

# *Musicaaa!*

## Periodico di cultura musicale

Anno IX - Numero 27

Settembre-Dicembre 2003

### Sommario

|  |        |
|--|--------|
| <i>Non piangiamo sul latte versato: pasticcio alla parmigiana</i>                    | pag. 3 |
| <i>Alfonso e Ofelia</i> , di P. Mioli  | 4      |
| <i>Il "teatro nel teatro" nell'opera italiana tra '800 e '900</i> , di G. Ghirardini | 5      |
| <i>Il Requiem di Berlioz, lo spazio e la cerimonia</i> , di F. Sabbadini             | 8      |
| <i>Il teatro d'opera di Musorgskij da Salammò a Boris Godunov</i> , di V. Buttino    | 11     |
| <i>Il tamburino di Monsieur Le Grand</i> , di H. Heine                               | 18     |
| <i>Giuseppe Verdi, Alessandro Luzio,</i>   |        |
| <i>il Risorgimento italiano e la Massoneria</i> , di G. Rausa                        | 20     |
| <i>Faenza commemora Angelo Masini</i> , di R. Paganelli                              | 24     |
| <i>Intorno a Scarlatti e alla Cantata</i> , di F. Grossetti                          | 27     |
| <i>Zapping satellitare</i>   | 31     |

*Direttore responsabile:* Fiorenzo Cariola

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

### Collaboratori

|   |                                |
|---|--------------------------------|
| Giovanni Acciai (Piacenza)                  | Alberto Iesùè (Roma)           |
| Pietro Avanzi (Rovereto - TN)               | Roberto Iovino (Genova)        |
| Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)     | Marta Lucchi (Modena)          |
| 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 Tunioli (Ferrara)     |
| Piero Gargiulo (Firenze)                    | Roberto Verti (Bologna)        |
| Elisa Grossato (Padova)                     | Gastone Zotto (Vicenza)        |
| Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA) | Leonardo Zunica (Mantova)      |

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

Spazio 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

### 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

sullo spazio internet [maren.interfree.it](http://maren.interfree.it) e presso le biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

## *Non piangiamo sul latte versato: pasticcio alla parmigiana*

*Che Giuseppe Verdi avesse un naso importante è cosa notoria, per altro testimoniata dalla ricca iconografia, ma che a questo naso corrispondesse un altrettanto importante olfatto sembrava, almeno fino a ieri, tutto da dimostrare. Eccoci dunque alla conferma di quanto sopra detto.*

*L'altro giorno, dopo una notte senza luna color dell'ebano, mattiniero come al solito, il Maestro, mentre sorbiva un normalissimo cappuccino nella sua villa di Sant'Agata, avvertì un lieve ma significativo fremito alle narici, stuzzicate come da un odore intenso di latte acido. Una volta annusata la tazza, tutto pareva regolare, ragion per cui chiamò con tono stentoreo la moglie Peppina la quale, seppure ancora assondata, rispose non senza un pizzico di turbamento con una vocetta da soprano ormai al tramonto. Che c'è Giuseppe? C'è che sento odor di latte marcio. Vai a vedere nella stalla se sta accadendo qualcosa. E una volta effettuato diligentemente il sopralluogo, la Strapponi ritornò con un deciso Tutto a posto! Eppure anch'essa sentì uno strano, insolito effluvio sparso per l'aria, di cui riuscì, a differenza del marito, a intuire la provenienza: Parma. Impressione pienamente confermata di lì a poco da un laconico SMS: Scoppiata la banca del latte! Un incidente disastroso stava diffondendo ovunque latte, latte e ancora latte. Latte che straripava dal fiume Parma, latte che sprizzava dai rubinetti delle case, latte che sgorgava a fiotti dalle fontane, invadendo tutta la città e spingendosi nel suburbio fino a lambire l'autostrada, trasformatasi come d'incanto in una via latte. Lattea sì, ma acida e puzzolente... e senza stelle.*

*Dopo Acquabomber, Lattebomber? Ci mancava. Un allarmante fax informava che al Teatro Regio sulle sponde del Nilo tutto latte Aida cantava tra piramidi di panna montata. Accidenti, bloccate subito il prossimo Rigoletto. Non vorrei che, vista l'ambientazione lacustre, la casa di Sparafucile avesse a trasformarsi in una mozzarella. Mi raccomando, poi, il primo atto dell'Otello. Mi seccherebbe che dal mare in tempesta emergesse il moro di Venezia ricoperto di ricotta. Per accertarsi dell'entità del disastro e del propagarsi dell'alluvione, Verdi telefonò all'amico Riccardo, quello di Casalecchio, per conoscere il colore delle acque del Reno e alla risposta "dorate", comprese che la cittadina del suo amato collega era rimasta indenne, mentre, al contrario, un orizzonte biancastro già si profilava alle porte di Busseto. Questione di fortuna.*

*E così la centrale del latte era saltata. Impietosito da tanto misfatto il generoso compositore pensò di contribuirne al sostegno mediante una sottoscrizione dei produttori lattiero-caseari della zona e facendosene promotore. Ma sommo fu lo stupore allorché, dopo aver ben bene palpeggiato le poppe delle sue mucche, si accorse che erano vuote, flaccide e addirittura rinsecchite. E mentre una distesa come di putrido stracchino si propagava sempre più, scoprì l'arcano. Qualcuno che conta più di chi canta o in genere di chi fa musica, aveva deciso di rifocillare la... chiamiamola a caso... Parmalat mediante prelievi automatici simili all'odioso sei per mille dell'onorevole Amato; prelievi, dicevamo, da effettuarsi a carico di ogni stalla del territorio nazionale. Un'operazione salvalatte che in un batter d'occhi avrebbe messo in sesto le condizioni della centrale.*

*Non senza qualche perplessità su tempi e modi, il Maestro si recò di persona presso la rinnovata sede, trovandola vuota e deserta. Dopo tante trasfusioni, nessuna traccia né di latte (quello buono), né di dirigenti: tutti trasferiti secondo criteri di mobilità in qualche isola caraibica ove, per motivi terapeutici, è costume fare il bagno in piscine piene di latte d'asino, proprio come Poppea. Gli asini, invece, cioè i dipendenti, tutti a casa. Vi trovò comunque, fermo al suo posto, il sosia del Rais, cioè dell'amministratore delegato. Quello non lo avevano trasferito. L'avevano lasciato lì dopo averlo fatto bere, dandogli ad intendere di essere a capo di una nuova centrale del vino. L'unico suo commento fu: "Non piangiamo sul latte versato" intonato, tanto per ingraziarsi l'autore della Traviata, a mo' di "Libiamo nei lieti calici". So che vogliono farne un'opera, ma io non ci sto. Il classico pasticcio a più mani come il Requiem per Rossini, bofonchiò il musicista e, rompendo l'indugio, fece ritorno ai suoi sudati pentagrammi.*

**J. Kreisler**

## Alfonso e Ofelia

Da Cagliari a Trieste lungo la strada di Genova, Milano, Roma,  
Napoli, Novara, Trieste, Palermo e Firenze.

di Piero Mioli

Una coppia alquanto improbabile, questa titolare che unisce un principe spagnolo a una gentilfanciulla danese, e tanto più che l'uno ha da finire la sua storia in tutta letizia e l'altra, ahilei, nello squallore della morte. Ma è una coppia che riesce a coniugare gli aspetti più originali della lirica italiana all'inizio del 2004, e all'uopo serve per qualche riflessione di carattere generale. Per l'appunto la fidanzata di Alfonso si chiama Estrella, bel nome spagnolesco anch'esso, ed è merito del teatro di Cagliari se l'opera di Schubert loro dedicata è salita sopra un palcoscenico italiano dopo tanto oblio (non da parte della vecchia RAI, però): lo stesso teatro del quale la Dynamic ha appena sfornato l'*Opricnik* di Cajkovskij, nel mese di gennaio ha proposto *Alfonso und Estrella* con una buona coppia di amorosi (il tenore Rainer Trost e il soprano Eva Mei) e tutta la fantasia registica di Luca Ronconi. Ma basta attraversare il Tirreno e lambire Genova per imbattersi in un'altra rarità, seppur oggi più conosciuta: è la *Donna del lago* di Rossini, che a Pesaro è stata più volte, ha visitato anche la Scala, gode di diverse edizioni discografiche, e dimostra così di essere in grado di entrare nel repertorio con qualche possibilità di restarvi. Non sarà così per l'opera di Zemlinsky che nello stesso mese di gennaio passa dalla Scala, ma rarità è e bel segno di novità rimane: *Eine florentinische Tragödie* proviene dalla Komische Oper di Berlino e agli Arcimboldi, visto che è piuttosto breve, viene accoppiata a una fiorentinissima commedia, ovvero il *Gianni Schicchi* di Puccini (sempre per la direzione di James Conlon).

Mentre poi Roma annuncia l'inedita e irrepresentata *Marie-Victoire* di Respighi, Napoli non s'accontenta della Straussiana *Elektra* (così Straussiana da essere poco italiana) e richiama l'attenzione sul *Gustavo III* di Verdi: giustamente, ché si tratta del *Ballo in maschera* scritto dal maestro prima che la censura lo tormentasse tanto, e quindi è un efficiente banco di prova della maggiore o minore libertà dell'arte (in sostanza, si vedrà come le costrizioni esterne possono tarpare le ali ma anche forbirlle e perfezionarle). A proposito di novità, poi, non bisogna passare sotto silenzio l'idea del "Coccia" di Novara, che in novembre ha allestito la *Clotilde* di Carlo Coccia: opera semiseria fra le più fortunate del primo Ottocento, meriterebbe di circolare ancora, e purtroppo non è stata raccolta dalla radio. Ma ecco, finalmente, la signorina Ofelia, che si fa sentire al "Verdi" di Trieste in compagnia del suo legittimo promesso sposo (ma solo promesso): è l'*Hamlet* di Thomas, che vocalmente chiede parecchio in quanto spazia da un baritono (protagonista) a un soprano di coloratura, e drammaturgicamente tradisce un po' Shakespeare ma non tradisce affatto l'estetica del grand-opéra.

Dunque il discorso è tornato all'origine, all'assurdo duetto fra Spagna e Danimarca. Ma non senza un paio di altre notizie e osservazioni d'ambito verdiano: intanto bisogna ricordare che il Massimo di Palermo riempie il suo gennaio con *Luisa Miller*, per le cure musicali di Donato Renzetti e registiche di Lamberto Puggelli, e rende giustizia a un'opera sempre elogiata e quasi mai rappresentata; e poi bisogna menzionare il *Rigoletto* che tra novembre e dicembre è andato in scena al Comunale di Firenze. Ricordarlo non perché sia una rarità, ma perché è stato dato con notevole plausibilità musicale: Carlo Álvarez è un baritono autentico, dotato di voce piena e robusta, e un interprete efficace anche se non troppo intenzionato a sfumare il suo canto; Svetla Vassilieva è una Gilda capace di aeree leggerezze nell'aria ma anche di un certa timbratura, una certa morbidezza negli altri registri (difatti è lei la Luisa Miller di Palermo); e Ramón Vargas, anche se manca ancora della spavalderia necessaria al duca di Mantova, è un tenore preparato, misurato, signorile, che ha figurato magnificamente in pezzi come "È il sol dell'anima" e "Parmi veder le lagrime".

## Il “teatro nel teatro” nell’opera italiana tra ‘800 e ‘900

di Gherardo Ghirardini

### 1- Gli anni della Scapigliatura

**La trappola e il sorcio: *Amleto*.** Svariate funzioni drammaturgiche presenta il fenomeno del teatro nel teatro, e molto se ne potrebbe parlare. Un meccanismo curioso, trascinante e talora perfino risolutivo, atto ad accrescere e a scaricare lo stato di tensione, a scomporre e a ricomporre cause ed effetti, a portare a compimento intrighi, delazioni, vendette, sciogliendo le briglie all’ ondata degli eventi. Esempi illuminanti, noti e meno noti, si trovano rispettivamente in Richard Strauss e Manuel de Falla: la leggenda di Arianna messa in scena nella casa di un ricco signore (*Ariadne auf Naxos*) e lo spettacolo di marionette tratto da un episodio del *Don Chisciotte* (*El retablo de maese Pedro*).

Anche in Italia tra Ottocento e Novecento c’è chi si muove su questo terreno a partire dalla Scapigliatura, movimento culturale e in special modo letterario dagli accenti bruschi e irrispettosi nei confronti di quella tradizione che ai suoi occhi rispecchierebbe una intollerabile inerzia. Ottusità e mancanza di aggiornamento, insomma, imputate ad Alessandro Manzoni e, in ambito musicale, al suo equivalente Giuseppe Verdi. Scapigliatura che ha il proprio mentore in Arrigo Boito, depositario delle nuove ambizioni artistiche, e che fin dagli inizi si inserisce con grande fervore nel dibattito culturale del tempo, spinta da una sconfinata ammirazione per le energie d’oltralpe, abbracciando suppergiù il ventennio 1860-80. In questo clima concitato, dal lato musicale la bufera si abbatte su Verdi il quale, a partire dal 1872 piomberà in un lungo e sdegnoso isolamento.

