

# *Musicaaa!*

## Periodico di cultura musicale

Anno IX - Numero 26

Maggio-Agosto 2003

### Sommario

<i>Museruole, collari e guinzagli</i>	pag. 3
<i>Vietato l'equatore</i> , di P. Mioli	4
<i>La maledizione dal mondo classico</i> <i>al mondo dell'opera</i> , di C. A. Pastorino	5
<i>L'Angelo Azzurro</i> , di H. Mann	17
<i>La disperata contesa di Prokofiev contro lo stalinismo russo</i> <i>per la tutela del diritto musicale</i> , di V. Buttino	19
<i>Intorno a Scarlatti e alla Cantata</i> , di F. Grossetti	23
<i>Opinioni italiane sul jazz fra le due guerre</i> , di F. Sabbadini	28
<i>L'isola degli ex-famosi</i>	31

*Direttore responsabile:* Fiorenzo Cariola

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

### Collaboratori

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

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

Sito internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Stampa Tipografia Mercurio - Rovereto (Tn)

## Abbonamento 2004 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](mailto:maren@interfree.it)) o telefonando direttamente allo 0376-362677

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

### **Bergamo**

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

### **Bologna**

Ricordi, Via Goito

### **Brescia**

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

### **Cremona**

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

### **Firenze**

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

### **Genova**

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

### **Livorno**

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

### **Lucca**

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

### **Mantova**

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Scarsellini, 2

### **Milano**

Ricordi, Via Berchet, 2

### **Modena**

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

### **Padova**

Musica e Musica, Via Altinate

### **Ravenna**

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

### **Reggio Emilia**

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

### **Roma**

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

### **Torino**

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

### **Trento**

Del Marco Musica, Via S. Pietro

### **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

## Museruole, collari e guinzagli

### Mai più cani a briglia sciolta?

*Professori, un po' d'attenzione. Via, riproviamo! Trrr! Accidenti, pronto? Sì... ho capito. Scusate dov'è Rigoletto? Sul palcoscenico? Strano, lo credevo in taverna. Ehi, Rigoletto, mi telefonano di lassù che devi mettere la museruola.*

*Queste, le parole del direttore d'orchestra intento a concertare l'opera puntando la bacchetta sul secondo corno. Hai capito, proseguì, la museruola, ma bada bene, non è colpa mia: ambasciator non porta pena. La museruola? Bofonchiò il baritono. E perché mai? Disposizioni superiori, ribatté l'altro, e poi io non ne so nulla. Il mio compito è quello di rifilare a dovere l'orchestra. Il resto non c'entra, è teatro, arte scenica, non musica. Io sono quello delle note.*

*È vero, sono finiti i tempi in cui un Herbert von Karajan (gran megalomane quello) curava anche le voci. Da anni ormai le più grandi bacchette sembrano ignorare ciò che avviene al di sopra del golfo mistico, col risultato di un netto divario tra mondo degli strumenti e mondo delle voci; tant'è che da una parte si potrebbe eseguire, che so, la Messa in si minore (Islam permettendo) e dall'altra Una notte sul Monte Calvo. Gran bella accoppiata!*

*La notizia, dunque, colse di sorpresa il povero Rigoletto, lasciandolo sbigottito di fronte ad un ordine tanto perentorio, al punto da chiedersi chi fosse il responsabile di quella trovata birbona che veniva di lassù. Il sovrintendente? Il direttore artistico, il segretario, il consulente, l'economista? Ah, forse l'economista. Oggigiorno vale più uno che conta di uno che canta. La museruola? Ma io sono solo un cantante, si tratta di un equivoco filologico. Ed eccoci ad una ridda d'interrogativi del tipo: forse sarò stato spiato da qualcuno mentre meditavo tra me e me, rubando il mestiere ai politici "oh rabbia esser buffone"; forse mi avranno visto a braccetto con Sparafucile, noto cacciatore di folaghe, scambiandomi per un bracco, un segugio, un setter. Tutto è possibile, ragion per cui il nostro incalzò il severo interlocutore, ricevendo l'ennesima laconica risposta: Io non c'entro, rivolgiteli al regista! Quello sì che deve badare al palcoscenico.*

*Il caso volle che costui, mentre era tutto affaccendato nel produrre via internet 25667 regie, fosse trascinato assieme allo scenografo nel Canile Comunale per accertamenti. Proprio ora che stava lavorando attorno al Maometto II, un'opera per palati fini, imposta da Alleanza Nazionale. Altro che il solito Nabucco per leghisti. Eia Eia Allah, al posto del volgare e barbarico Va pensiero. Un regista di tale calibro vittima di un complotto! E pensare che si era adoperato per far risparmiare soldi all'Ente, mescolando l'acqua del Nilo con quella della Senna, cieli azzurri e cieli bigi, pur di far convolare a giuste nozze Aida con Rodolfo e Mimì con Radames. Forse non l'avevano capito, un po' come quando aveva ambientato nel Far West l'Oro del Reno e ad Harlem l'Otello per via della pelle. Proprio lui doveva finire al canile! Abbaierà alla luna.*

*A questo punto, con l'animo a brandelli, Rigoletto decise di rivolgersi lassù, direttamente a quelli che contano, ascensore dopo ascensore. Niente da fare, tutto chiuso. L'intero staff dirigenziale era stato trasferito al più vicino Dog-center, reparto guinzagli. E i direttori d'orchestra? Per quelli è previsto il collare. Una tiratina per ricordare loro che le note non abitano solo in buca ma anche sul palcoscenico, in altre parole quando l'orchestra tirata a lucido suona bene, non è ammesso ai cantanti fare bau bau. Non facciano perciò, i suddetti direttori, come quello che pensava che Don Giovanni fosse un prete, o come quell'altro che alla domanda: Maestro, perché dirige la Bohème? rispose euforicamente: gran bella donna!*

*Altra domanda: dunque il fatidico ordine non veniva di quassù? Risposta con voce tonante alla Giudizio Universale: No, di lassù. Ma di lassù dove? Dove qualcuno ama la musica. **J. Kreisler***

## Vietato l'equatore

di Piero Mioli

Quello della regia d'opera è un problema arcinoto, giovane e vecchio allo stesso tempo: giovane in quanto di per sé il fenomeno è sorto nel pieno Novecento, a differenza dei tempi precedenti che la figura del regista non la prevedevano nemmeno; e vecchio perché da molto tempo, da ogni parte ormai si sentono levare lamenti pubblici e privati, orali e scritti contro gli abusi della prassi, contro i soliti registi magari stranieri che non conoscono la musica, che non hanno mai frequentato il teatro lirico, che leggono il primo libretto e ascoltano il primo disco allorché ricevono un contratto di lavoro. Nell'Ottocento a mettere in scena i melodrammi erano i poeti stessi, che intanto erano bene al corrente delle esigenze della musica e poi erano gli interpreti di se stessi, dovevano soltanto realizzare quanto avevano appena scritto con didascalie, movimenti ed espressioni. Oggi, dal secondo dopoguerra in poi il regista è diventato un altro, un ulteriore personaggio che torna a interpretare il tutto, dopo il testo poetico, dopo la partitura, e che dopo una certa tradizione esegetica deve inventarsi chissà cosa. E c'è stato Visconti, c'è stato Strehler, ci sono ancora Zeffirelli, Ronconi e Pizzi, e negli ultimi decenni sono apparsi parecchi altri nomi derivati dalla prosa, dal cinema, purtroppo anche dal nulla. Giovane o vecchio, il discorso diventerebbe lungo e qui sarebbe fuori luogo: ma due episodi recenti l'hanno ridestato, almeno uno con un certo clamore, e siccome si tratta di due aspetti polari dello stesso problema, vale sempre la pena di accennarvi. In breve, il "Donizetti" di Bergamo e gli "Arcimboldi" di Milano hanno allestito *Ugo, conte di Parigi*, tragedia lirica di Felice Romani per la musica di Gaetano Donizetti, con le scene di Angelo Sala e la regia di Guido De Monticelli; e il "Carlo Felice" di Genova ha proposto il *Viaggio a Reims* di Rossini nell'allestimento di Dario Fo. Due episodi polari, s'è detto, ed è presto ridetto: Donizetti è stato eseguito integralmente, fedelmente, visivamente, e s'è avvalso dei bozzetti che a suo tempo, nel marzo del 1832, ebbe da Alessandro Sanquirico; e Rossini è stato manipolato, cambiato, tagliato, accresciuto dalla travolgente personalità teatrale di Fo, che quando firmò le regie del *Barbiere di Siviglia*, dell'*Italiana in Algeri* e della *Gazzetta* non aveva certo osato tanto. Ma la questione non è questa: è che soprattutto di fronte a un'opera nuova, meglio a un'opera antica e finalmente ripescata, molto si può fare, nell'uno e nell'altro verso, ma occorrono decisione e coraggio. Per esempio: le scene di Sanquirico stavano sullo sfondo del palcoscenico, incorniciate da quinte nere listate di bianco che davano l'idea della cartolina d'oggi contenente una vecchia stampa, e la regia era d'una precisione, d'una freschezza, d'un'affettuosità verso le parole di Romani e le note di Donizetti sincera, commovente, alla fin fine autentica, ideale per far rivivere l'opera e farla piacere. Da parte sua Fo ha cambiato molto, forse troppo, e insomma ha letteralmente stravolto l'opera: ma non è caduto nell'errore di costruire un'edizione dove le parole raccontassero qualcosa e la messinscena raccontasse qualcos'altro, di natura opposta; ha rivoluzionato tutto e, pur scostandosi dall'originale, pur inzeppando il testo e il palcoscenico di sensi imprevisti, un messaggio chiaro l'ha mandato, uno spettacolo coerente l'ha prodotto. Non crederà, Fo, d'aver impresso all'opera un cammino definitivo; e sa benissimo che quella storia incredibile e quella musica indiatolata possono funzionare anche senza di lui, come del resto avrà fatto Luca Ronconi con l'edizione storica del 1984: ma l'idea, la concezione, lo spettacolo, la serata, il momento esecutivo e interpretativo una logica l'hanno avuta, eccome. Dunque? Dunque al melodramma vanno bene sia il Nord che il Sud della messinscena e della regia, certo va meglio il polo che si ispira alla stessa fedeltà cui s'ispira l'esecuzione musicale (ma quante volte il canto è offensivo della musica, e senza saperlo!) ma è benvenuto anche il Sud con tutta la sua carica pervasiva. A ben vedere quello che non va, che non funziona è soltanto la via di mezzo, ovvero la soluzione di ormai troppi registi e scenografi che non si curano minimamente del testo e preparano spettacoli pressoché inconciliabili con esso: sono quelli, quasi regolamentari in Germania ma abbastanza frequenti e zelanti anche in Italia, che in ogni tiranno vedono Hitler e in ogni vittima vedono un povero contadino, che fanno cantare "Caro nome" a una Gilda mezza nuda, che se la cavano con un cubo (quello famigerato) o che vestono Semiramide, Arsace, Assur e Oroe con giacca, cravatta e scarpine lucide (riferimento non casuale). Questo proprio no: fra il Nord e il Sud, nell'opera è vietato l'equatore.

## *La maledizione dal mondo classico al mondo dell'opera*

*Origine, collegamenti e percorsi della memoria al servizio del genio musicale*

di **Claudia A. Pastorino**

Senza una matrice letteraria, la musica da teatro non potrebbe esistere e neppure organizzarsi nelle sue forme migliori. La parola significa molto ed è l'unica via che conduca alla ricerca di una grande musica su cui impiantare l'azione e tutte le componenti della verità teatrale, purché l'elemento filologico sappia essere letto e messo in condizioni di determinare lo sviluppo degli eventi e i caratteri dei personaggi. Circa la parola che andrò a trattare, la maledizione, solo alcuni aspetti potremo cogliere in questa sede, rapportandoci soprattutto alle radici letterarie che l'hanno introdotta e istituita, tenendo tuttavia presente che non intendiamo proporre uno studio filologico, ma alcune considerazioni sulle sue influenze e implicazioni nel teatro d'opera. Per capire bene il fatto musicale connesso a questo tema, è dunque importante non perdere di vista la materia letteraria da cui deriva e da cui, spesso, persino dipende.

Impossibile ricavare, dalla parola *maledizione*, una storia diligentemente ricostruita, tanto sono presenti in ogni dove, fino all'attualità dei nostri giorni, quelle undici lettere martellanti sul destino degli altri a condannarne le colpe, in una sorte di sentenza immediata e senza appello che di solito fa centro davvero. Anche se si colora di superstizione tutto ciò che ruota intorno ad eventi e personaggi recanti, in un modo o nell'altro, il simbolo dell'anatema che si sono guadagnati in via diretta o indiretta, spesso per effetto della nemesi, il tema della maledizione resta – è il caso di dirlo – maledettamente serio, perché seria è la parola, seri i suoi non trascurabili effetti.

Il teatro lirico, soprattutto il melodramma ottocentesco che ha con la morte e l'ineluttabilità del fatto un rapporto privilegiato, ne fa spesso un perno d'azione all'interno delle proprie vicende, che sviluppano e definiscono i loro caratteri principali proprio sotto la spinta di questo motore dalla forza e dai disegni imperscrutabili sul piano razionale, ma il cui potere è attivo a tutti gli effetti e, prima o poi, arriva al cuore del bersaglio. Per un compositore particolarmente attento a un testo modellato su questi presupposti che, tutto sommato, hanno un fascino in ogni tempo e per sempre – anche per gli intrecci che ne conseguono – il motivo della maledizione non può che allettare ed ispirare, poiché consente ai fini drammaturgici la realizzazione di una storia da sviluppare in piena regola e con tutti gli ingredienti del teatro: l'effetto, la *suspance*, il colpo di scena. Bisogna prima, però, capire il perché.

La complessità del problema, che ha radici nella cultura classica – per prima ad aver intuito i significati e la profondità delle parole, oltre che della vita umana nel pensiero e nell'esperienza – va considerata sia filologicamente, sia storicamente nel percorso letterario dell'antichità, prima cioè di pervenire all'armamentario dell'opera lirica che ne farà un suo codice linguistico. Non a caso il teatro lirico, per giungere alla definitiva costruzione musicale di un soggetto, parte sempre dalla matrice letteraria di cui si nutre, maturandola e adattandola alle nuove esigenze ma senza trascurare l'effetto portante della parola, a cominciare da quella di maggior incidenza sull'azione e sul destino dell'uomo, la maledizione appunto.

Tema di fondo della storia umana, fonte di energia distruttiva capace di deviare il corso naturale degli eventi e di creare interferenze nel campo magnetico della vita fino ad influenzarne comportamenti e relazioni, la maledizione è un motivo esistenziale sempre esistito e temuto in ogni tempo, anche dai più refrattari al discorso (in quanto, volente o nolente, opera nell'inconscio turbandolo profondamente). Non esiste società e civiltà di ogni cultura che non si sia confrontata, dalle origini del mondo ad oggi, con questo tipo di mistero, penetrato nel pensiero umano da una molteplicità di esperienze trasferite, ad esempio, nelle fiabe attraverso il mito, rimanendo comunque presente nella memoria cellulare dell'umanità per un *traditur* direi congenito, insito nel dramma dell'esistenza e dei suoi errori sotto varie forme: pessimismo, meccanismi autodistruttivi, processi negativi dell'Essere.

Ma intanto è proprio la parola, che la racchiude e la sostanzia, una maledizione in sé per il potere evocativo in essa incluso.

“L’essere umano – ci spiega Paola Inghilleri, studiosa e ricercatrice di problematiche sulla parola, oltre che esperta di storia del teatro – ha in sé fortissimo il meccanismo di autodistruzione, azionato dal DNA, che è una mappa d’informazioni con molte frecce sbagliate, cioè piene di errori. Anche le parole, che contengono informazioni, hanno una enorme carica di energia che si attiva a seconda del tipo di parola e di come viene utilizzata. La parola ha una sua forza ontologica, grande possibilità di effettuare ciò che dice, soprattutto quando c’è una forte carica emotiva. Nel caso della maledizione, che significa appunto dir male, non ci potrebbe essere parola più nefasta. Sappiamo che ogni cosa acquista la sua realtà quando è riconosciuta e definita. L’intuizione, già presente nel mondo classico e ripresa dal filosofo contemporaneo Emanuele Severino, è confermata dal mondo post-moderno non in chiave filosofica ma pratica, cioè nella scoperta della natura informazionale della materia: infatti, la sostanza delle particelle elementari di cui la materia è composta non è fisica, ma informatica. Da qui – prosegue la Inghilleri - l’importanza determinante di tutto ciò che è parola, messaggio, informazione. Da questo possiamo capire che sia le parole aventi una carica di negatività, sia gli accadimenti che le determinano, a loro volta messaggi, producono una successione naturale di causa-effetto all’interno della quale la possibilità che l’effetto preannunciato si effettui, diventa altissimo o quasi certo, a meno che non subentrino delle nuove informazioni che vanno a modificare la meccanica degli accadimenti. Dovrebbe cioè affacciarsi la possibilità di combinazioni favorevoli ad interrompere il processo meccanico causa-effetto. Diversamente, la maledizione ha tutta la carica per creare la possibilità d’influire in un processo meccanico, tenuto conto che la meccanica è mossa da informazioni”.

Appare chiaro, alla luce dell’illuminante intervento di Paola Inghilleri, quante parole negative come quella di cui ci stiamo occupando abbiano un ruolo-chiave anche nella storia della letteratura e della musica, in quanto espressioni del pensiero umano nell’arte. I precedenti che, nella storia dell’umanità, hanno origine nel mondo classico, sono di fondamentale importanza perché i modelli, i parametri, le condizioni, i caratteri, si ritroveranno non solo in ogni tempo, ma nel teatro d’opera che li recupera adattandoli ai propri criteri e sfumandone i contorni ai fini dell’effetto specifico, senza per questo mortificare – ed è il caso di Verdi con il *Rigoletto* – il senso del dramma nella profondità del suo spessore umano.

Colpevoli come Teseo, che abbandona Arianna dormiente nella sperduta isola di Dia o Nasso (una delle Cicladi), o innocenti come Ippolito suo figlio nell’omonima tragedia di Euripide, scontano allo stesso modo l’effetto della maledizione che li colpisce, il primo da parte di Arianna (Catullo, c. 64), il secondo dal padre che lo crede coinvolto in una relazione con la moglie Fedra, matrigna del giovane. Quella che comunemente viene definita come imprecazione di Arianna culmina, negli ultimi versi del lamento, in un vero e proprio anatema, tradotto in una richiesta di punizione rivolta agli dei per ottenere giustizia e soddisfazione: Zeus acconsente e Teseo dimenticherà di levare la vela bianca al posto di quella scura, secondo la promessa fatta al padre Egeo in caso di vittoria sul Minotauro. Così il povero Egeo, preso dalla disperazione alla vista della vela nera, si getta in mare uccidendosi, colpevole l’improvvisa smemoratezza dell’eroe per nulla casuale; Arianna, la dimenticata, aveva infatti sentenziato contro di lui: ... *come non ebbe memoria nel lasciarmi qui sola, così non abbia memoria per sé e per i suoi*. Ippolito, accusato ingiustamente dalla matrigna Fedra vistasi respinta dal giovane e poi suicidatosi lasciando un biglietto menzognero sulla condotta di lui, paga invece la maledizione del padre Teseo e, sia pure innocente, finisce travolto dai suoi stessi cavalli, imbroccatisi alla vista di un toro emergente dalle acque con la complicità di Nettuno.

