atto terzo, si è ascoltata con attenzione l'aria del conte de Luna, che tutti troveranno bella sicuramente quando, riavutosi il baritono, potrà essere ben cantata. Stupendo il duetto tra il conte e la Zingara che viene da poi. Indicibilmente bella e freneticamente applaudita la cavatina del *Trovatore* quando si apprestano gli sponsali, così nel largo come nella stretta. Il maestro fu chiamato e richiamato più volte.

Tutta la parte quarta è di un effetto che non si saprebbe esprimere con parole, in special modo la scena prima, quando il canto di Leonora s'intreccia col coro interno e con la romanza del *Trovatore*. Il Pubblico non si saziava di ammirare e di applaudire. Nondimeno, dopo l'ultimo terzetto del carcere, quando torna in iscena il conte de Luna, l'atrocità del fatto presentato, urtando la sensibilità nervosa dei cuori troppo delicati, lasciò alquanto fredde le ultime battute della musica. Il maestro fu però ancora parecchie volte chiamato.

In genere, la musica è in tutto degna di Verdi. Boucardé, la Penco e la Goggi (Zingara) cantarono con lodevolissimo impegno. La parte della Zingara è stata trattata da Verdi magistralmente e con quella filosofia, quell'originalità, quella potenza di melodie e di accordi che lo distinguono.

L'opera è deficiente di pezzi concertati, ma eminentemente ricca di drammatici e bellissimi canti, che in tre o quattro luoghi fanno gridare di entusiasmo.

Le susseguenti informazioni, siamo certi, confermeranno questo primo successo.

Roma, 20 gennaio 1853. Da “La Gazzetta Musicale di Milano”

Parma, Verdi e *Il Trovatore*

Al “pezzo d'epoca” sopra riportato facciamo seguire una simpatica pagina tratta dal Paese del melodramma (1931) del bizzarro ed estroso Bruno Barilli (1880-1952), compositore – scrisse le opere

Medusa e Emiral – e critico musicale marchigiano. Letterariamente legato al gruppo de La Ronda, Barilli ebbe una formazione composita avvenuta tra Parma e Monaco, e proprio di Parma gli rimase il culto legato al carattere della città, all'indole dei suoi abitanti e al genio del grande figlio di quella terra, Giuseppe Verdi per il cui Trovatore nutrì una spiccata predilezione, considerandolo la quintessenza dell'arte verdiana più schietta.

[...] Popolo turbolento e temibile, popolo che disprezza il villano, odia lo sbirro e massacra la spia dove la trova, quello di Parma. Tutta la città era un teatro continuo: contumelie, gazzarre e tumulti finivano la giornata di questi cittadini pericolosi e fierissimo. Quante volte non abbiamo veduto scoppiare da un nonnulla la ribellione, torme di gente rabbiosa accorrere e fra botte e legnate volare all'aria qualche kepè di questurino. Le cagnare, nella luce verde dell'inverno si trasformavano in sommosse e in un baleno, fra mille urla e sbatacchiamenti d'imposte, la situazione diventava grave. [...]

Ma il mondo gira, girano le stagioni e poiché l'afa d'agosto ci spinge fuori, usciamo un poco dalle mura di questa città dal clima troppo continentale – incontro ci viene l'odore del fieno, e fiato briaco e pesante della canapa messa a macerare. Lì, a due passi, Parma stracca e mezzo sepolta nella cerchia dei suoi terrapieni nicchia assopita nella siesta pomeridiana. Un breve orizzonte si apre dinanzi a noi regolare monotono e triste. Verdi nacque qui, né si volle muovere da questi luoghi. Il suo respiro fu tutt'uno con l'aria carica e violenta di questa pianura lavorata a fondo dai più grami contadini. Ostinatamente rivolto verso le memorie d'una età passata, egli lasciava che il sole lo folgorasse alle spalle – grande figura adusta che rimane lungamente ferma sul tramontare del secolo scorso. Non si ha un'idea del suo ordine, della sua atavica semplicità e della sua profonda fatica. Se gli avessero portato per le briglie Pegaso, il cavallo dalle ali, egli lo avrebbe attaccato a un aratro o a un qualunque carrettino rurale. Vuole la terra sotto i suoi piedi quest'uomo tetragono come il toro nel buio della stalla, e il suo occhio cerca nell'ombra la scintilla e la vampa. Dunque con lui niente teorie, esperimenti, avvenirismi. Egli sa che quando l'arte progredisce rapidamente è segno che precipita e che dall'infuriare delle mode e delle novità non si avranno che tegole e rottami sul capo. Tuttavia ciò non lo trattiene dal fare, sul tardi, quel che i critici chiamano con ammirazione “seguire i tempi” – ma i tempi un artista li precede o li ripudia; per concludere, egli che dopo la prova amava ancora su ogni altra sua opera *Il Trovatore* lasciò detto: torniamo all'antico. E tutto il suo teatro s'identifica con il suo paese d'origine. Sul volto crucciato e stanco di Parma, Verdi fa come il macchinista della luce che conosce l'arte di rubare gli effetti ai vecchi teloni del melodramma. La sua voce querula e tellurica scoppia e fa cadere l'uno dopo l'altro i colpi di scena; e mentre affondano e risorgono là dentro il fasto rugginoso, gli aspetti sordidi, i colori, i riflessi, l'architettura, gli sfondi di quest'antica capitale, ti par di vedere Verdi, come un enorme stregone di campagna incombere tra il fumo dei comignoli sulla città faziosa.

Durante la recita il nostro cuore di credenti palpita appeso all'icone dei padri. Gli occhi aperti nell'oscurità, vigiliamo come dei macchinisti ipnotizzati dal riverbero violento della fornace, mentre la nave fila a tutto vapore sugli abissi dell'oceano: e fissiamo febbrilmente i lumi dell'orchestra.

Quel pubblico verdiano cupo e fedele che è capace nella sua passione sacrosanta d'invviare lettere anonime fregiate di teschio e di pugnali incrociati a chi osasse esprimere dubbi o riserve sull'idoleggiato bussetano, è con noi, dietro di noi, mentre canta la voce dolorosa di Ernani, o squilla la musica vermiglia del *Trovatore*. E pensiamo nell'ascoltare il sacro respiro de' suoi corali la veemenza de' suoi concertati tradotti in disegni larghi esatti, al realismo e alla concretezza di questo grande uomo. Gl'insegnanti del Conservatorio di Milano dissero che egli non aveva attitudini per la musica e ch'egli non possedeva nessuna abilità; e non aveva che del genio: troppo poco per dei professori e dei critici.

A parer nostro egli raggiunse con immediatezza tutta meridionale il culmine più eccelso della bellezza proprio nel *Trovatore*. Senza dubbio, dinanzi a quest'opera impareggiabile i commentatori rimangono sconcertati e senza compenso. Ecco dove l'arte di Verdi, che è tutta sovvertimento, deformazione, caricatura sublime, mette a fuoco i quattro canti della terra. Il suo ritmo prodigioso e veemente, scagliato con la fionda, durevole come il bagliore di una scarica cosmica, arrossa allora tutto il cielo vibrante dell'arte. Lì ribolle, entro schemi rozzi ma larghi e solidi, il suo temperamento facinoroso e straordinario, sussulta la sua natura copiosa, scoppiano i suoi canti capovolti, ripresi e innalzati clamorosamente. Chi è abituato per una certa domestichezza a ficcare le dita fra gli ingranaggi dei componenti musicali,

le ritrae improvvisamente, fa un salto indietro e rimane trasecolato al prorompere della sua foga folgorante e irreparabile.

Con l'isteria che dà l'esuberanza, tumultuante e cieca, con una stravaganza e una convulsione tutta italiana, fulminea e positiva, lasciando impraticate le strade maestre, egli divora, senza por tempo in mezzo, come un bolide radente, le scorciatoie più impensate, sempre fugace e irraggiungibile per colmo di forza e di impeto. Irritato, imperioso e gigantesco, egli lambisce felinamente il sangue caldo dalle proprie ferite; e la preghiera e l'invettiva sembrano uscire dalla sua gola come una minaccia inarticolata dalle fauci di un ciclope tetro e appassionato.

da Bruno Barilli, *Il paese del melodramma*, Firenze, Vallecchi 1963

L'addio del Trovatore

E per finire, dopo la voce della cronaca e il giudizio del critico, eccoci alla penna di un autorevolissimo esponente del mondo letterario, Joseph Conrad, maestro dell'avventura, poeta del mare. Siamo ai Romanzi della Malesia (per l'esattezza alla Follia di Almayer – 1895) ove, tra intrighi, tradimenti, ostilità, e con la morte sempre in agguato, cala a sorpresa il mesto canto del Trovatore: l'addio di Manrico a Leonora. Una pagina del Verdi più intenso.

Ora una gran pace era seguita al tumulto del fortunale. Solo le nuvolette ritardatarie, che s'affrettavano in alto per raggiungere lontano la gran massa lampeggiante in silenzio, mandavano già brevi rovesci di pioggia che picchiavano adagio con un dolce fruscio sopra il tetto di foglie.

Lakamba si scosse dalla sua apatia con l'aria di aver finalmente afferrato la situazione.

“Babalatchi,” chiamò vivacemente, dandogli un piccolo calcio.

“Ada tuan! Ascolto.”

“Se gli *orang blanda* vengono qui, Babalatchi, e portano a Batavia Almayer per punirlo del contrabbando di polvere, che pensi farà lui?”

“Non lo so, *tuan*.”

“Sei uno sciocco,” commentò Lakamba, trionfante. “Dirà loro dov'è il tesoro, per aver pietà. Sicuro.”

Babalatchi guardò il suo padrone e annuì con sorpresa nient'affatto allegra. Non ci aveva pensato; sorgeva una nuova complicazione.

“Almayer deve morire,” disse Lakamba deciso, “per rendere sicuro il nostro segreto. Deve morire senza chiasso, Babalatchi. Devi farlo tu.”

Babalatchi assentì, e s'alzò in piedi penosamente. “Domani?” chiese.

“Sì; prima che vengano gli olandesi. Lui beve molto caffè,” rispose Lakamba, con apparente incoerenza.

Babalatchi si sgranchì sbadigliando, ma Lakamba, nella lusinghiera consapevolezza di aver risolto un intricato problema con i suoi soli sforzi intellettuali, improvvisamente divenne molto sveglio.

“Babalatchi,” disse allo spossato statista, “va' a prendere la scatola per la musica che m'ha dato il capitano bianco. Non posso dormire.”

A questo ordine una profonda ombra di malinconia si diffuse sul volto di Babalatchi. Andò riluttante dietro la tenda e tosto riapparì portando sulle braccia un organino a mano, che posò sulla tavola con un'aria di profondo abbattimento. Lakamba si sistemò comodamente nella poltrona.

“Gira, Babalatchi, gira,” mormorò, ad occhi chiusi.

La mano di Babalatchi afferrò la manovella con l'energia della disperazione, e incominciando a girare, la profonda tristezza del suo volto si mutò in un'espressione sconsolata di rassegnazione. Attraverso le imposte aperte le note della musica di Verdi fluivano all'esterno nel grave silenzio sopra il fiume e la foresta. Lakamba ascoltava con gli occhi chiusi e un sorriso beato; Babalatchi girava, a volte assopendosi e barcollando, poi tutto spaventato riprendendosi con qualche giro veloce di manovella. La natura dormiva in un riposo spossato dopo il violento tumulto, mentre sotto l'instabile mano dello statista di Sambir il Trovatore singhiozzava a scatti, gemeva, dicendo e ridicendo addio alla sua Leonora in un lugubre giro di ripetizioni lacrimevoli e interminabili.

da Joseph Conrad, *La follia di Almayer*, in *Romanzi della Malesia*, a cura di U. Mursia, Milano, Mursia 1968

Tebaldi, Caruso, Callas e Simionato: alle origini del mito

di Piero Mioli

Risalire alla preistoria, anzi ricostruire la protostoria di alcuni fra i massimi cantanti d'opera del Novecento: questa è l'ambizione recente della Fono Enterprise, solerte casa discografica che nel giro di qualche mese ha immesso nel mercato una copiosa serie di CD dedicati a Enrico Caruso, Renata Tebaldi, Maria Callas e Giulietta Simionato; e oltre a rappresentarli ai primordi delle rispettive carriere ha inserito i grandi artisti nei contesti più larghi degli insegnanti, dei colleghi, dei concorrenti. E siccome i nomi citati sono quelli del primo grande tenore del secolo e di tre voci che hanno rifondato il teatro d'opera attorno alla metà del secolo, ecco che l'iniziativa viene a rivestire un interesse ulteriore, di carattere generale, quasi a simbolo di orientamenti del gusto poi rivelatisi fondamentali lungo tutto il XIX secolo. S'aggiunga che i CD s'avvalgono di registrazioni attendibili, operate direttamente sui dischi originali; che può capitare che attingano anche a fonti inedite; che sono accompagnati da note illustrative e antologie critiche utilissime per l'informazione (nonché redatte in italiano e inglese); che spesso risultano nuovamente e giustamente datati, rispetto alle notizie correnti; infine che costano assai poco. E così s'avrà un'idea dell'iniziativa, una breve perlustrazione della quale purtroppo non potrà diffondersi a riferire date, luoghi, circostanze, differenze delle singole incisioni, ma si limiterà a sottolineare i termini di valore assoluto di parecchie fra le tante interpretazioni dei quattro fuoriclasse.