Nel frattempo i primi passi verso il rinnovamento li compie il giovane compositore e direttore d’orchestra veronese Franco Faccio, coadiuvato librettisticamente dallo scapigliatissimo Emilio Praga. Siamo ai *Profughi fiamminghi* del 1861, mentre una tappa ben più decisiva appare la rappresentazione genovese (1875) dell’*Amleto*, sempre di Faccio, ma stavolta su testo dell’amico carissimo e fervente sostenitore Arrigo Boito. Prima di cimentarsi come musicista, Boito, che è soprattutto poeta, offre al collega – sapendo benissimo di poterselo permettere – una originale riduzione del capolavoro shakespeariano. Perché *Amleto*? Perché si tratta di un dramma esemplarmente moderno, percorso dal dubbio lacerante (e la Scapigliatura è intrisa di dubbio), un dramma che, come osserva Eric Blom contiene tutto Shakespeare, un “Poema infinito” che Boito nel pieno delle sue forze è convinto di dominare. A proposito di modernità, vale la pena di far presente che Luigi Pirandello nel *Fu Mattia Pascal*, chiedendosi che cosa sarebbe Oreste se nel teatrino di marionette ove si rappresenta l’*Elettra* dovesse bucarsi il cielo di carta, risponde d’acchito: “diventerebbe Amleto”. Ma, per dirla con Oscar Wilde, “il mondo con Amleto si è intristito”. Fra l’altro va fatta una precisazione. Il principe di Danimarca con cui Boito fece i conti risultava fortemente romanticizzato a tinte fosche, lontano anni luce da quell’*Amleto* delle origini con il quale si misura ai nostri giorni un Peter Brook.

Teatro nel teatro: un esempio eclatante resta in *Amleto* l’assassinio del Gonzaga sotto forma di spettacolo di saltimbanchi, capace di farsi fomite di alta tensione drammatica. Attraverso tale rappresentazione, infatti, il protagonista della *pièce* shakespeariana, finora intento a captare il respiro delle ombre, incomincia a cogliere nelle immagini nebulose un volto, un corpo, sfumando via via i confini tra l’evanescenza del sogno e la durezza della realtà, per poi farsi pronto esecutore della vendetta da tempo vagheggiata. Per quanto fedele all’impianto shakespeariano (il che non stupisce, visto il proposito scapigliato di superare le eccessive licenze del vecchio melodramma), il testo di Boito inserisce alcune modifiche. Ma è soprattutto il discorso musicale a far sentire i suoi effetti sull’articolazione interna.

In primo luogo lo svolgimento dei fatti avviene su due piani con andamento sincronico: quello della recita collocata sullo sfondo con compito misteriosamente allusivo, e quello degli eventi reali che scorrono irrefrenabilmente sul proscenio. Ma tra i due piani esiste un’interazione ottenuta attraverso rimandi e mescolanze all’interno della logica dei contrasti. Infatti, se da un lato la rappresenta-

zione, benché tenuta a debita distanza (vien fatto di dire confinata nella semioscurità destinata dal ruolo apparentemente subalterno), non viene mai meno al compito di sfogare la propria carica latente, dall'altro, sotto il pungolo di Amleto il flusso degli avvenimenti si srotola entro un clima sempre più frenetico. E ciò, per merito di un incalzante ritornello degno della fiaba in versi *Re Orso*, frutto di incandescenti fantasie scapigliate. "Con piglio da pazzo" (come puntualizza la didascalia) Amleto così si esprime:

*Il sorcio ov'è?  
Non la si scappola,  
Il sorcio è il re.  
Viva la trappola!*

Cosicché, entrando nei panni dell'attore, il principe danese sembrerebbe salire d'un balzo sul piccolo palcoscenico, trascinandolo in primo piano e permettendogli di meglio esplicitare le sue potenzialità. Non solo. Ad imprimere una rabbiosa forza cinetica all'interno della struttura interviene la musica, contribuendo a ridurre al massimo il diaframma tra librettista e compositore, e raggiungendo quell'unità d'intenti che sta alla base del movimento scapigliato. Per entrare nello specifico, mentre un'orchestrina si incarica di ricreare l'atmosfera musicale che "sa odor di muffa", sul proscenio il compositore offre non pochi punti di frizione, sbilanciando così in qualche modo quello che dovrebbe essere l'asse portante. Inoltre l'esaltazione del principio dualistico riceve un nuovo impulso dal contrasto tra la carica fomentatrice e corrosiva di un Amleto, avido di giustizia, e lo sgomento del re oppresso dai rimorsi, tra la provocatoria risolutezza dell'uno e la progressiva caduta dell'altro. Progressiva ma non subitanea come in Shakespeare, in quanto, prima di esplodere e battere in ritirata, il re sprofonda per gradi nel tormentato dialogo con la regina, creando una nuova polarità, sempre tra l'inasprirsi della situazione, senza che il melodramma abbia a prevalere sul dramma, vale a dire senza mai passare la misura:

Re: *Regina nel core – mi lacera il morso  
D'un negro pensiero – d'un bieco rimorso...  
... mi sento paura*  
Regina: *Paura, o pusillo – di fatua fiamma,  
Di vana chimera – che i sensi ti infiamma!  
Paura d'un dramma!*

Infine un ultimo tocco, allorché il dualismo si incarna nel petulante battibecco (tutto d'invenzione) tra pubblico conservatore plaudente e pubblico moderno ostile.

Vecchi spettatori: *Oh ammirabile tragedia,  
Piena d'estro e di splendor!*  
Giovani spettatori: *Questa musica ci tedia,  
Ci addormentano i cantor.*  
Vecchi: *Quale incanto! Bravi, bravi  
Viva l'arte de' nostri avi!*  
Giovani (deridendo): *Non più grulli e men devoti  
Vogliamo l'arte dei nipoti.*

In questo caso il proposito scapigliato di infrangere ogni certezza diviene specchio della coscienza estetica, mentre il decorso del teatro nel teatro si svela in tutta la sua fatalità irreparabile e calamitosa, soggiogata dalla logica dell'antinomia.

**Suicidio!: *La Gioconda*.** Arrigo Boito, proprio mentre si cimenta come compositore nella seconda

e più fortunata edizione del *Mefistofele*, avvenuta nel '75 a Bologna dopo il naufragio scaligero del '68, consegna ad un musicista di solida tempra come Amilcare Ponchielli un libretto liberamente victorhughiano dal titolo *La Gioconda*. In questo caso la libertà rispetto a Victor Hugo risulta assoluta e comprensibile per un duplice motivo: vuoi perché il macchinoso dramma francese esige sul piano operistico una maggior concisione, vuoi perché la Scapigliatura, ormai non più giovanissima, va via via perdendo i radicalismi delle origini. Dopo parecchie peripezie una giovane cantatrice veneziana rinuncia all'amore consegnandosi, suicida, ad un bieco pretendente. Questa, la tela.

Il compositore cremonese, già rivelatosi con *I Lituani*, opera nel complesso ben piantata anche per merito di un librettista come Antonio Ghislanzoni, trova nel nuovo soggetto parecchie difficoltà che tuttavia non intaccheranno la sua natura di tenace e genuino uomo di teatro. Fugate le prime perplessità, il libretto gli va a genio e perciò, tutto compreso nel ruolo di chi, dopo il trionfo del nuovo *Mefistofele* e perdurando il silenzio verdiano, avverte la necessità di sfornare ad ogni costo il "capolavoro". In tale prospettiva Ponchielli riuscirà a trovare indovinate risposdenze tra spettacolarità e intimismo, non senza gli sfoghi di una vena macabra e morbosa, tenendo viva l'attenzione del pubblico ancor oggi affezionato ad un'opera come questa. Sia pur colto da un'ansia tremenda e sempre pronto a differire di giorno in giorno la conclusione, il compositore riuscirà a portare in porto nei tempi previsti questo melodramma di proporzioni considerevoli. Quattro atti all'insegna della varietà, tali da suggerire ad un artista d'avanguardia come Sylvano Bussotti l'epiteto di multimediale. Per non dire del compositore Jan Meyerowitz, letteralmente conquistato dall'opera, e come tale capace di coinvolgere persino Alfredo Casella. Ma l'esito finale non si spiegherebbe senza la presenza di Giulio Ricordi, abilissimo mediatore capace di appianare ogni difficoltà e di far digerire al tranquillo (ma solo in apparenza) Ponchielli le non poche provocazioni di cui è disseminato il testo boitiano. Tra queste, il finale dell'opera: in un lugubre angolo di Venezia, una mortifera Serenissima memore di John Ruskin, e capace di prefigurare qualcosa di Thomas Mann, Gioconda, privata ormai di ogni possibilità di scampo e in procinto di suicidarsi, mette in atto la finzione della resa di fronte al bramoso spasimante Barnaba, una specie di creatura infernale che la tiene in pugno. Poi, dopo la tetra recita effettuata sul ciglio del baratro, sarà sua premura trafiggersi il cuore, ponendo in contrasto l'estrema risolutezza con l'inebriante indugio amoroso. Indugio concepito come tragica canzonatura nei confronti del disgustoso pretendente che trabocca di lussuria: "Ebbrezza! delirio! Mio sogno supremo". Una pagina che porta impresso il marchio della Scapigliatura, vista la forte differenza tra l'intonazione ottocentesca o comunque non più inquadrabile all'interno dei nuovi gusti, e il declamato scarno vicino alla parola semplicemente detta. In pratica il significato consisterebbe nella consapevolezza che la cosa, pur avendo preso un corso ("Con tutti gli orpelli sacrali alla scena/Dei pazzi teatri coperta già son") finirà in ben altra maniera: "Volesti il mio corpo, dimon maledetto!/E il corpo di do!".

Epilogo preverista di un duetto che vorremmo definire abbastanza scontato e il cui precedente stilistico ponchielliano si trova nel "brindisi ferale" dei *Lituani*. Ferale non di per sé, ma per lo stacco rispetto a ciò che avverrà nel prosieguo, la morte e il mesto intervento delle *Villi*. Dunque, prima i gorgheggi, come se Gioconda pregustasse con macabro masochismo e propensione decadente la propria fine, poi la morte fulminea per direttissima senza alcun addio alla vita: proprio come in futuri finali veristi (dall'*Arlesiana* a *Tosca*). Qua basta un colpo di pugnale tra i mugugni dell'astante esterrefatto ma pronto - più cinico che mai - ad accogliere l'accaduto con ghigno beffardo, rivelando alla donna amata ormai cadavere: "Ier tua madre m'ha offeso/Io l'ho affogata". Ne sortisce così un efficace concatenamento drammatico tra il fatto in sé e l'esplosiva reazione di chi si comporta come se stesse per compiere un'altra scelleratezza con il favore delle tenebre. Mentre in *Amleto* il "teatro" si carica gradualmente, in questo caso si svuota di colpo per cedere il passo ad una morte priva di alcun messaggio. Nessuna morale, dunque, ma solo la realtà sfacciatamente presentata così com'è. Dalla fantasia romantica ormai logora alla lucidità positivista il passo è breve.

Va ricordato che alla prima scaligera del 1876 l'ultimo atto, immerso nel suo clima di fatalistico sortilegio, risultò il più elogiato dalla critica. Al che l'autore ritenne di non doverlo ritoccare nel corso del rifacimento che portò l'opera alla definitiva edizione datata 1880.

**Gherardo Ghirardini** (1 - *continua*)

## *Il Requiem di Berlioz, lo spazio e la cerimonia*

di Francesco Sabbadini

Il *Requiem* di Berlioz, da cui non può essere disgiunta la solenne titolazione di *Grande Messe des Morts*, appartiene al novero di composizioni del maestro francese, con il *Te Deum*, la *Grande symphonie funèbre et triomphale* e per certi aspetti la *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*, che traggono dal clima e dal trascendente valore in sé della cerimonia, quale momento di assoluta e partecipata espressione, il loro precipuo significato, al di là del carattere sacro o profano delle relative pubbliche manifestazioni. La cerimonia poneva infatti il compositore nella possibilità di instaurare un particolare rapporto di comunicazione con il pubblico al di fuori dei soliti e limitanti spazi dell'esecuzione musicale, di avvalersi di complessi sinfonici e corali allestiti per l'occasione e comprendenti un numero di esecutori molto superiore a quello consentito da un teatro o da una società di concerti, di espandere così l'estensione fonico-timbrica in uno spazio sonoro di vaste dimensioni, e, ancora, di riscoprire un possibile valore rituale dell'evento musicale nelle sue risorte valenze di unicità e di eccezionalità, illuminato da una coscienza collettiva di una superiore religione dell'arte (quella componente utopica spesso emergente dalla vasta produzione letteraria del musicista). Se in altre opere Berlioz proponeva un terreno comune di incontro con l'ascoltatore e lo spettatore nel riferimento letterario, nell'accostamento entusiastico a grandi modelli d'arte di Shakespeare, Goethe o Byron, qui si afferma un ideale di motivazione collettiva e unificante della cerimonia commemorativa tanto alto, quasi metastorico, quanto difficile da realizzare in questa superiore prospettiva di superamento della contingenza ufficiale, con il rischio pressoché inevitabile di declinare e tramutarsi "storicamente" in un simulacro di cerimonia rivestito di un involucro sonoro tanto possente quanto privo degli sperati contenuti: di qui, la possibile impressione di gigantesca "macchina inutile" che può suscitare l'organismo sinfonico-corale di una composizione come il *Requiem*, ma da qui anche la sua intrinseca modernità e la sua profonda e disperata umanità.