Un precedente significativo lo abbiamo nell’*Illiade*, nella preghiera di Crise (libro I), sacerdotessa di Apollo, la cui figlia Criseide è trattenuta come schiava da Agamennone, che si rifiuta di restituirla al padre. Dopo aver inutilmente supplicato per riaverla offrendo un ricco riscatto, il vecchio è costretto ad andarsene cacciato in modo rude dal duce dei Greci, che lo umilia e lo insulta, finché, giunto all’altare del dio, lo prega di fare giustizia (... *questo voto m’adempì; il pianto mio / paghino i Greci per le tue saette*). Apollo lo ascolta e manda all’istante, a colpi di frecce, una terribile pestilenza che decima il campo greco.

Fin qui abbiamo toccato esempi diversi di maledizione, quella invocata per ristabilire giustizia e

risarcimento, quella calata come una mannaia su un innocente destinato, come Ippolito, a scontare comunque una colpa non commessa, a conferma del fatto che il potere della parola è più importante della questione morale e della stessa verità. Persino dal punto di vista giuridico la maledizione era considerata una condanna, come dimostra il caso di Alcibiade (Plutarco, *Vite parallele*), resosi colpevole di aver parodiato, insieme ad alcuni amici e in stato di ubriachezza, i sacri misteri eleusini rivestendo il ruolo del sommo sacerdote. Condannato in contumacia, ebbe la confisca dei beni e la pubblica maledizione da parte di tutti i sacerdoti e le sacerdotesse della città di Atene, sentenza da cui soltanto una di loro volle prendere le distanze, dichiarando giustamente di essersi fatta sacerdotessa *per invocare benedizioni, non maledizioni sugli uomini*.

Non scherza la *Medea* di Euripide per la ferocia con cui, su questo piano, si scontrano i due protagonisti, lei e il marito Giasone il quale, dopo dieci anni di matrimonio, l'abbandona per Glauce, figlia del re di Corinto, Creonte. Per la terribile maga, assetata di vendetta, lui è *sposo maledetto*, degno di meritare una *mala morte* (come infatti accadrà, quando un pezzo della nave Argo, un giorno, gli cadrà addosso uccidendolo), mentre il marito le rimprovera di aver osato lanciare *empie maledizioni* contro i sovrani di Corinto, cioè la futura sposa e la di lei famiglia (risposta di Medea, che rincara la dose: *Io impreco anche alla tua casa!*). Come ben noto, la maga con i suoi sortilegi procurerà alla rivale e a suo padre una fine atroce tra le fiamme, trucidando inoltre i propri figli per vendicarsi del marito, guadagnandosi la maledizione finale del disperato Giasone. Nel caso di Medea, il ricorso all'anatema è chiaramente uno strumento di vendetta e di sfogo, come per chiunque venga colpito da una sventura inattesa e immeritata di cui, per volontà di coloro che l'hanno causata, deve affrontare il calvario spesso – cosa più terribile – senza fine o con il segno di cicatrici aperte per sempre (come in chi – Arianna, Medea – viene abbandonato crudelmente).

Anche i poeti alessandrini, secondo un costume assai radicato nella greicità, erano soliti lanciare invettive a più non posso contro i propri nemici, augurando loro terribili maledizioni, come farà Callimaco di Cirene nel poemetto *Ibis* o Euforione di Calcide nelle sue *Imprecazioni*, in cui quest'ultimo se la prende a morte con un tale reo di avergli rubato un vaso. Lo stesso farà Catullo, il poeta veronese dell'ultima repubblica romana, quando nel c. 33 del suo Canzoniere se la prende a morte con due noti ladri, padre e figlio, frequentatori dei bagni termali in cui sono soliti darsi da fare, e augura loro di andarsene una buona volta in malora o via all'estero (*Cur non exilium malasque in oras itis ...?*). *Maledicta*, cioè ingiurie, calunnie, è un termine solitamente adoperato da Cicerone nelle sue orazioni al Foro – quelle che oggi chiameremmo arringhe – e sta per un termine con valenza giuridica, cioè maldicenze mosse dall'accusa contro il proprio assistito, senza prove di fatto: chiacchiere malevoli e basta. Intanto, facendo spesso appello a questi *maledicta* davanti ai *iudices*, Cicerone riesce a vincere molte delle sue cause, come nella *Pro Caelio* del 56 a. C. (in difesa di Marco Celio Rufo, che stinco di santo non era affatto, come dimostrò poi la sua tragica fine).

Questo per dire come una parola così negativa possa prestarsi ai più diversi significati o sfumature, riuscendo talora a volgersi in opportunistica direzione positiva, come nel caso dei processi romani non solo di Cicerone (erano infatti molte, a quell'epoca, le star del Foro che, con l'oratore di Arpino, dividevano meritatamente la gloria, insieme al potere politico e a quello intellettuale).

A volte, come in letteratura, si tratta più d'imprecazioni, d'invettive, che di maledizioni vere e proprie, ma siamo comunque sulla buona strada, perché il loro peso si alterna e si afferma di volta in volta fino a trovare un'autonomia di linguaggio, di costume, quasi un tassello d'identità nella storia umana con i suoi continui capovolgimenti.

È un processo naturale che, dalla fecondità della cultura classica, tutti i temi del mito trasmigrino nella fiaba, che ha bisogno di rappresentazioni più semplici e immediate per il suo carattere popolare rispetto alla complessità del mondo classico fatto di un'infinità di aspetti intricatissimi, di ricerca a catena e non sempre di facile comprensione senza un solido retroterra culturale alle spalle. Nel patrimonio classico c'è il modello, il pensiero e lo sviluppo, nella fiaba c'è la raffigurazione visiva per simboli ed immagini di presa più diretta, una semplificazione tuttavia importante ai fini dell'apertura alla psicanalisi e alla pedagogia dell'infanzia, su cui si forma la personalità adulta. La fiaba, proprio in quanto non destinata originariamente soltanto ai bambini ma a tutti, contiene altre fonti di ricchezza e d'ispirazione per il materiale cui attinge il mondo del teatro musicale e del balletto, quest'ultimo

quasi del tutto – se non proprio tutto – diviso tra i soggetti della cultura classica di tradizione e quelli tipici della fiaba. Dunque, un repertorio molto più definito rispetto al mondo della lirica che si estende anche ad altri orizzonti e sperimentazioni dopo l’epopea del melodramma, del dramma musicale e del verismo.

La maledizione, nella fiaba più che nella favola – che è di prevalente spessore morale e moralistico con tanto di “sentenza” finale – è un *mos* talmente impossibile da schiodare che si cadrebbe, senza neppure accorgersene, in un catalogo da libro contabile, alla *Don Giovanni*, ma un dato va rilevato, dalla fonte primaria alle successive infiltrazioni per la futura produzione ballettistica di repertorio: il tema della discordia e, di conseguenza, della maledizione.

La Discordia o Eris, dea greca, non era stata invitata, come invece altre divinità, alle nozze di Pelèo e Tetide, i genitori dell’eroe Achille, e per questo si vendica, rubando dall’orto delle Esperidi un pomo fatto d’oro che lancerà nel mezzo del banchetto con su scritto “Alla più bella”, generando la nota contesa tra Giunone, Minerva e Venere, il giudizio di Paride e una serie di disastri a catena: la guerra di Troia per il rapimento di Elena e, nell’*Iliade*, le prese di posizione pro e contro i due eserciti durante l’assedio della città. Si tratta, dunque, di una maledizione non chiaramente espressa ma evidente nei fatti, poiché nasce da una reazione a qualcosa di terribile che fa sempre e comunque soffrire: l’esclusione. E l’esclusione, vissuta come un torto subito, genera rabbia, odio, vendetta, come accade – stessa ripresa del tema della Discordia - alla fata Carabosse non invitata a corte ai festeggiamenti per la nascita della principessa Aurora, ne *La bella addormentata nel bosco*, titolo della celebre triade di balletti di Cajkovskij con *Il lago dei cigni* e *Lo Schiaccianoci*, il che la fa irrompere improvvisamente nella sala a scagliare una spaventosa maledizione sulla bambina: la morte a sedici anni per la puntura di un ago, maledizione per fortuna modificata dalla buona fata dei Lillà in sonno anziché in morte. Si noti come la fata buona non riesca ad eliminare del tutto la negatività prodotta dall’anatema, poiché troppo forte persino per lei, ma possa soltanto raddrizzarlo in parte.

Un tema del genere, proprio per l’universalità del suo messaggio profondamente nefasto ma anche – per i suoi stessi eccessi - profondamente umano, in quanto intriso di pietà e di dolore nella maggior parte dei casi, non poteva non penetrare dal mondo antico della classicità al mondo del teatro, che dalla vita trae direttamente i suoi elementi di sussistenza e la sua ragion d’essere. Radici e connessioni sono garantite dalla natura stessa della parola più aborrita e, paradossalmente, più invocata dall’umanità, soprattutto nell’opera lirica, che è il teatro musicale attinente per eccellenza alle forme, ai caratteri, ai contenuti, ai valori della cultura classica, al di fuori delle scelte personali, delle epoche, degli stili, delle varie scuole ed indirizzi di composizione. Il peso della parola incriminata ha sempre la sua incidenza e un suo impatto emotivo, se persino la censura, solitamente preoccupata di altri problemi nei testi da esaminare, aveva imposto nel 1859, durante una recita a Milano de *L’elisir d’amore*, un cambiamento nel verso del coro nel primo atto, quando Belcore viene richiamato alla partenza dai suoi doveri militari, per cui il *Maledettissima combinazione! Cambiar sì spesso di guarnigione! Dover le /gli amanti abbandonar*, venne sostituito con l’iniziale *Vedete un poco combinazione*, anche se nell’attuale libretto la temuta parola è rimasta immutata a dispetto dei censori d’allora.

Importante notare come, a volte, la maledizione non si presenta sempre fine a se stessa, per punire e basta, o come accadimento inevitabile del destino a prescindere da colpe e responsabilità – motivo tipico del mondo greco – ma può avere ulteriori espressioni che le epoche successive hanno rivestito di religione e di morale, per cui il fine ultimo è la redenzione, la purificazione al cospetto di Dio.

Non potevano sfuggire *L’Olandese Volante* e, in particolare, il *Tannhäuser*, che trasudano medio-evo nordico e religiosità come conquista, rendendo gli anatemi di partenza un viatico per affrontare il cammino dell’esistenza ed espriare gli errori commessi, in vista del trionfo finale nell’altra vita in perfetta comunione con Dio. Se la redenzione riguarda il Cristo che si è sobbarcato il peso dei peccati di tutta l’umanità, e questa, per esserne degna, deve identificarsi con il Figlio di Dio soffrendo come lui sulla croce (metafora dell’esistenza terrena) per accedere al premio finale, allora ogni uomo deve aspirare allo stesso processo di redenzione cercando, per tutta la vita, la medesima sofferenza patita da Cristo in croce, per poi pervenire, tramite il sacrificio di se stessi, alla realizzazione del piano salvifico. Che tutto questo abbia, come punto di partenza o di aggancio, la maledizione quale meccanismo di avvio alla catena di prove e patimenti da sostenere, avvalorata a maggior ragione questo tipo

di concezione che, dal fatalismo greco di solenne dignità e libertà individuale, passa al vittimismo e all'automortificazione – spesso degenerante in autodistruzione – come tributi del dolore da offrire alla divinità, in riscatto delle proprie colpe e in una prospettiva unicamente salvifica (atteggiamento tipico dei Santi).

Nell'*Olandese*, il significato dell'eterno vagare del protagonista per i mari, effetto della maledizione scagliata contro Dio durante una tempesta, ha una maggiore apertura che nel *Tannhäuser* – simbolo del pellegrinaggio esistenziale alla ricerca della grazia divina – poiché investe, con il tema della fede religiosa, quello della fedeltà nell'amore terreno, in particolare della donna, alla quale tale fedeltà viene incessantemente richiesta come unica possibilità di liberazione dalla condanna divina. Caso anomalo che qui la maledizione, di solito scagliata tra esseri umani, sia a sua volta restituita non da uomini, ma addirittura da Dio stesso, che costringe l'Olandese e il suo equipaggio a vagare per l'eternità nei mari del mondo, sempre tra l'infuriare delle tempeste, finché ogni sette anni il protagonista ha il permesso di toccare terra per cercarsi una sposa fedele e potersi finalmente redimere accedendo al riposo sacro della morte, il che però non avviene mai perché di donne fedeli il navigatore, nonostante secoli di mare e di tappe, non arriva a conoscerne. L'inquietudine dell'Olandese, che per effetto della maledizione non può né fermarsi stabilmente in un posto né trovare pace nella morte, avrà per fortuna sollievo nella dedizione di Senta che, innamorata e fedele fin oltre la vita, scioglie e libera l'amato dalla condanna grazie al suo sacrificio, a dimostrazione che un vero amore – come nel mito e nella fiaba – è più forte di maledizioni e malefici (due aspetti della stessa natura: dir male e far del male).

Un antecedente di questa testimonianza di valore femminile lo vedrei nella devozione di Alceste (Euripide) per il marito Admeto, al punto da offrirsi di morire in sua vece pur di salvarlo nel giorno stabilito dalla sorte, quando neppure i genitori dello sposo trovano il coraggio di sacrificarsi. Alla fine, già defunta, sarà Eracle a strapparla da Thanatos, la Morte, e a restituirla sana e salva al marito. Andromaca, sposa di Ettore, nell'*Iliade*, e Penelope, moglie di Ulisse, nell'*Odissea*, detteranno i modelli della fedeltà coniugale e della devozione totale che ritroveremo, ad esempio, nella Leonora del *Fidelio*, nella Lucrezia Contarini de *I due Foscari*, in Desdemona nell'*Otello* o in Cio-Cio-San nella *Madama Butterfly*, ma valgano, soprattutto dalla parte femminile, quasi tutte le innamorate – spesso promesse spose ma non mogli – del mondo dell'opera, mentre più instabili se non inaffidabili si presentano i rispettivi partners o presunti tali. Come dire che l'ancora della redenzione, vista in funzione medianica e materna come avverrà un giorno per il culto della Vergine Maria e per tutte le madonne della vita terrena, spetta per eccellenza alla donna e alle sue virtù-guida secondo la chiave stilnovistica dell'ascesa spirituale dell'innamorato sul piano della fede, di quella poetica sul piano dell'arte.

“Salvar mi può ancor Maria” è, infatti, l'aspirazione di salvezza che pronuncia Tannhäuser nell'abbandonare Venere e i piaceri della vita finora divisi con la dea, in vista di un piano superiore di conquista della fede e dello spirito sotto l'ala della benedizione celeste. Egli vuole cambiare per sempre vita in nome di Dio e guadagnarsi la sua grazia con il pentimento e la redenzione dei peccati, ma Venere, che non intende lasciarlo andare, lo maledice dichiarandolo spergiuro, dunque un traditore di giuramenti (crimine terribile nel mondo antico già all'interno dei suoi costumi e leggi morali). Le radici di questi valori non solo sopravvivono in ognuno di noi – o almeno c'è da sperarlo – ma, nell'Italia della Magna Grecia come nei paesi del mondo latino, fino a non molto tempo fa rappresentavano un punto d'onore, la fine del mondo se crollavano addosso per il venir meno di qualcuno, cioè la parte moralmente contraente. Era il *foedus amicitiae*, il patto di fede che già per i Romani costituiva, soprattutto in età repubblicana ancora per molti aspetti conservatrice nonostante la crisi profonda che la travagliava, la base dei rapporti privati e pubblici del *mos maiorum* tra familiari, amici, amanti, sposi. Ne abbiamo un illuminante esempio nel *Liber* di Catullo, ma non solo. Violare queste norme equivaleva a infrangere un voto, un impegno, a commettere un sacrilegio recando grave offesa agli dei, che ne avrebbero chiesto soddisfazione tramite l'azione delle divinità punitrici dello spergiuro, dell'infedeltà, dell'abbandono in amore, della cattiva coscienza e dell'ingiustizia: Nemese, Temi, le Erinni, la Fides, Adrasteia, spesso assimilate nei vari culti o appellativi.

Una variante di queste presenze vendicatrici è chiaramente espressa dal mito nordico delle Villi, i fantasmi delle fanciulle abbandonate prima delle nozze o vittime d'inganni amorosi che le hanno

prostrate nel dolore fino a farle morire di crepacuore. Queste creature, che lasciano di notte le loro tombe e vagano in cerca dei responsabili costringendoli a danzare incessantemente fino alla morte per sfinitimento, rappresentano l'aspetto attivo, immediatamente messo in pratica, della maledizione lanciata sugli innamorati traditori che ne hanno provocato la consunzione e la triste fine: un tema riproposto ne *Le Villi* di Puccini, nella *Loreley* di Catalani, nei balletti romantici *La Silfide* e *Giselle*, in cui l'elemento di fondo non è la tetraggine con al centro il fantasma giustiziere – cioè la nota di colore o di folklore popolare, tipica di determinate epoche ed ambientazioni – bensì il senso del patto violato che sta a monte del dramma.