Il *My first record* di Renata Tebaldi comprende alcune esecuzioni del 23 novembre 1949 e altre dei mesi di marzo, aprile e maggio 1950: in esordio compare un'aria fra le meno frequentate dall'artista e anzi mai cantata in teatro come "Tacea la notte placida" del *Trovatore* di Verdi, dove nonostante qualche suono un po' aperto (ma sempre molto gentile e gradevole) brillano già tutte le doti della voce leggendaria; e di seguito si ascoltano tra l'altro un "Vissi d'arte" reso alla perfezione ma con intelligente risparmio di voce (gli armonici, all'uopo, bastano e avanzano), una canzone di Thulé e un'aria dei gioielli tanto limpidi di voce quanto vezzosi d'accento, un "Ritorna vincitor" forte d'attacco e squisitissimo di colore, un "In quelle trine morbide" che è tutto un tripudio di sfumature, un "La mamma morta" che perde ogni rischio di platealità e in una voce così lirica riesce a rispettare tutte le esigenze della drammaticità, un "Ebben? Ne andrò lontana" che in virtù di una voce semplicemente ideale sembra ricreare la bellissima pagina sciupata dalla sua frequenza nel repertorio. Significativo un altro CD intitolato *L'allieva e la maestra*: la Tebaldi vi è messa a fianco di Carmen Melis; brava la docente, sia nella *Manon* del 1920 che nella *Tosca* del '29, specie là dove canta "Muori, muori, muori" senza quell'ossessione del crescendo che finisce sempre per sfibrare e sfiatare le voci; e mirabile la discente, per esempio nei portamenti di "Sì. Mi chiamano Mimì", nella frase "senza rancor" di "Donde lieta uscì" che simula un minimo cenno di pianto, nel duettone di *Madama Butterfly* (con Giuseppe Campora) che dimezzando il volume della voce ne raddoppia la sonorità. *La nascita di una leggenda* è un altro titolo: "L'altra notte in fondo al mare" sfodera un già notevole registro di petto (al prezzo di qualche momento un po' scomposto, specie verso la fine), il duetto di *Madama Butterfly* si caratterizza mediante una particolare ed efficace pronuncia della erre, l'antologia di *Giovanna d'Arco* è uno dei vertici dell'interpretazione verdiana in disco ("Addio terra, addio gloria mortale" vi è cantato di petto, non in registro misto come fa la Caballé), "Salve, d'amor recinto eletto" di *Tannhäuser* fa altrettanto sul terreno del primo Wagner (quello a lungo amato e cantato anche in italiano); infine i passi dal *Requiem* di Verdi, da quello di Mozart e dal *Mosè* di Rossini dimostrano quanto veramente angelica, divina, beata fosse quella voce (col carico, oltre al timbro, di sfumature d'intensità particolari, fino a qualche "pianissimo" a descrivere il quale invero occorrerebbero troppe P). Ecco poi *Le prime registrazioni ufficiali*, che tra Decca e Fonit ripercorre varie tappe di una carriera all'epoca già stabile: da notare l'incanto assoluto, quasi da sindrome di Stendhal, della romanza di Violetta, "Addio del passato", l'imprevedibile leggerezza della serenata di Susanna, "Deh vieni, non tardar", il formidabile portamento che fraseggia "Un bel dì vedremo" sulle parole "Vedi? È venuto" (qualche apertu-

ra, piuttosto, la si registra stavolta in “Ritorna vincitor”). Per finire, *Gli inediti*: con i canti di Desdemona, Adriana e Maddalena (in monumentale compagnia di Mario Del Monaco) campeggia l’inaudita romanza della *Luise* di Charpentier, “Da quel giorno”, che fa pompa di alcuni aspetti essenziali del canto della Tebaldi come la purezza degli attacchi, la fermezza dei suoni e la chiarezza della pronuncia (quivi con un altro prodigio di pianissimo).

Per Enrico Caruso l’antologia è più preziosa che per la Tebaldi, visto che “Il tenore del secolo” non ha potuto incidere opere complete. Ma la serie della Fono Enterprise recupera tutto il possibile (spesso più esecuzioni dello stesso brano), coltiva specialmente la prima parte della leggendaria carriera e non esita ad associare a Caruso alcuni fra i maggiori cantanti della sua corda che hanno popolato il secolo stesso. Il mito di Caruso ha prodotto anche una cospicua bibliografia, laonde non è certo il caso, questo, di ricordare tutti i caratteri salienti di quell’arte formidabile: basterà segnalare la robustezza e l’omogeneità della voce, il timbro scuro e intatto in ogni registro, l’abbondanza delle sfumature, l’esuberanza dell’interpretazione e la relativa mancanza di ogni volgarità, una strana sorta di mimetismo stilistico capace di differenziare a meraviglia l’estroversione del Verismo e l’intima malinconia del repertorio francese, infine una specie di antipatia per l’esatta pronuncia dei dittonghi (per cui il Duca di Mantova canta “ned ei potè soccorerti” invece di “potèa”). Il primo dei 4 CD è quello che comprende *Le prime registrazioni* (1902-1904): la canzone del Duca di Mantova risulta particolarmente narcisistica (per esempio alle parole “semmpunge”), il *Sogno* di Massenet è un inaudito concentrato di freschezza e la romanza di Nemorino una nuova e grande pagina da concerto, gli assoli del Faust di Boito sono intensi e pensosi quant’altri mai, la romanza di Radamès è uno splendido esercizio di legature e portamenti (più o meno veloce, col finale pianissimo o meno a seconda di questa o quell’interpretazione), la romanza di Enzo Grimaldo è un esempio di vocalità tanto illustrativa (“l’etereo velo” sembra uno scorcio di paesaggio) quanto passionale (sull’aggettivo “ardente”), la siciliana di Turiddu spira color locale da ogni poro e battuta, “No, più nobile” di Maurizio di Sassonia è un’altra ridda di sfumature, “Amor di vieta” e “La donna è mobile” preferiscono il cosiddetto “color chiaro”, una seconda romanza di Radamès contiene il vezzo di distribuire nuovamente le parole sotto il canto (“Ce-le-ste-Ai-da” e non “Ce-le-est’Ai-da”), le due esecuzioni di “E lucevan le stelle” fremono di vera passione (per esempio proprio alla parola “fremete”) e chiudono con un singhiozzo prima appena strozzato e poi alquanto insistito; e piccolo capolavoro è forse la seconda strofa di Nemorino, “Un solo istante i palpiti”, talmente lento (fra “suoi” e “sospir” passa qualche secondo) da sembrare dilatato a bella posta (e infatti non è altro che l’ennesima prova di un sommo magistero tecnico ed espressivo). Segue *Il tenore del secolo* (1901-1920): “Forse la soglia attinse” è un recitativo scuro e drammatico come il cantabile che segue, “Ah! Fuyez, douce image” esibisce fiati sorprendenti, la romanza di don José sembra scritta addosso alla voce dell’interprete, la canzone del Duca altera il testo (“felice al pieno”) e l’aria dello stesso suona più eroica che amorosa, “Donna non vidi mai” si espande in tutta la sensualità necessaria (con la meraviglia dell’acuto sull’avverbio negativo), “M’appari” fa altrettanto, “Spirto gentil” (con cui ricominciano le registrazioni giovanili) suona leggero e omogeneo, “O paradiso” è un tripudio di armonici, “Com’è gentil” diventa un appello ben più carnale che sospiroso. Quindi *Caruso & Friends*: a fianco del protagonista gli amici sono Pertile con la sua sapienza, Del Monaco col suo volume, Bergonzi con la sua tecnica, Björling con il suo colore (ad onta della pronuncia un po’ negligente di “E lucevan le stelle”), Lauri Volpi con il suo squillo (e un bianco eccessivo per “Di quella pira”, dove peraltro “corro a morir” la seconda volta diventa “vogl’io morir”), Tagliavini con il suo timbro, Valletti con la sua dolcezza e Schipa con la sua classe. E finisce un *Tris di tenori*: Caruso figura sempre egregiamente, ma la potenza del canto di Mario Del Monaco è impressionante e in tanto più evidente in quanto mai dissociata dall’omogeneità del suono; e la freschezza, l’umanità, l’eleganza del Giuseppe Di Stefano degli anni Quaranta è il noto prodigio della natura e della musicalità, come comprovano, qua e là, i rilievi speciali assegnati a parole quali “sguardo” nella romanza di *Marta* e “Vieni, vieni” in quella della *Gioconda*, e più in generale la fragranza di Cavaradossi, la messa di voce di Faust, infine un’adolescenziale romanza “del fiore” che è esattamente l’opposto di quella di Caruso.

E fu, ed è la volta di Maria Callas: se esiste una maniera per valutarne in astratto la portata artistica,

questa è la consultazione delle tante incisioni complete, effettuate in studio oppure recuperate più tardi dal vivo dei teatri; ma se esiste una maniera più diretta e immediata, che consenta di misurare la portata storica della rivoluzione della Callas, questo è l'ascolto dei primi suoi documenti sonori e il confronto con il contesto nel quale la rivoluzionaria si trovò a muovere i primi passi e a lanciare i primi, formidabili segnali. È quanto ha fatto la Fono Enterprises con nove CD che stampano e ristampano interpretazioni callasiane della fine degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta e interpretazioni precedenti e concomitanti di colleghe illustri; ed è quanto basta a confermare l'eccezionalità del fenomeno. *L'allieva e la maestra* accoppia la Callas a Elvira de Hidalgo: la maestra disegna bene il primo cantabile di Violetta, che peraltro finisce con un gran bel trillo, ma certo nel recitativo era un po' troppo pigolante e affrettata; e nel 1949 l'allieva risulta cantare "Qui la voce sua soave" già al meglio delle sue possibilità tecniche e interpretative, senz'ombra di sperimentalismo o dilettantismo, con un senso della melodia, della legatura, dell'espressione estatica imparagonabile con qualunque altro soprano (in seguito solo con la Caballé); stessa perfezione nella cavatina di Norma, forse più dolce che tante altre volte successive, ed eccellente anche l'intensa, sofferta esecuzione della morte di Isotta (che fa rimpiangere mancati appuntamenti con il *Siegfried* e la *Götterdämmerung* di Wagner). *Il segreto di un voce* procede negli accostamenti: la Callas vi è grande, per esempio nel sovracuto legato dei *Puritani*, nella dinamica di "D'amor sull'ali rosee", nell'intensità di "O cieli azzurri" (con l'eccezione di "Tacea la notte placida", non priva di incertezze e infine troppo animosa nella cabaletta); alcune colleghe (Galli Curci, Tetrazzini, Cigna, Ponselle, Raisa) non reggono troppo il cemento col belcanto (Rosa Raisa fa un bel trillo, nella cavatina di Leonora, per poi cadere nella cadenza); ma le altre brillano nel resto, e sono la Tebaldi come Aida, la Muzio come Tosca (quasi pretebaldiana, nell'espansione di alcuni suoni), la Flagstad come Isotta. *I primi documenti* comprendono selezioni da *Turandot*, *Norma*, *Nabucco*, *Aida*, *Tosca* e *Il trovatore*: nel duetto con la Adalgisa di Fedora Barbieri (in giusto crescendo sonoro sulla frase "crebbe la fiamma ardente") Norma è già un capolavoro; nel duetto con il Nabucco di Gino Bechi il registro centro è vuoterello, ma quello acuto è fiammante, come l'accento è stupendo (dall'intimismo di "Io t'amava" alla malvagità di "Cadranno i popoli") e la pronuncia esemplare (il "pondo" del suo delitto diventa quel "peso" che in fondo è); "Dormono entrambi" sembra un piccolo manuale di stile legato; "O cieli azzurri" raggiunge il Do acuto con grande facilità e lo tiene a piacere; e il frammento di *Turandot*, il più antico documento fonografico della Callas che proviene dal finale dell'opera di Puccini e s'avvale del contributo di Del Monaco, esibisce una seconda ottava particolarmente forte, plastica e sicura.