Commissionata all'autore dal ministro dell'Interno Adrien Gasparin, padre di un amico del musicista, dapprima per celebrare i caduti delle giornate rivoluzionarie del 1830 (le "Trois Glorieuses"), quindi il maresciallo Adolphe Mortier vittima dell'attentato del corso Giuseppe Fieschi contro Luigi Filippo d'Orléans (luglio 1835), e infine il generale Charles-Marie de Damrémont e gli altri ufficiali e militari caduti nella presa di Costantina (importante episodio dell'espansione coloniale francese in Algeria), la *Grande Messe des Morts* fu eseguita il 5 dicembre 1837 all'Église du Dôme dell'Hotel des Invalides con la direzione di François-Antoine Habeneck su 450 esecutori (dei 500 richiesti dall'autore), riscuotendo giudizi positivi anche da parte degli "intimi nemici" di Berlioz (che lo accusarono preventivamente di opportunismo filo-orléanista, peraltro non portatore di significativi vantaggi finanziari) e provocando, fra l'altro, un pianto di due ore al curato della chiesa, secondo una colorita testimonianza dei *Mémoires*, sconvolto come tutto il pubblico dall'inusitata potenza sonora del *Tuba mirum*.

La gestazione di questo capolavoro fu all'insegna di un giovanile entusiasmo, dichiarato con la consueta sincerità alla sorella Adèle in una lettera del 4 aprile 1837, ove lo scrivente confessa come la "prose des morts" gli abbia offuscato la mente in una eruzione di idee che sarebbe stata poi saggiamente ricondotta a quella superiore "verità d'arte" da cui Mozart e Cherubini, nell'ambito della musica sacra, si erano non di rado allontanati: e anche questa scarsa modestia dimostrata da Berlioz e il suo criticabilissimo verdetto sono un indice della profonda convinzione con cui affrontò la creazione del suo *Requiem*.

Uno degli aspetti del *Requiem* che maggiormente colpirono gli ascoltatori del 1837 è sicuramente quello dell'ampliamento esorbitante dell'organico orchestrale con l'aggiunta di quattro gruppi strumentali di ottoni e di strumenti a percussione: scelta, questa, che fu la principale responsabile di certe valutazioni definitive e inappellabili, quanto ingiuste, sorte anche nella storiografia musicale italiana.

Così nella loro importante *Storia della musica* (edizione del 1936) Andrea Della Corte e Guido Pannain fondano il loro giudizio sul *Requiem* sulle sue “sonorità iperboliche d’una grandiosità affatto esteriore”, mentre un altro studioso di altrettanta fama, Franco Abbiati, assimila nella sua analisi storica la *Messe* alle “pompose ma mediocri musiche rivoluzionarie” dall’autore “pedissequamente ricordate”, qui come nel *Te Deum* e nella *Symphonie funèbre et triomphale* (e vengono alla mente compositori quali Catel, Gossec, Mehul, Grétry, Dalayrac, Devienne, Berton, Rouget de Lisle e lo stesso Cherubini degli ultimi lustri del Settecento).

È indubbio che Berlioz abbia voluto produrre una tempesta sonora di straordinaria potenza, un’“eruzione” tale da impressionare l’ufficialità parigina presente nella chiesa degli Invalides, ma non è giusto basare una valutazione del *Requiem* unicamente o anche principalmente su queste scelte di soluzioni sonore peraltro non di rado innovative: le quattro orchestre aggiunte, del resto, intervengono tutte assieme e a pieno volume soltanto in due dei dieci numeri che compongono l’opera (nel *Tuba mirum* del *Dies irae* e nel *Rex tremendae majestatis*) a fronte di momenti di raccolta e quasi intima intuizione in cui l’autore restringe decisamente l’ambito vocale e strumentale giungendo a situazioni di inaudita raffinatezza sonora: nell’*Hostias et preces*, ad esempio, Berlioz inventa un originale connubio timbrico fra tre flauti, quattro tromboni del terzo gruppo e altrettanti del quarto uniti alle voci maschili, contrassegnate queste da un andamento omoritmico, recitante e sillabico, che va a rarefarsi in una pura ed erratica immagine sonora dei fiati, quasi prosiegua fisico e armonico, quasi riverberazione ultima della vocalità corale, da cui riprendono il nucleo tonale dell’ultima frase. La assoluta originalità di questa immagine timbrica può giustificare il termine coniato da Claude Ballif, nel suo saggio sul maestro francese del 1968, e mediato da Arnold Schoenberg, di “Klangfarbenharmonie”, e si traduce, nel contesto sacro dell’opera, in un’espressione naturale di un angoscioso interrogativo esistenziale. All’opposto di ogni magniloquente retorica non può non essere il *Quid sum miser*, da eseguirsi, ed ascoltarsi, “avec un sentiment d’humilité et de crainte”, come avverte l’autore, un sentimento di timorosa umiltà raggiunto e concretizzato nella rarefazione del contesto orchestrale limitato ai corni inglesi, ai fagotti, ai violoncelli e ai contrabbassi, accompagnati dalle voci maschili. L’inizio arcano dei fiati, che può rivelare un’assonanza con le prime battute del fagotto dello strawinskyano *Sacre du printemps*, è una frase semplice e misteriosa caratterizzata dalla mutazione timbrica tra i pochi gruppi impiegati, e il suo procedimento si attua in semplici e geniali stilemi, come le due note dei corni inglesi sincopate sul tempo debole, dall’aspetto austero di *conductus*. Non da meno sono alcune particolarissime scelte di colore strumentale che punteggiano l’ultimo numero della messa, *Agnus Dei*, dove sono le viole, i tenori e i bassi a ritenere e a tramutare timbricamente alcuni accordi ieratici e modulanti prodotti dai legni, in uno straordinario paesaggio sonoro, mistico e straniante ad un tempo, concentrato talora nella nota singola e isolata. Un piccolo capolavoro è poi il disegno conclusivo della *Messe* sulla parola “Amen”, allorché il Sol finale viene raggiunto sei volte da altrettante diverse soluzioni armoniche discendenti (Do-Sol, Si-Sol, La-Sol, La bemolle-Sol, due volte con una diversa veste accordale, infine Re-Sol).

Per quanto riguarda la “pedissequa” imitazione delle mediocri musiche rivoluzionarie, Berlioz può essere stato certamente influenzato da una tradizione recente, tutta francese, personificata anche dal suo maestro Jean-François Lesueur, una tradizione che aveva privilegiato sin dalla fondazione dell’École de Musique de la Garde Nationale (1792), prima scuola popolare di musica in Francia poi divenuta Institut National de Musique e infine Conservatoire (1795), lo studio e l’utilizzo degli strumenti a fiato, e aveva provveduto all’allestimento di gigantesche manifestazioni di massa ove fondamentale era l’apporto corale (come la “Festa dell’Essere supremo” voluta da Robespierre nel 1794 alla cui regia fu preposto il celebre pittore neoclassico Jacques-Louis David e il cui inno fu composto da Gossec).

E una certa intenzione registica di organizzazione spaziale delle fonti sonore emerge direttamente nella partitura del *Requiem*, allorché l’autore decide della disposizione dei quattro gruppi aggiunti, il primo (4 cornetti a pistoni, 4 trombe e 2 tube) a Nord, il secondo (4 trombe e 4 tromboni) a Est, il terzo (4 trombe e 4 tromboni) a Ovest e il quarto (4 trombe, 4 tromboni, 4 tube più un folto gruppo di percussioni composto da 16 timpani, grancassa, grancassa rulante, 4 tam-tam, 10 cinelli) a Sud: tut-

t'intorno dunque all'orchestra principale composta a sua volta da 4 flauti, 2 oboi, 2 corni inglesi, 4 clarinetti, 8 fagotti, 12 corni e la massa degli archi organizzati nella loro classica suddivisione (trombe, tromboni, tube e percussioni sono quindi tutti decentrati nei quattro gruppi aggiunti). Il coro a sei parti richiede 80 fra soprani e contralti, 60 primi e secondi tenori, 70 primi e secondi bassi, e nel solo *Sanctus* (n. 9) è prevista una parte solista di Tenore che può essere eseguita, in alternativa, da dieci tenori all'unisono, ove necessario o preferibile un deciso rinforzo fonico.

C'è da osservare ancora che l'uso di più complessi di esecutori localizzati in una differenziata disposizione spaziale non era certo una novità di quel 1837, ma semmai rappresentava il ritorno a più antiche usanze rispetto a quella che si andava affermando come predominante di ammassare tutti gli strumentisti e i cantanti in un unico blocco: due orchestre contrapposte di fiati erano state impiegate ad esempio nella *Messe des Morts* di François Joseph Gossec (1760), un autore molto attivo negli anni della Rivoluzione e ben noto a Berlioz.

Tra i primi illustri ascoltatori della *Grande Messe des Morts* vi fu Alfred de Vigny, che nel suo *Journal intime* ne definì il contenuto come “musica bella e bizzarra, selvaggia, convulsiva e dolorosa”; ed era presente, alla prima esecuzione, anche Heinrich Heine, come ricorda lo stesso Berlioz nel *post-scriptum* dei suoi *Mémoires*, che coniò al proposito una celebre metafora sul musicista, raffigurato come “usignolo colossale, un'allodola dalla grandezza d'aquila, come ne esistevano nel tempo primitivo”. E il grande poeta ed intellettuale tedesco perseverò ulteriormente a sottolineare il sottofondo di involontaria antichità dell'arte berlioziana, a porre in luce uno stile che non trovava raffronti nel presente ma semmai in un remoto e mitico passato: un carattere “primitivo se non antidiluviano” che fa pensare a Babilonia e a Ninive, agli audaci edifici di Mizraïm; non però a una sciolta e rigogliosa vena melodica (“poca melodia”, nessuna *naïveté*). Nella corrispondenza musicale raccolta in *Lutezia* (1844), Heine avvicina il musicista francese al pittore e incisore inglese John Martin (1789-1854), individuandone tratti stilistici comuni, e rilevando nella loro arte una sorta di inconciliabilità col presente e un velo di incomunicabilità con un recente e pur venerato passato: “Le loro opere non sono né classiche né romantiche – scrive Heine – non ricordano né l'Ellade né il Medioevo cattolico, piuttosto ci portano più indietro, al periodo dell'architettura assiro-babilonese-egizia, e alla passione piramidale che vi si esprimeva”.

Il riferimento a John Martin è particolarmente azzeccato, degno dell'acume critico di Heine, poiché il pittore inglese, in dipinti come la *Distruzione di Ercolano*, entro l'appariscente grandiosità delle architetture, lascia intravedere piccole e significative figurazioni, autonomi nuclei tematici, come si può rilevare, senza indagare troppo sulla liceità del paragone, in un complesso organismo musicale berlioziano come quello della *Grande Messe des Morts*.

**Francesco Sabbadini**

---

### ***La pornografia non paga***

*Nell'ultimo numero di Musicaaaa! avevamo annunciato che gli aumenti di stipendio ai docenti dei conservatori sarebbero stati ricavati da una percentuale sugli introiti di materiale hard. Così era stato deciso da chi di dovere, ma in breve tempo si è addivenuti ad una rettifica.*

*Si vocifera che d'ora in poi saranno i fondi SIAE (diritti d'autore) a provvedere ai suddetti emolumenti. Evidentemente qualcuno ha capito che Mozart e Beethoven si intonano più con Kant e Goethe che non con le orge a suon di disco music.*

### ***Un corso speciale per Cigiellini***

*A dispetto della CGIL che fino a poco fa continuava ad insistere sull'irrealizzabilità della riforma dei conservatori di musica, il riconoscimento dei titoli universitari di primo e secondo livello è ormai ufficiale. La cosa, a quanto sembra, non era così impossibile come qualcuno da troppo tempo vagheggiava, cianciando a vuoto. Visto il risultato, consiglieremmo ai conservatori di non serbare rancore, ma di vagliare la possibilità di un corso speciale riservato ai Cigiellini. Un corso di canto per vox clamans in deserto.*

## *Il teatro d'opera di Musorgskij da Salammbò a Boris Godunov*

di Vincenzo Buttino

Pietroburgo, immensa città proiettata verso Occidente, capolavoro di magnificenza imperiale, teatro di importanti scambi commerciali con il mondo intero, mistica e nel contempo spettrale visione nella coscienza di coloro che dovettero soggiacere ai numerosi ed efferati delitti compiuti dal regime dei vari zar; vitrea metropoli notturna resa opaca dal macabro ed insolito fenomeno naturale delle notti bianche e a causa di grotteschi lampioni disseminati qua e là sulle ampie strade, nonché caratterizzata da una indicibile solitudine e miseria dei propri vicoli, si prestava ad essere il luogo più appropriato per custodire un prezioso focolaio, da cui nacque dirompente, intorno al 1860, quella rigogliosa forza idealistica che animò le menti illuminate di un gruppo di giovani musicisti, definiti dalla città stessa il *Potente mucchietto*. Balakirev, Cuj, Borodin, Rimskij Korsakov e Musorgskij, incoraggiati dalle esperienze musicali di Glinka e di Dargomizskij, si adoperarono a riscoprire il folclore musicale nazionale attraverso lo studio del canto contadino, per comporre una musica innovativa, tipicamente russa, prodotto della commistione fra le audaci scoperte armoniche dei grandi compositori romantici, le inflessioni del linguaggio parlato e la sintassi modale delle melodie popolari russe. Il fine culturale che si prefiggevano era quello di contrastare con forza, persino 'debellare' le formule stantie nonché stereotipate del teatro operistico italo-francese: un teatro sterile e vacuo dal punto di vista dei contenuti sia musicali che morali.