Nella *Lucia di Lammermoor* – dopo la parentesi della fonte maledetta in cui un Ravenswood, antenato del protagonista Edgardo, ha ucciso per gelosia la donna amata che ora appare a Lucia quale presagio funesto, mentre l'acqua prima limpida si fa rossa di sangue – il motivo del patto di fede, sancito dallo scambio degli anelli tra i due innamorati, sta alla base dello sviluppo del dramma. Quando Edgardo irrompe fuori di sé nel castello degli Ashton, durante la cerimonia nuziale che vede Lucia costretta dal fratello Enrico a sposare Arturo per ragioni politiche, dettate dalla propria casata in disgrazia, viene fuori tutta la lacerazione prodotta dagli effetti del giuramento d'amore tradito, quel giuramento stipulato da un semplice scambio di promesse reciproche e dal pegno di un anello, diciamo da una pre-cerimonia di nozze più importante delle nozze stesse. È in ballo il valore della parola data, il senso della fede e dell'onore; infrangerli attira inevitabilmente maledizioni e sventure in virtù del castigo richiesto, proprio come nella concezione morale, ch'era anche una tutela dell'integrità dei costumi, del mondo antico. Le stesse parole di Edgardo, attonito nel corso della scena nuziale, lo rivelano con chiarezza. Ad Enrico che gli chiede cosa mai lo porti a presentarsi fin lì con tanta sfacciataggine, l'altro gli risponde *La mia sorte, il mio dritto ... sì; Lucia la sua fede a me giurò e, nel leggere sul contratto nuziale la firma della donna, prorompe con tutta la rabbia nell'inevitabile anatema: Maledetto sia l'istante che di te mi rese amante ...*, aggiungendo poi, rivolto ai suoi nemici: *Trucidatemi, e pronubo al rito sia lo scempio d'un core tradito ...*

Lucia, insomma, si è resa suo malgrado spergiura, come spergiuro rischia di rendersi Radamès verso Aida, promettendole qualcosa che non è in grado di mantenere per via delle circostanze che comunque li dividono. Alla baldanza di lui, che le assicura *Te sola, Aida, te deggio amar. Gli Dei mi ascoltano .. tu mia sarai ...*, lei replica pronta: *D'uno spergiuro non ti macchiar! Prode t'amai, non t'amerei spergiuro*. Ed ha ragione. Troppi impedimenti si frappongono ai progetti faciloni di Radamès (*E come sperì sottrarti d'Amneris ai vezzi, del Re al voler, del tuo popolo ai voti, dei Sacerdoti all'ira?*), il quale però, chiamando a testimoni gli Dei come era consuetudine nel mondo antico greco e romano, li fa garanti del suo giuramento in pratica affrettato, come tiene a precisare Aida ammonendolo di non rendersi spergiuro. Ella, in realtà, è prevenuta, si sente sotto pressione da una promessa fatta poco prima al padre Amonasro, che intende servirsi di lei per carpire al nemico egiziano segreti militari, onde preparare una controffensiva armata. Per farla cedere e far strappare a Radamès il luogo segreto del raduno, Amonasro non aveva esitato a terrorizzarla evocando scene di sangue e di fantasmi che sorgono segnandola a dito, quelli dei congiunti che cadranno per colpa sua, tra cui l'ombra della madre maledicente: *Una larva orribile fra l'ombre e noi s'affaccia ... Trema! Le scarne braccia sul capo tuo levò ... Tua madre ell'è ... ravvisala ... ti maledice ...* E poi il culmine con la grande frase *Non sei mia figlia! Dei Faraoni tu sei la schiava!*

Naturalmente la maledizione è camuffata con un espediente, quello dell'amor di patria e della salvezza di popolo e famiglia nelle mani di Aida, che deve far parlare Radamès, indurlo a tradire, se vuole il riscatto della sua gente ridotta in schiavitù. Lei naturalmente non vorrebbe, ma alla fine la pressione cui è sottoposta e la minaccia della maledizione materna hanno la meglio: *Padre, a costoro schiava non sono ... non maledirmi ... non imprecarmi ... ancor tua figlia potrai chiamarmi, della mia patria degna sarò*. Ancora una volta, la spada di Damocle della maledizione decide su tutto e soffoca il rimorso dell'inganno in cui deve far cadere l'ignaro amante, come di fatto accadrà. L'accusa di tradimento che, sotto processo, muoveranno a Radamès i sacerdoti capeggiati da Ramfis, tocca la violazione del giuramento di fede verso la patria, il Re e l'onore, per cui il crimine non potrebbe essere più grave: *tu fe' violasti, alla patria spergiuro, al Re, all'onor*. Siamo cioè al cospetto della famosa *fides* che non è egiziana, ma romana, quella che racchiude l'osservanza di tutte le norme che

regolano i vincoli all'interno dei gruppi sociali, della famiglia e dello Stato e che ne garantisce la custodia, l'integrità oltre ogni interesse o sentimento privato. Il sacrilegio consiste nel venir meno all'*aeternae foedus amicitiae*, che è il patto dell'anima e dell'onore a prescindere dal tipo di rapporto (familiare, amoroso, amichevole, patriottico), per cui attirarsi l'orrore della maledizione, che in genere precede la pena proprio in quanto la determina, è una conseguenza inevitabile che tutti vorrebbero sfuggire.

Anche Amneris, aggredendo i sacerdoti che hanno appena emesso la condanna a morte di Radamès per alto tradimento, li maledice a sua volta in qualità di aguzzini, poiché essi sono *i fatali, gl'inesorati ministri di morte!* ... [...] *tigri infami di sangue assetate* ... in cerca di un colpevole e basta. Affrontando Ramfis, il tremendo capo dei sacerdoti, gli scaglia addosso tutta la disperazione di una donna innamorata che nulla può più fare per salvare la persona amata, e l'ultimo approdo è sempre il potere assai temuto della maledizione: *L'anatema d'un core straziato col suo sangue su te ricadrà!*, e poi ancora, rivolta a tutti gli altri sacerdoti, *Empia razza! Anatema! Su voi la vendetta del ciel scenderà!*

Il principio del giuramento mancato, che in amore è purtroppo un classico, sfocia quasi sempre nella maledizione, che offre almeno una possibilità di rivalsa proiettata nel tempo. Chiaro che, da un'epoca all'altra, si è passati dalla ieratica solennità del mondo antico, fatto di personaggi in vista e di eroi, alla più semplicistica realtà degli ambienti del popolo nella loro vita quotidiana, ad esempio il verismo dei piccoli paesi del Sud, come nella Sicilia di Verga. Ad animare, nella *Cavalleria rusticana*, l'invettiva di Santuzza, la popolana sedotta senza più speranza di un riscatto che è morale e sociale insieme, è la promessa mancata, cioè il matrimonio reintegratore, più che riparatore: un rifugio negato, un insieme di regole da ricucire dopo essere state violate, che vanno oltre la gelosia per Lola e diventano motivo di feroce conflitto con Turiddu il giorno di Pasqua. Il grido finale che conclude la maledizione (*A te la mala Pasqua, spergiuro!*), non a caso s'accetra sul tradimento degli impegni assunti, che rende l'altro "spergiuro" verso la terra e verso il cielo, perciò indegno, senza più onore, meritevole di ricevere male, augurio che puntualmente raggiunge il destinatario e conduce alla sua uccisione per mano di Alfio, ignaro strumento di giustizia del destino.

L'ennesimo rischio di cogliere un patto tradito senza che in effetti ve ne siano le intenzioni o fatti irreparabili – ed è il caso della *Lucia*, del *Werther*, della *Luisa Miller*, de *La battaglia di Legnano*, di *Un ballo in maschera* o dell'*Otello*: tanti gli esempi, con o senza maledizioni – è sfiorato ne *Il Trovatore*, nel momento in cui Manrico prigioniero intuisce la natura dell'accordo tra Leonora e il Conte di Luna per la sua liberazione e respinge sdegnato la donna: *Va' ... ti abomino ... Ti maledico ...*, con provvidenziale chiarimento finale che però non salva la vita di nessuno.

Quella di Canio contro Nedda, moglie fedigrava a tutti gli effetti, è invece una maledizione isolata che fa parte di una ferocia omicida senza pari, di un raptus già insito nel personaggio e che fin dall'inizio lascia intuire la tragedia finale, senza far supporre in alcun modo altre soluzioni. Quell'*O maledetta!* scagliato durante la grande scena di *No, pagliaccio non son*, è solo uno dei tanti pezzi taglienti che vanno a formare il quadro delle mostruosità viste nella moglie infedele, un quadro tutto sommato distorto perché esagerato. Qui la maledizione non mira ad ottenere un risultato o a decretare una sentenza, ma soltanto ad aggiungersi a un elenco di colpe e di perfidie tutte riconducibili, di fatto, ad una sola, l'adulterio, per cui la parola riveste un carattere episodico - più d'invettiva, d'insulto – come in buona parte delle opere, senza assurgere a vero carattere di fondo.

È il caso della maledizione lanciata da Cavaradossi a Tosca nella scena della tortura, quando si rende conto che la donna ha ceduto alle pressioni di Scarpia e, pur di non vedere più l'amante ridotto in quello stato, si è decisa a rivelare il nascondiglio di Angelotti. *M'hai tradito! Maledetta!*, rende inequivocabilmente la promessa mancata di non fare parola del comune segreto, ma è un episodio che passa in second'ordine perché mosso da sentimenti, dall'impossibilità di sapere l'amato sotto tortura e di sopportarne i lamenti, anche se poi tutto andrà male per carnefici e vittime. Anche per Scarpia, appena pugnalato da Tosca, la reazione immediata è nel *Maledetta!* che accompagna la sua breve agonia, ma che sventura davvero recherà alla donna dal destino comunque segnato, come lo era quello di Cavaradossi dalla fucilazione simulata per ... finta.

La parola in questione, gettata nel libretto in chiave discorsiva ma che comunque ha un senso in quel momento, la si ritrova con molta frequenza nelle opere, anche perché maledire diventa la forma

d'imprecazione più nobile e dignitosa rispetto alle più comuni invettive di pertinenza popolare, che sanno di volgarità e basta. E i personaggi della lirica, almeno fino all'avvento del verismo, appartengono a un'élite, a una classe sociale elevatissima – dall'aristocrazia alle corti reali - anche i più perfidi o soprattutto quelli, e ciò a prescindere dalle epoche di ambientazione delle vicende che abbracciano i periodi più disparati. La sola possibilità d'inveire ferocemente contro qualcuno o qualcosa senza rimetterci prestigio e onore, senza soprattutto scadere in un linguaggio scurrile, resta tutto sommato e a seconda dei casi, la maledizione.

Preso dal rimorso per aver provocato l'arresto della donna amata e dell'esule Procida, l'Arrigo de *I vespri siciliani* si preoccupa seriamente per l'incontro chiarificatore con la duchessa Elena, alla cui mano egli aspira, perché ne teme la maledizione. Ha sventato, secondo il piano ordito da Elena e Procida, l'assassinio di Monforte, governatore angioino di Palermo e dunque nemico, ma ora gli amici lo tacciano di tradimento mentre per lui si è trattato di salvare la vita a colui che ha scoperto essere suo padre, il che ha creato il conflitto interiore di coscienza benché a danno della patria. Gli ingarbugliamenti all'interno delle opere liriche sono più o meno su questa linea, si muovono sui contrasti e sulle grandi decisioni a discapito di qualcuno o qualcosa, ma quel che terrorizza ora Arrigo è il disprezzo di Elena, in procinto di presentarsi all'incontro, e il suo eventuale anatema: *Chi vien? ... io tremo; appena, ahimè! respiro! È dessa! ... a maledirmi ella si appresta! A maledirmi! ... oh! sì, d'orrore io fremo!*

Lo spettro della maledizione suscita già terrore al solo pensiero che venga formulato, perché si ha sempre motivo di credere nei suoi effetti, sia che ci si senta o meno immuni da colpe. Sovente non determina un intero destino o una serie di eventi, essendo introdotta nell'opera anche in semplice funzione comunicativo-reattiva.

Con Verdi, però, questo non accade. Nel suo teatro la maledizione, e non soltanto con il *Rigoletto*, è un personaggio e ha un ruolo, non è soltanto una parola di convenzione o di comunicazione spicciola per attivare un'emozione o un semplice effetto. In opere come *Rigoletto* o *La forza del destino*, essa è un leit-motiv sempre presente anche quando non si nota o non viene nominata, corre e s'insinua tra le pieghe del dramma assumendo nuovi poteri controllati fin dall'inizio dai capricci del fato. Non è sinonimo di iattura che porta il suo bagaglio di sventure, è forza attiva che partecipa alle vicende caricandole di significato e di umanità, anche per quanto riguarda i personaggi più oscuri o di secondo piano. Verdi ha capito come servirsi del fascino della maledizione, sia per fare teatro nuovo più aderente alla verità della vita, sia per creare tutte le situazioni drammaturgiche e musicali (spiccata aderenza alla parola, alla realtà, al carattere delle situazioni e dei personaggi) atte ad esprimerla con il genio dell'arte.

Nel *Simon Boccanegra*, che arriva già qualche anno dopo il *Rigoletto*, la maledizione ha una valenza pubblica nella scena finale del I atto, quando il Doge impone al perfido Paolo Albiani, segreto mandante del rapimento di Amelia, di maledire insieme a lui, davanti al popolo, colui che ha osato tanto, naturalmente intuendo l'identità dell'autore del misfatto. Alle parole di Simone, *Sul manigoldo impuro piombi il suon del mio detto: Sia maledetto! e tu ripeti il giuro*, Paolo risponde al colmo del terrore *Sia maledetto ...*, aggiungendo subito tra sé, proprio come Rigoletto all'invettiva di Monterone, *Orror!*, al che fa seguito il grido di tutto il popolo *Sia maledetto!!!* Paolo, costretto dalle circostanze per non farsi scoprire, ha dovuto maledire se stesso, e questo lo getta nella disperazione mentre, rimasto poi solo, pensa e ripensa alle terribili conseguenze che un tale gesto potrà avere su di lui: *Me stesso ho maledetto! E l'anatema m'insegue ancor ... e l'aura ancor ne trema!* Il carattere della punizione popolare, invocata per primo dal Doge sul responsabile del rapimento, ha qui una netta prevalenza, anche se il senso nefasto della parola parte innanzitutto dal sentimento personale di Simone, dalla sua indignazione, allargandosi subito dopo al motivo della giustizia unanimemente sentita e gridata da tutti all'indirizzo dell'ignoto colpevole.

Nel *Don Carlo*, la principessa di Eboli maledice la propria bellezza che a tanti errori l'ha indotta, tra cui il farsi amante del re Filippo II e rendersi troppo audace a danno degli altri. Ha tradito la sua regina, Elisabetta di Valois consorte di Filippo, gettandola in disgrazia agli occhi del re al quale ha fatto recapitare un cofanetto con il ritratto dell'Infante Carlo, da lei amato senza speranza, e ha già scoperto da tempo il sentimento che unisce Carlo ed Elisabetta. Dapprima aveva minacciato di vendi-

carsi, in presenza di don Rodrigo, uomo fidato del re e intimo amico di Carlo, rivelando ciò che sapeva, e ne aveva suscitato la reazione: il marchese di Posa avrebbe voluto ucciderla per metterla a tacere chiamando in causa la temuta parola (*Il velen ancora non stillò quel labbro maledetto*), ma ne era stato impedito dall'intervento di Carlo. Ora Eboli è pentita del male commesso e svela tutto alla regina chiedendo perdono, ma ne ottiene gelido sdegno e l'ordine di riparare *col dì novello* in esilio o in convento. Rimasta sola a meditare, si maledice più volte, ed è proprio su questo tema che Verdi scrive una delle sue pagine più belle e più nuove, un momento musicale altissimo da grande drammaturgo. La bellezza è un crudele dono del destino che rende fatue e superbe, nient'altro: *O don fatale, dono crudel che in suo furore mi fece il ciel! Tu che ci fai sì vane e altere ti maledico, o mia beltà. [...]* *Ti maledico, ti maledico, o mia beltà.* Le frasi vengono scandite e martellate con insistenza al suono imperioso degli ottoni, tipico quando Verdi vuole suggellare qualcosa d'importante al pari di una sentenza (come, ad esempio, in *Se quel guerrier io fossi!* dall'*Aida*, o nella morte di Violetta ne *La Traviata*, o nel duetto tra Filippo e l'Inquisitore nello stesso *Don Carlo*). Per Eboli è il pentimento e anche la scelta del convento, quale luogo in cui espriare per sempre le sue colpe, per cui la maledizione inferta a se stessa ha il valore di una redenzione in atto: un tema che, molto più ampiamente, era stato esposto qualche anno prima ne *La forza del destino*, opera di forti impatti violenti ma anche di misericordia d'ispirazione manzoniana.

Nel *Rigoletto*, invece, la maledizione ha carattere ed estensione prevalentemente familiare, s'intrufola cioè all'interno del piccolo nucleo di famiglia del protagonista, un mondo tutto incentrato sull'unica figura della figlia Gilda, il solo affetto rimastogli lontano dalle finzioni e dalle perfidie di corte. La tremenda parola ha un potere ancora più nefasto del solito, perché passa, tramite Monterone, da una cerchia familiare oltraggiata a un'altra cerchia familiare, quella di Rigoletto, ed entrambe hanno al loro centro una figlia, l'unico bene prezioso che i due padri hanno in comune e che difendono strenuamente come leoni. La figlia di Monterone, però, ha subito oltraggio dal Duca, mentre quella di Rigoletto è al sicuro a casa, protetta come in una fortezza e vigilata ad ogni passo. Nelle sue funzioni bassamente cortigiane, proprie del buffone, Rigoletto coglie al volo la gustosa occasione di far bene il suo mestiere e, all'irrompere di Monterone che turba la festa rivendicando i suoi diritti di padre per l'offesa ricevuta, comincia a ridicolizzare la faccenda e a prendere in giro il malcapitato. La volgarità del suo approccio, *Qual vi piglia or delirio a tutte l'ore di vostra figlia a reclamar l'onore?*, è del tipo che fa perdere le staffe e lascia il segno, perché va diritto al cuore di un padre già afflitto e umiliato. A Rigoletto, preso dal suo ruolo di buffone di corte, che comunque lo incattivisce sempre per il genere di ambiente in cui deve muoversi, non passa neanche un attimo per la testa che anche lui è un padre e non avrebbe mai dovuto aprir bocca in una circostanza del genere. Non ha giustificato e lo capirà troppo tardi. Monterone accusa il colpo ed è pronto a reagire con lo stesso sferza della parola, introducendo prima il tema della vendetta con cui minaccia di turbare le orge a corte e di gridare *fino a che vegga restarsi inulto di mia famiglia l'atroce insulto*, anche se dovesse essere ucciso per questo (*E se al carnefice pur mi daretè, spettro terribile mi rivedrete, portante in mano il teschio mio, vendetta chiedere al mondo e a Dio*). All'ordine del Duca di trarlo agli arresti, scaglia la maledizione su di lui e su Rigoletto (*Oh, siate entrambi voi maledetti*), ma in particolare sul gobbo che ha osato deridere un povero padre che è già *leon morente* per come sta vivendo il suo dramma familiare (*E tu, serpente, tu che d'un padre ridi al dolore, sii maledetto*). È qui che Rigoletto crolla inorridito (*Che sento! Orrore!*), insistendo come un automa sulla parola *orrore* che gli apre, di colpo, la mente sulla gravità dell'errore commesso, anche se fatto dal buffone di corte che lui voleva essere in quel momento. Egli però avverte il peso della maledizione non come giullare, ma come padre, in quanto da un padre gli è stata mandata e, per di più, ne teme l'aspetto più tremendo, quello che mai avrebbe voluto lo sfiorasse neppure: l'effetto-specchio del cattivo augurio, in quanto la figlia di Monterone è stata violata dal Duca e la sua sta invece al sicuro, ben rinchiusa e protetta da ogni pericolo del mondo, lontano da tutto e da tutti. A sua figlia tutto questo non accadrà, non deve accadere, ma l'ombra della maledizione lo accompagna dappertutto, soprattutto al ritorno verso casa, bramoso di rivedere la fanciulla, mentre continua a rimuginare la sua ossessione, la nota ribattuta con insistenza nella frase *Quel vecchio maledivami!*

Per uno come Verdi, che il teatro l'aveva nel sangue prima ancora di venir fuori alla grande proprio

con questo primo titolo della trilogia, era impossibile non ritagliare ogni situazione a vantaggio della musica e dei colpi di scena, nello spirito del dramma in cui la maledizione non molla mai la presa, anzi si fa strada pretendendo, non a torto, di dominare già nel titolo originario. L'opera doveva, infatti, chiamarsi *La maledizione di Vallier* (il Monterone del libretto) o *La Maledizione*, come dimostra il carteggio Verdi-Piave di quel periodo, ad indicare già quale ruolo, come fosse un personaggio, rivestisse questo tema incombente che attraversa tutta l'opera dall'inizio alla fine. Rigoletto se ne ricorda disperato quando s'accorge del rapimento della figlia da parte dei cortigiani, che lo hanno raggirato facendogli tenere persino la scala durante l'azione, e come un folle la cerca dappertutto, mentre l'orchestra magistralmente racconta ansimante il suo tormento, finché prorompe in un grido dell'anima che è anche il suo rimorso insopprimibile: *Ah! la maledizione!*

In nessuna opera non solo verdiana si era mai vista una potenza del genere, come quella della maledizione, operare così compiutamente e anche con intelligenza a ristabilire gli equilibri spezzati: Gilda subirà la stessa sorte della figlia di Monterone e perderà anche la vita per salvarne un'altra, quella del Duca, contro il quale Rigoletto intende vendicarsi commissionandone l'assassinio a Sparafucile, il bandito prezzolato che però fa le cose a metà, scambiando le vittime all'interno del sacco da consegnare poi al gobbo. Rigoletto spera così di raddrizzare il corso della maledizione originaria, facendola pagare al seduttore e andandosene via per sempre insieme alla figlia, che intanto crede di aver messo in salvo facendola partire per Verona prima di lui. Anche se le sue speranze di garantirle un avvenire migliore sono fallite per quanto è successo (*Solo per me l'infamia a te chiedeva, o Dio ... Ch'ella potesse ascendere quanto caduto er'io ...*), può almeno prendersi la rivincita sulla vita del Duca, tanto più che la minaccia della maledizione sembra ormai essersi allontanata essendosi adempiuta. E in realtà si è adempiuta, ma solo in parte, come nelle Idi di marzo che sembrano trascorrere apparentemente senza intoppi, al punto che Cesare stesso (Plutarco, *Vite parallele*) ne ride con l'indovino che lo aveva messo in guardia: *Ebbene? Le Idi di Marzo sono arrivate*, e l'indovino: *Sì, sono arrivate, ma non sono ancora trascorse*. Così il cammino della maledizione di Monterone, che deve ancora finire. Essa continuerà raggiungendo l'apice con la morte di Gilda, decisa a sacrificarsi al posto del Duca di cui s'era invaghita e, in sua vece, sarà rinchiusa morente nel sacco che proprio il padre aprirà con le sue mani, in riva al Mincio, raggiante di trovarsi il cadavere del nemico, un potente, ai suoi piedi.