Ecco poi *Le rivali*: la Tebaldi profonde tutte le sue gemme verdine, pucciniane e gounodiane; e la Callas spicca particolarmente come Aida, in "Ritorna vincitor" graffiando con la forza dell'accento, l'aggressività del timbro, lo spessore del registro grave, la finezza dell'espressione (magnifico il canto di "per l'un, per l'altro") e in "O cieli azzurri" (da Città del Messico) riassumendo l'intensità di prima (ma l'acuto finale trema assai). *Maria Callas: the earlier years 1923-1948* è un CD che recupera l'accostamento con la De Hidalgo, soprano di coloratura ma per fortuna poco incline al marionettismo di tanti altri dell'epoca; e la Callas sfodera tutta la grandezza della sua arte espressiva quando dà voce ad Abigaille (nonostante le inevitabili disuguaglianze), a Lucia (con quell'impressionante e doppio "fantasma"), di Violetta (con un singolare moto di riso appena abbozzato), di Aida (con qualche tensione vocale di troppo). *Callas 1949: one year, one voice* riproduce alcuni brani già sentiti di *Norma*, *Nabucco* e *Turandot*. *Callas 1950: one year, one voice* comprende un passo del *Parsifal* di Wagner, cantato con un tono squisito e quasi cameristico; passa al duetto del *Trovatore* (con Warren) e conferma la concezione battagliera che la Callas aveva del personaggio in questione; e di *Norma* propone il secondo, generoso duetto con Adalgisa, in compagnia di una Simionato che nelle prime battute sembra ancora la Stignani. Infine, *Callas 1951: one year, one voice* è forse il CD dal repertorio più vario: comincia con una cavatina di Leonora più limpida dell'altra e termina con una scena di Amelia resa da un recitativo che sembra più espressionistico che espressivo; in mezzo stanno tre passi dai *Vespri siciliani*, "In alto mare" che mette a nudo l'insufficienza del registro centrale (i famigerati "vènti"), "Arrigo! ah parli a un core" che non si concede neanche per un attimo all'edonismo del cantabile ed è tutto e profondamente sincero, infine la siciliana che recupera l'amato virtuosismo del

belcanto romantico; altri momenti sono il finale di *Aida*, molto lirico anche da parte di Del Monaco, e il declamato e la romanza della *Traviata*, l'uno troppo somnesso, anzi un po' goffo, e l'altro invece dolente, anzi disperato come non mai (e magnifica è l'esclamazione "È tardi!"). Ma per finire, si può anche ricominciare: *Callas: il mio primo disco* fa parte della seria callasiana ma anche di un'altra serie, dedicata appunto alle prime prove discografiche di cantanti poi celeberrimi; e si apre con l'ormai famosa "Casta diva" dell'Auditorium di Torino della RAI, il 9 novembre 1949, un esempio si direbbe clamoroso di un'arte espressiva superiore, impaziente di confronti, e di una vocalità particolarmente fresca e lucida, morbida e penetrante insieme. Anche per questo la preistoria ha un senso, e tanto più senso ha se, come rivelano le note di copertina, all'epoca nessuno si accorse del valore della registrazione e per esplodere come fenomeno discografico la Callas doveva attendere il 1953 grazie al provvido e giustamente interessato intervento della EMI.

Infine, la Simionato e i suoi straordinari 92 anni (ragione ulteriore per questo omaggio discografico, cadendo il compleanno del 12 maggio proprio al momento dell'uscita del materiale). Inutile riandare alla bravura dell'artista, peraltro documentata in un'ampia discografia integrale (a cura intelligente della Decca); utile, invece, pescare certe interpretazioni particolari che allora dovevano rimanere escluse da detta discografia (Carmen soprattutto, ma anche la qui mancante Adalgisa) e alcune altre che solo oggi vengono messe in grado di dare un'idea del singolare processo di maturazione vocale e interpretativa. *Il mio primo disco* comprende musiche di Massenet, Thomas, Bizet, Saint-Saëns, Neglia, Giordano e Mascagni: così l'aria della lettera della Carlotta di *Werther* sa conciliare slancio espressivo e brunitura timbrica, la prima aria di Mignon passa invece a premere il pedale della nostalgia e la seconda ad arricciare questo "affetto" con qualche guizzo di coloritura brillante, la *habanera* di Carmen non fatica a spiccare per l'esattezza della pronuncia (oltre tutto e nonostante l'orrore della nota traduzione), le due romanze di Dalila ("O aprile foriero" e "Amor, i miei fini proteggi") accampano un registro di petto superbo (specie nelle frasi finali, "darà" e "soccomberà") per ritrovare il quale bisognerà attendere la Callas e illustrano una classe di cui la voce di mezzosoprano troverà l'eguale soltanto più tardi con Shirley Verrett; altre voci presenti sono quella di Lina Bruna Rasa, invero impari al confronto, e di Ferruccio Tagliavini, il Werther più soave e celestiale che si possa immaginare. Nel bel mezzo del CD, poi, la Simionato canta *Il saluto di Beatrice* e *Sul tuo cor* di Francesco Paolo Neglia, incisioni risalenti al 1946 dove capita che la voce non si lasci riconoscere bene (forse anche per via di un timbro che, per quanto valente, non ha mai avuto la vaghezza della Tebaldi o la vivacità della Verrett): e quindi è possibile che solo abbastanza avanti nella vita e nella carriera la cantante abbia saputo prendere coscienza di sé, sfoderare tutte le sue armi e reggere vittoriosamente il paragone con la colleganza (Pederzini, Stignani, Elmo, Barbieri), e cioè un po' dopo la trentina, alla fine della guerra, forse all'epoca dell'avvento italiano della Callas (nell'estate del '47 all'Arena di Verona). L'efficienza musicale, vocale, interpretativa della Simionato emerge grandiosamente nel secondo CD, *Il colore di una voce*, che ospita ampie antologie del *Barbiere di Siviglia* (1950), dell'*Aida* (1951), della *Cavalleria rusticana* (1950) ideate dalla Cetra prima che a guadagnarsi l'attività discografica dell'artista fosse la Decca: nei panni di Rosina la Simionato dardeggia in termini di estensione e accento in maniera insuperabile, tanto è ferrata la prima e tanto è fiero, energico, intraprendente il secondo, a fianco di un Giuseppe Taddei miracoloso nella buffoneria come nel fraseggio (quel "nodo" in falsetto!); in quelli di Amneris tutte le doti si confermano, dal registro grave alla pronuncia, con l'aggiunta di un tono insinuante e mellifluo che è necessario al personaggio e la perla della frase "vive Aida!" detta prima con odiosa cautela e poi quasi con aperta generosità (qualche fissità, invece, la presenta l'acuto finale di "anatesta su voi!"); e nei panni di Santuzza, accanto al Turiddu sprezzante di Achille Braschi, la Simionato riesce a rimanere semplice (ma non plebea) come una popolana e anche a sembrare un'icona, una sorta di Madonna siciliana offesa e derelitta. Segue ancora Carlotta, e finisce ancora Carmen, con un "tremar per te" che fa quasi paura, non diversamente dalla celeberrima "mala Pasqua" che in tanti anni di fulgida carriera ha colpito chissà quanti tenori. A ravvivarne la memoria, è ora questa collana discografica che si auspica ancora lunga e fruttifera a ridosso anche dei grandi bassi e baritoni che la scuola italiana ha sfornato verso la metà del Novecento e la vita musicale, la pubblicistica, l'editoria specializzata ha disinvoltamente dimenticato.

Piero Mioli

Musica in villa: ignoranza e snobismo

di Antonio Fogazzaro

L'ignoranza in fatto di musica non è una novità, né si limita ai nostri giorni; e a confermarlo è uno scrittore italiano del tardo Ottocento, Antonio Fogazzaro, nei cui romanzi campeggiano personaggi che suonano e cantano. Come non ricordare Marina di Malombra immersa in tenebrose meditazioni tra le note del meyerbeeriano Roberto il diavolo, o il protagonista di Piccolo mondo antico Franco Maironi, all'organo della chiesa di Cressogno? Per non dire di sua moglie Luisa, la cui voce diffonde nell'atmosfera notturna la melodia di Anna Bolena Al dolce guidami castel natio, mentre l'avvocato di Varenna le fa il verso con il fagotto. Per Bach! (come direbbe maestro Chieco), ma che musicofilo coi fiocchi questo Fogazzaro, certo meritevole di studi approfonditi in materia, non fosse per l'indifferenza verso la musica che ancor oggi impera negli ambienti letterari e culturali in genere. Ignoranza sì - come dicevamo - e nella breve ma essenziale pagina appartenente a Piccolo mondo moderno (1900) e qua riportata, si noti come l'autore non perda l'occasione per stigmatizzare con umorismo pacato ma pungente certe abitudini invalse presso l'alta società del suo tempo, entro una cornice in cui lo snobismo è d'obbligo.

Villa Diedo, il bel dado a trafori dal diadema di statue, saliva biancastro, con i trafori tutti accesi, sopra le due terrazze brune di gente, verso un caos fosco di nuvole senza luna, simile nel suo culminare a un alto, enorme fiore del poggio. E nel fiore e intorno al fiore animato di fiamme, era un fervore di piccoli viventi, accorsi al lume e all'odore di godimento. Molte farfallucce vane, qualche fatua falena, molti moscerini curiosi, qualche maligna zanzara, non pochi scarabei di pregio, non poche nobili api vi facevano un ronzio continuo, molesto, forse, alle cose immobili, adoranti, nella notte augusta, come ai devoti nelle cattedrali un pertinace battibecco di sagrestani e di femminucce. Solo i rosai abbracciati ai balaustri della terrazza di ponente avevano fremiti e moti come se la domesticità lunga avesse loro propagato il senso del piacere umano. Così osservò passeggiando sulla terrazza un poeta indigeno alla dama pure indigena cui dava il braccio. "Ma Lei" diss'ella "trova che c'è tanto piacere umano, qui? Tranne io, in questo momento" soggiunse con una voce strascicata e ridente che attenuava la dolcezza delle parole, "tranne forse un pochino anche Lei, più o meno si seccan tutti.. Non ha visto che mutrie? Pare gente che aspetti il suo turno nella sala di un dentista. Per fortuna c'è quel signore color carota che si diverte!".

Quel signore color carota, l'uomo acido, errava soletto per le sale, in abito di mattina, fra le code di rondine e le *toilettes* chiare, scollate, fiutando i mobili ad uno ad uno, regalando a ciascuno una particolare smorfia, e non pareva infatti il ritratto del piacere umano; ma convenien dire che la bella, nobile dama, squisitamente aristocratica nell'intelletto e nel gusto, non molto ricca, soffriva un pochino del lusso sfoggiato da questi Dessalle, sangue di banchieri, e del prosternarsi, come diceva lei, di una città intera ai loro milioni. Perciò il suo giudizio che tutti si seccassero era volontariamente malignetto e fece sorridere il poeta nel proprio non meno maligno cuore. La folla degli invitati, alcuni dei quali non erano mai entrati nella villa e moltissimi non l'avevano visitata dopo che n'era stato rinnovato l'arredamento, fluiva, finite le presentazioni, per cinque sale tiepolesche e si divertiva di se stessa, del magnifico ambiente, dove la signora malignetta non faceva grazia che a Tiepolo, giudicava piuttosto pretenzioso che ricco il mobilio, vedeva punte borghesi in ogni eleganza. Giovava a lei e a qualche altro, per malignare, che certo borghesuccio vanitosetto, per aver conosciuto i Dessalle da qualche settimana e aver veduta la villa minutamente, si affannasse a gittar qua e là rapidi bisbigli: "Tutte stoffe tessute apposta perché armonizzassero con le decorazioni di Tiepolo - qui tutto è antico, preso

a Roma – qui tutto è copiato da una sala del palazzo X di Venezia – qui tutto è lavorato su disegni del pittore Fusarin. – L'erma di Omero, nella sala da musica, è antica. – L'erma di Virgilio, nella sala da pranzo, è di uno scultore russo – quelle dell'Ariosto e del Tasso sono di... di... di... adesso lo domando a Carlino”. – Subito il cavalier faceto lo battezzò per queste sue ambiziose familiarità ridicole “el fiolo de la balia de Carleto” e per tutta quella sera il nomignolo gli rimase.

C'erano bene alcuni buoni conoscitori e alcune fini conoscitrici, che gustavano le armonie squisite degli arredi e delle pitture e sostavano a considerare i fregi dorati sul cuoio bianco degli usci antichi né attraversavano il corridoio fra la sala di Virgilio e la sala del Tasso senz'ammirare alle pareti il ricchissimo soprarcio di Venezia. Ma i più si compiacevano di altre cose, della folla elegante, della gran luce, della grande ricchezza, di trovarcisi come invitati; benché quest'ultimo godimento fosse molto attenuato dalla copia degli inviti, non fosse condito di esclusioni saporose. Molti signori si compiacevano inoltre, in diversa misura, secondo il grado, la bellezza e la giovinezza della compagna, di dare il braccio ad una dama; e altri signori si compiacevano di piantarsi ai passaggi fra sala e sala, indagando dall'alto le spalle e i palpiti di quelle che talvolta erano costrette a sostarvi.

“Il nostro Olimpo” disse con voce nasale un vecchio signore elegante a Gonnelli, passate che furono quattro o cinque dame, una delle quali, l'ultima, era nolto scollata. Bessanesi che stava dietro Gonnelli brontolò: “Quello mi pare l'Ossa”.

La voce nasale: “Perdoni, dice?”

“Oh, niente.”