Il primo frutto di siffatto fermento creativo, per quanto concerne il teatro d'opera, fu per Musorgskij la realizzazione parziale in musica di un romanzo contemporaneo, scritto nel 1862 da uno 'scomodo' narratore francese, esperto nel turbare la serenità delle persone 'dabbene' col vezzo di porre duramente alla berlina, sulla scena dei propri racconti, le debolezze umane. La novella in questione si intitolava *Salammbò*; il romanziere, già autore di una imbarazzante *Madame Bovary*, era Gustave Flaubert. La trama, ambientata nell'antica Cartagine, apparentemente incompatibile con il fermo proposito di Musorgskij di rendere l'arte musicale compiuta espressione del vivere quotidiano, si palesava appropriata per indagare su aspetti contraddittori della natura umana. Fulcro drammaturgico della vicenda è, infatti, il cruento contrasto tra il rigido costume religioso imposto dall'aristocrazia cartaginese e il sentimento più autorevole dell'uomo: l'amore. I guerrieri libici, reduci dalla Prima Guerra Punica e costretti a subire le angherie del loro potente alleato, l'impero di Cartagine (i cui capi rifiutano persino di elargire loro il promesso compenso per l'appoggio ricevuto contro Roma), si rammaricano cautamente senza osare opporsi al generale cartaginese Amilcare Barca. Matho, loro condottiero, proponendosi di istigarli alla rivolta, decide di compiere un'ardita ma ripugnante impresa, il cui esito positivo dimostrerà senza ombra di dubbio che il nemico non è affatto invincibile. Egli dovrà sottrarre al tempio di Tanit il simbolo dell'onnipotenza di Cartagine, ossia il sacro velo della dea, custodito dalla bellissima sacerdotessa Salammbò, figlia di Amilcare. Il prode Matho, innamorato alla follia di quest'affascinante creatura, porta a termine lo sgradito compito, ma è duramente lacerato dalla maledizione scagliatagli inesorabilmente dalla glaciale sacerdotessa. Salammbò, infatti, si desta all'improvviso per il delirio amoroso del protagonista riverso al suo cospetto e assiste indignata all'indicibile sacrilegio del velo, per cui nulle sono stimate le implorazioni di perdono e le sincere profferte d'amore esternate dal suo spasimante. Questi, come Aida, è obbligato, ad anteporre l'interesse per la patria all'unico scopo della propria esistenza, l'appagamento d'amore, e destinato a soccombere perché travolto da eventi che non riesce a gestire. Dopo alcune aspre contese, in cui Matho dimostra il proprio valore sbaragliando il nemico, Salammbò in persona, in piena notte, entra di soppiatto nella sua tenda e recupera il sacro velo di Tanit. Questo episodio avvia la parabola discendente della fortuna di Matho, che raggiunge l'acme con l'imprevisto tradimento dei miliziani numidi, i quali, guidati dall'infido Narr'Havas, assalgono i commilitoni libici nel mezzo dello scontro decisivo contro le truppe cartaginesi, compiendo una carneficina. Il prode Matho, sconfitto e trascinato sofferente al cospetto di un fiero Amilcare Barca e di una sconvolta Salammbò muore silenziosamente rivolgendosi

significativi sguardi all'amata. Questa triste storia, apparentemente convenzionale, possiede pregi elevatissimi, che non consistono tanto nella drammaticità degli eventi o nello sfruttato tema della maledizione (tale espediente drammaturgico nel teatro operistico italiano ottocentesco eccede sino a rasentare il ridicolo), quanto nella dostoevskijana 'tragedia del sottosuolo', ossia nella ancor più intensa ed angosciante vicenda che si svolge latente nell'animo dei due protagonisti: Salammbò e Matho. È tutto un dialogo di sguardi, di sussulti, di frammentari ascolti, quello che si instaura tra l'avvenente figlia di Amilcare e lo sventurato Matho. Il dramma di *Salammbò* può identificarsi con il lento processo di maturazione interiore dell'eroina, che, purtroppo, si porta a compimento troppo tardi, proprio nel momento in cui ella, mentre assiste alla tragedia del proprio antagonista, scopre di amarlo. Il contrasto tra amore e morte è talmente lancinante per il vissuto della giovane cartaginese da ucciderla all'istante, in modo fulminante. Il carattere di Salammbò mai definito completamente nel corso del dramma, si presenta discontinuo, sfuggente, contraddittorio. All'inizio dell'opera la donna appare altezzosa e fanatica nel suo ruolo di sacerdotessa: Matho la osserva mentr'ella, sprezzante la marmaglia soldatesca riversa a gozzovigliare per strada, si reca al tempio a pregare. Nell'invocazione alla dea Tanit, la suggestiva aria n. 3 dell'opera, Salammbò, in pieno atteggiamento mistico si lascia sfuggire un'inquietante debolezza, quella di non riuscire a controllare l'istinto del bene che, a lungo represso, è scaturito inaspettatamente dal proprio subconscio, forse nel momento meno opportuno: *Riversa il tuo raggio divino, dolce Tanit, nella mia anima triste! Riaccendi il fuoco sacro dell'amore... allontana dal mio cuore la folla degli spettri terrificanti*, ella esclama. Nella scena successiva dell'opera, Salammbò confonde l'amore con la devozione religiosa. Infatti alle appassionate dichiarazioni del *temerario sacrilego* (Matho), che nel contemplare l'amata ha dimenticato il mantello di Tanit, i propri soldati, il servo fidato Spendius al proprio fianco, e persino se stesso, Salammbò risponde: *Non comprendo le tue parole. Che vuoi?... Questo è il tempio dell'amore, dei canti in onore a Tanit!*. Durante la scena cruciale nella tenda del nemico, l'austera figlia di Barca si accorge, però, che l'odio nutrito per il guerriero libico non può competere con un altro sentimento ancor più travolgente: *Salammbò si sentiva invadere da un languore che le faceva perdere la coscienza di sé. Qualcosa di intimo e di insieme alto... la obbligava a lasciarsi andare... e venendo meno cadde riversa sul letto... Moloch tu mi bruci! E i baci del soldato, più divoratori delle fiamme, la percorrevano* (Flaubert).

Fuggita dall'accampamento libico nel momento in cui Matho cade tra le braccia di Morfeo, ella si stupisce di non provare alcuna felicità per il mantello sacro: *restava malinconica davanti al sogno realizzato*. Infine, l'epilogo: Salammbò assiste al lento incedere di un Matho sofferente e sanguinante che cerca di raccogliere le ultime forze vitali per presentarsi altero al suo cospetto. Lo strazio è inesprimibile: dalle ardenti pupille del vinto ella *ebbe coscienza di tutto quello che egli aveva sofferto per lei... benché agonizzasse, lo rivedeva nella sua tenda, in ginocchio, mentre le circondava la vita con le braccia, balbettando parole soavi. Aveva voglia di sentirle ancora... non voleva ch'egli morisse!* (Flaubert).

Musorgskij, parimenti, al temine del proprio libretto d'opera, esalta l'immagine di una sconvolta Salammbò, descrivendo minutamente le lacrime che si rinnovano imperterrite sul suo volto dolorante, osservate con stupore dalle sacerdotesse di Tanit: *Perché si mesta?... Perché hai il capo chino? Perché versi lacrime?... Rivolgici uno sguardo carezzevole e tenero... Perché si triste e muta... dividi con noi la tua tristezza*. Il grande colpo di genio, sfoderato dal musicista venticinquenne in questo lungo frammento operistico, non consiste nell'aver percorso di alcuni anni la rivoluzionaria struttura drammaturgica 'a pannelli' del *Boris Godunov* o della *Khovanscina*, come ha sostenuto piuttosto di recente un noto studioso italiano, ma nell'aver oltrepassato i risultati drammatici conseguiti dallo stesso Flaubert. Mentre l'illustre artefice del personaggio Salammbò analizza minutamente l'iter psicologico della sacerdotessa cartaginese, trascurando il libico Matho, che nel complesso appare come un *brav'uomo* dall'indole sentimentale un po' debole, Musorgskij escogita una violenta contrapposizione tra due possenti e contraddittori paesaggi dell'anima, che, in reciproca suggestione, si evolvono in maniera inversamente proporzionale. La gelida eroina, sempre impassibile di fronte alla morte e alla schiavitù, deve al capitano nemico la conquista della propria umanità perduta. Il valoroso e nobile Matho, profondamente scosso per aver subito il tradimento dell'amore, impara a

caro prezzo a disprezzare ciò che gli sta più a cuore: l'anelito ad una serena esistenza con la persona amata. Il percorso psicologico di Salammò principia con un grido terribile di maledizione e si conclude con il rimpianto del bene perduto; quello dell'eroico condottiero, originato dall'amore, degenera nel disprezzo e nell'imprecazione. Queste le emblematiche parole che Musorgskij scrive e musica per Matho al culmine della sua deformazione interiore, ossia durante il lungo monologo del protagonista nella penultima scena operistica: *Salammò! La tua colpa è più nera del tradimento di Narr'Havas, più cupa delle tenebre notturne. Come una mite colomba, mi sei apparsa innanzi nella mia tenda... I tuoi sussurri amorosi... il tuo sorriso... il tuo ardente bacio-come sottile veleno... hanno incatenato con forti, ferrei vincoli i miei orecchi e miei occhi. Sono pesanti queste catene! Le ha forgiate l'amore, ribadite il tradimento* (traduzione di Olimpio Cescatti). La musica composta dal giovane Musorgskij per *Salammò* nel quadriennio 1863-1866, comprende sei scene che hanno durata complessiva pari a circa un'ora e mezza. Le prime due constano in brani che adottano forme chiuse: il *Canto del baleario* e il *Coro di guerra dei libici*. Le restanti, più articolate e ragguardevoli, comprendono la *Scena del rito* e del *Rapimento del sacro mantello*; la *Scena del sacrificio a Moloch*, il Monologo di Matho in prigione e il *Coro delle sacerdotesse* finale. Il dramma lirico tuttavia non fu portato a termine dal musicista perché, come ci confida l'amico Kompaneuskij nelle sue memorie, esaurito il tema del 'sottosuolo' dostoevskijano, rimaneva soltanto il banale Oriente e Musorgskij: *ne aveva abbastanza dell'Oriente... L'arte non è un passatempo. Il tempo è prezioso* (diceva Musorgskij). Le melodie impiegate, evocative senz'altro di un passato ormai perduto, ma mai conformi alla moda orientaleggiante dell'epoca, già rivelano quei tratti modali e quella linea intervallare ondulante, basata su gradi congiunti della scala, su ritmi semplici e su frequenti alternanze tra semiminime e coppie di crome, che costituiscono parte saliente dello stile musorgskijano più maturo. Temi e frammenti motivici di *Salammò* compariranno nel *Boris*, ne *La notte sul Monte Calvo* e in due lavori corali occasionali: *Edipo in Atene* e *Jesus Navin*.

Nel giugno 1868, poco prima di interessarsi al *Boris Godunov* di Pushkin, Musorgskij, sfoggiò un nuovo esperimento drammatico, tratto dalla commedia *Il matrimonio* di Gogol. Fu questo il prodotto di una scommessa pattuita con i compagni d'arte, nella quale il musicista si impegnava a perfezionare il rivoluzionario declamato melodico della prosodia russa, ideato da Dargomizskij. Le sei scene del primo atto ebbero vita per la prima volta nella dimora di Dargomizskij, innanzi all'anziano ospite e ai membri del 'possente' circolo di Balakirev. Musorgskij, accompagnato al piano dalla futura moglie di Rimskij Korsakov, Nadezhda Nikolaevna Purgold, eseguì la parte dell'attore principale Podkolesin. Lo sconcerto fu grande: Borodin, Cuj, Balakirev, sebbene avessero intuito la portata avanguardistica del linguaggio armonico musorgskijano, lasciarono trasparire una nota di disapprovazione. Dargomizskij e Vladimir Stasov (noto critico musicale sostenitore del Gruppo), al contrario, incoraggiarono l'autore a portare a termine il lavoro. Dargomizskij, inebriato, ammise, inoltre, che Musorgskij *si era spinto un po' oltre* e quindi aveva vinto la sfida. Purtroppo il musicista accantonò pure questo nuovo frutto creativo, dopo averne completato il primo atto. La trama gogoliana è semplice ma efficace. Il ricco funzionario Podkolesin, intenzionato a prendere in moglie una sconosciuta nonché benestante Melanja Agafja Tikhonovna, a seguito di accordi presi con la mezzana Fiokla, è messo a dura prova dall'amico Kocharev, il quale cerca in ogni modo di dissuaderlo dal compiere siffatto 'triste' proposito. Per ottenere il suo scopo, costui ricorre a tutta una sfilza di divertenti immagini che ritraggono grottescamente la futura vita di Podkolesin, alle prese con una moglie bisbetica, per nulla consenziente a lasciarlo dormire sino a mezzogiorno o a mettere scompiglio in casa, e con tanti piccoli mostriciattoli, aventi tutti la stessa faccia da idiota del padre. Al termine del primo atto, Kocharev non la spunta. Saranno invece tanti piccoli tasselli successivi a tormentare l'animo del protagonista, così 'inquietanti' da farlo fuggire a gambe levate proprio al culmine della cerimonia religiosa. Musorgskij, nel suo atto unico, distingue tre scene fondamentali: quella iniziale, dove il vanitoso Podkolesin decanta invano la propria persona innanzi al servo Stepan, perché questi, più saggio del padrone, la annichilisce impietosamente, ricorrendo a significativi silenzi o a frasi smozzicate; quella dell'incontro tra il protagonista e la megera Fiokla, in cui emerge il ridicolo contrasto tra una furba mezzana, intenta soltanto ricavare dall'imminente matrimonio, del quale è artefice, il maggior profitto, e uno stolido burocrate, attirato soltanto dal patrimonio della futura sposa; e quella finale dell'im-

provvisa comparsa di Kocharev, il quale, sconvolto, cerca in ogni modo di trarre in salvo l'amico.