Quel che accade dopo è risaputo, Gilda muore serena, senza rancori o rimpianti, perdonando e benedicendo, al pari di una creatura celeste che ha comunque serbato purezza nel cuore, a differenza di Rigoletto che invece continua a lacerarsi tra la rabbia verso la sorte e l'immensa pietà per quella vittima innocente che sta per perdere. Quand'ella gli muore fra le braccia, il suo grido di disperazione a chiusura dell'opera non può andare che in un sol verso, non può che riportarlo a quel fatale errore di leggerezza commesso un giorno contro l'afflizione di un padre: *Ah, la maledizione!*

Ancora paterno, o presunto tale, è in *La Traviata* il monito di Germont a Violetta, che deve essere persuasa ad ogni costo a lasciar libero Alfredo per sciogliere, a sua volta, la penosa cappa d'immoralità calata sul buon nome dell'intera famiglia e che impedisce, per estensione, il legittimo matrimonio dell'altra figlia. Importante notare il punto su cui fa leva il vecchio padre per vincere, dopo vari tentativi, le resistenze della donna e che trovano, finalmente, l'atteso cedimento: la minaccia futura della punizione divina per quei *nodi* non benedetti da Dio (*poiché dal ciel non furono tai nodi benedetti*), a motivo dei quali nessuna felicità può derivarne o essere duratura. Vince così il suo braccio di ferro, poiché questa triste realtà viene umilmente riconosciuta da Violetta in tutta onestà e segna la sua resa alla richiesta di Germont. Un legame non benedetto dal cielo equivale, infatti, a una maledizione vera e propria, come chiaramente indicato dal mito di Protesilao e Laodamia trattato da Levio e poi, nel c. 68, da Catullo. Protesilao è il primo guerriero greco a cadere nella guerra di Troia, non appena scende dalla sua nave, colpito da Ettore. Prima di partire, si era appena sposato con la procace Laodamia, ma entrambi, per saziare subito la passione che li aveva travolti, non avevano voluto aspettare i tempi preparatori alle nozze, con il rituale sacro e i sacrifici dovuti agli dei, per cui il matrimonio, consumato in anticipo, si era svolto senza i necessari adempimenti. Non risultava dunque benedetto dal cielo, per cui la vendetta divina non tarda ad arrivare, colpendo prima Protesilao, poi Laodamia che, non reggendo al dolore, decide di seguire il marito – restituitole per poco dalla

pietà divina - agli inferi. Ed è più o meno ciò che Germont intende far capire a Violetta, palesandole la natura illegittima di un'unione che non può trovare l'approvazione di Dio ed è perciò destinata a fallire naufragando nell'infelicità, in quanto non benedetta, perciò maledetta.

Per come Verdi tratta questo tema, in maniera direi unica, per come lo inserisce e lo sviluppa, ci troviamo di fronte a una rivelazione di originalità che in altri casi avrebbe generato situazioni teatrali di maniera o finali scontati, più o meno sulla base della legge del taglione, mentre c'è tutto un mondo che si muove all'interno di questa parola non sempre e soltanto negativa.

La maledizione è un monito, un insegnamento, una storia, un piano di salvezza, è molte cose insieme e può assumere dimensioni inimmaginabili sul piano dell'ascesi e della redenzione, come avviene in quel kolossal di stampo manzoniano che è *La forza del destino*, già nel titolo una dichiarazione di dominio del fato naturalmente contrario per tutti, ma solo negli aspetti che potremmo definire "terreni". Il destino muove il corso degli eventi e provoca disastri, causati da un delitto e da una maledizione iniziale - quella del padre morente di Leonora - ma alla fine ha una funzione salvifica che risplende di fede e di un senso di profonda religiosità, soprattutto da parte di Leonora e Alvaro illuminati dalla guida di Padre Guardiano, il coordinatore severo del loro piano di redenzione.

Don Alvaro e Leonora di Vargas si amano ma vengono divisi praticamente subito, proprio mentre stanno per fuggire insieme di nascosto, in quanto la loro unione non è ben vista dal padre di lei, il marchese di Calatrava, che disprezza Alvaro per le sue basse origini, in quanto discendente Incas di sangue misto. Li sorprende insieme nei preparativi di fuga, ma purtroppo, dalla pistola che Alvaro fa cadere in segno di resa e di pace, parte un colpo che lo uccide; soccorso dalla figlia, la respinge e la maledice in punto di morte in un modo che non lascia equivoci: *Lungi da me ... Contamina tua vista la mia morte. [...] Ti maledico. I due amanti seguono strade diverse, inseguiti per anni dal fratello di Leonora, don Carlo, che ha giurato di vendicarsi su di loro, finché li ritrova entrambi, sfidando prima a duello Alvaro che lo uccide, poi rivalendosi sulla sorella che, accorsa da lui, ne viene trafitta a morte. Prima, però, abbiamo tutto un lungo passaggio di espiazione, di fede religiosa, di mortificazione fisica e spirituale che accompagna la scelta di Leonora, giunta al convento di Padre Guardiano per esserne assistita nel difficile transito: vuole ritirarsi e finire i suoi giorni in un eremo, con il conforto di Dio e della Vergine Madre. Ai piedi della croce, mentre si confida con Padre Guardiano, prima ne teme l'atteggiamento diffidente e si mostra supplice (*Infelice, delusa, reieta, dalla terra e dal ciel maledetta*), poi si rassicura e già sente allontanarsi la terribile minaccia della maledizione paterna (*Più non sorge sanguinante di mio padre l'ombra innante, né terribil l'ascolto la sua figlia maledir*).*

La grande scena della vestizione, la Vergine degli Angeli, in cui tutti i monaci del convento sono chiamati a celebrare la solenne cerimonia dei voti di Leonora e a benedirne il santo ritiro nell'eremo poco distante, è giustamente famosa per la sua potenza poetica e religiosa, ma non ve n'è esclusa la maledizione, invocata contro tutti coloro che oseranno turbare la pace e il silenzio di quel ricovero. Padre Guardiano è inflessibile nel far giurare obbedienza ai confratelli sul divieto di varcare la soglia dell'eremo e di tentare di svelare l'identità di chi vi dimora in segreto: *A chi il divieto franger osasse o di quest'alma scoprir tentasse nome o mistero, maledizione!*, al che tutti rispondono insieme *Maledizione! Maledizione! Il cielo fulmini, incenerisca l'empio mortale se tanto ardisca; su lui scateni ogni elemento ... L'immonda cenere ne sperda il vento*. Sappiamo dunque, fatto più unico che raro, in cosa consista il contenuto dell'anatema scagliato sull'eventuale trasgressore del comando. Ecco la maledizione in chiave protettiva, in funzione salvifica in vista di un cambiamento radicale di vita, completamente votata alla solitudine di un eremo ai fini della purificazione delle colpe, del rimorso che la protagonista si porta sempre dentro dopo la morte accidentale del padre, dal quale non ha mai smesso di sentirsi maledetta.

Alvaro, dal canto suo, crede Leonora morta, finalmente *incolume dalla mortal jattura*, e si ritrova nell'accampamento militare di Velletri, quale capitano dei granatieri, a combattere a fianco di Carlo, ma i due, sotto falso nome, ignorano la rispettiva identità e stringono amicizia. Alvaro si ritrova a salvargli la vita sottraendolo a una rissa, poi però viene ferito in battaglia e rischia di morire, per cui, nel dubbio di non farcela, si fa promettere dall'amico di bruciare un plico segreto di carte che lo riguardano. Carlo giura, ma vorrebbe infrangere la promessa ed aprire il plico, senonché si frena, tormentato tra il senso dell'onore e il sospetto che in quell'uomo misterioso possa celarsi colui che

tanto affannosamente cerca da quindici anni (*S'ei fosse quell'Indo maledetto che macchiò il sangue mio?*), finché decide di non toccare il sigillo e di frugare fra gli altri effetti di Alvaro. Trova così un ritratto di Leonora e comprende, giubilando quando viene a sapere che il ferito è fuori pericolo e che perciò potrà affrontarlo di sua mano al momento opportuno.

Ancora la maledizione - del marchese di Calatrava e di Carlo - aleggia e s'insinua tra sentimenti di amicizia e abbandono religioso, sopprimendo i primi, offuscando il secondo, come accadrà quando Alvaro, fattosi frate con il nome di Raffaele proprio nel convento della Madonna degli Angeli, sarà raggiunto da Carlo e costretto, dopo minacce e insulti terribili, a battersi. Ma intanto, mentre duellano, Leonora è in meditazione fuori dalla grotta in cui vive penitente in ritiro e, avvertendo il clamore poco distante, ne è contrariata poiché giunge a turbare la sua pace; scaglia allora le ennesime maledizioni sui violatori (*Ma chi giunge? Chi profanare ardisce il sacro loco? Maledizione! ... Maledizione! ...*): una manifestazione di protesta e di difesa dalle agitazioni del mondo che irrompono, per l'ultima volta, nella sua vita. Tutto si svolge in fretta, senza che l'ombra dell'anatema fatale abbandoni le ultime vicende dell'opera. Arriva Alvaro, che ha colpito a morte l'avversario, a chiedere soccorso per il morente al misterioso eremita, e i due si ritrovano e si riconoscono, lei chiama i frati del convento suonando una campana interna e, quando viene a sapere da Alvaro che il morente è suo fratello, corre da lui, ma ne viene ferita a morte rientrando in scena sorretta da Padre Guardiano. È troppo perché Alvaro non esploda esasperato, maledicendo addirittura l'avversa volontà divina (*E tu paga non eri, o vendetta di Dio! ... Maledizione!*), subito ripreso dalla severità imperturbabile di Padre Guardiano (*Non imprecare; umiliati a Lui ch'è giusto e santo*), il quale ha saputo accogliere da solo, sotto la sua ala, la preghiera di quei due penitenti allo sbando che ora ritrova lì insieme, in circostanze di sangue, ma anche di fede e di rassegnazione. Leonora infatti accetta la sua fine serenamente, forse come una liberazione, comunque prodiga di parole sante e di preghiere per Alvaro che, invece, non vuol saperne di accettare la terribile situazione e continua ad agitarsi inveendo sulla sorte e su se stesso (*Un reprobo, un maledetto io sono*), finché la morte di lei e le benedizioni di Padre Guardiano riportano la calma definitiva con il calar del sipario.

Questa scena finale è tormentata e dà l'impressione come di un braccio di ferro tra l'impossibilità della rassegnazione, recante tutte le maledizioni sul destino e su se stessi, e la potenza del cielo rappresentata dall'autorevolezza intransigente di Padre Guardiano, come ad indicare che la fede in Dio deve misurarsi con tutti gli eventi e che non esistono disgrazie o avversità o disperazione, ma solo volere divino da accogliere e basta. Maledire, come lascia intendere il rimprovero del frate alla reazione di Donna, significa imprecare e null'altro; solo la donna, persino in punto di morte, mantiene intatta la fede e il senso della scelta fatta in nome di Dio senza mai venir meno alla propria coerenza, mentre Alvaro non riesce a "riprendersi" la mitezza e la solidità spirituale di quand'era Padre Raffaele, anche perché il delitto appena commesso lo ha sviato, sfiduciato, gli ha offuscato la mente e la forza interiore. Unica sua risorsa è maledire, non gli resta altro, benché il suo pessimismo non prevalga. La luce dell'amore di Dio trasfigura ogni cosa, trasforma la morte di Leonora in santo martirio e, come afferma lo stesso Padre Guardiano rivolto all'angosciato Alvaro, *il suo morir ne apprenda la fede e la pietà!*: sia dunque di esempio.

Soltanto Verdi, nella storia del teatro lirico, riesce a fare questi miracoli, ricavando da un tema alla moda come quello della maledizione, una corrente di pietà e di profonda umanità che attraversa opere come *Rigoletto* o *La forza del destino* in forma compiuta e molto ben articolata, con il ruolo della musica splendidamente inserito nelle giuste sezioni, in incastri perfetti. La testimonianza che se ne ricava è il significato e le finalità non sempre negativi intorno a questo motivo che spaventa e affascina al tempo stesso, perché ha storia, carattere, tutto ciò che occorre alla vita del teatro musicale, ma per un compositore non è facile utilizzarne la chiave giusta.

Non sono molti, come si è visto, gli esempi perfettamente riusciti in tal senso, altri hanno approcciato sporadicamente la seduzione della parola senza però svilupparne tutta la portata, altri se ne sono serviti per il linguaggio del libretto in base alle situazioni. Verdi, invece, ne ha fatto opere, ne ha fatto teatro, perché in quella parola, senza trasformarla in un catafalco di tetraggine ma in un universo di valori umani, lui ha saputo entrare.

**Claudia A. Pastorino**

## L'angelo azzurro

di Heinrich Mann

*Capita spesso agli uomini di perdere la testa per una soubrette, una ballerina, una cantantucola qualsiasi. La letteratura abbonda di esempi del genere. Signori dal borsellino gonfio pronti a farselo svuotare, ma anche gente comune sensibile al richiamo di un visetto ammiccante e birichino, di una audace scollatura, di un paio di gambe sempre bene in vista... e chi più ne ha più ne metta. Ovviamente entro una cornice all'interno della quale la musica è spesso di casa, grazie alle sonore folate di qualche orchestrina, al preludiare di un pianoforte, alla malia di un valzer, alle note stridule di una vocetta tirata fino alle ore piccole. Nel nostro caso non ci smentisce la storia del professor Raat (soprannominato ironicamente Unrat), protagonista dell'Angelo Azzurro di Heinrich Mann. Un insegnante di liceo irretito dalle grazie della modesta attricetta Rosa Frölich e perciò pronto a seguirne ogni passo "artistico", dalla penombra del camerino allo sfavillio del proscenio, condividendo gioie e dolori, ovazioni e fischi. Scene nelle quali l'autore (fratello, per la cronaca, del ben più famoso Thomas) rivela sensibilità e gusto nel ritrarre le apprensioni che agitano l'irrequieto professore all'interno dell'Angelo Azzurro, frequentato locale di varietà.*

... Il piano aveva cominciato a versar lacrime. Nelle note acute era tutto singhiozzi, nelle gravi si soffiava il naso.

Unrat sentì la Frölich intonare:

“Tonda è la luna e le stelle lucenti;  
ascolta: in riva al lago che scintilla  
vaga il tuo amore, e tu gemer lo senti...”

Le note affioravano, come pallide perle sopra un mare nero, dall'anima accorata della cantante.

Unrat pensò: “Eppure, in verità...” Aveva dentro un tepore, una tristezza... Raggiunse con circospezione lo spiraglio, e tra i cardini guardò formarsi lentamente e di nuovo scomparire le pieghe verdi della Frölich... Lei abbandonò la testa all'indietro, e nel campo visivo di Unrat apparve il diadema ricurvo sui suoi capelli rossi e una guancia dal colorito vivace sotto un sopracciglio alto e nero. Ad uno dei primi tavoli una voce entusiasta, la voce di un contadino corpacciuto in giacca di lana blu, esclamò: “Che pezzo di ragazza, perdio! E adesso chi manda più giù quel mostro di moglie che ho a casa?”

Unrat lanciò all'uomo un'occhiata di benevolo disprezzo. Pensò:

“Eh, dici bene tu, caro mio!”

Lui non era stato presente quand'era nata l'artista. Non sapeva cosa fosse la bellezza, non era chiamato a decidere in merito: doveva prenderla come gliela presentavano, e, per giunta, essere contento se gli toglieva il gusto di andare con sua moglie.

La strofa terminò lamentosamente:

“La barca oscilla al ritmo del tuo cuore;  
ridon le stelle, ed io piango d'amore.”

Ma a questo punto anche uno tra il pubblico rise, una risata grassa, a sbuffi. Unrat, strappato al suo intenerimento, cercò invano fra le teste. La Frölich cominciò anche la seconda strofa con un “Tonda è la luna...”. Quando fu al ritornello: “Ridon le stelle...” nella sala ve n'erano già sei o sette che ridevano. Uno, in mezzo al gruppo, gorgogliava come un negro. Unrat riuscì a scoprirlo: era un negro! Quell'individuo contagiava i suoi vicini: Unrat vide altre facce contrarsi in smorfie d'ilarità. Sentì nascere dentro di sé l'impulso di ridiscendere a forza quei muscoli stravolti. Passava continuamente da un piede all'altro, in preda a una specie d'angoscia...

La Frölich declamò per la terza volta :  
 “Tonda è la luna.”