Le signore tutte, tranne qualcuna poco soddisfatta della propria *toilette*, si compiacevano pure della riunione, ma si mostravano ancora, nella gravità e nella solennità del contegno, molto comprese dei loro strascichi, delle loro gemme, dell'avvenimento cui partecipavano. Invece le signorine erano raggianti, perché il “fiolo de la balia” aveva raccontato a qualcuna che nella sala della conferenza si era stesa una tela e portato un piano; e perché fra i possibili ballerini vi erano alcuni giovani ufficiali di cavalleria non mai venuti, prima di quella sera, in società. Un gruppo di esse, nella sala dell'Ariosto, commentava queste notizie. Un signore maturo che passava di lì, allargate le braccia a cingere confidenzialmente due sottili vite che trasalirono, ficcò il naso nel gruppo. “Ohe digo, sémoi bone putele? Sémoi de religion? Quanti *Ave mario* gavemoi dito ancò?” E scappò ridendo con una ventagliata della più anziana sul viso. Le signorine ripigliarono a parlare degli ufficiali ponendo in comune la loro scienza, indicandoli per nome, cognome, titoli, quattrini, età, spirito, abitudini e peso. Il primato del peso era stato tenuto per un pezzo dal capitano X con novantatré chili, ma ora c'era il tenente Y che ne pesava novantacinque. Peccato, il tenente non aveva altro difetto che questo eccesso. [...]

S'era dovuto modificare il programma della serata. Non si cominciava più con la conferenza, si cominciava con la musica, per causa del maestro Bragozzo, il quale, fiutato in aria l'odor di ballo, aveva dichiarato netto a Carlino di non voler far udire il promesso atto della sua opera inedita dopo la conferenza, quando tutti sarebbero stati impazienti di ballare. E per la musica non c'era da uscire dalla villa perché il maestro preferiva quella piccola sala alla grande sala della Foresteria: pochi uditori ma scelti! “Cosa vuole?” diss'egli alla contessa malignetta. “Qui saremo, si figuri, cento persone. Di cinquanta uomini che mi applaudiranno, ve ne saranno venti capaci di dirmi quando saremo fuori: - la diga maestro; bela quela roba, ma longheta – altri venti, e questi saranno miei amici, mi diranno: - Fiol de na pipa, la finivistu gnanca più! – altri cinque mi domanderanno se ho suonato Wagner o se ho suonato la *Traviata*; per loro è presso a poco la stessa cosa. Gli ultimi cinque ho piacere che vengano a udirmi. Quanto alle signore, mettiamo da parte Lei, la De Altis, forse anche la padrona di casa, non lo, so, e tre o quattro delle quattordici o quindici allieve che ho qui, mettiamo dieci in tutto. È molto! Per le altre quaranta, quand'anche sapessi far cantare e piangere il piano, avrei la consolazione di vedere quaranta ventagli andare e venire regolarmente come quaranta metronomi, dal principio alla fine. Qualche signorina, poi, sarebbe capacissima di venirmi a dire, come mi è toccato ancora dopo aver suonato Beethoven, o Schumann, o Mendelssohn: - “Bravo maestro: ma ora ci suoni qualche cosa di bello.” “È così dappertutto, sa” gli rispose la contessa, ridendo.

La Scuola di Liuteria di Bologna

di **Mariarosa Pollastri**

La città di Bologna ha voluto celebrare la sua importante scuola di liuteria con la mostra *Il suono di Bologna*, 40 strumenti tra violini, viole e violoncelli; cimeli e documenti di 12 liutai petroniani.

Occorre risalire al 1888 (8° Centenario della nascita dell'Università) per rintracciare a Bologna una mostra d'archi: ciò avvenne in occasione dell'Esposizione Internazionale di Musica, che si realizzò in bellissimi padiglioni poi demoliti, e che tra l'altro permise la visione di 155 strumenti ad arco, tra cui 82 violini. Nel teatro appositamente costruito vennero eseguiti concerti di contorno, tra cui uno con strumenti antichi (fatto insolito per l'epoca) diretto da Mahillon e poco apprezzato da Brahms, in visita a Bologna per l'occasione. Se nel 1888 si poterono ammirare archi di ogni provenienza e antichità, nel 2002 la città si è concentrata sulle glorie locali e ha proposto al folto pubblico di visitatori dei capolavori della scuola di liuteria bolognese: si tratta infatti di una tradizione particolare, ben diversa da quella, più nota, di Cremona.¹

La scuola bolognese vanta un bell'albero genealogico che, ridotto alle personalità principali, si riassume così: il caposcuola fu Raffaele Fiorini (1828-1898), maestro di Augusto Pollastri (1877-1927), Armando Monterumici (1875-1936), Cesare Candi (1869-1947), Oreste Candi (1865-1938), maestro inoltre del figlio Giuseppe (1861-1934), che seguì poi una strada diversa da quella del padre. Da Augusto Pollastri imparò l'arte il fratello minore Gaetano, da Giuseppe Fiorini discendono Ansaldo Poggi e Paolo Morara. Gaetano Pollastri fu a sua volta maestro di Otello Bignami, importante didatta che formò la gran parte della generazione odierna dei liutai bolognesi. Di scuola bolognese, gravitanti intorno a Fiorini, anche Carlo Carletti ed il figlio Natale: i Carletti (c'è anche il fratello di Natale, Orfeo) costituiscono il classico esempio di una famiglia di artigiani che si tramanda segreti, tecniche, astuzie, ricette di vernici, legni da stagionare ecc. ed ancora oggi prosegue con Gabriele.

In realtà la pratica cittadina di questo artigianato è vecchia di oltre cinque secoli. Si ha notizie di botteghe specializzate nella riparazione e costruzione di liuti nel cuore di Bologna, in Piazza Maggiore, botteghe sorte grazie allo stimolo dato da costruttori tedeschi, scesi in città alla fine del '400. Nei secoli successivi la tradizione continuò operosa e cito tra i maggiori esponenti Giovanni Antonio Marchi, costruttore e teorico attivo tra la fine del '700 e il primo '800.²

La scuola vera e propria, però, con le sue caratteristiche originali, si deve far risalire appunto a Raffaele Fiorini, dalla provincia a Bologna nel 1868.

La città in quell'epoca aveva bisogno di liutai per costruire e riparare gli strumenti degli insegnanti e degli allievi della fiorente scuola d'archi del Liceo Musicale, nonché dei numerosi concertisti, molti dei quali facevano capo all'Accademia Filarmonica. Il m.o Carlo Verardi, per 18 anni docente al Liceo, chiamò perciò Fiorini a Bologna e questi, coi discepoli, mise a punto una tecnica costruttiva probabilmente d'ispirazione francese.

Di derivazione francese era anche la scuola di violino del Liceo, che si era avviata all'inizio dell'800 col torinese felice Alessandro Radicati, allievo di Pugnani e poi sviluppata con G. Manetti e G. Verardi, a sua volta maestro di Federico Sarti, Adolfo Massarenti e Angelo Consolini, i tre concertisti che, assieme al violoncellista Francesco Serato, costituirono il celebre Quartetto Bolognese. Tutti e quattro tennero le classi d'archi al Liceo nei primi decenni del Novecento.

La scuola liuteria bolognese utilizza, a differenza della cremonese, la cosiddetta "forma esterna" nelle prime fasi di costruzione, ovvero una sagoma di legno a cui vengono all'inizio applicate le fasce da modellare. Secondo i maestri bolognesi la successiva applicazione della tavola armonica e del fondo non può causare nessuna deformazione alla linea dello strumento. I violini, le viole e i violoncelli hanno spesso le "effe" allungate, il bordo rilevato e tre strisce che compongono il filetto di

spessore uguale; la vernice, importantissima per il timbro, è generalmente bruno-arancio su fondo giallo o dorato, ma non mancano strumenti bruni o rossi.

La Mostra ha esposto due violoncelli di R. Fiorini, il tipo di strumento che meglio lo rappresenta, anche se nella sua produzione non mancarono violini e contrabbassi, dalla vernice bruno-rossastra.

Fiorini fu un ottimo restauratore e questa sua perizia fu ereditata benissimo dagli allievi, contattati continuamente da collezionisti e da musei per ridar vita a strumenti preziosi.

L'allievo Augusto Pollasti fu chiamato dal direttore del Liceo Musicale M. E. Bossi, per costruire un quartetto per la scuola: il violoncello, unico superstita, era in mostra. Il fratello di Augusto, Gaetano, anch'egli ottimo restauratore, era uomo di mentalità molto moderna e commerciava con tutta l'Italia, la Gran Bretagna, la Svezia, la Svizzera, gli U.S.A e il Sud America. Tra i suoi pochi allievi spicca la figura di O. Bignami, che fu ottimo liutaio e ottimo insegnante; alcuni strumenti dei liutai "giovani" sono stati esposti in una mostra parallela all'Accademia Filarmonica.

A. Monterumici costruì specialmente violini e pochi violoncelli, mentre i fratelli Candi si trasferirono a Genova dove iniziarono la loro attività con chitarre e mandolini, prima di dedicarsi agli archi.

Il figlio di Raffaele, Giuseppe Fiorini, ancor giovane andò in Germania a Monaco, dove lavorò con la Ditta Rieger, di cui alla fine divenne titolare. La sua liuteria si discosta parzialmente da quella del padre, dando vita ad un secondo ramo della scuola bolognese, da cui discesero Ansaldo Poggi e Paolo Morara e che continua oggi con alcuni liutai, tra cui, G. Carlo Guicciardi.

Giuseppe Fiorini si dedicò appassionatamente per tutta la vita, alla ricerca dei cimeli stradivariani, che alla fine riuscì ad acquistare; sentendosi prossimo alla fine li offrì alla città di Bologna che malauguratamente li rifiutò e poi alla città di Stradivari, Cremona, che li accolse amorosamente: oggi costituiscono il nucleo del Museo di Liuteria di Cremona. Ancora Bologna e Cremona, due città divise e unite nel nome della liuteria.

Mariarosa Pollastri

Bibliografia essenziale dei testi editi negli ultimi anni riguardanti la liuteria e i liutai di Bologna:

- E. Blot, *Un secolo di Liuteria Italiana 1860-1960. 1° Emilia Romagna*, Cremona, Turris, 1994
 AAVV, Catalogo Della Mostra "La grande liuteria bolognese tra '800 e '900", Bologna, 7-22.12.2002, *Il Suono di Bologna Da Raffaele Fiorini ai grandi maestri del Novecento*, Cremona, Ed. Novecento, Bologna Ed. Florenus, 2002
 A. Versari, *Liuteria moderna in Emilia Romagna*, Torino, Salabue, 2002
 AAVV, *Otello Bignami liutaio in Bologna*, a cura di W. Bignami, Cremona, Turris, 1998
 G. Carletti, *Ansaldo Poggi, liutaio*, San Giovanni in P., Aspasia, 1995
 M. Pollastri, *Gaetano Pollastri: una biografia*, San Giovanni in P., Aspasia, 2002
 AAVV, *Vita d'autore. Note su Otello Bignami liutaio in Bologna 1914-1989*, Bologna, Florenus, 1991
 AAVV, *Ricordo di Ansaldo Poggi*, a cura di R. Ragazzi, Bologna, Florenus, 1994

¹ La scuola cremonese, notissima in tutto il mondo, iniziò con Andrea Amati nella prima metà del '500 e da lui discesero Antonio e Girolamo Amati e altri; da Girolamo discese Nicolò, maestro di M. Albani, F. Ruggeri, P. Grancino, Girolamo Amati, A. Guarneri e il famoso Antonio Stradivari, maestro a sua volta dei figli Francesco e Omobono, di D. Montagnana, A. Gagliano, L. Guadagnino, C. Bergonzi e altri. Esistono altre scuole importanti di liuteria, tutte da studiare e rivalutare.

² Su Marchi v. R. Ragazzi, *Il manoscritto liutaio di G. A. Marchi. Bologna 1786*, Bologna, A. Forni, 1986. Sugli albori della liuteria bolognese e sulla sua storia fino ad oggi v. S. Pasqual-R. Ragazzi, *Le radici del successo della liuteria a Bologna*, Bologna, Florenus, 1998.

Santa Cecilia: Berio bacchetta Chung

Sull'Accademia di Santa Cecilia spirano venti di guerra tra il direttore musicale Chung e il presidente Berio. Casus belli, una questione di bis, a quanto si dice, voluti dal primo e proibiti dal secondo. Sembra proprio che il maestro coreano, non sopportando di vedersi bacchettato, covi il proposito di lasciare il podio dell'istituzione musicale romana.

Intorno a Scarlatti e alla Cantata

Aspetti estetici e Motivi storico-ambientali - Un inedito

di Ferdinando Grossetti

4. Tra Barocco e Arcadia: equivoci e plurivalenze.

Appena più tardi, la svolta seicentesca apparirà subito come uno iato. A ben vedere, la cova della metamorfosi era in atto e già da tempo: ai saldi contorni dell'ordine rinascimentale subentra per tramite dell'accanito particolare manierista il difforme del 'guardo' barocco o, altrimenti detto, *lo stile delle forme che volano*.¹

Con la nuova visione scientifica iniziata con Copernico, frattanto, la concezione antropocentrica deve cedere il posto alla rivelata coscienza cosmica. Alla fine del processo evolutivo nato nel tardo Medioevo con l'economia monetaria della società comunale e protoborghese che condurrà in seguito all'immanentismo, l'individuo è posto non più al cospetto del giudice universale, bensì al *brivido metafisico*, allo stupore del silenzio degli spazi illimitati. La nozione dell'infinito, perciò, muove tutta la pulsione artistica del nuovo secolo. E poiché ogni elemento: una luce, una linea, una repentina svolta prospettica, riflette questa tensione di andare al di là del segno oggettivo per avanzare e contemplare con i sensi e l'intelletto l'Oltre, ecco che l'opera d'arte barocca vorrà essere il simbolo di una totalità di parti, ognuna delle quali rinvia a una sconfinata concatenazione, in cui è davvero difficile_ come dianzi si asseriva _individuare il punto di partenza (o di conclusione) di un avvenimento, tanto più che ogni elemento di questa concatenazione contiene allo stesso tempo il sé peculiare e la legge del Tutto.