Con il declamato melodico musorgskijano, si realizza, per la prima volta in territorio russo, il connubio tra significante e significato nel rapporto musica-linguaggio, con una visione prospettica bipolare del personaggio, che oscilla costantemente tra le sue rappresentazioni esterne ed interne. Una meta questa che va ben oltre le vette raggiunte da J. S. Bach, dal classicismo viennese e dal romanticismo mitteleuropeo (sulla questione musica-lingua nella storia, rimando all'interessante volume di T. Georgiades: *Musica e linguaggio*, editrice Guida, Napoli 1989).

La musica scritta per l'omonima commedia di Gogol presenta novità armonico-stilistiche impressionanti. Guizzi sonori e motivi melodici frantumati percorrono l'intera partitura, senza organizzarsi nelle tradizionali forme musicali. La loro logica strutturale è strettamente connessa al significato delle parole, al pensiero e alle fugaci sensazioni che attraversano la mente dei protagonisti. Il testo prosastico musicato procede secondo modalità che sembrano derivare da una tecnica di composizione wagneriana, definita *Interpunzione del testo poetico*, ma, al recitativo di Wagner, organizzato pur sempre secondo riferimenti tonali, mediante dispiegamento orizzontale delle *quadriadi* armoniche, e concluso con formule melodiche che amplificano il concetto di cadenza d'inganno, si sostituiscono agglomerati sonori quasi atonali, vistosi precursori del novecento russo, ovvero accordi di nona con quinte eccedenti e diminuite, armonie derivate dalla scala esafonica, melodie cromatiche accompagnate da sovrapposizioni intervallari di tritono, di quarte o di quinte eccedenti, etc. L'ultimo Skrjabin, i primi Prokofiev e Stravinskij sembrano essere in questa partitura energicamente compressi, ma prossimi ad esplodere.

Nell'ottobre dello stesso anno, il 1868, un mese prima della morte di Rossini, allorché Verdi aveva da circa un anno ultimato uno dei suoi pochi lavori migliori, il *Don Carlos*, e Wagner sembrava essersi avvicinato ad un periodo di pseudo classicità, dopo aver composto *I Maestri Cantori di Norimberga*, il musicista russo si accinse ad innescare il più potente ordigno che la letteratura operistica dell'epoca avesse mai udito: il *Boris Godunov*. Con questo imponente capolavoro l'autore travalicò i limiti del nazionalismo musicale per porsi in una prospettiva di vero e proprio internazionalismo, affine al concetto che Marx ed Engels avevano elaborato qualche anno prima. L'indagine sulla storia fu condotta dal musicista con metodo scientifico ed oggettivo, senza trascurare alcuna verità, senza concedere attenuanti all'operato delle classi sociali opportuniste, in combutta con il potere. È sconcertante quanto avviene, ad esempio, nella scena dell'incoronazione di Boris, quando i monaci pellegrini distribuiscono icone e immagini sacre al popolo, inneggiando a Dio, a San Vladimiro, a San Donskoj e...allo zar. Giammai un artista, in particolar modo russo, aveva mai osato mettere a nudo la triste verità che tutte le organizzazioni religiose sono storicamente un prodotto delle classi sociali dominanti. Il realismo di questa scena è notevole anche per un altro verso: il musicista ci mostra come la massa sia in grado di elaborare un ragionamento soltanto a piccoli passi e come sia condizionata dalle parole e dalle situazioni esteriori sino a quando non compromettono la propria sofferenza e la propria miseria. Il tono ascetico e la toccante melodia modale intonata dai monaci pellegrini possono trarre in inganno l'ingenuità contadina, educata sapientemente dal clero al rispetto e al timor di Dio (alla comparsa dei pellegrini sulla scena, la folla esclama: *Sono dei santi uomini*), ma, non appena questa schiera di religiosi raffronta il Padre Eterno allo zar e incita le masse a celebrare il nuovo 'padrone' della Russia, Boris Godunov, con le icone alla mano, il popolo russo diffida, perché sa benissimo chi sia Boris e chi sia in genere uno zar. Musorgskij innalza il popolo russo ad emblema della miseria universale, ma questi non ha il coraggio di pronunciarsi apertamente contro gli oppressori, egli subisce tacendo, o nel migliore dei casi si lamenta, farfuglia, borbotta. Colui che osa rinfacciare ai padroni le loro colpe è lo *jurodivij*, l'*innocente*, l'anima del popolo (sobillato dagli eventi ed incalzato alla polizia, la moltitudine contadina, nella scena dell'incoronazione, non esita ad acclamare il nuovo zar). Si tratta di un personaggio assai noto alla tradizione folcloristica russa. Il ceto umile lo considera folle, ma preveggenze; lo schernisce e lo rispetta. Ritene che sia un messaggero inviato da Dio per diffondere amore e fraternità fra i popoli. Confida in lui per denunciare apertamente, anche in presenza degli stessi oppressori, le nefandezze e le ingiustizie che l'aristocrazia e la borghesia russa compiono ai danni della povera gente. Non è il popolo il vero giudice dei vari Boris, né tanto meno Grigorij o i due padri religiosi del dramma, Pimen e Rangoni; il primo saggiamente preferisce

astenersi dal proferire commenti sugli avvenimenti storici, limitandosi a trascrivere fedelmente le proprie memorie; al secondo, invece, interessa soltanto indirizzare la politica del falso Dmitrij a vantaggio della Chiesa cattolica, sfruttando la dedizione religiosa di Marina Mnishek. L'innocente è l'unico arbitro supremo, l'anti-zar; colui che, proprio perché matto, non conosce menzogna; colui che si contrappone a Boris, non per sete di potere, ma in nome della verità.

Musorgskij fa scorrere l'intera vicenda dell'opera senza far trapelare testualmente alcuna considerazione sul grande tema della storia. Soltanto poco prima della conclusione, non a caso, pone sulla scena l'Innocente. Questi, dopo una breve scaramuccia con un gruppo di bambini monelli (simboli dell'avidità umana in seno ad una società russa che, pur nei suoi rivolgimenti sociali, non muta mai strutturalmente) e dopo aver udito impassibile i trionfi di Dmitrij e della folla rivoluzionaria nella selva di Kromy, in procinto di assalire le forze zariste, esprime il suo caratteristico, struggente lamento con le parole: *"Sgorgate, sgorgate, lacrime amare/ Piangi, piangi anima cristiana/ Presto verrà il nemico e cadrà la notte/ una notte oscura ed impenetrabile/... Piangi, piangi popolo russo, popolo affamato."* La drammaturgia di Musorgskij è incentrata tutta sull'angoscia e sulla meschinità dell'uomo, qualunque sia il suo ceto sociale: la sofferenza dei contadini costretti a subire le misere condizioni di vita e lo sfruttamento della loro forza lavorativa; i sensi di colpa del sovrano infanticida; l'avidità di ricchezze di Marina, vanitosa ed ingannatrice, esteriormente affascinante ma senza anima; la rassegnazione di Pimen, il lamento cantilenante dell'Innocente e, infine la sfrenata ambizione di Grigorij, il quale si immedesima a tal punto con lo zarevic Dmitrij da non riconoscersi più in quel povero eremita, che ad ogni declinare del sole cercava riparo nei monasteri della Russia per nutrirsi e riposare. Infatti Grigorij, non appena Pimen gli ha raccontato la torbida vicenda dell'infanticidio di Dmitrij, che se fosse rimasto in vita avrebbe avuto la sua stessa età, infervoratosi improvvisamente, si erge a supremo giudice pronunciando con veemenza queste parole: *Boris, Boris, tutto trema davanti a te, non posso accusarti di aver ucciso un bambino innocente... ma tu non sfuggirai al castigo degli uomini così come non potrai sfuggire a quello divino.* E ancora, nel monologo che precede l'incontro amoroso con Marina Mnishek, principessa polacca, Grigorij ribadisce: *A capo della nostra valorosa armata... reclamerò il trono dei miei avi.* Infine, verso il declinare della vicenda, Grigorij inganna più se stesso che la folla rivoluzionaria, proferendo il breve discorso che segue: *Noi, Dimitrij Ivanovic, per volontà di Dio, principe di tutta la Russia, principe salito al trono per continuità con la dinastia reale... a tutti voi che siete stati perseguiti da Godunov accordiamo la nostra grazia e la nostra protezione.*

Il metodo di analisi della realtà adottato dal musicista ha del prodigioso: *Boris Godunov* può essere paragonato ad una potente lente di ingrandimento che scruta a fondo tutti i lati di un affascinante parallelogramma. Ogni scena di cui si compone palesa un ritratto psicologico sorprendentemente accurato di due o più personaggi in continua antitesi, i quali, scontrandosi nell'azione drammatica, dispiegano tutte le proprie debolezze, tutte le proprie virtù, tutte le proprie aspettative frustrate. Così, ad esempio, la smodata megalomania di Grigorij si oppone alla saggia modestia di Pimen; l'innocenza di Fiodor e di Xenia, figli di Boris, contrasta il senso di responsabilità che attanaglia il loro genitore; la scena d'amore tra Marina Mnishek e Grigorij ridicolizza la passione d'amore del falso Dmitrij per l'astuta principessa, animata soltanto dal desiderio di salire al rango di zarina e, infine, la stoica rassegnazione dell'innocente rende ancor più futile la concitazione rivoluzionaria del volgo sobillato da Grigorij/Dmitrij. Un notevole espediente drammaturgico è quello di aver posto, all'inizio e al termine dell'opera, la più energica contrapposizione di personaggi dell'intera vicenda: quella tra oppressi e oppressori. Ad esempio, protagonisti delle due scene iniziali del Prologo sono il popolo russo e il potere centrale (impersonato dall'Ufficiale di Polizia, il clero ortodosso, i boiari, Shuiskij e lo stesso Godunov). Per siffatta antinomia Musorgskij scrisse una musica grandiosa, epica, di enorme fascino sonoro. Chiunque si accinga per la prima volta ad ascoltare la musica del *Boris*, comprenderà immediatamente di quale imponente sostanza drammatica sia costituita. Il mesto ed evocativo *leitmotiv della storia* (che dà inizio e fine al Prologo), una delle più struggenti melodie di Musorgskij, assume connotazioni nervose ed inquiete quando comincia ad introdurre sulla scena un ufficiale di polizia, Nikitic, il quale, vedendo la folla accalcata presso il cortile del monastero per rimettersi dalle fatiche del lavoro, infierisce infliggendo colpi di frusta a destra e a manca. La brutalità di Nikitic, quintessenza

del potere zarista, è resa magnificamente dal compositore con un efficace *leitmotiv* caratterizzato da note ribattute violentemente sugli archi. Segue una scena corale di grande effetto tra la moltitudine contadina, che esprime le proprie sofferenze, e l'ufficiale di polizia, culminante in un brano dove la straziante melodia popolare è sostenuta dal ritmo incalzante del *leitmotiv* di Nikitic. Con l'entrata in scena del boiario Shkelkalov il potere centrale, dapprima palesemente inumano, si riveste di ipocrisia, cercando di apparire 'buono' ed interessato all'umano benessere. È veramente considerevole il contrasto tra l'intimazione a tacere rivolta alla folla da Nikitic e l'immediato intervento di Shkelkalov, che annuncia loro, con ipocrita afflizione, la tremenda disgrazia (sic!) che Boris è indeciso se assumere o meno il potere del regno di Moscovia.

Il mirabile brano che accompagna il discorso del boiario, una splendida melodia in minore caratterizzata dall'accavallarsi inquieto di espressivi ritardi musicali, e il già citato intervento dei pellegrini non convincono, però, gli oppressi, per cui gli oppressori sono costretti, nei riguardi dei loro subalterni, a ricorrere ai metodi poco riverenti di prima.