“Lo sappiamo,” disse qualcuno con voce sguaiata risoluta. Qualche benintenzionato protestò contro il crescente tumulto. Ma il riso del negro si propagava con effetti catastrofici. Unrat vide file intere di bocche spalancate, nere, con qualche zanna che spiccava tra gli ampi spazi vuoti o con bianche mezzelune tese da un orecchio all’altro, con barbe da marinaio sotto il mento o con stoppie arricciate all’insù sopra il labbro. Unrat distinse il commesso che era stato suo alunno, quello che il giorno prima l’aveva squadrato sogghignando nella ripida calletta, e che adesso si smascellava come meglio poteva in onore della Frölich. E Unrat si sentì montare alla testa, come una vertigine, il furore del tiranno, quel suo furore esasperato dalla paura. Quanto accadeva alla Frölich toccava lui personalmente. Le aveva dato la sua approvazione, seguiva da dietro le quinte le sue mosse, la conosceva da vicino e l’aveva in certo qual modo presentata lui al pubblico. Chi s’attentava a disprezzarla faceva un affronto a lui stesso. Si aggrappò allo stipite della porta per non cedere all’impulso di balzar fuori e di ricondurre all’obbedienza con minacce, busse e castighi la moltitudine degli alunni ribelli.

da H. Mann, *L'Angelo Azzurro*, Milano, Garzanti 1966 (versione italiana di B. Cetti Marinoni)

### **Scale: chi le scende e chi le sale**

*Qualche volta i proverbi hanno ragione. Infatti, a proposito di scale, mai come ai nostri tempi quella di Milano è stata così oggetto di salite e di discese. Sovrintendenti, direttori artistici, esperti, consulenti, coordinatori... che si arrampicano nel salone degli specchi per poi cadere miseramente. A farne le spese è sempre la produzione artistica alquanto piatta, salvo rare eccezioni. Molte riprese, pochissime novità, parecchia routine.*

*Vista la diserzione del direttore musicale alla conferenza stampa, non è improbabile che, d’ora in poi, i programmi saranno conceptiti, più che per muti, per sordi.*

### **Bologna: da Dalla a Bocelli**

*Se Milano ha i suoi problemi a discapito della programmazione, Bologna sforma un cartellone musicale che annovera tra le punte di diamante un Werther con Bocelli, il musical Hair e Lucio Dalla in Pierino e il lupo.*

*Grazie al popular trend propugnato un po’ dovunque, dopo l’esperienza di Bill Clinton eccoci a un altro proverbio, quello del pelo e del vizio, seguito letteralmente dal lupo di Prokofiev.*

*Di Pierino in Pierino...*

### **E dalli con Dalla: Torre del Lago-Vienna andata e ritorno**

*Prima Caruso poi Pierino adesso è la volta di Tosca! Ad omaggiare l’eroina di Sardou, eternata da Giacomo Puccini, ci si è messo pure Lucio Dalla, riscrivendo testo e musica e dando così vita (come lui stesso precisa in un’intervista) “non ad un musical ma ad un’opera moderna”. Inoltre alla domanda “Perché?”, il noto cantautore ha così risposto: “Perché Puccini è la modernità. Tutta la musica del Novecento da Webern al musical deriva da Puccini.”*

*Sarà forse per merito dell’euro o del processo di globalizzazione in atto, ma Lucio Dalla ci ha proprio illuminati. In tutta sincerità non sapevamo che Puccini alle doti di musicista unanimemente riconosciutegli unisse quella di padre della musica seriale, diviso tra le origini toscane e la vocazione mitteleuropea. Come dire, sempre in viaggio tra Torre del Lago e Vienna... via Broadway.*

*Ringraziamo Dalla in attesa della nuova opera e, perché no, di un suo saggio musicologico sull’asse Puccini-Webern.*

## *La disperata contesa di Prokofiev contro lo stalinismo russo per la tutela del diritto musicale*

di Vincenzo Buttino

Sergej Prokofiev, dopo i furori iconoclastici del primo periodo avanguardistico, culminato con il balletto *Il passo d'acciaio* (1927), giunse, alle soglie degli anni trenta del Novecento, ad una metamorfosi armonico-melodica del proprio linguaggio musicale, che, per modernità, mai avrebbe lasciato immaginare la sconcertante esemplificazione stilistica dell'ultima fase creativa. In un breve arco temporale il compositore produsse un idioma sonoro fluido ed evanescente, apparentemente insignificante, ma dal punto di vista armonico, estremamente ardito, nel quale è spesso difficile individuare il tessuto melodico, perché quest'ultimo talora si avvale del contrasto tra intervalli congiunti ed improvvisi salti melodici, talora si dissolve all'interno di parametri ritmici sempre movimentati ed ostinati, quasi una sublimazione dell'improvvisazione jazzistica (vedasi il Concerto per pianoforte n. 4). L'inedito itinerario musicale intrapreso dal musicista, che comprende il triennio 1930-1932 e che generò i seguenti lavori: il balletto *Sul D'nepr* op. 51, il Concerto per pianoforte n. 4 op. 53, le due Sonatine op. 54, etc, subì purtroppo una repentina interruzione a causa del gretto autoritarismo del potere pseudo sovietico. Ancora oggi duole chiedersi quali sviluppi e quali contributi il compositore avrebbe potuto apportare alla sintassi del sistema tonale occidentale se non si fosse lasciato irretire dal desiderio di riabbracciare l'amato suolo natio. Comunque, appena rientrato in patria, nonostante le pressioni ideologiche del regime, Prokofiev cercò di introdurre gradatamente nelle nuove composizioni i risultati delle proprie ricerche musicali, quasi fossero un amaro calice da somministrare a piccole dosi, con il vano auspicio che sia il potere politico, sia i fruitori di musica potessero assimilarle e gradirle. Il primo passo che il musicista compì per affermarsi nella vita musicale sovietica fu cauto e ponderato. Egli, nel dicembre 1932, ricevuta ed accettata la proposta di scrivere la colonna sonora per il film *Il tenente Kije*, prodotto dagli studi cinematografici 'Belgoskino' di Leningrado, consapevole di operare in un contesto culturale particolarmente delicato, come quello sovietico, preferì saggiamente riconnettersi allo stile musicale della *Sinfonia classica* op. 25, opera di successo che segnò il commiato artistico giovanile del compositore dalla Russia di Lenin, nel lontano 1918. "Non conoscevo ancora con chiarezza il linguaggio musicale che conveniva adottare... e non volevo rischiare di fallire", annotò Prokofiev nella sua autobiografia. Il committente, Alexandr Feinzimmer, cineasta e produttore del film, non procedette, però, alla proiezione del lungometraggio, pur avendo apprezzato la vivace musica di Prokofiev, perché non intendeva incorrere nelle ire del governo centrale. Infatti, il racconto satirico di Jurij Tenjanov, *Il tenente Kije*, ironizzava sulla paradossale burocrazia russa, ponendosi in netto contrasto con la appena rivoluzionata costituzione organica della musicologia sovietica, la quale dalle benevoli e culturalmente aperte R.A.P.M, patrocinata da Lenin nel 1923, e P.R.O.K.O.L.L., si era tramutata nella severa e reazionaria Unione dei Compositori e dei Musicologi Sovietici. Alcuni mesi più tardi, Prokofiev ebbe sentore dello strepitoso successo ottenuto da Dimitrij Shostakovic, il 22 gennaio 1934, con la prima esecuzione di *Lady Macbeth di Mzensk*, melodramma intriso di cruenti dissonanze, nonché opera d'avanguardia nel panorama musicale novecentesco. In virtù di tale episodio, stimò lecito creare un lavoro in cui potesse riversare e sfogare tutta la propria esperienza di artista moderno. Nacque, così, il *Canto sinfonico* op. 57, caratterizzato da una ossessiva contrapposizione tra frenetici urti politonalità e languidi paesaggi sonori. Questo stupendo brano per orchestra, purtroppo breve in quanto dura poco meno di un quarto d'ora, fu duramente stroncato dalle autorità governative, con le testuali parole, riportate sulla *Sovjetskaja Gazeta* il 15 aprile 1934: "Il Canto sinfonico non possiede la benché minima qualità musicale, non riusciamo a comprendere il motivo per cui viene inteso come un canto nel senso proprio del termine. Possiamo ritenerlo una triste testimonianza del declino della cultura individualista... Procedere su questa strada sarà rischioso per il musicista."

Palesamente stupefatto, il compositore cercò di placare la prima di una lunga serie di estenuanti

recriminazioni, non cercando un compromesso tra le sue esigenze artistiche e il credo estetico del regime sovietico, quanto piuttosto ribadendo la necessità per il progresso dell'arte musicale di rigettare ogni forma di banalità melodica e strutturale: "Il problema di conoscere il genere musicale che conviene comporre ai giorni nostri preoccupa non poco i compositori sovietici... Innanzitutto è necessario scrivere della grande musica... Questa musica ci deve condurre verso lo sviluppo delle forme musicali... Il pericolo di risultare provinciali è troppo reale per il compositore sovietico contemporaneo... La semplicità non dovrà essere fuori moda... ci dovrà essere un modello innovativo di semplicità" (*Iszvestja*, 16 novembre 1934).

Il nuovo modello di semplicità melodica, ideato da Prokofiev, si concretizzò nel balletto *Romeo e Giulietta* op. 64, composto nel biennio 1935-1936. Il compositore, modificando il proprio linguaggio musicale e riducendo i salti melodici intervallari, subordinò il parametro ritmico alla melodia, che acquistò più spessore e significato. Sfrondò i molteplici agglomerati sonori di dissonanze, presentandole comunque gradatamente secondo una logica strutturale affine alla teoria del 'gradiente armonico' di Hindemith e, inoltre, si avvale dell'impiego preponderante delle cosiddette note estranee, note di passaggio, ritardi, appoggiature, che all'interno delle strutture scalari tonali o modali, possiedono la stessa valenza. Per quanto concerne l'articolazione delle armonie, Prokofiev non trascurò il radicato espediente tecnico che consiste nell'accostare sonorità appartenenti a tonalità lontane, seguendo il principio cromatico, definito da Diether De La Motte nel proprio *Manuale di armonia*, della 'sensibilizzazione dei suoni'. Ne conseguì una musica del tutto inaudita, brillante, lirica e ritmicamente incisiva, come quella ebba di estasi che delinea il sentimento amoroso di Romeo Giulietta nell'omonimo balletto. Il discreto successo che conseguì quest'ultima creazione, malgrado alcune controversie sostenute da Prokofiev con la compagnia di ballo del Bolshoj per la presunta inefficacia coreografica della musica, stimolò l'autore a generare una serie di lavori conformi al nuovo modello stilistico: il Concerto op. 63 per violino e orchestra, I Pezzi pianistici op. 65, *Pierino e il lupo* op. 67, etc, i quali, però suscitavano presso la critica del regime soltanto indifferenza. Fortunatamente, due dei quattro Canti op. 66 ottennero ad un concorso organizzato dalla *Pravda*, l'uno il secondo premio, l'altro una nota di lode. L'artista, di contro, continuò imperterrito a mescolare nelle proprie creazioni modernismo e tradizione e giocò persino d'azzardo quando portò a termine la mastodontica Cantata op. 74 per il venticinquesimo anniversario della rivoluzione d'ottobre.

L'opera, basata su testi tratti dalla letteratura comunista, combina un linguaggio armonico aspro e ritmicamente frenetico a dolci e solenni melodie popolari. Dei dieci episodi che la compongono, i più arditi sono il primo, il secondo ed il sesto. L'uno, "Uno spettro si aggira per l'Europa, lo spettro del Comunismo", sottolinea l'avvento della nuova realtà sociale proponendo curiosamente una musica lugubre, barbara, violentemente politonale ed esatonale; l'altro, un pizzicato singhiozzante del coro, sostenuto dagli archi, dal titolo "I filosofi", deride l'operato degli antichi e moderni pensatori poiché hanno teorizzato soltanto concetti astratti, senza comprendere quale sia il vero motore del reale, ossia il continuo mutamento della società. Nel sesto brano, "Rivoluzione", i fermenti e le ansie manifestate dal popolo russo sono realizzati con fragori richiamanti l'euforia demoniaca de *L'angelo di fuoco*, il dramma operistico più innovativo di Prokofiev, composto nel lontano 1927. La concitazione entusiastica delle masse, impersonate dal coro, raggiunge l'acme nel momento in cui il compositore stilizza in musica l'assalto rivoluzionario alla 'Alexandrina' (il teatro 'Alexandrinskij') e alla fortezza di Pietro e Paolo. Le sonorità impiegate, una 'cacofonia' di trombe, percussioni, ottoni e persino di sirene, discendono direttamente dalla Sinfonia 'di ferro e acciaio' n. 2 op. 40. I momenti corali prettamente consonanti non sono molti in questa cantata: il quarto brano, "Marciamo in file serrate", su testo tratto dal *Che fare?* di Lenin, possiede un incedere melodico circoscritto schiettamente musorgskiano; il settimo, "Vittoria", un malinconico canto corale, prelude alla musica popolare di *Ivan il terribile*. L'ottavo, "La promessa", su parole di Stalin, sorta di giuramento rivolto al defunto Lenin, sull'osservanza dei principi gestionali comunisti, è il brano più evocativo della cantata, dal quale si evince uno dei tanti indizi che comprovano la simpatia nutrita da Prokofiev, ma mai confessata, per la figura storica di Lenin. Il musicista era ben consapevole che Vladimir Ilijc Uljanov, soprannominato Lenin, fu il vero rappresentante della classe operaia russa. Questi, infatti, nel 1917, conquistò in Russia il potere politico, sbaragliando la spietata aristocrazia zarista e scavalcando la allora assai debole borghesia di Kerenskij. Ancora oggi l'esempio di Lenin costituisce un

precedente storico unico nel suo genere. Nella prosecuzione delle vicende umane, dalla formazione delle classi sociali in poi, non si era mai verificato che il proletariato, sempre sottomesso e sfruttato, fosse riuscito a prevalere sui propri aguzzini, per un consistente arco temporale (dal 1917 al 1926). In Francia ci fu sì un'analoga circostanza, che scaturì dalla disfatta di Sedan nel 1870, ma ebbe brevissima durata, perché le masse popolari furono in pochi giorni duramente dilaniate dalle forze militari della borghesia. Lenin, pur tuttavia, non realizzò il socialismo in territorio russo, ossia un sistema economico privo del denaro e quindi senza l'organigramma delle classi sociali, basato sul controllo operaio dei mezzi di produzione. E le ragioni furono sostanzialmente due: sia perché morì prematuramente nel 1924; sia perché la borghesia russa, ripresasi economicamente con la N.E.P., Nuova Politica Economica, alias capitalismo di Stato, sorta di compromesso voluto paradossalmente da Lenin in persona per fronteggiare la impellente necessità di acquisire macchinari e materie prime dall'occidente, corruppe un funzionario del Partito Bolscevico. Costui, sempre considerato con diffidenza dai quadri dirigenti (addirittura Lenin raccomandò caldamente Trozkij di estrometterlo dal partito), assecondò gli interessi non certo dei lavoratori diventando uno dei più crudeli dittatori che la storia ricordi. Si trattava di Stalin, quello stesso Stalin che al congresso istituito dal Partito comunista in memoria di Lenin, appena scomparso, pronunciò l'ipocrita discorso musicato da Prokofiev nel citato ottavo brano della Cantata op. 74. Il brano corale, però, nobilita completamente il testo staliniano grazie ad una struggente ed intima marcia funebre. Come poteva una tale musica, come quella ardimentosa della cantata, non urtare i rigidi padiglioni auricolari, o meglio paraocchi, della critica governativa? Questa ritenne la nuova opera di Prokofiev un biasimevole documento sonoro di sfida, in virtù del quale l'autore peccava di aver disertato dai gloriosi ranghi della società sovietica. Contemporaneamente Andrei Zhdanov, il temibile commissario per l'istruzione nominato personalmente da Stalin, inasprì la contesa sul predominio ideologico dell'arte, enunciando le direttive estetiche imprescindibili del 'Realismo socialista' alle quali tutti i compositori residenti in U.R.S.S. dovevano conformarsi. Lo sfrontato 'uomo di ghiaccio' non resse a lungo. Terrorizzato dal dominio culturale zhdanoviano e impossibilitato a lasciare l'Unione Sovietica per l'interruzione dei rapporti economico-sociali dell'U.R.S.S. con l'Occidente, Prokofiev reclinò il capo, un tempo sempre rigido verso l'alto, e in un articolo edito sulla *Pravda* il 31 dicembre 1937, così si espresse: "Ho riflettuto a lungo sui miei metodi creativi e... credo di aver commesso qualche errore. Ciò mi ha indotto a cercare un linguaggio più comprensibile... La musica è diventata accessibile alle masse popolari... a tal punto che il compositore deve tenerne conto." I Canti op. 76, le musiche di scena per l'*Amleto* shakespiriano op. 77 e per il film di Eisenshtein *Alexandr Nevskij*, ma in particolar modo la breve Cantata *Salute a te* op. 85, composta per onorare il sessantesimo compleanno di Stalin, riabilitarono parzialmente il loro autore, il quale, placati i furori del regime, si consacrò con fervore allo studio della psicologia umana in seno alla società sovietica. E l'ambito di ricerca più appropriato non poteva prescindere dal dramma operistico. Con il *Semjon Kotko*, melodramma ricavato, dal romanzo di Valentin Katajev, *Io sono figlio del popolo lavoratore*, composto nell'estate del 1939 contemporaneamente alla Cantata op. 85, Prokofiev passò al contrattacco. Egli ritenne opportuno conciliare un linguaggio particolarmente ricercato con le tematiche del Realismo Socialista. La prima rappresentazione dell'opera, avvenuta al teatro Stanislavskij di Mosca il 23 luglio 1940, gli procurò, invece, un'irrefrenabile ostilità, da parte non solo della critica, ma persino dello stesso scrittore, che auspicava per il proprio romanzo, una veste melodica simile a quella della *Carmen* di Bizet, tutta contornata di accattivanti arie e danze folcloristiche. Il *Semjon Kotko* di Prokofiev, contrariamente alle aspettative di Katajev, godeva degli stessi principi strutturali e drammaturgici formulati dall'autore nei suoi precedenti melodrammi (*Il giocatore*, *L'angelo di fuoco*, *L'amore delle tre melarance*, etc.); ossia si suddivide in quarantotto brevi scene che movimentano l'azione drammatica, secondo una conformazione memore delle recenti esperienze acquisite da Prokofiev in virtù della sua relazione con l'arte cinematografica di Eisenshtein. La musicologia sovietica non riuscì a comprendere che Prokofiev, realizzando quest'opera, aveva centrato il bersaglio. Se, invero, l'essenza del Socialismo consiste nella bontà dei rapporti umani, l'eroe della cultura sovietica dovrebbe essere non il singolo, ma il vincolo che pone in corrispondenza ogni membro di una associazione individuale con il proprio simile. Parimenti, il protagonista del dramma di Prokofiev, non è Semjon Kotko, bensì quel particolare sentimento che si innesca ogni qualvolta subentra nella comunità una situazione di serio pericolo: ossia la solidarietà umana. La