Ma poiché l'arte è lo specchio dell'ordine e del disordine, della distruzione e della ricostruzione che si susseguono nel tempo, "...la società finisce per essere un gioco di specchi nel quale tutte le attività si riflettono, si definiscono, si registrano e si deformano. Guardando in uno, non si ha che l'immagine dell'altro..."²

Nelle quattro delle cinque coppie concettuali in cui Wölfflin (non esente peraltro da inclinazioni dogmatiche) contrappone Rinascimento e Barocco, infatti, vi è compiutamente illustrata la rottura degli equilibri classici, il superamento della linearità per il *profondo pittorico*, lo sfondamento della forma per l'inoltamento nella spaziale oscillazione degli elementi: mossi, protesi, divenienti. E distanti. Quasi una 'torsione' della visione.

E tale effetto lo si coglie ancora di più osservando lo scarto quasi brusco tra i primi piani e la riduzione in prospettiva delle varie componenti di sfondo. Alla conclusione della visione si contrappone il procedere dell'allontanamento; alla stasi il transito: l'allogazione a-sistematica delle parti.

In musica, poi, si vuole che lo spettacolo _simposio di ogni artificio_ accordi tutte le opposizioni in cantiere o che crei fede nella ricomposizione dell'ordine. In che modo? Imitando e superando la natura per la meraviglia che altro non sarebbe che l'arte stessa dissimulata della natura. La *pseudo-physis*, o il "vero artificiale dell'arte". Meglio: l'equivalenza di un sortilegio metapsichico per svelare *il dietro le cose*.

C'è nella visione barocca il no-limite, anche attraverso il fortuito, il provvisorio, l'inconcluso. Il procedere, insomma, per differimento. Un rinvio incessante, a qualcosa d'altro, anche di ascitizio, in una inesausta momentaneità che, oltre a relativizzare, sembra che punti a innescare un andamento volto in continuità a distogliere, a inibire, a sospendere ogni intento identificatorio, perfino la coerenza della percezione, facendo meno chiaro ciò che appaia come tale, opacizzandolo, assumendo la dissimulazione per celare, infine, quanto non si voglia o non si possa significare: l'inaccessibile, l'inaccertabile, l'imparlabile.

Una sorta di dischiusa rubricazione di orme (peraltro fuorvianti) per pervenire ai luoghi-non luoghi dell'indistinto. Ovvero, a *una moltitudine di altri mondi*_avrebbe detto Bruno, *in un'infinità di*

spazio e di atomi...

Eppure, una cosa l'uomo barocco ha appreso con chiarezza: che non c'è un solo avviso, un solo compimento, in fondo, una sola verità, come intendeva la religione, ma in qualche misura anche la scienza.

Bene!, se in tutto ciò l'antitesi con il Rinascimento è sufficientemente evidenziata, non altrettanto appare convincente l'idea che vorrebbe una ipotetica unità stilistica del Barocco musicale. Ed è utile ricordare come la sua produzione rifletta un mirabile concerto di sintesi, che ben si potrebbe adeguatamente definire anti-unitario. Costatazione, questa, tutt'altra che bislacca, ove si consideri che in tutto il Seicento (e oltre) ogni prorompere per così dire barocco non è altro, sotto sotto, che un puntuale richiamo all'ordine del classico. Eccedenza e misura, espansione e contrazione spesso convivono, quando non c'è risolutamente da eccezionare. Nello specifico musicale, infatti, non poche forme, opere e autori, pur appartenenti a quel periodo, barocchi non sono.

Insomma, nella storia dell'arte in genere non c'è una assiomatica legge universale che predisponga. I mutamenti formali, linguistici e stilistici sono determinati non da una norma insita, connaturata, invariabile, ma solo da dinamiche esterne, queste sì incessanti ancorché mutevoli, che a un certo punto evolvono in quant'altre direzioni.

È questo vale non solo per la nozione che si ha del Barocco (destinato a divenire, peraltro, una categoria storica), ma se si spinge perfino per quella dell'Arcadia, in quanto il sogno bucolico fatto di vaghezze, aeree beatitudini e improbabili idilli campestri popolati da ninfe, dei e pastorelle di ascendenza anacreontica-teocritea, si opponeva ad ogni assalto del razionalismo (inteso quale dimensione realistica), quello stesso razionalismo, cioè, che poi i suoi fautori accademici pretendevano di applicare rigorosamente alle tante vituperate categorie barocche. Ecco Battista Guarini come si esprime a proposito dei Pastori arcadi: *gente avvezza a non discorrere, a non pensare, a non esercitar mai altro che nobilissimi canti e leggiadrissime poesie*.³

Va da sé che giustificazioni anche validissime non mancano per spiegare simili assunzioni. E si può invocare il desiderio di cose lontane, irraggiungibili, o la tenerezza per gli umili e per le cose semplici e apparentemente incontaminate. In compendio, la protesa configurazione dualistica tra realtà e utopia, tra le promesse della vita e le sue sistematiche negazioni.

Resta il merito maggiore dell'Arcadia: quello di aver riunito sotto lo stesso labaro intellettuali italiani di diversa origine ed estrazione anticipando così un'unità culturale, molto prima di quella politica.

Ed è proprio in questo limine mercuriale della Storia, in questo ambito dell'anima in cui quasi ci si compiace di far valere ogni prerogativa, di repellere ogni nettezza ritenendola come limite dell'espressione, salvo poi ad assumere, a seconda delle necessità, posizioni anche distintissime, che va a situarsi la figura e l'opera di Alessandro Scarlatti.

5. L'aura del locus e i suoi riflessi sul farsi della musica.

La Cantata diversamente dal melodramma trova il suo *humus* non nel coevo e più affollato teatro musicale, ma in luoghi più appartati, ristretti, quindi elitari (agli inizi quasi delle *enclaves*), quanto dire la camera o il *locus* che di essa s'intendeva e che si ricavava in siti di chiese, corti, palazzi nobiliari, conventi, dimore e monasteri, dove si andava a connotare, in occasione di vari avvenimenti e ricorrenze, una socialità ridotta ma non meno vitale e determinante e dove anche lo spazio cerimoniale assumeva valore costitutivo, non solo in funzione prossemica, ma più precipuamente quale 'regolatore' fonico e dopo tutto strutturale, da cui il 'quoto' estetico d'insieme.

Le riunioni spontanee e formali di persone mosse da interessi comuni risalgono a un'antiorità difficile da registrare. In epoca moderna le associazioni borghesi iniziano in Francia sotto Luigi XIV. L'*Académie française*, per esempio, nasce per volontà di Richelieu, ma solo quando convince il *cerle* di casa Conrart a costituirsi formalmente.

L'Italia è ben lontana dall'adottare un ruolo centralistico della politica culturale, come era accaduto in Francia, dove la monarchia era riuscita a centripetare l'*intelligènzia* laica e a conferirle una precettistica, sia pure funzionale soprattutto alla potentissima propaganda di cui l'assolutismo si nutriveva.

La camera si presenta così come uno spazio fisico-ambientale delimitato, ma qualificato da una classe che fondava la ragion d'essere sui privilegi ereditari, che considerava la forza di gruppo più importante del prestigio del singolo e il retaggio del passato più reale della *réalité* del presente. Non avulsa, pertanto, da suggestioni politiche e se non etico-religiose, perlomeno di generica quanto recitata costumanza, che quel clima di luogo velatamente imponeva.

Ma essa si fa poi *scena*. La scena in cui si deve esplicitare lo spettacolo di un codice (cerimoniale), attraverso la pedagogia del decoro, della convenienza e dell'etichetta, per la cui congruità i gesti e le parole avranno modo di erigersi a valori dominanti. Sicché, la voce *_vero cronotopo bachtiniano_* nella funzione camerale diventa strumento elettivo di una ritualizzazione in cui la *simulatio* e la *dissimulatio* agiranno, conseguentemente, come moduli mobili della intelaiatura spazio-performativa del potere, mentre i suoi attributi assurgeranno a veicoli spirituali per pervenire a una edenica e perciò utopica regione dell'anima.

La sua teurgia è antica. Già S. Tommaso⁴ asseriva che “è l'anima stessa (ma attraverso la voce, che può perciò essere prodotta oltre che *naturaliter*, anche flessa e *ad placitum*)_ a colpire, a incidere e non sempre esicasticamente_ *l'aere* (*huiusmodi percussio est ab anima*). Come dire, *colpire* il luogo, e i suoi umori. Una sorta di fisiognomica della vocalità atta a determinare (nell'interazione di timbro, registro e tono) la ricettività di chi in quel luogo si situi e agisca. Altrimenti detto, è il carattere del modo, dell'espressione acustica (*significante*), attraverso cui la voce si intaglia e si cesella nell'ambiente spaziale, a ingenerare le *chrôme* psicologiche.

Da qui, tutta la precettistica sull'uso della voce che, dal Medioevo al Cinquecento, dal Seicento e fino ai giorni nostri, non ha fatto altro che allegare variazioni e contaminazioni imposte dai luoghi e dai tempi.

La Cantata, perciò (con i suoi precipui attributi vocali), legandosi e fondendosi con i caratteri propri della società in cui veniva accolta e che veniva automaticamente ad esprimere, diviene aspetto saliente del costume di essa, raggiungendo potenza d'espressione e isterilendosi con puntualissima simmetria proprio quando la sua cristallizzazione coinciderà con il superamento di quella stessa società.

A sua volta, la camera Sei-settecentesca si segnala non solo come un'alternativa di classe nella 'delocalizzazione' delle pratiche musicali, ma anche come un ambiente in cui senza alcun preordinamento si aveva occasione di elaborare un gusto e una cultura fuori dalle esigenze grossolane che l'impresariato teatrale_sulla spinta di un pubblico schietto ma inacculturato _chiedeva in quel tempo di soddisfare.

Peraltro, è proprio in questi luoghi che, principiando dalla spietata psicologia del Machiavelli, nasce_tramite la sottile pratica dell'*osservarsi*_ l'affinamento dei veicoli comunicativi o della 'comunicazione movimentale': parola, gesto, movenza, *l'allure* d'una figura, l'uso dell'incedere e del collocarsi si tradurranno in mezzi di sottile psicologia per commentare, rilevare, apostrofare, assolvere, deplorare ciò che si muove e avviene nei tempi e nella circoscrizione *chemical* degli spazi.

Un'indagine demopsicologica, questa (già peraltro in compendio nelle sentenziose *Maximes* di un La Rochefoucauld), che è volta a sondare ogni interstizio e micro-struttura dell'agire circoscritto del luogo e che, con l'affermazione della borghesia e della logica capitalistica, investirà via via ogni sfera del singolo, del gruppo e del sociale.

Tutto ciò che, da questo momento, presenza e si muove in quest'ambito è destinato, pertanto, a interagire.

Ne deriva così una fattiva circospezione. A questo punto, il compositore sa che ogni linea melodica, ogni accordo, ogni impulso ritmico-dinamico, ogni amalgama timbrico che egli colloca sul pentagramma, oltre a determinare codici paralinguistici non possono alla fine disattendere proprio quell'orizzonte d'attesa predeterminato dagli stessi ascoltatori camerali i quali, in un procedimento del tutto naturale, avevano già improntato la propria memoria ecodica dei caratteri morfo-stilistici ed espressivi degli elementi musicali. Questi ultimi, poi, in una scomposizione empirico-emotiva, venivano in via ricettiva come 'semantizzati', considerati cioè gradevoli o inameni, rivelatori o scontati. E allorquando il rapporto con l'ambiente li trasmutava, altrettanto naturalmente (inavvertitamente),

trasmutava la memoria ecòica degli astanti.

E, infatti, fin dall'inizio dell'atto esecutivo di una Cantata, contestualmente gli ascoltatori (ancora al di qua delle divisioni cetuali), intercettando gli effetti dell'esecuzione, non potevano evitare d'imprimere ad essa i propri riflessi emotivi i quali a loro volta sottolineando i vari passi con consensi o dissensi sia pure appena accennati finivano per agire sul *farsi* della musica e, quindi, per influire e modificare proprio quella ipotetica inalterabilità della struttura semiotica che, in quanto *Gestalt*, diveniva anche referenza di una pratica sostanzialmente riservata.