Geniale è anche la doppia antitesi tra Grigorij e Boris, che si confrontano sia perché sono concorrenti di uno stesso status sociale, sia perché il loro vissuto si sdoppia in due distinti contrari. Il primo, infatti, violenta se stesso per attribuirsi un personaggio che non è; il secondo, apparentemente comprensivo e buon padre di famiglia, lotta disperatamente con la propria coscienza, la quale smentisce senza pietà la sua presunta onestà, facendogli balenare ossessivamente il fantasma dello zarevic ucciso. Mentre Wagner veicolava il dramma operistico in direzione dell'Espressionismo musicale e Verdi si ostinava a perpetuare la grottesca tradizione del 'belcanto' italiano, componendo la musica per banda di gran parte dei suoi ventotto melodrammi, Musorgskij, con il Boris Godunov, inaugura un nuovo filone dell'opera in musica: quello basato sul folclore tradizionale del canto contadino. L'opera, strutturata a pannelli, ossia in episodi circoscritti ed indipendenti, si caratterizza per l'impiego di *leitmotive*, che dominano l'articolazione formale di ogni scena e che delineano l'indole del singolo protagonista alle prese con gli eventi. Così, ad esempio, il personaggio di Pimen, nel primo atto, è evidenziato da due motivi conduttori. L'uno richiama la sua umiltà religiosa (lo ritroveremo anche nella scena dell'incontro tra Pimen e Boris, nel quarto atto); l'altro è il *motivo chirografico*, così definito da alcuni studiosi perché simulerebbe il movimento ondulato della mano del frate nell'atto di scrivere il resoconto degli avvenimenti storici di cui è stato testimone. Questa lunga melodia, non a caso derivata dal *leitmotiv* della storia, fa riferimento sempre all'evocazione del passato da parte di Pimen. Sembra che il musicista abbia avuto una predilezione o quantomeno una nota di simpatia per la figura di Boris, al quale ha affidato quattro motivi conduttori. I primi due si riconnettono all'amore filiale e al desiderio frustrato del protagonista di trascorrere la propria esistenza serenamente, in pace con Dio e con gli uomini. Il primo, un lento arpeggio ascendente e discendente, compare per la prima volta quando il sovrano cerca di consolare la figlia Xenja afflitta per la morte del suo fidanzato in combattimento: *O mia figlia, mia colombella, vai nella tua camera a conversare con le tue amiche e allontana dal tuo animo questi cupi pensieri... O figlio mio, proteggi tua sorella, tu solo sarai la guida di Xenja, mia pura colombella*. Il secondo, che ricorda la delicatezza di molti 'incipit' schubertiani, fa il suo ingresso nello stesso episodio, in corrispondenza delle seguenti parole: *Invano alcuni sapienti astrologi hanno predetto che avrei regnato per lunghi anni in pace e gloriosamente... Io, il reggente della Russia, io imploro un po' di consolazione*. Commentando successivamente la morte di Boris sulla scena, quasi come un'epigrafe commemorativa su una tomba, questo toccante *leitmotiv* rende magnificamente quella profonda pietà che Musorgskij nutriva per l'umanità sofferente dello zar. Il terzo inerisce, invece, al sentimento di rimorso di Boris per la morte dello zarevic Dmitrij: si tratta di un cupo frammento melodico che trova la sua prima collocazione quando evidenzia la seguente esclamazione di Godunov: *Come deve essere terribile il castigo divino, quale impietoso destino attende colui che è colpevole*. Il quarto può essere definito *leitmotiv del terrore*, un lungo passaggio cromatico discendente che accompagna le ossessive visioni spettrali del piccolo zarevic assassinato, fluite dalla mente sconvolta del neo eletto sovrano. Un altro *leitmotiv* di rilievo è quello che sottolinea la baldanzosità di Grigorij/Dmitrij: in presenza di Pimen, durante il *dolce ma non troppo* colloquio amoroso con Marina e al termine dell'opera, quando il falso Dmitrij incita il popolo russo a seguirlo nella folle impresa di conquistare il trono vacante dello zar. Il linguaggio della forma e le

tecniche armoniche impiegate da Musorgskij sono, ancora una volta, di una stupefacente modernità: il musicista non solo ripudia tenacemente l'organizzazione strutturale dell'opera tradizionale, con i suoi noiosi recitativi, arie, ariosi, cabalette, etc, ma aborrisce anche i procedimenti cadenzali e la simmetria del periodo musicale sette/ottocentesco. Egli si avvale melodicamente di formule organizzative peculiari della musica popolare; in particolare del principio della ripetizione con variazioni e della tecnica del *collage*, ossia una successione di motivi sapientemente incastonati fra loro, che hanno considerevoli affinità. Parimenti, i procedimenti armonici esulano spesso dal linguaggio funzionale dell'armonia classica, basandosi su scale modali (ad es. il modo lidio nella celebre *Polacca* del terzo atto), su trasformazioni cromatiche degli accordi (v. il procedimento dell'*Omnibus* a proposito dell'aria di Marina nel terzo atto, in W. Piston: *Manuale di armonia*, pag. 433), sull'ambiguità funzionale delle triadi fondamentali (ad. es. uso della triade di dominante minore, dell'accordo di tonica con sesta aggiunta, della nota tonica armonizzata con accordi appartenenti a tonalità lontanissime). Questi ed altri ingegnosi espedienti atti ad occultare la tonalità, quasi trascurati dal contemporaneo Giuseppe Verdi, attratto, invece, soltanto dalla banale armonia della tradizione popolare italiana, 'ad usum' della nostra regredita borghesia risorgimentale, costituirono patrimonio primario di studio per i grandi Maestri europei che rivoluzionarono la sintassi musicale del Novecento.

Vincenzo Buttino

### ***Problemi di poltrone al Sociale di Mantova***

*Peccato! Credevamo che il Teatro Sociale di Mantova avesse risolto i non pochi problemi di inagibilità (... un po' di colla a destra, un po' di scotch a manca), quand'ecco l'ennesima, feroce notizia. Le saracinesche resteranno ancora abbassate per problemi di poltrone. No, non si tratta di un eufemismo. Nessun motivo legato a presidenze, direzioni artistiche e a cariche in genere (insomma, là dentro vanno tutti d'amore e d'accordo), ma soltanto un fatto di gambe, di braccioli, di stabilità del seggiolame. Basta un falegname, direte voi. Certo, anche se è facile fare i conti senza l'oste, data la situazione finanziaria in cui versa l'antico teatro mantovano. L'importante sarebbe, secondo lo staff dirigenziale, trovare qualche artigiano onesto e soprattutto di poche pretese. Al che tutto ritornerebbe come ai tempi d'oro, assicurano il gatto e la volpe, certi di aver a disposizione un buon mastro Geppetto. Senonché, alla luce dei continui rimandi, pare che quest'ultimo sia impegnato nell'accorciar nasi. Un ottimo modo per recuperare legname. Quanto al resto occorrerebbe proprio una fata dai capelli turchini. Turchini, rossi, lisci o ricci che siano, i capelli contano poco; l'importante è che avvenga il miracolo. Un suggerimento. Mal che vada, si potrebbe filologicamente ripristinare l'antica consuetudine dello stare in piedi. Tutto questo, pur di ridare vita al glorioso teatro dei mantovani, pardon, dei palchettisti mantovani.*

### ***Pavarotti show in discoteca***

*Tutto era pronto al Teatro Comunale di Modena parato a festa e... blindato. Pronto il palcoscenico a fungere da altare, pronto l'officiante, pronti i futuri sposi, pronto lo stuolo di parenti stretti e amici. Tutti in religioso silenzio, rotto soltanto dai singhiozzi di Nicoletta e da qualche colpo di tosse del Maestro (elementare), visibilmente emozionato. Cose del resto inevitabili. Poi il sì (non di petto!) e, dopo il sì, la bicchierata tra invitati. Una cerimonia quasi francescana, tale da far pensare che in questa occasione Big Luciano del big avesse mantenuto soltanto la mole fisica, inutilmente provata dall'ennesima dieta. Nel complesso, niente grandeur. Sembrava un sogno. E di un sogno si è trattato giacché, a quanto ci riferisce un piccione di casa in galleria, là dentro in fatto di show ne sono successe di tutti i colori. Tipo: Luciano che balla con Zucchero, mentre la consorte duetta con Ligabue tra un palco e l'altro, accompagnata dal coro dei vari Dalla, Bono, Pausini, Bocelli, compreso uno degli U2. E così via, in perfetto stile da discoteca, come se si trattasse di un matrimonio tra star del pop, del rock, del rap. Fatto sta che il tenore della festa pare abbia indotto gli sposi a vendere i diritti televisivi alla BBC. Che gli inglesi seguissero in politica estera la Casa Bianca lo sapevamo, ma che in casa loro seguissero i matrimoni tra vip italiani non c'era ugualmente noto. Sarà forse per risollevarsi un po' dalla depressione dovuta all'evento del secolo, vale a dire il giallo di Lady D.*

## *Il tamburino di Monsieur Le Grand*

di Heinrich Heine

*Ostile ad ogni tipo di retorica, nauseato dalla pochezza dei suoi tempi, Heinrich Heine fu una lama a doppio taglio, affilata da alti ideali e maneggiata, senza esclusione di colpi, da un acuto senso della satira e della provocazione. Capita spesso di vedere il tormentato poeta tedesco lanciarsi nella mischia, mosso da furori libertari e da ansie sociali, affrontando l'aspra battaglia, ma senza alcun realismo strategico, anzi, con tutta la tensione eroica, il fervore estetico e gli atteggiamenti suggestivi che animano l'utopia. Per fare un esempio, nel corso del brano tratto da Idee. Il libro Le Grand (1827) e qua proposto, l'esaltazione della libertà, cavalcata storicamente da Napoleone Bonaparte, passa attraverso la figura di un tamburino, il cui strumento assume connotati epici, complice una propensione per la musica che è una componente, tra le altre, della caleidoscopica personalità heiniana. Una versatilità dalla quale scaturiscono le varie facce dell'intellettuale e dell'uomo. L'ebreo cui la religione dei padri sta stretta, il convertito cui il Cristianesimo sta largo e, in definitiva, l'eterno ebreo errante della mente e del cuore, sempre e ovunque pronto a proclamare il primato della poesia. Questo è il grande e indimenticabile Heine. Leggiamolo e capiremo come ogni commento sia superfluo.*

Mentre ero immerso nei sogni del passato, seduto sulla vecchia panchina del parco di Corte, intesi dietro di me confusamente voci che compiangevano il destino dei poveri francesi, che trascinati prigionieri in Siberia durante la campagna di Russia erano rimasti là per molti anni, benché ormai fosse tornata la pace, e ora soltanto tornavano in patria. Sollevando gli occhi, scorsi in effetti questi orfani della Gloria. La miseria nuda occhieggiava attraverso gli strappi delle loro uniformi a brandelli. I visi erano disfatti e gli occhi incavati e imploranti. Sebbene storpiati, sfiniti e quasi tutti claudicanti, conservavano tuttavia una sorta di passo militare, e, singolare a vedersi, un tamburino con il suo tamburo li precedeva con passo stentato. Con orrore mi sovvenni della leggenda dei soldati, che morti di giorno in combattimento, la notte si rialzano dal campo di battaglia e, con il tamburino in testa, marciano verso il paese natale come narra la vecchia canzone popolare:

*Sul campo – È notte  
Il tamburo rulla, i morti rientrano  
Nei ranghi s'inoltrano nelle viuzze chiare  
E verso la casa del loro amore*

*Ed ecco al mattino le ossa  
Ritte in fila, come steli funebri  
Avanti a tutti, il tamburo  
Trallerà, trallerà  
Perché l'amor suo possa vederlo.<sup>1</sup>*

In verità il povero tamburino francese sembrava uscito dalla tomba ormai consunto; era soltanto una povera ombra in un cappotto grigio sporco e bisunto, un viso giallo da cadavere, con grandi baffi che ricadevano mestamente sulle labbra livide, gli occhi sembravano tizzoni spenti in cui brillava ancora qualche rara scintilla. Ciò nonostante, mi bastò una sola scintilla per riconoscere Monsieur Le Grand.

Anch'egli mi riconobbe e mi trascinò sul prato e là restammo a sedere come una volta quando mi insegnava a suon di tamburo la lingua francese e la storia contemporanea. Aveva sempre lo stesso vecchio tamburo che conoscevo così bene; non cessavo di meravigliarmi che fosse riuscito a salvarlo dalla cupidigia dei russi. Monsieur Le Grand batteva il tamburo come un tempo, ma senza parlare. Ma se le sue labbra erano serrate, i suoi occhi, in cui brillava una luce vittoriosa mentre suonava le vecchie marce, si esprimevano con tanto maggiore eloquenza. I pioppi accanto a noi tremarono quan-

do fece risuonare la rossa marcia della ghigliottina. E fece risuonare come ai vecchi tempi anche le passate lotte per la libertà, le battaglie, le imprese dell'Imperatore. Lo stesso tamburo pareva un essere vivo, che si rallegrasse di poter esprimere la propria gioia. Riudii il rimbombo dei cannoni, i sibili delle pallottole, il frastuono delle battaglie. Rividi il coraggio eroico della vecchia guardia, e vidi lo sventolio delle bandiere e l'Imperatore a cavallo, ma a poco a poco note affannate e melanconiche si insinuarono in quel giocoso rullare, dal tamburo uscivano suoni in cui le grida d'esultanza si mischiavano ai più sinistri gemiti. Sembrava una marcia di vittoria e una marcia funebre allo stesso tempo. Gli occhi di Le Grand si aprirono spettrali e vidi in essi un'immensa bianca distesa di ghiaccio, coperta di cadaveri. Era la battaglia della Moscovia.

Mai avrei pensato che dal vecchio tamburo dalla pelle tesa potessero uscire suoni così pieni di dolore, quali ora Monsieur Le Grand sapeva trarne. Erano lacrime tambureggiate, che risuonavano sempre più flebili, e come una triste eco si ripetevano in sospiri profondi nel petto di Le Grand. Costui divenne sempre più pallido e spettrale – le scarne mani gli tremavano per il freddo. Sedeva come in un sogno, movendo con le bacchette soltanto l'aria. Infine tese l'orecchio come per ascoltare voci lontane, mi gettò uno sguardo profondo, inquieto e supplicante, - capii la sua supplica – e poi la sua testa ricadde sul tamburo.

Monsieur Le Grand non ha più suonato il tamburo in questo mondo e anche il suo tamburo non ha più fatto sentire la propria voce. Nessun nemico della libertà dovrà mai suonarvi una servile ritirata. Avevo ben capito l'ultimo supplicante sguardo di Le Grand: estrassi lo spadino dal fodero e lacerai la pelle del tamburo.

Da H. Heine, *Idee. Il libro Le Grand* (traduzione di M. e E. Linder, Milano, Garzanti 1984, pp. 91-95)

<sup>1</sup> Citazione (approssimativa) della poesia *Rewelge* dalla raccolta romantica *Des Knaben Wunderhorn* (La cornucopia del fanciullo).