vicenda di S. Kotko è semplice, ma efficace. Il protagonista, artigliere dell'esercito bolscevico, reduce dal conflitto tra Armata Rossa e Armata Bianca, intenzionato a prendere in moglie la ritrovata fidanzata Sofia nel proprio villaggio, deve fronteggiare l'ostilità del padre di lei, Tkashenko, fautore delle forze militari 'bianche'. Tkashenko ha promesso la mano della figlia al ricco possidente Klimbovskij, legato politicamente al nemico 'bianco', per cui ha tutto l'interesse ad eliminare un impreveduto e scomodo ostacolo. Sopraggiunto l'esercito tedesco, alleato dei 'bianchi', Tkashenko non esita a far imprigionare Semjon e a permettere l'impiccagione di alcuni suoi amici fedeli alla causa comunista. Tuttavia l'azione volge a lieto fine, in quanto l'esecuzione capitale di S. Kotko, viene scongiurata dalla sopravvenuta tempestiva dell'Armata Rossa. Il pregio del melodramma risiede nella intensa umanità che traspare da ogni scena. Indimenticabili sono, ad esempio, nel primo atto, il frangente in cui la madre di Semjon ritrova al suo cospetto il figlio creduto scomparso da molti anni; l'accoglienza entusiastica ricevuta da Semjon nel villaggio natio; la sincera gioia di Frossja, la quale non appena scorge l'eroe, corre saltellando da Sofia, sua amica del cuore, per recarne lieta novella e la scena in cui la schietta e genuina Sofia narra al proprio fidanzato un inquietante sogno premonitore. La risoluzione del Comitato Centrale del partito, presenziato da Zhdanov nel 1948, scosse profondamente l'operato artistico di molti compositori sovietici. Prokofiev, nuovamente umiliato, accettò passivamente ogni meschina ammonizione e, in una missiva inviata frettolosamente al presidente dell'Unione dei Compositori, il mediocre ed invidioso musicista Tikhon Krennikov, riferì: "...sono grato alla risoluzione del partito, perché crea le condizioni ottimali per un ritorno alla sacralità di tutta l'organizzazione della musica sovietica." Ormai stanco ed ammalato, il grande artista compì un immane sforzo creativo; realizzò, cioè, ciò che costituirà l'ultimo suo contributo al teatro musicale: *La storia di un vero uomo*, dramma lirico composto su un libretto tratto dall'omonimo romanzo di Boris Polevoj. La trama, ambientata nel 1942 durante l'invasione tedesca in U.R.S.S., segue le peripezie di Alexej, pilota dell'aviazione russa, il quale, al culmine di una battaglia, è costretto ad atterrare precipitosamente con il proprio aereo, perché colpito dalla contraerea nemica. L'eroe, sempre impassibile, malgrado abbia riportato seri danni alle gambe, si trascina sino al villaggio russo più vicino, dove viene ritrovato da alcuni contadini. Giunto in ospedale, i medici per salvarlo gli amputano entrambi i piedi, ma Alexej, dapprima scoraggiato e depresso, ritrova presto la gioia di vivere, oltre che nell'affetto dei propri familiari e dell'ambiente circostante, anche nella ferma decisione di servire nuovamente la causa socialista recandosi di nuovo sul fronte di combattimento. La struttura drammaturgico-musicale di questo lavoro è analoga a quella del *S. Kotko*. Si articola in trentanove brevi episodi, musicati nel complesso con ariosi, recitativi drammatici e brevi intermezzi orchestrali; però, abbondano le forme chiuse: arie, cori e danze popolari, come il malinconico valzer e la scintillante rumba. Tra i momenti più felici de *La storia di un vero uomo*, degni di menzione sono le deliranti evocazioni dell'infermiera Claudia: "Nel boschetto verde" e "Il mio dolce sogno", cantate nel secondo e nel terzo atto, impressionanti come le canzoni di Ofelia, scritte da Prokofiev dieci anni prima per *Amleto* op. 77; la straziante scena di morte del Commissario, compagno di stanza di Alexej, simbolo dell'eroso sovietico; la meravigliosa descrizione del paesaggio primaverile osservato da Alexej, attraverso la finestra della sua camera ospedaliera, nell'arioso del secondo atto e, per concludere, la festosa atmosfera popolare che allieta il definitivo rientro di Alexej nel suo villaggio natale. In un certo senso Prokofiev vinse la annosa contesa contro la dittatura di Stalin. Pur avendo accolto e assimilato alcuni precetti fondamentali del Realismo Sovietico, mai concesse al dispotismo governativo di ridurre il proprio teatro operistico ad una blanda matassa di canzonette. Persino il melodramma più 'tradizionalmente moderno', *Il matrimonio al convento* op. 86, non concede attenuanti al regime. Delle numerose stroncature apparse sulla stampa sovietica nel 1949, il compositore non ebbe alcuna considerazione; anzi replicò con una smentita indirizzata all'Unione dei Compositori: "Nella mia opera ho cercato di creare delle melodie quanto più comprensibili possibile. Il mio scopo principale è stato... rivelare al mondo l'umanità dell'uomo sovietico, la sua dedizione al Paese, il suo patriottismo." Scrisse, verso il declinare della sua esistenza, soltanto un lavoro dedicato alla realtà contemporanea: l'oratorio *A guardia della pace* op. 124. Le restanti composizioni costituirono il lascito testamentario di un Prokofiev, solo e alle prese con il proprio destino, ma sereno e paziente. Non a caso l'ultima opera compiuta, la Sinfonia n. 7 op. 131, conclude l'affascinante iter artistico del musicista con lo stile gioviale e arguto della *Sinfonia classica*.

**Vincenzo Buttino**

## Intorno a Scarlatti e alla Cantata

*Aspetti estetici e Motivi storico-ambientali - Un inedito*

di Ferdinando Grossetti

### 6. Intorno a Scarlatti e alla Cantata: considerazioni minime (II).

In linea diacronica c'è intanto da registrare che già qualche anno prima, come riferito *en passant*, Scarlatti prende atto, non senza disappunto, di dover pagare il fio della sua concezione musicale perché nient' affatto propenso a far sue le balze della voga barocca, passando così per musicista dotto, austero e perciò di non facile comprensione. E per quanto il personaggio mostrasse autocontrollo e ritegno più che a sufficienza, pure in alcune lettere di questo periodo, scritte con caratteri minuti, uniformi ed eleganti (modello esemplare d'indagine grafologica) emergono chiari accenni d'insoddisfazione e perfino di risentimento, non estranei alla considerazione che si aveva di lui, in nulla confrontabile con quella esemplarità a cui l'aveva innalzato apertamente in Francia l'abate Ragueneau.

In verità, sin dai primi successi, la maniera di Scarlatti di replicare, convenire, ribattere; il modo di emettere le sue *strong opinions*, offre subito lo spunto per fare emergere con tratti sempre più salienti quel suo carattere (inteso quale schietta manifestazione d'intenzionalità), destinato a divenire ben presto oggetto insueto di attenzioni, rilievi e, perfino, di gratuite riprensioni. La postura, le movenze, la *mise*, forse il modo tutto personale di riempire la distanza (fisica e psicologica) che Scarlatti immetteva tra lui e l'interlocutore, lo sguardo fiero e certo pieno di riserbata contezza che già mostrava in giovane età (come traspare dal dipinto del Vaccaro), non sembrarono atteggiamenti di certo appropriati per suscitare nel giudizio comune quella che si dice una buona o meglio accattivante impressione. E la considerazione è d'obbligo perché chiarisce, in tal senso, anche il primo, e più significativo precedente.

Nel 1680, infatti, Felice Parnasso (pseudonimo forse di Bernini junior), nell'articolare il dialogo tra due personaggi buffi, inseriti nel terzo atto dell'opera *L'Honestà negli amori*, ravvisa subito l'opportunità d'introdurre un preciso riferimento all'opinione che si stava già diffondendo sul temperamento di Scarlatti. A commento, cioè, del successo riscosso l'anno prima da *Gli equivoci nel sembiante*, il librettista insinua che "...il Siciliano, giovinotto... "doveva aver... portato sin dai confini della Cristianità un sacco pieno d'arie... provenienti dall'Arabia."<sup>1</sup> In tal contesto, l'ironia benevola del doppio senso è più che lampante, eppure il ...*sin dai confini della Cristianità*... non dovette punto essere gradito a Scarlatti, se la reazione fu quella di non rivestire di note i versi che lo riguardavano, quantunque concepiti dall'illustre personaggio.

Da questo momento è un crescendo. Un *climax* che toccherà il picco più sgradevole all'indomani dell'insuccesso del *Mitridate Eupatore* (Venezia, Carnevale del 1707). Nella crudelissima satira di Bartolomeo Dotti, *Contro Scarlatti*<sup>2</sup> commissionata probabilmente dall'ostilità del mondo teatrale veneziano, i veleni, infatti, sono sparsi a iosa. E fanno sì che la nomea, nata da elementi essenzialmente 'impressionistici', assunta in ultima analisi contorni e significati profondamente ingiusti oltre che lesivi. Per Scarlatti, un vero e proprio *vulnus*.<sup>3</sup> D'altronde, questo carattere scarlattiano, sostenuto e colmo di ritegno, non è spiegabile, forse, se non con la faticosa commistione di due decisive componenti. Una, sicula (se si esclude l'ipotesi toscana) e, forse, di ascendenza arabica, ovvero, etnico-genetica, consistente nell'ineluttabile improntamento, da parte delle strutture cerebrali, degli usi, consuetudini, costumanze vigenti nel luogo in cui si nasce e si vive, e che si trasferiscono di padre in figlio. L'altra, si presenta *in fieri*, e può scaturire dal grado di acquisizione dei nuovi modelli culturali nei quali il soggetto si va a collocare. Nella fattispecie, la repentina quanto continua frequentazione di Scarlatti già a 19 anni di personalità quali i cardinali Pamphili, Ottoboni, i duchi di Maddaloni e, soprattutto, la protettrice Cristina di Svezia, lo indussero (è possibile sostenere) ad apprendere e annettersi (o a rafforzare), probabilmente, tratti, maniere, atteggiamenti, convinzioni, modi di essere, caratteri, dunque! Come quello che s'imponesse distintissimo della Basilissa, alias la regina Cristina.

Un insieme di fattori che costituirono di certo un sostrato culturale, dal quale probabilmente ebbe modo di nascere in Scarlatti una particolare condizione interiore e forse, la non irrealistica o stravagante

speranza-convinzione consistente nel fatto che, in nome di una superiore affinità elettiva, a sua volta suffragata da un particolare magistero tecnico-creativo, egli potesse aspirare a considerare nulle le “barriere di casta”;<sup>4</sup> e, congiuntamente, a ritenere del tutto normale il rispetto dovuto a un uomo e ai suoi meriti, tanto più se conseguiti all’insegna di una lotta continua per vederli affermati e riconosciuti. Considerazione, questa, che però non equivale per nulla, come qualcuno sostiene, al “diritto di pretendere dai più deboli ciò che i più forti esigono da lui”.<sup>5</sup> Di diritto si tratta anche qui, evidente. Ma che concerne quello di non rinunciare al proprio ruolo o alla propria singolarità. Scarlatti, l’abbiamo già detto, non è un eroe, ma una inconfondibile filiazione del suo tempo. E, tuttavia, nel vivere la complessità dei micro-elementi ambientali che si va a instaurare all’interno di quella irripetibile ‘circoscrizione’ spazio-temporale, che oggi potremmo definire *glocal* (globalità della località), egli opera con giudizio, senza mai offendere, organizzare combine a danno degli altri, men che mai tradire o fare ricorso ai più abietti maneggi relazionali per emergere, come pure era d’uso spudoratamente già allora. Nel rapporto con gli altri musicisti, artisti e intellettuali, egli fa fuori tutto ciò che il senso subdolo del carrierismo eleva (e in ogni tempo) a normativa assoluta e, quindi, vincente: la piaggeria, la falsità, l’ipocrisia. “La sua buona disponibilità a riconoscere il merito dei colleghi illustri”,<sup>6</sup> è negli atti della cronistoria. Il che, resta da sottolineare, non può non assumere valore emblematico di lealtà e correttezza.

Più che orgoglio, dunque, inteso come superbia, mera presunzione o protervia, per Scarlatti è il caso di convergere su una dignità sciente e certo di elevato spessore, di un ragguardevole quanto, però, commisurato concetto della propria persona. Una dignità che richiama *in primis et ante omnia* il valore della identità. La quale non è solo la consapevolezza di sé (sindèresi), ma anche il riconoscimento che di essa ci viene dagli altri e per il quale gli uomini che regolano la vita *iuxta propria principia* son disposti a tutto, ad ogni forma di lotta. In ispecie, quando il riconoscimento viene negato di proposito. Intenzionalmente. “L’uomo di valore è disposto a patire la fame, soffrire il freddo e tutti gli altri disagi, senza mai cedere o deflettere dai suoi nobili principii, finché non abbia raggiunto la vittoria o la morte” (Platone, *Repubblica*, IV L.). Ne può derivare per Scarlatti il giusto orgoglio, che s’impone, però, come atto di giustizia verso sé stesso, giustificato dal rifiuto della sottomissione, praticata invece dai “...piccoli uomini, quelli che alla lotta per il riconoscimento preferiscono la conservazione della vita”, attraverso ogni forma di adulazione, menzogna, inganno e tradimento. È quest’orgoglio, dunque, che, tradotto in convinzione assiomatica, Scarlatti non avrebbe mai potuto cedere o barattare. È il suo carattere a impedirlo, certo. Ma anche l’estensione e il corollario di esso costituito dall’energia morale, dal coraggio, cioè, di non volerlo in nessun modo dissimulare. Non è già questa nozione etica meritoria di plenario apprezzamento? E occorre avere a mente che, in tutta la sua storia, Scarlatti non si rivelò mai né uno *yes men* di allora, né tanto meno un sicofante. Fatto sta che *la regola* di sempre è quella che vuole a tutti i costi, nei rapporti interpersonali e a maggior ragione tra i non pari di ceto e di censo, l’*individuo* docile e sottomesso. Da cui l’ipotattica disequazione: più arrendevole e spersonalizzato si è, tanto più la strada verso l’*arrivo* corre liscia (senza *dérappages*), e tutta disseminata di allettamenti e obeli seducenti. Nel nostro caso, e secondo la tartuferia dei benpensanti, Scarlatti, per ricevere considerazione di fronte agli *Altri* o, meglio, alla ‘giurisprudenza’ di essi\_ si sarebbe dovuto semplicemente inchinare, prostrare, ridurre a minuzia, a un nonnulla. O nel migliore dei casi, a emblema di rassicurante innocuità. Più che parlare, avrebbe dovuto acconsentire, ma stando perfino attento a come articolare i toni della voce. Se ne può dedurre, pertanto, che è la *pena* ciò che in ultimo la gente ha bisogno di provare per il suo simile il quale, solo in questo ripiego di autozzerato decoro, può sperare di essere accreditato tra i ‘degni’ dell’umano consorzio. Paradossale, ma vero!

Ma siffatto paradosso apre per direttissima a un’amarissima congruenza: il singolo, il gruppo o l’intera collettività (*les conventions sociales*), nel volere (o pretendere) l’*Altro* accomodante e sottomesso, chiedendogli perfino di svestirsi della sua personalità, non fa altro, alla fine, che rivelare la sua vera fondatezza. E quale altra, se non la spregevole, cinica, recondita sua immoralità? Sicché, *unicuique suum!*

E veniamo ai rapporti con i mecenati. È vero! Quando Scarlatti si rivolge ai suoi referenti aristocratici per chiedere egida o ricevere “alti comandi”<sup>7</sup> eccede nell’ossequio, anche se si tratta di assicurarsi appoggi per cautelare la sorte sua e quella della sua famiglia. Ma così facendo, egli non fa

altro che prendere realisticamente atto delle due massime onnipotenze esistenziali: il potere di fattibilità delle cose che risiedeva (e risiede) nelle risorse economiche di chi le deteneva (e detiene *cum quibus*); e, altresì (per convinzione ideologica o semplicemente pragmatica), il potere indiscutibile di provvidenziale mediazione, rimesso quasi per prescrizione divina, al *signore* di turno. Per il momento, non altro. E certamente il Nostro non poteva in quel contesto, entro cui pure deve ritagliarsi un suo *modus operandi*, rivolgersi all'oste o al barbiere di quartiere.

La famosa lettera (e non solo) scritta da Scarlatti a Ferdinando de' Medici il 30 Maggio 1705, per presentare l'*Aquila, cui son cresciute le ali* (suo figlio Domenico), richiama sollecitamente alla mente (*si parva licet...*) e per nettissima analogia reverenziale, quella scritta nel 1482 da Leonardo a Ludovico il Moro, per sottoporgli le numerose, varie e genialissime invenzioni che al momento non trovavano adeguata comprensione e, soprattutto, disponibilità attuativa. E non va taciuto che Leonardo in tutta la sua vita non ebbe mai esitazione a rivolgersi a chicchessia, purché fosse in grado di realizzare i suoi progetti. (Il *chicchessia*, ovviamente, esclude quell'oste e quel barbiere di cui prima. Ché in linea ordinaria a loro non erano ascrivibili né nozioni culturali né disponibilità finanziarie-attuative). È il caso di ricordare la tirannica gabbia (o trappola) sociale entro cui si vanno a fissare i rapporti tra gli individui, i gruppi e le relative sostanze? Ogni analisi, pertanto, isolata da questa realtà non ha valore di testualità oggettiva. Il che poi mette fuori luogo, inficiandola, qualunque sentenziosità che voglia declinare nel pretestuoso integralismo comportamentale.

La relazione tra l'artista e i centri del potere (che dal Cinquecento al Settecento sono massimamente rappresentati dal Principe), a ben vedere, è molto più compenetrata di quanto fissi il profilo esteriore delle cose. L'artista, cioè (nell'accezione ideale del termine), mettendo a punto, con le sue creazioni, la rappresentazione del potere, così come le convenienze socio-politiche si attendevano, rende possibile l'accettabilità di una figura-simbolo, quella del Principe, che da sacrale diventa così anche umana. Ritmando un gesto o una movenza, idealizzando un luogo, mitigando un profilo troppo truce o minaccioso, esaltando una grazia o una forza, focalizzando un taglio scenico, eleggendo un'inflessione o una cadenza dialogica, esponendo l'insostituibilità di una locuzione o di una voce, commisurando un'espressione lirica, un'integrazione strumentale, selezionando un timbro o un suono per una emozione, egli trasmette insomma quanto è racchiuso in potenza nel clima, nell'aspirazione e nella fisionomia stessa del signore. Ma ciò, grazie al contributo 'pedagogico'-culturale non meno che sommo della sua opera, però, che, attraverso la messa in atto di un doppio transfert (diretto e di ritorno), gli consente non solo di pervenire all'eccellenza spirituale del signore, uguagliandolo, ma in quanto suo precettore a latere anche di superarlo, assumendo così se stesso a ultimo e superiore modello. Ecco perché Scarlatti pensa di poter annullare con la sua arte "le barriere di casta" e, di conseguenza, di potersi attendere con il dovuto rispetto anche uno *status*, magari come quello ampiamente goduto dal Bernini. Ma quando quest'*ordine* voluto e quasi imposto (sia pure preterintenzionalmente) dall'artista non viene più accettato dal signore, allora la rottura è inevitabile. La Storia ne enumera non poche. Nel caso di Scarlatti, il contrasto(-scissione) più delusorio si verifica allorché Ferdinando de' Medici, scegliendo musicisti meno 'onerosi' (Giacomo Antonio Perti...), mostra di non voler assumere l'aggravio di indirizzi estetico-musicali che, lontano dai suoi desiderata (*una Musica più tosto facile*), lo avrebbero indotto ad esercitare un più solerte impegno culturale.