Quanto in siffatta interconnessione tra *locus*, prassi e fruizione Scarlatti sia riconosciuto un precipuo *attante* lo comprova, poi, un'eloquente testimonianza del 16 Aprile 1709 (finalizzata, però, a sminuire il musicista) del conte bolognese Francesco Maria Zambeccari, "cavallerizzo"-faccendiere del cardinale Grimani: *Scarlatti ha fatto l'ultima opera* [‘L'amor volubile e tiranno’] *che non è piaciuta niente, onde s'avrà sempre la noiosità di sentirlo. Esso è un grande uomo, e per essere così buono riesce cattivo, perché le composizioni sue sono difficilissime e cose di stanza che in teatro non riescono.*⁵

Affermazione, questa, piuttosto rivelatrice, da un lato, dell'idea che allora si aveva della funzione ancillare della musica, nonché delle 'mansioni' del musico quale procacciatore di dilette; e, dall'altro, del *gap* esistente tra due laboratori musicali di cui, uno, la Camera, appunto, si ritagliava una sua esclusività.

Ancorché selettiva, però, la camera si rivela anche un luogo estremamente pulsante. Una moltitudine di eventi psicofisici, infatti, era destinata a interferire e, spesso, di non poco. E, mentre oggetti, persone, arredi, luci, aloni, architetture, colori, distanze e quant'altro delineavano l'intero *opsis*, l'aspetto cioè scenico-visivo della conformazione spaziale, l'occhio, l'orecchio e altre feconde attività mentali (come la visualizzazione del suono, e non escluso il piacere tattile e il divagare fluido del fiuto), accendevano innumerevoli funzioni sinestetiche, un po' come in un crocevia di rivi e riti, o in un precorrente *Great HyperText*.⁶

Un suono, un ritmo, una progressione armonica, un carattere fonico potevano (possono) così risvegliare un colore, un aroma, un luogo, uno stato d'animo, una persona e, quindi, un'età, una considerazione, una visione⁷ ...in una sequela infinita di relazioni, che demandavano (e demandano) all'elaborazione intellettuale di chi ascolta il compito di sintesi sensitiva, onde ricavare *ante litteram* il cosiddetto *plaisir du texte* (sonoro in questo caso) che è, insieme, gusto di un'epoca e riscontro del famoso *quid* sacrale dell'arte. Per inferenza, se si vuole, ecco l'unicità dell'*aura* benjaminiana. E con essa una prima *active correspondance* tra pubblico e opera. Come dire, il *co-agire* di ogni *ente*, la cooperazione d'intenti e d'intelletti, la fusione di visione-spazio-suono, o dell'impossibilità che essi possano attestarsi irrelati. Frattanto... si *modellava il profilo dell'anima*.

Fino al corso di quelle caste, però. Dopo, anche l'esecuzione cantatistica si fa mero e reificato rituale. Come tutti i *repêchages* di formulati ormai obsoleti, diviene un costrutto spento, *dépassé*, inabile a promuovere una qualsiasi sollecitazione emotiva. Un reperto, e d'interesse quasi esclusivamente filologico.

6. Intorno a Scarlatti e alla Cantata: considerazioni minime.

Scarlatti inizia a comporre Cantate molto presto. (Forse già a diciannove anni). La forma, ritenuta succedaneità diretta del madrigale cinquecentesco, assurge a vettrice *princeps* dell'esplicazione monodica (invocata dagli umanisti), ma non altrimenti che incentrandosi sul corpo nucleale dell'*aria* che, in quanto evoluta espressione del primigenio individualismo, diviene rapidamente con tutte le sue trasformazioni e 'divagazioni' il vero *eone* musicale dell'intero Barocco musicale.

Dopo le risolutive quanto paradigmatiche prefigurazioni monteverdiane e la prima formulazione nominalistico-strutturale di Alessandro Grandi (*Cantate et arie a voce sola con basso continuo* del 1620) è a Roma anche per la poca simpatia che, in quel tempo, la sede papale nutriva per il teatro che il genere ha opportunità di fiorire. Qui Carissimi, Rossi, Stradella, G. P. Colonna, Steffani... costituiscono i plinti e, insieme, l'asse attraverso cui, il tragitto evolutivo della Cantata troverà in Scarlatti sbocco risolutivo e assolvimento plenario di tutte le prerogative formali, stilistiche ed espressive.

Il *corpus* delle sue Cantate, infatti, che ne enumera ben 806 (molte delle quali diffuse in Francia da Bernard de Brossard e in Inghilterra da William Croft già nel 1697), proprio perché racchiude ogni fase distillata del suo *Work in progress* _è stato accostato, non senza pertinenza di sorta, alle Sonate beethoveniane, intese quali *tópoi* di ricerca e sperimentazione che, per l'appunto, sia Scarlatti che il genio di Bonn trasferivano altrove.

Il recitativo e l'aria, intanto, che si presentavano come aspetti dicotomici dell'identica matrice estetica, consistente nell'esaltazione del valore poetico del testo, non appaiono più come elementi antitetici, rispettivamente dinamico e statico, ovvero lineare e flessibile, arido e infiorato, bensì parti che, unite in una funzionale complementarità, s'influenzano reciprocamente, sia pure con sfumature e *coups* variabili.

Recitativi che spesso non chiudono armonicamente (non in *Filli...*, però)_e che, confluendo direttamente nell'aria, incrementano il valore emozionale degli *affetti*, senza che il "da capo" lo fughi con travianti esornamenti.

Scarlatti avverte così perentoriamente le istanze testuali che, per avverarle, sospingendole però verso le estreme soglie delle loro virtualità, non esita a inserire il tessuto melodico di accortissimi tagli cromatici, al solo scopo di ottenere pieghe, screziature e mordenti espressivi altrimenti impossibili da conseguire e che dimostrano, se non altro, come in quel periodo l'apparato armonico di Scarlatti dovesse risultare più che avanzato e, dunque, decisamente innovativo.

Quando il teorico e compositore tedesco Johann David Heinichen definiva *stravagante* l'armonia di Scarlatti (...*Quest'autore non è mai o raramente legato a un regolato ambito modale, ma getta...i suoni...con maggior durezza di quanto mai sia concesso usare...*)_elevava la stessa insensatezza misoneista dell'Artusi nei confronti di Monteverdi o lo stesso torpore mentale di quanti in seguito non sapranno riconoscere la funzione progressiva dell'arte. E sì che le norme codificate_come dovrebbe essere più che evidente_non hanno più ragion d'essere, nel momento in cui nuove, indifferibili e più impellenti *esigenze espressive* (determinate dai tempi), non potendo più da esse essere soccorse, ne determinano altre, in un avvicendamento inarrestabile della Storia: un presente, cioè, che si lacera per approntare un futuro che quanto prima si ri-lacera. *Simplement inévitable!*

Quanto alla comparazione Gesualdo-Scarlatti e alle loro arditezze armoniche in funzione espressiva, che non pochi osservatori hanno voluto opportunamente riecheggiare, ebbene, essa non è priva di attinenza, ma bisogna non negligenze tempi e luoghi, classi e contesti.

Gesualdo ha grado di nobiltà... è libero e incondizionato e, per giunta, non ha necessità di collocarsi in una società (come quella Sei-settecentesca) dove il gusto del pubblico è destinato a convertirsi in altro monarca. Egli compone per sé e i sodali di pari sensibilità e cultura. L'essenza estetico-emotiva del 'prodotto' artistico (che il musicista mira a concepire superna), esclude_pertanto_chi da essa non possa_per ogni specie di inadeguatezza_desumere né *concept* né *percept*.

Scarlatti, invece, deve fare i conti con tutori, corti, benevolenze e borghesia nascente. E se non intraprende una *open rebellion* (come si verificherà nella linea di coloro che non esiteranno ad impegnare l'oltranza pur di rinnovare)_bisogna arguire che probabilmente non intendeva riscuotere più del necessario i rabuffi dei tempi e dei luoghi.

Egli non esonda, non dirompe e non sconvolge, è evidente. Pure, basta che si consideri con il dovuto interesse in che modo usi le miratissime diminuzioni, i salti ascendenti e discendenti suffragati da verticalità armoniche affatto eterodosse per stabilire, intanto, come l'intero impianto armonico sfugge di continuo alle convenzioni e alla *routine*. Non solo. Ché occorre ancora osservare come per aderire meglio al carattere *pastorale* utilizzi la ritmica 6/8-12/8 che egli chiama *alla Siciliana* e come, ancora, commisuri euritmicamente le componenti strutturali della Cantata conferendo ad ognuna di esse un ruolo specifico e facendole nello stesso tempo compartecipi di una forma e di uno stile ormai riferitivi di un'intera civiltà musicale, per disperdere ogni dubbio sulla sua *Meisterschaft*, sulla particolare elevatezza del suo profilo storico.

Se poi rileviamo ancora come nelle Cantate scarlattiane l'articolazione vocale_(che nel contemporaneo teatro musicale scade, pronubi castrati e falsettisti, in sollucchevole defezione semantica)_non soverchi mai le funzioni integrate dello strumentale, il quale si svincola dalla rigidità del basso conti-

nuo di struttura strofica per caricarsi di organici reticoli armonico-contrappuntistici (come in *Filli...*); e se, infine, non omettiamo di rimarcare in che modo Scarlatti, assumendo e individualizzando la direttiva del tempo, la proietti nell'Europa cosmopolita del Settecento, allora possiamo ben inferire che la sintesi vocale-strumentale del Nostro costituisca un referente assolutamente imprescindibile.

Ma se è a Roma che Scarlatti ha modo di assimilare la prima, solida formazione, a Napoli egli invece la potenza, disciogliendola in un ambiente che, da questa fase temporale, non potrà rimanere ulteriormente insensibile di fronte ad altri e più suggestivi *processings*.

Qui, il musicista, innestando le esperienze assorbite in tutta Italia e suscitando le loro estese prerogative, rivela di essere multanime, di poter cioè disporre di esperienze varie, dissimili, tutt'altro che ordinarie e attestarsi, perciò (unico musicista italiano del tempo), come inter-territoriale e inter-culturale, dunque, nazionale e, a un tempo, europeo.

Quando Scarlatti giunge a Napoli per la prima volta nel Febbraio del 1684⁹ per seguire la rappresentazione del suo sesto melodramma, *Il Pompeo*, al Palazzo reale e successivamente al "S. Bartolomeo", aveva 24 anni. Eppure, poteva già contare su un'acquisizione culturale di ampio respiro: musicista, partecipe (come vedremo) della contemporanea esperienza poetica e, nondimeno, della speculazione teoretica, assertore, in compendio, di una concezione estetica destinata e non per poco a fare tempo. *Un bagage d'érudition*, dunque, che *nella primavera della sua età* gli consentirà di cominciare *dove molti della sua professione si pregerebbero di finire* ¹⁰

In questa occasione, grazie a quanto convenuto tra la sorella Anna Maria (cantatrice e avvenente *amateur*) e don Juan de Leon, segretario del viceré don Gasparo d'Haro y Guzman, marchese del Carpio, il musicista, per la morte del veneziano padre Andrea Ziani, viene nominato il 17 dello stesso mese di Febbraio maestro della Cappella reale, con 33 ducati al mese.¹¹ Il fatto, però, com'è fin troppo noto, finisce per sollevare non poche reazioni, poiché la nomina era nelle legittime aspettative di Francesco Provenzale, già vicemaestro e personalità di spicco della realtà musicale napoletana.

A Napoli, la sua avventura passerà tra i viceré spagnoli e quelli austriaci, inserendosi in una realtà socio-politica vivace, ma divisa e contrapposta, e dove ai *fasti* s'intercalavano 'regolarmente' i più esecrabili *nefasti*.

Da una parte, i lussi, le orditure e i tranelli di una nobiltà intrigante ed esosa, vanesia e litigiosa. Per di più, vendicativa. Pronta a tutto pur di difendere o potenziare i propri privilegi e che scandiva la sua pompa (intesa quale massima esemplificazione della sua consistenza) tra dimore, feste, bagordi, carrozze, paggi, staffieri, convegni, amasie e scialacqui. Dall'altra, la pervasiva presenza della Chiesa con gli insidiosi maneggi di prelati e cappellani. In terza posizione, le frenetiche attività teatrali con quanto rifluisce dalla moda-mercato dei bazzicatissimi castrati e canterine.

Sullo sfondo, il popolo, variegato e palpitante, continuamente blandito e catechizzato, che si agita per lo più ignaro, tra gl'interconnettivi ambiti di quanto rispecchiava il più succinto e denotativo acronimo socio-politico, rispondente alle rinomatissime tre Effe: Feste, Farina e Forza.

Più in penombra, ma in critica osservazione, la classe forense la quale, nonostante i coraggiosi contributi arrecati al risveglio delle coscienze, a Napoli, e per non pochi motivi, non avrà mai modo, come si sa, di elevarsi a fattiva classe borghese.

Come sovrappiù a questo transitare vigile e per certi aspetti ansiogeno, tra l'una e l'altra città, l'una e l'altra *référence* nobiliare, Scarlatti si troverà a fronteggiare il carico di una famiglia che, per tutta la vita, gli procurerà non poche preoccupazioni e assilli (*ad augusta per angusta*). Stretto, così, nella morsa di un insanabile dissidio, oscillerà di continuo tra l'umiliante pratica del chiedere-sollecitare-invocare, e l'imperativo risoluto di portare avanti quella che si potrebbe ben definire una irrinunciabile quanto esplicita militanza a sostegno del diritto, del rispetto e del decoro.