## ***I cento anni di Carlo Zecchi***

*Carlo Zecchi nacque a Roma l'8 luglio 1903. Studiò pianoforte con Francesco Bajardi e composizione con Licinio Refice, Giacomo Setaccioli e Alessandro Bustini. Nel 1920 iniziò la carriera concertistica in Italia e dal 1922 anche all'estero. Nel 1923 fu a Berlino per perfezionarsi con Ferruccio Busoni e prese anche alcune lezioni di interpretazione da Arthur Schnabel. La sua attività si svolse praticamente in tutto il mondo. Le memorie che si hanno dalle cronache e da chi lo ha sentito suonare sono quelle che si hanno soltanto in presenza di un pianista eccezionale, non un comune ottimo pianista, ma veramente di quelli che si contano sulle dita di una mano, certo di non più di due. Il lato più epidermicamente appariscente del pianismo di Zecchi era senz'altro il possesso di una tecnica strepitosa, formidabile, eccezionale. Tecnica che era il frutto di uno studio duro e meticolosissimo, e non potrebbe essere altrimenti. Beninteso la tecnica trascendentale di Zecchi non era fine a se stessa ma, come in tutte le grandi personalità, era al servizio dell'interpretazione, di tutto ciò che si presume possa essere dietro il segno scritto, per arrivare attraverso la propria sensibilità all'animo del compositore. Nel 1938 o 1939, in seguito ad un incidente automobilistico, dovette smettere di suonare come solista. Suonò dal 1945 in duo con il violoncellista Enrico Mainardi e poi con il violista Dino Asciolla. Contemporaneamente si dedicò alla direzione d'orchestra, anche qui operando scelte accuratissime senza avventurarsi in interpretazioni in cui non sentiva di aver raggiunto la migliore maturazione: non si sentì mai in grado di affrontare la sesta e la nona sinfonia di Beethoven, gli autori preferiti erano comunque proprio Beethoven, Haydn, Schubert, Schumann e soprattutto Mozart. Su un concerto da lui diretto a Torino nel 1981 fu scritto: "Sul piano qualitativo dell'esecuzione un livello di primo piano è stato raggiunto da Carlo Zecchi che ha diretto Haydn e Mozart: la classica scansione del gesto, in cui la capacità di tradurre visivamente la musica direttamente proporzionale alla semplicità dei movimenti, ha impresso all'esecuzione un carattere vivissimo e palpitante [.....] Zecchi ha distillato finezze non frequenti ad ascoltarsi nella vita musicale torinese". Morì a Salisburgo il 31 agosto del 1984.*

**Alberto Iesùè**

## *Giuseppe Verdi, Alessandro Luzio, il Risorgimento italiano e la Massoneria*

di Giuseppe Rausa

La ricostruzione dei fatti storici può avvenire seguendo differenti metodi. La prevalente esigenza di “scientificità” impone che ogni affermazione sia documentata con fonti attendibili, il che parrebbe cosa accettabile se non fosse per il fatto che, su questa via, gli storici trovano un ostacolo insormontabile negli uomini del potere e della politica. Questi ultimi detengono le chiavi dei misteri nei loro archivi: essi sarebbero i migliori storici, se ne avessero il coraggio, se da uomini attivi dell’azione politica volessero per una volta accantonare la logica del Segreto di Stato e degli omissis per trasformarsi in uomini della riflessione e del disvelamento. Ciò non accade. Gli archivi restano blindati. Un solo esempio: ventun anni dopo la strage di Bologna (2 agosto 1980) non esiste un solo libro che affronti con metodo storico l’argomento, e probabilmente un tale testo non comparirà neppure nei prossimi decenni; ma certamente, tra le carte del Sismi e del Sisde, accessibili a molti ministri e presidenti del consiglio oltre che agli addetti ai lavori, giacciono spiegazioni esaurienti (e qualcosa ovviamente è trapelato in alcune sporadiche pubblicazioni di carattere giornalistico, ad esempio il probabile, “scomodo” collegamento tra la strage di Ustica e quella di Bologna) o quanto meno piste importanti da “affidare” a storici esperti. Il discorso si potrebbe estendere all’intero, funesto periodo italiano 1969-80. Gli storici non possono scrivere intorno a tale materia. Allo stesso modo essi non riescono a raccontare un quadro verosimile dell’attività conspiratoria che domina buona parte degli avvenimenti dell’Ottocento italiano (soprattutto nel periodo 1815-70) ed europeo. Al riguardo Billington scrive: “La storia delle società segrete non potrà essere pienamente ricostruita: ma c’è il sospetto che sia stata ampiamente trascurata e negletta perché i documenti disponibili conducono, ripetutamente, su di un terreno poco congeniale agli storici odierni, sia dell’Est sia dell’Ovest”. (*Con il fuoco nella mente*, 1980). Con questa citazione entriamo in argomento: anche i fatti biografici verdiani si intersecano, in un determinato periodo, con quelli dell’attività conspiratoria mazziniana; eppure tali eventi sono stati trascurati, anche a causa della non disponibilità di molti documenti rilevanti. L’interrogativo che sorge spontaneo è allora il seguente: ha senso ricostruire fedelmente i fatti sulla base esclusiva di ciò che si possiede? Lo storico non diviene in tal modo, consapevole o inconsapevole, uno strumento dei poteri forti, un semplice giustificatore e glossatore delle edulcorate e depistanti versioni ufficiali?

Se i documenti mancano, si dirà, non è “scientifico” azzardare ipotesi, tentare interpretazioni. Eppure nell’ambito delle più “sicure” e neutre scienze naturali ci si muove proprio in questo modo. Si fanno ipotesi sulla base degli indizi noti, si creano teorie compatibili con tutto ciò che si conosce, in attesa di una eventuale smentita o falsificazione successiva. Karl Popper afferma che le teorie scientifiche sono “invenzioni, congetture audacemente avanzate per prova, da eliminarsi se contrastanti con le osservazioni” e che “ogni controllo genuino di una teoria è un tentativo di falsificarla o di confutarla. La controllabilità coincide con la falsificabilità” (*Congetture e confutazioni*, 1969). Un quadro coerente di asserzioni, dotato di forte “potere esplicativo” dunque si ritiene valido fino a prova contraria, al di là del numero di verifiche posto in atto intorno alle sue singole affermazioni.

Chi scrive ritiene che in molti casi sia questa la via da seguire anche nell’ambito delle ricerche storiche, via perigliosa, densa di incognite, insicura ma più soddisfacente, portata a cercare soluzioni “adulte” e ragionevoli, volte a spazzar via l’universo vasto degli aneddoti e delle sciocchezze diventate storia ufficiale (in mancanza d’altro), serie di luoghi comuni che spesso “vagabondano” stancamente per decenni da un libro all’altro.

Nella maggior parte delle trattazioni verdiane il primo periodo viene schematicamente indicato come quello che intercorre tra l’*Oberto* e *Stiffelio*, tra il 1839 e il 1850, e spesso viene definito, riprendendo una celebre definizione dello stesso Verdi, degli “anni di galera”. Appare invece più corretto distinguere un primo breve periodo riguardante il dittico *Oberto/Un giorno di regno* (1839-40), periodo di vero apprendistato bruscamente interrotto dal grave fiasco dell’opera buffa composta su un vecchio libretto del Romani, a cui segue il periodo delle opere risorgimentali, da *Nabucco* a *La battaglia di Legnano* (1842-9). Non solo *Nabucco* mostra un Verdi già maturo e conscio delle proprie possibilità, ma anche individua l’inizio di una poetica patriottica e corale assente nelle due opere

precedenti. Invece *Luisa Miller* e *Stiffelio* (1849- 50) sanciscono l'inizio di una nuova fase che si completa con la celebre trilogia popolare, fase imperniata sulla riscoperta del singolo carattere originale, del soggetto inconsueto e perfino stravagante. Se furono innovative le scelte di raccontare le vicende del buffone Rigoletto e della cortigiana Violetta, altrettanto inusuale appariva la vicenda del pastore protestante Stiffelio tradito dalla moglie (non sembra inopportuno ricordare però che, a partire dagli anni quaranta, si diffonde in Italia una forte corrente protestante legata a Londra in funzione ovviamente antipapista; scrive al riguardo la *Civiltà Cattolica* nel 1850, proprio l'anno di *Stiffelio*: "I corrispondenti delle società bibliche sono organizzati in Piemonte e in Toscana; in Roma stessa furono aperte pubbliche scuole protestanti nel tempo della Repubblica. Sono stipendiati a Londra i giornali italiani perché diffondano idee anglicane. Emissari segreti si aggirano per le campagne e per le città spargendo scritte in cui si incoraggia il popolo di finirla col Papa e con Roma. L'Italia è inondata di gazzette che quasi in ogni colonna spirano il pretto protestantesimo..."; l' "originale" scelta verdiana si trova così in perfetta sintonia con Londra). Né va dimenticato che in *Luisa Miller* compaiono ampie anticipazioni musicali di *Traviata*. Se poi il valore delle prime due opere di questo "quintetto" è largamente inferiore a quello delle partiture della cosiddetta trilogia popolare, ciò è un'altra questione.

È nostra intenzione occuparci esclusivamente del periodo risorgimentale verdiano, periodo che conoscerà un ulteriore, isolato capitolo con il grand-opéra parigino dei *Vêpres* (1855), cominciando con il ricordare i caratteri principali del nuovo genere nazional-patriottico. Verdi si impegna a fondo nel portare da un capo all'altro della penisola i suoi lavori "insurrezionali" (in tal senso è appropriato parlare di "anni di galera"), diviene il cantore ufficiale di ideali che, diffondendosi anche attraverso la poesia (Foscolo, Manzoni, Berchet), i romanzi (i medesimi più Guerrazzi e Pellico) e i trattati storici (Cuoco e Amari), devono creare una coscienza nazionale infervorata fino al punto di sostenere attivamente le insurrezioni e la guerra del 1848-9 (per un'analisi complessiva della cultura patriottica della prima metà dell'Ottocento si veda il recente Banti, *La nazione del Risorgimento*). Un lungo, faticoso lavoro preparatorio che si rivela in definitiva insufficiente; negli anni cinquanta la strategia risorgimentale passerà attraverso il Piemonte e le sue alleanze militari con nazioni "amiche", limitando così la rilevanza dell'eventuale apporto popolare, come dimostrerà la seconda guerra d'indipendenza.

Le opere politiche di Verdi del periodo 1842-9 non stabiliscono un "nuovo corso" del melodramma ottocentesco; si limitano ad accentuare una serie di caratteri già comparsi con continuità in autori precedenti, anche se mai con tale insistenza e aggressività. Ricordiamo in tal senso le opere liberali di Rossini (*Maometto II*, 1820, poi trasformato in *Le Siège de Corinthe*, 1826, *Guillaume Tell*, 1829), le opere antitiranniche di Donizetti (*Anna Bolena*, 1830, *Maria Stuarda*, 1834, *Marino Faliero*, 1835), di Bellini (*I Puritani*, Parigi 1835, con il suo bellicoso "Suoni la tromba e intrepido" censurato negli stati italiani), di Mercadante (*Caritea*, 1826, che contiene l'inno risorgimentale "Chi per gloria muor") e di Pacini (*Maria regina d'Inghilterra*, Palermo 1843, con il coro patriottico "Morte, morte all'infame scozzese" che, "troppo applaudito", provocava l'intervento poliziesco del governatore De Majo e l'arresto degli "entusiasti melomani" Benedetto Castiglia, Michele Bertolami e Vincenzo Errante; tutti e tre siederanno nel primo Parlamento italiano...). Possiamo inoltre affermare che, anche dopo il periodo più accesamente risorgimentale (1842-60), il melodramma continua a collocarsi stabilmente all'interno di un'ideologia laica, liberale e anticlericale come dimostrano in modo indiscutibile opere importanti quali *Andrea Chenier* (Giordano, 1896), *Tosca* (Puccini, 1900) e più avanti *La campana sommersa* (Respighi 1927) e *Fra Gherardo* (Pizzetti, 1928).