Eppure, perlomeno in questo caso, Scarlatti tanto per inoltrare una comparazione di massima non assumerà né i tratti bruschi di un Borromini, né la ponderata 'indulgenza' di un Bernini. Ed ecco le ragioni del dibattersi del musicista Scarlatti che, nel proporre il nuovo, ma accompagnato da un canone regolatore, incontrerà sempre una strenua quanto, a suo modo di vedere, inspiegabile incomprendimento. Ma, diversamente, poteva Scarlatti, calato dopo tutto ancora nell'*ancien régime*, un periodo, cioè, vicereamistico, gonfio di particolarismi aristocratici, di prepotenze, soprusi e iniquità, essere un Beethoven, un Wagner, o magari un *maudit* o un *warrior*? Quando, cioè, la concezione illuministica della cultura non si era ancora profilata, la Rivoluzione francese era di là da venire e non era prefigurabile né Napoleone, né il Terzo stato, né principalmente l'idea che il diritto potesse legalmente essere perseguito? Per non dire del germe ancora inconcepito che avrebbe poi consentito all'uomo di porsi il vero interrogativo, quello capitale: *Perché uno dovrebbe farsi comandare da un altro?* (che oggi erompe epigrafico dalla conclusione dell'opera "The Coast of Utopia" di Tom Stoppard). O doveva forse Scarlatti avviarsi definitivamente al delùbro per detergersi dei suoi pre-

sunti errori, colpe o cadute? E se da questo quadro, sortisce come puntualmente sortisce la delusione e la correlata amarezza di Scarlatti, bene!, essa non può essere letta che come prova irrefutabile di un'anima fiduciosa, sì, ma sempre in presa diretta con i termini incontrovertibili della realtà. Al punto che non ha indugi, non coltiva autoconsolazioni, non avverte ostacoli, non riconosce insomma ragioni che possano impedirgli di constatare l'insuccesso, lo smacco, il fallimento sia pure relativo o transeunte, viste le *évaluations* riservategli dalla storia dell'estetica musicale.

Forse, per scongiurare tutto ciò, Scarlatti si sarebbe dovuto immettere nella giurisdizione del divino e augurarsi così un piccolo prodigio. Uno stato di grazia, per esempio, come quello di vivere con soave levità e con totale sospensione del *côté* tragico. Ma è notorio che, a chi ha nodi mentali, complessi irrisolti e a chi vive attese decisive, è precluso quasi per rivalsa di fatto ogni imperturbabilità interiore, ogni olimpicità fatta di aerea leggerezza. Ma poi, non è davanti alla solitudine di un essere, al suo scoramanto, alla sua malinconia, alla sua vulnerabilità che si toccano le fibre più riposte dell'uomo e della sua autenticità? Certo, Scarlatti non erige barriere o meccanismi di ostilità contro la società del tempo. Eppure, è proprio in quello stesso contesto che egli infine non rinuncia a rivendicare la sua *idea* di concepire l'arte e la vita, il diritto inalienabile per un uomo di non abdicare alla propria dignità. Quella stessa dignità, cioè, che il sistema socio-politico allora imperante per autoeleggere e perdurare doveva di necessità tendere a sottrarre al singolo soggetto.

Tralasciando le numerose e fin troppo probative posizioni che affollano la Storia delle esperienze umane, basti qui ricordare ancora come Platone legittimi l'uomo che "...non cede... dai suoi nobili principii... che si distingue dai piccoli uomini dediti solo all'aspetto razionale e concupiscente, ai loro bisogni, per i quali non esitano, strizzando l'occhio, a vendersi, a prostituirsi e a farsi dunque servi, schiavi, cessando così di essere uomini." (*Op. cit.*). Dopo tutto, sostenendo il valore di sé e della sua opera, Scarlatti non può non essere considerato, *malgré lui*, conflittuale e, quindi, antagonista, proprio a quel gusto dell'epoca destinato a dominare. E se si osserva come quella sua malcelata avversione per l'insegnamento (dal 13 Febbraio ai primi di Aprile del 1698 è, tra l'altro, anche maestro, non proprio puntuale, nel Conservatorio di S. Maria di Loreto), rammemori qualcosa (si badi bene, *qualcosa*) di niccianò (e la cosa vale qual vigile discernimento per ciò che conta essenzialmente fare nella vita), allora non è difficile anettere alle specifiche e notevolissime peculiarità del musicista, quelle altrettanto significative dell'uomo, riassumibili, in questo caso e a dispetto di tutto, nella risolutezza di decidere e di sostenere scelte anche invisibili e sconvenienti. È qui che egli dimostra di non volersi omologare: il salto dal conformismo si può ritenere ormai definitivamente compiuto.

**Ferdinando Grossetti (4 - continua)**

<sup>1</sup> *Gli Scarlatti...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>2</sup> Della Corte, Andrea, *Satire e grotteschi di musiche e di musicisti d'ogni tempo*, Torino, Utet, 1946, p. 243.

<sup>3</sup> È interessante, però, notare come la nemesi non tardasse a sopraggiungere. Quando, infatti, nel 1713 il Dotti fu da un oscuro sicario pugnalato a morte, l'accaduto fu così commentato da un non meglio identificato testimone: *Di tutti hai detto il male, ma il male tu lo hai fatto, / Sputasti sulle arie dello Scarlatti, / spennasti chierici e converse, / diffamasti nel segreto delle famiglie, / ed ora hai pagato con giustizia. / Ti sia resa grazie...*, in Giazotto, Remo, *Antonio Vivaldi*, Torino, ERI, 1973, p. 100.

<sup>4</sup> Pagano, Roberto, *op. cit.*, p. 28 e sgg. È forse il caso, a questo punto, di fare qualche breve considerazione su quest'opera, peraltro, di sicuro interesse. Ai primi riflessi della lettura, sembra che l'autore, mosso da un inspiegabile malanimo, abbia voluto rinvenire, in varie e ricche fonti documentali e con somma soddisfazione, si direbbe, la prova di quanto in cuor suo forse congetturava da tempo: gli Scarlatti, tutto sommato, sono dei poco di buono (...*marmaglia napoletana*, p. 99; ...*la banda Scarlatti*, p. 101). In particolare il *pater familias* Alessandro (...*boss in miniatura... padre-padrone*, p. 31; ...*maschilista*, p. 63; ...*opportunist*, p. 105...; *burattinaio del clan*, p. 316; ...*importuno e asfissiante parassita dell'ospitalità*, p. 333...), il quale, despota e intransigente, oltre ad avvalersi delle protezioni di nobili e viceré, avrebbe beneficiato anche del *putanesimo venale* (p. 92) delle sorelle, in particolare di Anna Maria, il cui ingoduto patrimonio non sarebbe spiegabile se non con le particolari sue "virtù". Il che, poi, nel brumoso isolamento cronachistico, avrebbe anche qualche fondamento. E, tuttavia, assumere i disparati dati, che si presentano inconseguenti e di non sicura afferenza, quali esclusivi presupposti di causa per gli effetti favorevoli che cadranno su Alessandro, equivale a perseguire una pervicace e, soprattutto, sterile forzatura. Progredendo, invece, nella lettura, si scopre anche l'intento di far valere i fatti e solo i fatti. E di liquidare, pertanto, con manifesta volitività, l'agiografia tout court, come dire, le esecrande enfasi ed esagerazioni che si vanno a sedimentare sul nome e sull'opera di un autore, modificandone ruolo e valore. E tutto ciò, invero, non può che arrecar bene alla ricerca. Ma, c'è da osservare, intanto, che proprio questi fatti spesso vengono ricostruiti epagógicamente, vicariati da faticose e non sempre nitide induzioni. *L'espositio* è certo disinibita, ma profusa e antitacitiana la quale, proprio perché richiama fatti secondari da cui zampillano numerosi altri fatti ancora più liminali, inficia maledettamente l'economia riferitiva. Prendono così corpo propaggini divagatorie abnormi, che si estendono fin nelle più remote lande dell'assunto, con personaggi e circostanze che richiamati all'uopo rivelano attinenze così lontane con le tesi che si vogliono sostenere che è come connettere e rendere affine, per esemplificare, l'astuzia di un Ulisse, mitica, altamente simbolica e universale, con gl'ignobili raggiri e fraudolenze di un qualsivoglia lestoffante di

oggi. Occorre, perciò, al nostro *chercheur*, far sfoggio di lamiccature progressivamente sussidiarie, esasperate, estreme. Tanto estreme che, alla lunga, si offuscano i nessi e le giunture, proprio cioè quei costituenti che si volevano individuare e rendere in tal guisa probativi. Riallacciare, perciò, i fili, esili, numerosi, distinti e sparsi delle deviazioni argomentative, ricondurli cioè al quia, rendendoli proficui o solutivi, risulta operazione non solo onerosa, ma spesso infruttuosa, quanto non inutile o addirittura impraticabile. E tutto ciò, con un piglio che non poche volte si fa indagatorio, con toni *tranchants*, fatti di accuse e perfino denigrazioni (...*masnada di pezzenti*, p. 100; ...*sciaccalli*, p. 178). Quando, poi, biasimando una determinata azione o contingenza, il 'narratore', cedendo a certi impulsi umorali, non scada in un moralismo inutile e decisamente out. Nel mettere, però, in luogo una strategia così capziosa, Pagano forse non si accorge di scivolare, spesso, nella stessa ambivalenza che ritiene di rilevare via via al musicista. Al pari cioè di come Scarlatti si dibatteva tra azioni ammirevolissime (che l'autore peraltro gli riconosce: ...*cortese e corretto senso professionale*..., p. 63; ...*la sua buona disponibilità a riconoscere il merito dei colleghi illustri*..., p. 134; ...*probità di giudizio artistico*, p. 106) e, per contro, esecrabilissime, a suo dire, (...*ottuso e settario*, p. 45; *disponibile ai compromessi*, p. 107; ...*cacciatore d'incarichi e d'incombenze*, p. 223), egli stesso poi non riesce ad essere infinitamente coerente (e lo ammette...: *A rischio di apparirvi incoerente, resto gratissimo a papà Scarlatti per aver "staccato a forza" suo figlio da Napoli*, p. 185), oscillante, perciò, non poche volte, tra giudizi ora colmi di entusiastici trasporti, ora di ampie riserve e quasi di condanna senza appello. Un po' iconoclasta, un po' penitenziere assolutore. Senza mai riuscire, tuttavia, o non del tutto perlomeno, a fare della sua indagine un esercizio fino in fondo sereno e imparziale. Ma, forse, per comprendere l'obiettivo di Pagano, può valere un'altra ipotesi. La soddisfazione e il compiacimento che l'autore mostra di provare nel disegnare i suoi tragitti esperitivi, è lecito opinare (da non pochi tratti e sfumature emergenti), che non derivino tanto dall'aver messo bene a fuoco il profilo del musicista o dall'averne scandagliata l'articolata personalità, quanto invece dalla baldanza, dall'arrischio delle sue illazioni-induzioni. In conclusione, sembra che Pagano miri più al *significante*, al suo personale modello retorico-espositivo di trasferimento, che ai motivi e alle esigenze dell'assunto. Assunto che, quantunque sorretto da letture di vicende e contingenze spesso de-contestualizzate, chiede pur sempre di essere asseverato, di rimanere dopo tutto teleologico. In ogni modo, una cosa rimane certa, ma che Pagano non pare consideri abbastanza. Patire, sentirsi incompreso, non riconosciuto per quello che si è, o irrealizzato, perlomeno per come ci si prefiggeva, non ci sembra corrisponda, dopo tutto, a indice di debolezza o fragilità. Semmai, è prova effettuale di un sentire sensibile del soggetto, partecipativo, critico sia verso gli altri che verso se stesso, che non esita a prendere atto del cocente disinganno, a cui lo conduce una condizione umana, in fin dei conti, incompensata. Ma poi è forse una debolezza o una supponenza pretendere il rispetto che ognuno è tenuto ad osservare, ma anche regolarmente ad attendersi? "...*E se i duri mortali/a lui voltano il tergo/èi si fa, contro ai mali,/de la costanza sua scudo e usbergo*". (Parini, dalle *Odi, La caduta*). Infine se ben si mira, *L'orgoglio* non è forse, come asseriva Chateaubrian, *la virtù dell'infelice?*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 68.

## ***Il Sociale di Mantova rialza le saracinesche***

*Dopo la chiusura dovuta a fattori di inagibilità, pare che il Sociale di Mantova sia pronto a riaprire. Ad assicurarlo sono i responsabili del massimo teatro cittadino. Tutto risolto, dunque! Solo qualche ragnatela da rimuovere (pensiamo noi), al fine di evitare che Mimì abbia a strozzarsi prima ancora di porgere la "gelida manina", o che i fiati si vedano costretti a sputar ragni sulle autorità schierate in prima fila. Di questo passo nella città dei Gonzaga Rigoletto potrà quanto prima risiliconarsi la gobba e Otello rimettersi in sesto la dentiera per meglio dispensare i suoi foschi baci nella notte densa. Se non che, a detta dei maligni, le cose non starebbero proprio così. Per costoro, infatti, il Teatro risulta addirittura fatiscente con un'agibilità limitata alla recita straordinaria del Sansone e Dalila. C'è chi giura sul fatto che i proprietari del Sociale (nel cui statuto pare stia scritto "il teatro è mio e me lo gestisco io"), piuttosto di consociarsi con chicchessia sono disposti a fare la fine del topo. Ciascuno nel proprio palco. Ma una cosa è certa: la Protezione Animali intende battersi per l'incolumità, tanto dei ragni, quanto di qualsiasi specie di roditori. In tal caso sono previsti adeguati puntelli: le spalle del presidente, le braccia del direttore artistico, il dorso del segretario generale. Ma quanto potranno reggere in termini di peso e di tempo?*

## ***Pornotassa pro Conservatori?***

*Dopo il lotto a favore del Beni Culturali eccoci al porno pro Conservatori di musica. La recente proposta del senatore Asciutti riguarderebbe la possibilità di aumentare del 10 % le entrate erariali sulle "vendita, distribuzione e rappresentazione di materiale pornografico" devolvendolo nella misura del 20 % a favore della scuola musicale italiana, compresi gli aumenti di stipendio previsti dall'apertura del nuovo comparto. Aumenti che, asciutti o in brodo, dovranno comunque arrivare nei piatti del corpo docente. Intanto, mentre nei musei si augurano che gli italiani continuino a sperare in ambi, terni, quaterne e cinquine, in fatto di Conservatori siamo, nostro malgrado, costretti ad auspicare che i veli di Salomé abbiano a moltiplicarsi settanta volte sette, accrescendo così i mesi dei calendari pornografici, le pagine della stampa osée, le ore dei film hard. C'est la vie.*

## Opinioni italiane sul jazz fra le due guerre

di Francesco Sabbadini

Tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso, il fenomeno della musica jazz, già ampiamente assimilato dalla cultura nordamericana e ormai riconvertito nelle due sponde dell'Atlantico in formule musicali più consone a un consumo "di massa" e lontane quindi dai quei valori poetici originari che conducevano all'appropriazione di un autonomo linguaggio da parte della popolazione afroamericana, fu valutato variamente da critici e compositori italiani, con una gamma di espressioni spazianti dalla benevola curiosità all'entusiastica adesione, da una critica storica e comparativa improntata a una almeno apparente oggettività, all'aperta e definitiva condanna.<sup>1</sup>

Uno degli assertori convinti della spiccata qualità innovativa del jazz fu il compositore futurista Franco Casavola (1891-1951), che nel manifesto *La musica futurista* del dicembre 1924 avvicinava questo genere ai principi, alle tematiche e alla rigenerante vitalità di questa rivoluzionaria corrente culturale: "Il jazz-band – scrive Casavola – rappresenta oggi l'attuazione pratica, sebbene incompleta, dei nostri principi: la *individualità del canto* dei suoi strumenti, che riuniscono per la prima volta elementi sonori di differente carattere; la *persistenza dei suoi ritmi*, decisi e necessari, costituiscono la base della musica futurista. Diamo a ciascuna voce, nel canto, una individualità libera, improvvisatrice: dall'insieme non prevedibile, nei rapporti improvvisi ed inimitabili, avrà vita il nuovo canto, ricco e profondo come l'anima della folla".<sup>2</sup>

Il Casavola mantenne fede a queste considerazioni in anni seguenti allorché in ambito futurista vi furono posizioni ostili al jazz, in particolare da parte di Mario Carli ed Emilio Settimelli, e trovò l'occasione di ribadire un legame profondo tra quella innovativa musica americana e gli assunti vitalistici dai tratti iconoclastici così spesso ostentati negli atti e negli scritti di quell'epocale movimento, con paragoni storici, peraltro, quantomeno rischiosi: "Il Jazz-Band – afferma Casavola in un articolo pubblicato dal quotidiano "L'Impero" del 14 agosto 1926 – è il prodotto tipico della nostra generazione eroica, violenta, prepotente, brutale, ottimista, antiromantica, antisentimentale ed antigratziosa. Nasce dalla guerra e dalle rivoluzioni. Rinnegarlo è rinnegarci!"<sup>3</sup>

Qualche anno più tardi, nel 1929, da interventi "militanti" di due illustri musicisti, Pietro Mascagni e Alfredo Casella, emergono considerazioni e pareri radicalmente divergenti, e un *modus iudicandi* davvero incommensurabile nei confronti del jazz: il primo, in un discorso tenuto in occasione del Congresso Internazionale delle Arti Popolari, iscrive il jazz a quanto di più spregevole e degradato possa produrre una perniciosa decadenza musicale in atto e lo accomuna al peggior "novecentismo", sostenendo fra l'altro che "La gioventù attuale [...] riempie tutti i locali dove risuona la lacerante musica del "Jazz". [...] Il vanto dei novecentisti non è altro che l'imposizione del brutto, del grottesco, del ridicolo, dell'immorale".<sup>4</sup> Il secondo affronta l'argomento in un articolo, *Della musica necessaria*, pubblicato sulla rivista "L'Italia letteraria" dell'aprile 1929 come ampio commento al saggio di André Coeuroy *Panorama de la musique contemporaine* e quindi riproposto nella silloge 21+26, uno dei testi fondamentali per esplorare il ricchissimo patrimonio culturale caselliano.<sup>5</sup>

Riferendosi all'ultimo decennio, cioè dalla fine del primo conflitto mondiale in poi, Casella comprende e legittima il fenomeno jazzistico associandolo, come quello femminile delle sottane corte e dei capelli tagliati, a imprescindibili "necessità delle masse": "Così come l'universale trionfo del jazz e del suo ritmo sincopato doveva verosimilmente recare alla umanità una nuova musica della quale essa aveva bisogno".<sup>6</sup> Il jazz si inserisce quindi in un complesso di fenomeni musicali generati da una necessità quasi fisiologica, si può pensare, oltre che storica e culturale, di una "nuova musica apportatrice di pace spirituale, di vivacità, di sana gaiezza, una musica insomma che tutto sia fuorché filosofica ed asfissiante".<sup>7</sup> Casella in questo scritto evita ogni analisi tecnica e scolasticamente specifica del fenomeno, ma lo va a porre accanto cronologicamente, pur senza alcuna intenzionalità di diretto confronto, ai caratteri oggettivi della nuova musica italiana ben indicati nel lodato saggio del Coeuroy: quella nuova musica italiana che secondo lo studioso francese "si è nuovamente instradata

sulla via della luminosità, della trasparenza, del facile eloquio, della bonarietà, dell'ottimismo e della gioia insomma".<sup>8</sup> In questa prospettiva storica ed estetica, Casella critica con convinzione ogni superficiale demonizzazione del fenomeno jazz, con parole che costituiscono forse il tributo più alto, in quel periodo e in terra italiana, alla comprensione e alla definizione di questo ormai influente genere musicale, pur in un'ottica che non sa elidere tracce di un sempre affiorante eurocentrismo:<sup>9</sup>

Chi del jazz non capisce nulla, va dicendo che questa musica è un prodotto infernale e diabolico, inviato da Belzebù per rovinare l'umanità. E si scrive così che la musica afro-americana è un'arte di barbari unicamente atta a eccitare i sensi stanchi e logori di un pubblico corrotto e decadente.