Nei 18 anni in cui rimane a Napoli, Scarlatti scrive 35 melodrammi e non poche Cantate.

In seguito, però, le insoddisfacenti condizioni economiche e la turbolenta situazione politica del momento, che preparava la successione spagnola e che investì anche i circoli cospiratori della nobiltà napoletana (il viceré Medinaceli grande appassionato di musica, viene richiamato il 9 Marzo 1702) costringono Scarlatti a lasciare Napoli (1702-inizio 1703) con un permesso di quattro mesi.

Dopo i falliti tentativi fatti a Firenze per ottenere una sistemazione presso Ferdinando de' Medici,

il Nostro torna a Roma dove ottiene, per intercessione del cardinale Ottoboni, la carica di vice maestro di Cappella nella basilica di Santa Maria Maggiore e dove, il 26 Aprile del 1706, viene eletto membro di quell' Arcadia romana (insieme con Corelli e Pasquini, con il nome di Terpandro Politeo) fondata a Roma il 5/X/1690 nel convento di S. Pietro in Montorio, quale prosieguo dell' Accademia Reale voluta nel 1674 da Cristina di Svezia.

Uno dei passaggi non esaurientemente indagato della vita di Scarlatti è costituito proprio dall' adesione all' Arcadia o, meglio, dal significato che essa assume nell' opera del musicista palermitano.

Sappiamo, per un verso, che nella famosa riunione degli Arcadi dell' Aprile 1706, avvenuta nel palazzo dell' abate Domenico Riviera (in Crescimbeni trasformata in Capanna di Metaureo), Scarlatti ebbe occasione di palesare un' insospettata vena poetica declamando tre suoi apprezzatissimi sonetti;¹² ma non abbiamo, per altro, indicativi riscontri per stabilire se la sorvegliata curva della linea melodica e la coordinata disposizione armonico-strumentale che infrenano (con *ornamento ignudo*) le linee barocche siano frutti mediati dall' influenza arcadica o non piuttosto emanazioni dirette di una natura già predisposta verso un disegno di prosciugata essenzialità espressiva e dai portati non men che coinvolgenti.

In ogni modo, pur conquistandosi stime e considerazioni, Scarlatti non si rassicura neanche a Roma. E, dopo un passaggio a Venezia e a Urbino, accettando l' invito del cardinale Grimani (ormai viceré) di riprendere il posto di maestro di Cappella, ritorna a Napoli nel 1708, proprio quando l' attività musicale della città incomincia a conoscere nuovi e più stimolanti orientamenti.

Ed è qui, in questo punto della storia napoletana, che s' incurva subito in un rúptile impulso, che nasce la vera perplessità sul caso Scarlatti. Esattamente quando il passaggio del vicereame agli austriaci nel 1707 (che è più di una semplice concomitanza) permette con il conseguente allentamento della censura anche la libera circolazione, nei teatri minori, della dirompente *lingua che segna*; e quando, contemporaneamente, sull' onda della corrente europea, i precetti arcadici volgono in quelli pre-illuministici con il dischiudersi anche a Napoli di una avvertita consapevolezza sociale.

È il momento, in particolare, in cui il sentimento o la rotondità del dato di fatto, grazie ai più taglienti testi in dialetto, ha dominio sull' intrigo. Sicché la musica, seguendo da presso i fatti e gli avvenimenti, non può farsi che fedele riflesso di essi, ovvero dei loro contenuti sociali e politici.

È mai possibile, dunque, che Scarlatti, che conosciamo per essere tutt' altro che disincantato e, anzi, alquanto tachipsichico, sia rimasto nel secondo e terzo periodo napoletano completamente indifferente all' idioma napoletano, la cui prontezza fono-semantica veicolava proprio quel destabilizzante realismo dell' opera buffa, deputato a dare luogo a una vera e propria rivoluzione del linguaggio musicale?

Una rivoluzione che segnerà l' acme, prima, con la violenta carica di critica sociale contenuta nelle opere di Pietro Trinchera, e la catàbasi, dopo, con l' indotto suo suicidio avvenuto in carcere nel 1755.¹³

Come si spiega allora il suo esteso (o ragionato?) disinteresse per un indirizzo espressivo della musica che, a ben vedere, aderiva perfettamente proprio ai principii estetici da lui perseguiti da sempre e con irriducibile coerenza?

Le prime due opere buffe, rigorosamente in lingua napoletana e ufficialmente documentate, sono *La Cilla*, di Michelangelo Faggioli, su libretto di Francesco Antonio Tullio, rappresentata il 27 Dicembre del 1707 nel Palazzo di Monteoliveto del principe Chiusano, e *Patrò Calienno della Costa*, di Antonio Orefice, su libretto di Agasippo Mercotellis, rappresentata nell' Ottobre del 1709 nel teatro dei Fiorentini.

Se si esclude, perciò, una "Cantata in lingua napoletana", ritenuta "...un vero cartone d' assaggio per l' opera buffa, se non ...un frammento di una <<chellata>> rimasta inidentificata"¹⁴ e, quindi, non di Alessandro Scarlatti, "...come vorrebbe un isolato manoscritto conservato a Münster"¹⁵, la più importante, pregevolissima ma strutturalmente circoscritta, inclinazione comico-drammaturgica di Alessandro Scarlatti, apparirà solo nel 1718 con *Il Trionfo dell' onore* (26 Novembre, teatro dei Fiorentini).

Il sospetto, però, che qui affiora è che il librettista, Francesco Antonio Tullio, sia stato come

sospinto a scrivere il testo in <<idioma toscano>> perché quello napoletano passava per volgare e, perciò, poco degno dello stampo elevato.

Ora, che Scarlatti abbia avuto davvero un peso determinante su tale decisione (come sembra propendere una certa opinione da più parti ventilata), allo stato è impossibile sancirlo. Ma ove mai si riuscisse a dimostrarlo (e occorre ricordare che il musicista non si mostrò mai granché interessato a scrivere Cantate in dialetto partenopeo, quantunque fossero in gran voga perfino tra la nobiltà napoletana,¹⁶ allora bisognerebbe vergare sul cartiglio della sua storia e, naturalmente, a carico, un gravissimo quanto inemendabile discrimine culturale.

E sì che il Napoli-Signorelli sul finire del secolo già così stigmatizzava: *L'autore [F. A. Tullio] si privò delle armi sue più forti, cioè della grazia del nativo linguaggio che possedeva a meraviglia.*¹⁷

Al di là, pertanto, della paralizzante remora censoria del potere e della noncuranza o disdegno per il dialetto,¹⁸ quale altra ipotesi congetturare per spiegare l'estraneità di Scarlatti ad un mondo e al suo dialetto ricchi di stimoli e motivazioni?

Ecco una materia che s'innalza subito a priorità assoluta di riflessione, e che si fa degna del più penetrante scandaglio cognitivo. In grado, riteniamo, laddove venissero cavate le dovute certificazioni, le circostanze e le giustificazioni, di fare luce, da un lato, sul sentimento effettivo che Scarlatti nutriva per Napoli, la sua storia, la sua cultura e, quindi, per l'ancestrale strumento della sua espressione-comunicazione; e, dall'altro, di verificare la preconizzante lungimiranza di un musicista che (come crediamo) non si preoccupava solo di disporre le simmetrie delle forme musicali, ma che quotava anche i moventi in tendenza che le determinavano.

Ferdinando Grossetti (3 - continua)

¹ D'Ors, Eugenio y Rovira, *Del Barocco*, 1935.

² Attali, *op. cit.*, p. 10.

³ Il pastor fido e il commento della poesia tragicomica, a cura di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1914.

⁴ Commento a *De anima*, I, II, lectio XVIII, § 477, ed. A. M. Pirrotta, Torino, Marietti, 1925, p. 163.

⁵ Frati, Ludovico, *Un Impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca*, in "Rivista Musicale Italiana", 1911, pp. 65-84.

⁶ In proposito, ecco come Domenico Confuorto (*Giornali di Napoli*, 1931, I, p. 350 e sgg.) riporta una festa con musica in casa del neo-marchese Scipione Giuvo l'8 Ottobre 1691, a cui partecipò anche Alessandro Scarlatti: *...E fra l'altre, lunedì della settimana, 8 del corrente, tenne in sua casa un'allegriissima veglia con sceltissima musica, consistente in diece (sic!) strumenti e quattro delle migliori voci di questa città, concertata dal maestro di cappella Alessandro Scarlatti, e al numero stuolo di tiolati, cavalieri e dame, che vi concorsero, fe' somministrare continuamente copia indicibile di rinfreschi e bevande di tutte sorti, con diversi frutti non meno freschi che canditi, come fece ancora a tutta la numerosa servitù di quei signori. Il di lui palaggio tutto nobilissimamente apparato, e tutto, sino al cortile illuminato da torcie di cera. La credenza era costruita in due stradoni d'argento, composti con bella simetria, spiccando in lontananza una bellissima fontana medesimamente d'argento, che gettò per sette ore continue acque odorifere, ove svolazzavano gran numero di vivi uccelli. Vi era anco un padiglione di damasco ormesino, sotto del quale vi erano quattordici superbi trionfi di frutti canditi e freschi con altre curiose invenzioni. Quel festino durò buon'ora passata la mezzanotte, non mancando le dame e cavalieri, conforme è loro solito, doppo (sic!) d'aversi empito il ventre e il seno di canditi e goduti della vista, del gusto e dell'udito, di farsi beffe e deridere la sollente pazzia del novello marchese.*

⁷ Tutti sanno (o perlomeno chi ha letto *La strada di Swann* _Combray_ in la *Recherche* di Marcel Proust) quale divagante reviviscenza mette in moto nella mente dell'autore il solo sapore delle *Petites Madeleines* (uscite dallo stampo della valva scanalata di una conchiglia di san Giacomo): *..Ed ecco, macchinamente.. portai alle labbra un cucchiaino di tè, in cui avevo inzuppato un pezzetto di madeleine. Ma, nel momento stesso che quel sorso misto a briciole di biscotto toccò il mio palato, trasalii, attento a quanto avveniva in me di straordinario. Un piacere delizioso m'aveva invaso, isolato, senza nozione della sua causa... Donde m'era potuta venire quella gioia violenta? Sentivo ch'era legata al sapore del tè e del biscotto, ma lo sorpassava incommensurabilmente... Donde veniva? Che significava? Dove afferrarla? Bevo un secondo sorso in cui non trovo nulla di più che nel primo, un terzo dal quale ricevo meno del secondo... Indietreggio col pensiero al momento in cui ho bevuto il primo sorso di tè. Ritrovo lo stesso stato, senza una nuova luce. Chiedo al mio animo ancora uno sforzo, gli chiedo di ricondirmi di nuovo la sensazione che fugge... Poi, una seconda volta gli faccio intorno il vuoto, di nuovo gli metto di fronte il sapore ancora recente di quel primo sorso, e sento in me trasalire qualcosa che si sposta e che vorrebbe alzarsi, qualcosa che si fosse come disancorata, a una grande profondità...; sento la resistenza, e odo il rumore delle distanti traversate... percepisco appena... l'inafferrabile turbino dei colori smossi... Ed ad un tratto il ricordo m'è apparso. Quel sapore era quello del pezzetto della madeleine che la domenica mattina a Combray... quando andavo a salutarla nella sua camera, la zia Léonie mi offriva dopo averlo bagnato nel suo infuso di tè o di taglio... E, appena ebbi riconosciuto il sapore del pezzetto di madeleine inzuppato nel taglio che mi dava la zia... subito la vecchia casa grigia sulla strada, nella quale era la sua stanza, si adattò come uno scenario di teatro al piccolo padiglione nel giardino, dietro di essa...; e con la casa la città, la piazza dove mi mandavano prima di colazione, le vie dove andavo in escursione dalla*

mattina alla sera e con tutti i tempi, le passeggiate che si facevano ... così ora tutti i fiori del nostro giardino e quelli del parco di Swann, e le ninfee della Vivonne e la buona gente del villaggio e le loro casette e la chiesa e tutta Combray e i suoi dintorni, tutto quello che vien prendendo forma e solidità, è sorto, città e giardini, dalla mia tazza di tè.

Sembra, in relazione, che la zona del cervello in cui avviene il collegamento tra stimoli sensoriali e memoria, sia la CA3 dell'ippocampo. È questo il risultato ottenuto da un'équipe di ricercatori del Baylor College of Medicine di Houston, della Hkkaido University di Sapporo e del Mit (Cambridge, Usa). Bisogna aggiungere poi che dall'ippocampo le memorie a lungo termine viaggiano verso la corteccia cerebellare. Sicché, se l'*ippocampo è la sede delle rimembranze, il cervello è il vero armadio della memoria*. Ma la memoria non ha una sola sede. Ruolo importante svolgono anche i lobi temporali (la parte del cervello che si trova dietro le orecchie), per i ricordi a lungo termine, e quelli parietali, per i ricordi a breve termine.

⁸ Heinichen, Johann David, *Der Generalbass in der Composition*, 1728.

⁹ Se si esclude, beninteso, una probabile ma non documentata presenza a Napoli di Scarlatti per curare la messa in scena della sua prima opera, *Gli equivoci nel sembiante*, avvenuta il 2 Marzo del 1680 nel palazzo dei duchi di Maddaloni, i quali avevano già avuto modo di apprezzarla a Roma in casa di don Gasparo d'Haro y Guzman, marchese del Carpio, in procinto di passare a Napoli come viceré; e se non si considera, altresì, un altro eventuale viaggio a Napoli fatto nell'estate del 1683 per contattare gli impresari del "S. Bartolomeo", a proposito di una compagnia d'opera che Scarlatti avrebbe dovuto organizzare.

¹⁰ Prefazione al libretto dell'opera *L'onestà negli amori* di Alessandro Scarlatti su versi di Felice Parnasso (Bernini junior?), rappresentata il 6 Febbraio 1680 nel Teatro Bernini, in *Gli Scarlatti, Alessandro, Francesco, Pietro, Domenico, Giuseppe*, Siena, Libreria Editrice Ticci, 1940, p. 43.

¹¹ Qui, però, le cronache divergono. Secondo alcuni storici, fra cui Frank Walker (*A Libel on AnnaMaria. Additional Notes* a Edward J. Dent. Alessandro Scarlatti, Londra, Arnold, 1960), sarebbe stata Melchiorra amante dello stesso segretario di Giustizia, fin dal 1682. AnnaMaria, invece, si sarebbe già messa in evidenza a Roma per un primo, regolamentare matrimonio, ma fatto *alla macchia* (stando all'*Avviso* del 15 Febbraio 1679) con il chierico Don Paolo Massonico Astrolusso. Dopo la partenza di questi in qualità di Uditore nell'Armata Cesarea contro i Turchi, AnnaMaria seguì Alessandro a Napoli. Qui ebbe modo di svagarsi, e nei famosi *spassi di Posillipo* di quell'anno, scelse di accogliere le attenzioni, tra gli altri, di Don Juan de Leòn. In seguito al fin troppo menzionato scandalo per la nomina di suo fratello (caldeggiata, fra gli altri, anche dal Duca di Maddaloni e dalla bellissima prima donna di teatro Giulietta Zuffi), AnnaMaria, per fare ammenda, avrebbe trascorso un certo periodo di tempo nel monastero di Sant'Antoniello presso la Vicaria. Subito dopo ritornò a Roma dove tre anni dopo apprese la notizia della morte del marito avvenuta in Ungheria sul Danubio. Rimasta libera, decise (nel 1696) di stabilirsi definitivamente a Napoli. Nella capitale napoletana sposò il 9 Febbraio del 1699, a 38 anni, il ricco vedovo Nicola Barbapiccola. Morì dopo quattro anni, il 14 Dicembre del 1703, lasciando due figli: Giuseppina Eleonora e Carlo (nati rispettivamente il 19 Marzo 1700 e il 7 Novembre 1701), e un sostanzioso lascito.

Il particolare però che qui si vuole sottolineare eleggendolo ad elemento di *développement*, è che la figlia di AnnaMaria, Giuseppina Barbapiccola, fu una persona tutt'altro che oscura nei circoli napoletani del tempo. Oltre ad aver acquisito una formazione musicale *ad hoc* (cui non mancò di contribuire lo zio Alessandro e in seguito Jommelli), fu anche appassionata cultrice di poesia. Amica intima della figlia di Giambattista Vico, Luisa, sembra che fosse al centro di quei fermenti volti a stimolare sia gl'interessi musicali che quelli letterari e filosofici. Quando nel 1729 si sposò, la sua casa a S. Anna di Palazzo (con una galleria affrescata da De Matteis, come riferisce il Prota Giurleo, in *I congiunti di A. S.*, Napoli, 1960), divenne il famoso *salotto della Barbapiccola*, tenendo **Camera** (con musiche *sceltissime*, in opposizione al gusto teatrale), oltre che per numerosi musicisti e cantanti (Porpora, Leo, Jommelli, Piccinni, Paisiello, Gizziello, Farinelli, Caffarelli), anche per uomini di cultura.

Ora, senza inoltrarci nei territori della pura fantasia e senza, peraltro, solleticare morbide curiosità, a questo punto, non sarebbe più che utile conoscere (attraverso lettere, diari, memorie dei personaggi dell'epoca, visto che la Barbapiccola appare in numerose pubblicazioni contemporanee) appena un *tantum* di ciò di cui si ascoltava e di cui si argomentava, quindi dei pareri, commenti, giudizi e quant'altro sortisse in tale ambiente, ancorché la convenienza cortigiano-sudditanziale non finisse di aleggiare tutt'intorno? Per puntualizzare, che memoria si conservava di Scarlatti, a pochi anni dalla sua morte? O per quale e inconnosciuto adito il nome e l'opera del Nostro s'incrociava (se s'incrociava) con i nomi della cultura dell'epoca, *in primis* con il pensiero del Vico? E ancora: i due aspetti della stessa matrice culturale (musica e filosofia) si ritrovavano o all'atto si presentavano estranei e addirittura in-comunicanti? Su quest'ultimo punto, illuminante sarebbe poi il confronto con la coeva situazione francese.

¹² Crescimbeni, Giovan Mario, *L'Arcadia*, Roma, 1709, cit. in *Gli Scarlatti*, p. 48.

¹³ Una rivoluzione che, però, a causa della censura, non durò molto. Infatti, come rileva G. B. Lorenzi (*Opere teatrali*, p. 28): "L'opera buffa nacque in origine come una riforma letteraria, acquistò caratteri popolari, divenne il pretesto di una violenta satira di costume e si concluse com'era iniziata, in una riforma teatrale. Invece di essere un'affermazione di libertà civile fu un proclama di libertà fantastica... prima ispirò la musica, poi finì per riprodurre l'esatta simmetria nel gioco della recitazione e della trama".

¹⁴ Pagano, Roberto, *Scarlatti, Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano, Mondadori, 1985, p. 316.

¹⁵ Degrada, Francesco, *L'opera napoletana*, Torino, Utet, vol.I, p. 279.

¹⁶ Degrada, Francesco, *Ibid*.

¹⁷ Napoli-Signorelli, Pietro, *Vicende della Coltura nelle Due Sicilie*, Napoli, 1786.

¹⁸ Sorprende che ancora oggi non manchi chi, come il Pagano per esempio, con un "ineffabile" sanfedismo culturale, definisca l'uso della lingua napoletana una vera *profanazione* (op. cit., p. 317), sconsiderando in toto l'assoluta inscindibilità tra idioma e *suffragatio* dei contenuti, con tutto ciò che, per effetto del lessico e della metrica, può conseguire sul piano espressivo, stilistico e drammaturgico.

Il Nuovo Mondo

2 novembre 2011. “Un grande spettacolo a ventitré ore prepara il vostr’umile e buon servitore!” Ad intonare il motivetto dei Pagliacci non era quel cornuto ipocondriaco di Canio ma, udite, udite, niente po’ po’ di meno che Joe Green, al secolo Giuseppe Verdi, acclamato conduttore di un noto talk-show televisivo, il quale in frac e cappellone a stelle e strisce si dimenava clownescamente davanti alle telecamere battendo a tutta birra la grancassa sotto gli sguardi compiaciuti del celebre complesso rock The Little (LittleRed, alias Rossini, LittlePussy, Puccini, LittlePretty, Bellini, e LittleSnack, Spontini), ospite in studio, e del disk-jockey John River; in collegamento da Lipsia. Si celebrava la Festa della liberazione, non quella del 25 aprile, ormai obsoleta, ma un’altra da poco istituita in onore degli Stati Uniti d’Amerika.

Per capire la situazione, un tantino surreale, occorre far qualche passetto indietro nel tempo ed esattamente al giorno in cui qualcuno ebbe la bella idea di giocare al tiro al bersaglio con le torri di New York, fornendo così agli inquilini della White House un ottimo pretesto per portare definitivamente a termine quello che i loro predecessori avevano iniziato mezzo secolo prima: la conquista del pianeta. Ciò non tanto per la vocazione imperialista di questo nobile popolo, classificato dagli antropologi con il nome di meretricis filius, ma per porre fine ai mali dell’umanità che da secoli, per via delle troppe differenze etnico-culturali-religiose, si era stupidamente dibattuta in continue guerre, stragi e massacri. A tutto ciò, pensavano i pragmatici idealisti amerikani, era meglio sostituire la schiettezza e la spartana semplicità della loro “cultura”. La colossale impresa iniziò a suon di bombe intelligenti con la democratizzazione del Medio Oriente, cosa che riscosse tra i popoli liberati un enorme successo. Ma se questi erano facilmente addomesticabili con le immagini dei rispettivi tiranni impalati sulla Statua della Libertà, gli abitanti della vecchia Europa sembravano più riottosi ad accettare il nuovo ordine tanto che si dovette procedere con strategie belliche più sofisticate quali la creazione di un esercito ben addestrato e soprattutto ben pagato di politici, giornalisti e uomini di “cultura” che attraverso un sottile e capillare lavaggio dei cervelli riuscì in poco tempo ad abbattere ogni sacca di resistenza. Conquistata l’armonia mondiale, il vessillo della pax amerikana poté così finalmente sventolare sicuro su tutti i condomini del globo.

E i Nostri? Di fronte ad una tale ondata rivoluzionaria cosa restava loro da fare se non intraprendere una lunga fase di revisione e di autocritica che li portò a modificare in primis i rispettivi dati anagrafici ed il look, ossia ciò che il pensiero imperante considerava di più sacro, ed in secundis a riadattare le vecchie partiture secondo gli standards emergenti. Inesauribile fonte d’ispirazione furono le vibranti emissioni vocali dei civili massacrati e le pastose sonorità dei B52, degli aerei invisibili, degli elicotteri Apache e delle bombe all’uranio. Anche situazioni e personaggi vennero abilmente rimodellati in base alle contingenze specifiche. In quest’azione di trasformismo radicale brillarono soprattutto gli italiani dei quali vanno innanzitutto ricordati i rifacimenti di Joe Green de La battaglia di Legnano, di volta in volta ribattezzata La battaglia di Kabul, di Baghdad, di Damasco, di Teheran e così via, e dei Lombardi che all’occorrenza divennero Gli Amerikani alla prima, alla seconda, alla terza ecc. crociata. Inoltre Ernani da bandito fu mutato in uomo-bomba, Manrico da romantico trovatore di rime e di canti in spregiudicato business man a caccia di giacimenti petroliferi mentre a Violetta Valéry, Pretty Woman, fu assegnato un lussuoso attico a Manhattan.

Anche il vulcanico LittleRed non impiegò molto a spedire la bella Italiana da Algeri a Baghdad in compagnia di Cenerentola, riscuotendo un enorme successo grazie alle memorabili performances delle erotiche corrispondenti di guerra di Rai-One e Rai-Three, due delle 100 emittenti del Mecenate dell’Etere Sylvius Berlusconi. E ancora. Guglielmo Tell, riposta in solajo la mitica balestra, si munì di un micidiale bazooka col quale fece piazza pulita con un sol colpo del talebano Gessler e dei suoi sodali, mentre Mosè dirottò con gli interessi passivi tutte le piaghe d’Egitto sulla capocchia dei molesti palestinesi. Quanto a LittlePretty e LittlePussy il primo mandò Norma a far la sacerdotessa in un villaggio Sioux dove finì coll’innamorarsi di un famigerato colonnello dei Cavalleggeri, certo Collyon, e, non contento, traspose i Puritani durante il regno di Billy the Pig; al secondo poi non costò nulla dare con una bella romanza strappalacrime ed eurodollari il lieto fine a Madama Butterfly o a truccare il full d’assi di Minnie, la prima fanciulla del west della storia musicale, con un mazzo di carte made in Pentagon, o a lasciar democraticamente decidere agli scalognati aspiranti alla mano di Turandot di che morte volessero morire. Più dura fu la risalita della china da parte dei francesi, dei tedeschi e dei russi che dopo un iniziale ostracismo si videro riabilitati soltanto a seguito di una sequela di mea culpa lunga quanto l’intera Tetralogia.

In questo universale tripudio di pace e di fratellanza l’unica voce stonata restava quella del Marchese di Posa che, nelle segrete della Cia, dalla sua gabbia 2x1 sempre più stancamente ammoniva: “Orrenda, orrenda pace! La pace è dei sepolcri!” Ma di lui ormai tutti si erano dimenticati da un pezzo, persino il suo autore.

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 Iesù - 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 Iesù - un fascicolo euro 9,50
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)
un fascicolo euro 9,50 (edizione riveduta e corretta)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli - *Sonate fugate***
a cura di Roberto Becheri - un fascicolo euro 6,50

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaa!* su supporto cartaceo è prevista a mezzo posta
tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di euro 2 per spese
di spedizione) sul c/c postale 11513462 intestato a

Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova

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