Queste scemenze sono profondamente lontane dalla realtà. Il jazz (il vero, non quello europeo) è un prodotto artistico dovuto – anziché a decadenza – ad un innesto fra il genio musicale di una razza vergine ed ancora infantile, che oggi si affaccia accanto alle sorelle più anziane – la negra – e lo spirito spregiudicato, sano ed ottimista nordamericano. Si può obiettare con ragione che il jazz non è – dopo tutto – una nuova musica, ma piuttosto un nuovo modo di suonare certi strumenti (in altri termini, il jazz altro non è in fondo che una musica di base tradizionale, ma nella quale tutti i suoni sono resi perennemente instabili da una audacissima inedita tecnica degli esecutori). Ma rimane sempre il fatto che il jazz ha contribuito potentemente a ricondurre nella musica europea il ritmo e che ha orientato lo spirito pubblico verso orizzonti più freschi, più sereni, e – diciamo anche la parola cruda ma necessaria: più *sani* di quelli della decadenza romantica e dell'immediato anteguerra. Io considero il fenomeno del jazz come essenzialmente comparabile a quello della *Commedia dell'arte*. Chè tale è il jazz; una vera e propria arte di improvvisazione su canovacci sonori prestabiliti, nella quale la musica rivive e si trasforma continuamente secondo una collaborazione quale non esisteva prima in musica tra compositore ed esecutore. Per questo – e per molte altre ragioni – il jazz merita assiduo studio anziché grossolane vuote superficiali ingiurie, e mi onoro di essere stato uno dei primi musicisti europei che hanno compreso – anche prima degli stessi americani – la singolare importanza di questo grandioso fenomeno.

Significativa è la distinzione tra il jazz "vero" e quello "europeo", volta a salvaguardare l'originalità di un tipo di musica contraddistinto dal genio di una "razza vergine ed ancora infantile" rispetto alla commercializzazione di brani d'uso orecchianti i moduli jazzistici ma succubi degli schemi e delle banalizzazioni del genere "leggero" imperante nel mercato discografico e nelle sale da ballo; ed importante è l'ammissione di un influsso indiscutibile del jazz su rilevanti compositori coevi (poco più oltre spuntano al proposito i nomi di Strawinsky e Krenek, di Hindemith, di Milhaud e di Kurt Weill, che nessuno avrebbe pensato venti anni fa "si sarebbero abbassati sino al jazz"), oltre che di una sua efficace valenza antiromantica, mentre l'ardita comparazione con l'antica commedia dell'arte può suggerire al lettore una sotterranea e condizionante presenza nella pagina caselliana di un radicato ideale di "italianità" talora riemergente oltre misura nei contesti e nei contenuti affrontati.

A differenza del Casavola però, Casella non mantenne fermo negli anni il suo giudizio sul jazz; nel 1933 infatti, nel saggio *Moda e sostanza nella musica d'oggi* egli dichiarò tramontata, assieme al fenomeno dei "ritorni", la sua fede nei confronti del jazz, oltre che della Gebrauchsmusik e della Neue Sachlichkeit, e sancì per contro la necessità storica di "far la pace" col vecchio e glorioso melodramma ottocentesco.<sup>10</sup>

Un altro intervento rimarchevole su questa giovane musica americana è contenuto in un saggio di Ildebrando Pizzetti del 1934 pubblicato sulla rivista "Pan" diretta da Ugo Ojetti, vero spaccato della trionfante ideologia fascista ora dominante sulla cultura italiana, ricca di nomi più tardi affermatasi anche in ben diverse aree politiche. Pizzetti viene a scrivere del jazz dopo un ampio e documentato elogio della nuova musica sinfonica e cameristica italiana (Casella, De Sabata, Malipiero, Respighi, Pick-Mangiagalli, Alfano, Tommasini, Castelnuovo i nomi citati accanto agli illustri stranieri Hindemith, Strawinsky, Ravel, Honegger, De Falla, Bloch, Kodaly) improntata a "chiarezza, proporzionalità delle melodie, senso armonico, discrezione contrappuntistica" ed aliena quindi dalla aborrita "atonalità" con l'annessa dodecafonia ("dal do grave del contrabbasso a quello sopracuto dell'ottavino, tutte le note eguali davanti agli uomini e a Dio: anarchia, comunismo!"), emettendo un verdetto severo e definitivo non ancora diligentemente allineato, comunque, alle ormai emergenti e presto trionfanti e ufficiali teorie sull'"arte degenerata".<sup>11</sup>

Meno che meno val la pena di parlare a lungo del jazz, e di quella nuova illuminazione che, secondo certuni, avrebbe dovuto da esso venire a noi e alla nostra musica. *Ex oriente lux*: ma per noi la patria del jazz sta a occidente. A tempo e luogo, e purché non duri troppo, il jazz piace anche a me. Ma la musica, almeno per ora, è un'altra cosa. L'atonalismo e il jazz, a prestar fede a chi lo asseriva e proclamava, avrebbero dovuto uccidere da una parte il romanticismo, da quell'altra l'impressionismo. Credo volesser dire, quegli araldi dalla tromba senza tonalità e stonata, le opere mancate, fallite, brutte, dei romantici

e dei cosiddetti impressionisti (perché, penso, non avran voluto comprendere nell'eccidio. Che so io?, anche il *Tristano*, né le opere belle di Schubert o di Chopin, né le opere belle di Bellini e di Verdi, – ma in quanto a questo, chi sa? – né, mettiamo, il *Pelléas et Mélisande*). E allora? L'atonalismo e il jazz volevano ammazzare opere morte?

Insomma, il jazz non rientrava certo, per Pizzetti, pur nella sua godibile e immediata piacevolezza, in quel novero di valori superiori, imperniati sul primato della dignità umana e civile, indispensabile per il maestro parmigiano all'esecuzione di una missione “di bontà e di amore”. Esso, di qui a pochi anni ormai, sarebbe rientrato all'opposto nella lista delle espressioni artistiche ufficialmente perseguitate in vari e diversi contesti dai totalitarismi europei; per assumere più tardi, negli sconvolgimenti politici che seguirono, anche simbolicamente, nelle sue molteplici e diffuse espressioni, un'aurorale quanto generica significanza di rinascita e di libertà.

**Francesco Sabbadini**

<sup>1</sup> Un giudizio critico su certi approcci superficiali al jazz da parte di importanti compositori è espresso con grande puntualità da Marcello Piras nella sua Prefazione all'edizione italiana del saggio di Gunther Schuller *Il jazz classico*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1979 (pp. 8-9): “Tra i numerosi compositori colti che videro nel jazz una sorgente di ispirazione, o un'iniezione di freschezza nelle vene della vecchia Europa, o semplicemente una diversa fonte di espressione, si contarono Ravel, Stravinskij, Casella, che ne fu difensore aperto ed eloquente, Walton, Schönberg (a conferma che i grandi artisti sono meno dogmatici dei loro esegeti), Krenek, e i musicisti del Groupe des Six, i quali ultimi, dalle loro barricate antiwagneriane, puntavano polemici sul recupero del “banale” e del “quotidiano” – l'ombra beffarda di Satie dietro le spalle – e quindi su un salutare ridimensionamento della Grande Musica, di cui, non a torto, respingevano l'aura di sacralità. Prima che la scalmana, non scevra tra l'altro di ingenuie sfumature populiste, passasse così com'era venuta, il jazz si ritrovò, senza saperlo, innalzato a vessillo di esotismo, di arte povera, di culto della velocità e perfino – da un Maurice Ravel – a vessillo della propria, e privatissima, civetteria. Nessuno degli interessati si accorse mai di non conoscere l'argomento”.

<sup>2</sup> Questo testo sta in Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto Edizioni, Fiesole 1984, p. 88. Vedi anche Piera Anna Franini, *Il Futurismo in musica fra rivoluzione e tradizione* (terza parte), in “Musicaaaa!” n. 8 (1997), pp. 26-27.

<sup>3</sup> In F. Nicolodi, *op. cit.*, p. 89.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 58.

<sup>5</sup> Alfredo Casella, *21+26*, Casa editrice “Augustea”, Roma – Milano 1931. L'importanza di questa raccolta di scritti è stata posta in piena evidenza da Gianandrea Gavazzeni nel saggio del 1936 *Dei musicisti che scrivono*, compreso nella silloge *Il suono è stanco*, Stamperia Conti, Bergamo 1950 (pp. 11-18): “E chi parla di libri riassuntivi di un periodo – scrive Gavazzeni – non può che riferirsi al *21+26* di Alfredo Casella, perché in quel volume c'è davvero l'itinerario di tutto Casella: nel pensiero e nello stile, nei temi trattati e nelle notazioni asciutte e immediate. Ventisei anni di attività musicale: l'esperienza di un periodo tra i più tenebrosi che la storia della musica abbia conosciuto, le violente necessità di crearsi uno stile, le difese di una posizione in equilibrio tra intelligenza europea e coscienza di tradizioni particolari, eccole accostate e svolte nel libro, dove passano gli esempi di armonia politonale, il riso di Rossini, l'anti-impressionismo, la reazione italiana; ogni argomento snocciolato con secca precisione, senza incertezze, come la risultante di litigi svolti in altre sedi” (pp. 15-16). Questi testi di Casella sono stati di recente riediti dall'editore fiorentino Leo S. Olschki nel 2001 nella collana “Archivio Alfredo Casella. Studi”. Un'ampia recensione critica è stata pubblicata per l'occasione dalla rivista “Hortus Musicus” (IV, 13, 2003, pp. 36-37) col titolo *Alfredo Casella tra provincialismo e cosmopolitismo* a firma di Umberto D'Angelo. In questa sede si è consultata l'edizione originale.

<sup>6</sup> A. Casella, *op. cit.*, p. 104.

<sup>7</sup> *Id.*, p. 106.

<sup>8</sup> *Id.*, p. 102.

<sup>9</sup> *Id.*, pp. 104-105.

<sup>10</sup> Cfr. F. Nicolodi, *op. cit.*, p. 251. In anni successivi comunque, nel 1945-46, Casella scrisse, con Virgilio Mortari, un ampio trattato sull'orchestrazione, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, pubblicato postumo nel 1950 e riedito nel 1979 dall'editore Ricordi, ove un capitolo è dedicato al jazz (pp. 127-131 dell'ediz. del 1979); viene qui riconosciuta, fra l'altro, l'importanza di questo tipo di musica sullo sviluppo della tecnica di molti strumenti, e in particolare del saxofono: “Questo strumento – scrivono gli autori – doveva attendere oltre settant'anni per trovare il suo posto adatto, e ciò avvenne finalmente col jazz. In questa nuova famiglia di strumenti, la voce del saxofono rappresenta, con la sua larga e ampia cantabilità, la voce “umana”, ed in pari tempo adempie alla funzione di collegare fra loro gli altri strumenti: archi, ottoni, pianoforte e batteria.” Più oltre viene concessa agli “enfants terribles” del jazz una liceità di “osare” certe cose per gli europei totalmente impensabili, e posta in evidenza la componente improvvisativa di questa musica, nuovamente paragonata alla poetica della commedia dell'arte (p. 129). Dopo avere affermato come questo genere musicale sia “infinitamente più profondo di quanto non si creda comunemente” e sconfini dai limiti ormai angusti di “musica negra” per coinvolgere “un'altra razza parimenti esule e senza patria” come quella ebraica (un riferimento a George Gershwin?) (p. 130), gli autori riconducono il discorso sul tema del loro saggio, con questa osservazione: “Comunque, è infinitamente probabile che il jazz – se in Europa sembra oggi avviarsi al suo declino come forza “rivoluzionaria” della strumentazione – possa ancora contenere molti germi fecondi per la futura fondazione di una scuola sinfonica americana” (pp. 130-31).

<sup>11</sup> Ildebrando Pizzetti, *Questa nostra musica*, in “Pan”, Vol. I, fascicolo III (1934) pp. 321-342, in particolare pp. 327-332.

## L'isola degli ex-famosi

Anche in quel grigio lunedì di novembre l'aeroporto della Malpensa era in pieno fermento. File chilometriche di turisti assetati di caldo assaltavano i check-in dei voli in partenza per i luoghi più conclamati del turismo di massa, pregustando il piacere di abbandonarsi ai raggi infuocati del sole dei tropici. Manco a dirlo, tra costoro, sostavano pure, tra l'indifferenza generale, nientemeno che i signori Bach, Beethoven, Mozart, Rossini, Verdi e Wagner. Certo, qualcuno si sarebbe aspettato di trovarli in attesa davanti ai semideserti sportelli d'imbarco per Vienna, Berlino, Bayreuth, Salisburgo, mete ormai declassate a turismo da terza età. Invece se ne stavano proprio lì e per giunta (chi l'avrebbe mai sospettato?) a giocare l'ultima chance di celebrità. Un tempo famosi e oggi in disgrazia, erano infatti stati ripescati dal palinsesto notturno della Rai per un reality-show, nel corso del quale avrebbero dovuto inscenare una sorta di gara di sopravvivenza musicale su una sperduta isoletta africana. Si sperava così di richiamare su di loro l'attenzione popolare attraverso forme di comunicazione più dirette che lasciavano al singolo telespettatore, secondo la consolidata formula americana, la libertà di tifare per Tizio o Caio, salvo poi far fuori al momento opportuno Sempronio. Al vincitore, infine, si sarebbero aperte le porte dei più gettonati talk-shows della penisola.

Una volta giunti a destinazione, le telecamere iniziarono a riprendere lo sbarco, il passaggio dai costumi invernali a quelli semiadamitici, l'espletamento dei bisogni fisiologici e le prime accese discussioni sull'organizzazione interna del gruppo. Dopo aver acceso il fuoco e cenato stavano facendo un po' di musica su un organetto rimediato alla meglio con le canne della vicina boscaglia quando sul più bello una voce gridò "Stoop! Fine della prima puntata." Come da copione vennero trasferiti a telecamere spente in un lussuoso residence ove poterono passare tra mille comforts il resto della notte per riprendere la sceneggiata il giorno dopo e quelli dopo ancora secondo le stesse modalità. Per motivi di spazio ci vediamo nostro malgrado costretti a soprassedere alle scene di vita quotidiana che animarono le duemila ore di trasmissione. Ci limiteremo pertanto a descrivere per sommi capi le faticose prove ad eliminazione diretta alle quali i nostri intrepidi Robinson Crusoe furono periodicamente sottoposti.

Prova di canto. Eccelsero per doti naturali Mozart e gli italiani mentre Beethoven arrancò su un balordo motivetto, perno dell'intero finale della sua ultima sinfonia, e Bach, notoriamente allergico a tutto ciò che sapeva di monodia, si profuse in un bestiale quanto sconcio contrappunto a due tra bocca e sfinire. "Bach e Beethoven! Alle eliminazioni!", tuonò la solita voce fuori campo. Prima del voto era consuetudine che i trombanti si rivolgessero al teleutente in un breve faccia a faccia nel quale esporre le rispettive ragioni. Si avviò così tra il cieco e il sordo un curioso duetto simile a quello ben più noto che si perpetuava regolarmente tra Mr X, celebre para-tenore canzonettaro, e i suoi irriducibili fans. Bach ebbe la peggio.

Prova di composizione. Ai partecipanti fu chiesto di scrivere un breve stacco pubblicitario che Mozart e Rossini sputarono seduta stante seguiti a ruota da Beethoven. Verdi e Wagner s'infognarono invece in un lungo sproloquio melodrammatico, di tre minuti il primo e di tre ore il secondo, che li portò a rischio di eliminazione. Nell'appello finale i due sembrarono far rivivere il clima incandescente di una memorabile seduta europarlamentare estiva: "Kapò!"... "Inquisito!"... "Ruttatore da strapazzo!"... "Mangiaspaghetti!" e così via. La spuntò Verdi, forse per un sentimento di rinvigorito amor patrio degli italiani, bombardati dall'inno di Mameli 24 hours a day.

Prova di resistenza al dolore. Davanti ad un imponente megaschermo con tanto di tonanti casse da balera, i quattro superstiti, legati con robusti cordoni a dei pali di ferro, furono costretti a sorbirsi Tosca 2000 che in quei giorni si dava in prima assoluta alla Scala, divenuta nel frattempo il tempio del pop, del rock ed altre simili amenità. Alle tutt'altro che recondite cacofonie di Cavaradossi le orecchie di Rossini iniziarono a grondar sangue mentre nel corso della scena dello stupro della protagonista, animallescamente incitata dal pubblico in sala al grido di "Dalla! Dalla! Dalla!", Verdi svenne. "Votare!" "Sporco leghista!"... "Tasi, terun!"... "Razzista!"... "Fascista!"... Insomma, da Strasburgo a Roma, dal Parlamento europeo alla verifica in seno alla maggioranza di governo. Venne eliminato Verdi per motivi che preferiamo tacere.

Prova ginnica. Su invito della presidenza del Consiglio i tre dovettero comporre un ciclo di cento partite sopra "Forza Italia", destinato ad alleviare le pene notturne del Cavaliere, da anni ormai vittima designata di uno stuolo schiamazzante e incazzato di fantasmi in toghe rossonere. Il tema fu magistralmente palleggiato da Mozart e da Beethoven che vi inserì pure un larvato accenno al Coro dei Prigionieri del Fidelio, mentre Rossini, assalito da un violento attacco gastroenterico si ritirò seduta stante dalla competizione.

Prova di contrappunto. Dal canto (piuttosto) fermo, suggerito da un noto cantautore rap, scaturirono due autentici capolavori di polifonia vocale, tanto che fu dura per il pubblico la scelta del vincitore, per di più ostacolata dall'appello finale dei contendenti, svolto in uno stretto tedesco senza sottotitoli. Per la cronaca vinse Beethoven.

Domanda finale. Saranno servite ai Nostri tutte queste peripezie per risalire la china? Con l'aria che tira ne dubitiamo seriamente.

Hans

## I Quaderni di *Musicaaa!*

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

- 1 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (quinti toni e septimi toni)  
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 8,50
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***  
un fascicolo euro 6,50
- 4 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)  
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 6,50
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***  
un fascicolo euro 4,50
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***  
un fascicolo euro 5
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***  
per soprano, organo positivo o clavicembalo  
un fascicolo euro 4
- 9 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (I-II-III)***
- 10 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)***  
a cura di Alberto Iesùè - un fascicolo euro 9,50
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***  
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 9,50
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***  
un fascicolo euro 4
- 13 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 58, 60, 61, 65, 66)***
- 14 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 67, 68, 70, 74)***  
a cura di Alberto Iesùè - un fascicolo euro 9,50
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)  
un fascicolo euro 9,50 (edizione riveduta e corretta)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli - *Sonate fuggate***  
a cura di Roberto Becheri - un fascicolo euro 6,50

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

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

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