Tornando agli anni quaranta e passando dal contributo artistico-ideale del teatro lirico alla fattiva collaborazione dei suoi uomini alla causa risorgimentale, va segnalato che la Giovine Italia si servì delle abitazioni di Donizetti (a Parigi e a Vienna) come recapiti sicuri per la propria scottante corrispondenza. Se ne trova ampia documentazione nel terzo volume dei *Protocolli della Giovine Italia* (editi nel 1918), ovvero nelle lettere della sezione parigina, dove troviamo indicazioni precise del Lambertini (il segretario) intorno ai segnali utili a differenziare la corrispondenza politica da quella ordinaria indirizzata al compositore bergamasco; in una lettera del 30 gennaio 1844 egli avvisa Mazzini: "Invii lettera a Mr. G.no Doniz., Maitre de Chapelle de Sa Majesté Apostolique L'Empereur d'Austrie. Quel no nel G[raetano] indicherà a Mich[ele Accursi], ricevente, che son per noi." La tanto sbandierata indifferenza politica di Donizetti (sono famose le sue affermazioni al riguardo), il cui aiutante era il fedele mazziniano Michele Accursi, andrebbe attentamente riesaminata, anche alla

luce di queste importanti forme di collaborazione tra il musicista e i rivoluzionari, le quali sembrano rivelare un'antica familiarità. Al contrario esse sono sfuggite anche ai biografi più attenti (ad esempio William Ashbrooks, nel suo fondamentale *Donizetti and his Operas*, 1982, non ne parla). Vedremo che, anche per Verdi, in quegli anni in ottimi rapporti con Donizetti, i canali segreti della corrispondenza mazziniana riserveranno qualche sorpresa. Laddove i melodrammi donizettiani toccano solo sporadicamente l'argomento politico, quelli verdiani del periodo 1842-9 non solo se ne occupano costantemente, ma anzi traggono da quei contenuti patriottici i loro nuovi e aggressivi caratteri: scrittura corale quale rispecchiamento di una lotta di popolo; prevalente lieto fine, necessario in lavori che pretendono di incitare all'azione; clima acceso e battagliero; strumentalizzazione/manipolazione dei soggetti storici attinti dal passato al fine di ottenere vicende didascaliche, esaltanti la fraternità e l'eroismo di un popolo italico, di una comunità di sangue e di terra continuamente divisa perché perseguitata da un "río destino". Insomma opere di nobile propaganda liberale la cui inedita, rivoluzionaria irruenza mentre ovunque nel pubblico provoca "furore", sconcerta invece buona parte della critica coeva che parla di "grossolanità", "caccia all'effetto", "sovraccarico dello strumentale", "abuso degli ottoni", "abuso degli unisoni di voci e strumenti", "artiglieria musicale" per partiture che si prevede condurranno il melodramma "verso l'inevitabile bancarotta" (per un'analisi dettagliata degli aspetti patriottici presenti nelle singole opere verdiane mi permetto di rimandare al mio recente *Introduzione a Verdi*, 2001). Si noti che soprattutto il ristabilimento del lieto fine è una caratteristica circoscritta a questo cruciale decennio, venendo a rovesciare la travagliata conquista del finale tragico, cominciata con il successo del *Pirata* milanese (1827) di Bellini e perpetuata nei capolavori tragici del Donizetti degli anni trenta. Lo stesso Verdi archivierà il finale festoso a partire appunto dal "quintetto" di lavori successivo alla sconfitta di Novara e alla caduta di Roma e Venezia (1849).

Notiamo infine con stupore che alcuni (pochi) studiosi si ostinano a negare il carattere risorgimentale delle partiture verdiane del periodo 1942-9. Non solo a chi scrive tale carattere appare evidente, esplicito ed intenzionale; addirittura ci sembra che in alcune opere (*Nabucco*, *Lombardi*, *Ermani*, *Attila*, *Corsaro*, *Legnano*) esso sia il cuore stesso del lavoro, il suo germe ispiratore, la sua ragion d'essere. Inoltre, come sopra detto, è l'intera storia dell'opera italiana degli ultimi due secoli, da Rossini a Rota, ad apparire inscritta con coerente continuità (rarissime le eccezioni come il "fascista" *Piccolo Marat* di Mascagni del 1921) all'interno dell'ideologia laico-liberale-progressista.

Questo periodo biografico verdiano, nonostante la notevole mole di studi editi, non appare limpido, né indagato in maniera esaustiva. La storia operistica del maestro inizia all'insegna di un piccolo segreto: come riuscì questo compositore di provincia ad accedere direttamente alla Scala per la sua opera d'esordio? Verdi fu sempre reticente al riguardo. Che si tratti di un caso curioso lo dimostra la biografia del povero Ponchielli il quale anche dopo due successi "locali" (a Cremona tra il 1856 e il 1861) non riusciva a trovare la strada di nessuno dei teatri importanti del nord, finendo per scrivere, sconsolato, di aver "sperimentato che, privo di protezioni, non si poteva giungere allo scopo" (settembre 1863). Dunque probabilmente per l'esordiente Verdi vengono attivate corsie preferenziali. Al riguardo però le biografie continuano a ripetere gli inverosimili luoghi comuni posti in circolazione dallo stesso musicista. Iniziata in modo enigmatico, la carriera di Verdi si snoda tra zone note ed altre oscure. L'epistolario, fonte primaria per conoscere gli avvenimenti riguardanti il maestro, non è edito per intero (si tratta di almeno 15000 lettere); né pare che le celebrazioni in corso siano l'occasione per adire a una seria edizione integrale dei carteggi verdiani. Se ne lamentava tra gli altri il lucido biografo Frank Walker quando nelle prime pagine del suo noto lavoro scriveva: "...si sa da gran tempo quali tesori contenga villa Verdi a Sant'Agata. Alessandro Luzio vi lavorò per molti anni e il frutto delle sue ricerche fu pubblicato nei *Carteggi verdiani*, ma si dice che sia difficile per i comuni mortali ottenere l'accesso a tali archivi" (*The Man Verdi*, 1962). Due decenni dopo anche Conati denuncia la mancanza di un'edizione critica complessiva delle lettere verdiane, definendo l'epistolario "ricchissimo... ma spesso reticente e talora evasivo" (*Interviste e incontri con Verdi*, 1980). Nello studioso finisce quindi con il radicarsi il sospetto che questa forma di elegante censura serva a nascondere fatti, atteggiamenti, eventi che non si vogliono connettere alla figura di Verdi, un compositore sommo, probabilmente il più grande della storia italiana, ma che gode tuttavia di una "stampà" eccessivamente compiacente e agiografica. L'artista era pur sempre un uomo, mentre sorge il sospetto che se ne voglia fare un esempio di perfezione morale.

La prima perplessità che emerge, considerando la vicenda dell'epistolario, è la decisione di affidarne la cura ad Alessandro Luzio, ovvero non a un esperto di cose musicali, bensì a uno studioso di storia risorgimentale (autore di numerosi studi sulla storia italiana dell'Ottocento, da *Le cinque giornate di Milano nella narrazione di fonte austriaca*, 1899, a *Il processo Pellico-Maroncelli*, 1903, da *I martiri di Belfiore*, 1905, a *Felice Orsini*, 1914), il cui lavoro più ambizioso e complesso riguarda il rapporto tra Massoneria e Risorgimento. Quest'ultimo (*La Massoneria e il Risorgimento italiano*, 1925) è un saggio vasto e documentato sull'argomento, anche se appare viziato dagli anni turbolenti in cui venne scritto.

Dopo la dichiarazione di incompatibilità tra Fascismo e Massoneria (febbraio 1923), il governo mussoliniano approva nel novembre 1925 una legge che, attraverso la proibizione di ogni tipo di associazione segreta, intende contrastare l'Ordine e più precisamente la Massoneria del Grande Oriente d'Italia, poiché quella di Piazza del Gesù, in lotta con la precedente e fedele a Mussolini al punto di nominarlo 33° grado *ad honorem*, "scompare" aderendo silente agli alti quadri delle gerarchie fasciste. In questo contesto Luzio non appare affatto un ottuso "massonofobo", né il suo testo sembra essere un "iroso e aspro pamphlet, acrimonosamente *destruens* di ogni attributo positivo della Libera Muratoria Italiana" (Mola, in *La Libera Muratoria*, 1978); al contrario egli svolge con "equilibrio" il necessario (visto il nuovo contesto storico) compito di minimizzare l'apporto delle logge al movimento risorgimentale, movimento del quale il fascismo ora si considera il legittimo continuatore (non senza alcune buone ragioni, considerando il rilevante contributo di uomini e denari dato dalle logge alla nascita del fascismo; si veda al riguardo G. Vannoni, *Massoneria, Fascismo e Chiesa cattolica*, 1980). Né ci sorprenderebbe scoprire in Luzio, certamente ostile al Grande Oriente e vicino agli ambienti dinastici, un massone dell'altra Obbedienza, quella di Piazza del Gesù, filofascista e filomonarchica. Non ha torto Gramsci, che ovviamente detesta gli scritti del Luzio (parla di "storiografia tendenziosa e faziosa"), quando definisce il suo lavoro di storico come "un tratto caratteristico della lotta politica tra cattolici-moderati (o moderati che desideravano conciliarsi coi cattolici e trovare il terreno per la formazione di un gran partito di destra che attraverso il clericalismo avesse una base larga nelle masse rurali) e i democratici che per ragioni analoghe, volevano distruggere il clericalismo" (*Quaderni del carcere* n. 19, par. 53; 1935). Il dirigente comunista, senza averne piena coscienza, descrive con quelle parole il duro scontro in atto tra le due Massonerie, scontro nel quale il problema della Conciliazione è infatti centrale: la strategia di Piazza del Gesù, fin dagli anni dieci, mira a una pacificazione con la Santa Sede e alla conseguente esclusione del Grande Oriente dalle stanze del potere. All'interno di questo progetto di ampio respiro va inquadrato il lavoro storiografico di Alessandro Luzio, non a caso premiato dal regime con la nomina ad accademico già nel 1929 (anno della fondazione dell'Accademia d'Italia).

Dunque, nel saggio del 1925, in omaggio al Papato e al regime, Luzio sminuisce il contributo delle logge alla rivoluzione risorgimentale: così Cavour, noto nell'Ottocento quale gran maestro della Massoneria (lo chiarisce in maniera convincente la Pellicciari nel suo *Risorgimento da riscrivere*, 1998), a stento sembra conoscere l'esistenza della segreta setta ai cui lavori avrebbe partecipato solo casualmente. Per Mazzini poi Luzio stende un intero capitolo al fine di fugare ogni sospetto intorno alla sua partecipazione al sistema della libera muratoria, essendo soprattutto il cospiratore genovese, con la sua pura mistica della nazione, assai caro a Mussolini e al fascismo (e perfino alla RSI che ne utilizzerà l'effigie sulle sue carte postali; né va dimenticato che nel 1914 il giornale di Mussolini, *Il Popolo d'Italia* riprende il titolo dal noto foglio mazziniano *L'Italia del Popolo*). Per entrambi questi protagonisti della storia politica dell'Ottocento appare in atto non solo in Luzio, ma in generale nella storiografia del Novecento, una reticenza simile a quella presente nelle cose verdiane: il massimo studioso di Cavour, Rosario Romeo, riesce nel non facile compito di stendere una monumentale biografia in tre volumi (oltre 2500 pagine) dello statista piemontese, senza mai citare la Massoneria; allo stesso modo gli studi recenti su Mazzini, tutti unanimemente agiografici come quelli verdiani, appaiono volti a rendere marginali gli aspetti sanguinari dell'attività cospiratoria dell'esule, preferendo prolisse esegesi dei suoi testi mistico-patriottici, testi verbosi e retorico-propagandistici di modesto interesse (parere questo condiviso anche da un Salvemini). Per tale via, privilegiando le parole ai fatti, gli storici evitano la questione massonica e soprattutto evitano di citare gli scritti della parte avversa, nei quali non compare il minimo dubbio intorno all'appartenenza di Mazzini all'Ordine.

**Giuseppe Rausa** (1- *continua*)

## *Faenza commemora Angelo Masini*

di Roberta Paganelli

In occasione del primo centenario dell'intitolazione del Teatro di Faenza al celebre tenore forlivese (1903) il Comune della città manfreda ha programmato una serie di manifestazioni per celebrare l'evento. Sabato 10 maggio 2003, alle ore 18,30, nel Foyer del Teatro è stata inaugurata la "Mostra di sculture ceramiche ispirate all'opera lirica", a cura del Consorzio Provinciale per la Formazione Professionale di Faenza, poi nella stessa sera, alle ore 21, è stata rappresentata al Teatro Masini *La Traviata*, una delle innumerevoli opere in cui si era distinto il *tenore angelico* e che egli aveva cantato proprio nel 1903 (17, 18, 20, 21, 25, 29 giugno). L'esecuzione attuale, in forma di concerto, è stata affidata al soprano Brigitte Jäger, al tenore Rosario La Spina e al celebre baritono Alberto Gazale che, sull'esempio di Masini, ha cantato gratuitamente. Con questa iniziativa si è voluto ricordare anche il centocinquantenario della prima rappresentazione della *Traviata*. Le celebrazioni culmineranno con una grande mostra documentaria, inerente l'attività artistica del *Teatro Masini* nel '900 e che sarà aperta al pubblico nel 2004, in data da destinarsi.

Per comprendere le motivazioni che indussero i faentini a dedicare il loro teatro al famoso tenore forlivese, occorre riandare indietro nel tempo e prendere in esame le cronache e le pubblicazioni di quegli anni.

La ricerca intrapresa mi ha infatti rivelato che Angelo Masini ebbe una costante e profonda simpatia per la città di Faenza e che i Faentini lo ricambiarono, amandolo ed ammirandolo con spontaneità ed entusiasmo. Non videro in lui soltanto l'Artista meraviglioso del canto, ma riconobbero il benefattore che, più volte, con generose donazioni, addirittura offrendo i proventi delle sue stagioni liriche, aveva beneficiato le pie istituzioni della città. Lo seguirono con il cuore anche quando egli cantò lontano dalla Patria, anzi alcuni di loro mantennero con lui rapporti molto familiari ed amichevoli, com'è testimoniato dalle lettere rintracciate. Qualcuno riusciva pure ad accompagnarlo in qualche tournée, come rivelò Tonino Passanti, un suo amico di Faenza, in una missiva indirizzata allo scrittore Alfredo Oriani (ammiratore del Masini), il 20 maggio 1889, da Buenos Aires: "Solamente la sera del 16 corr. fu inaugurato il nuovo Teatro dell'Opera. Masini era molto indisposto per un po' di bronchite presa: bisogna essere un grande artista come lui per salvarsi fino alla fine dell'opera così splendidamente... Terminato lo spettacolo io, Paolo (il marchese Gian Paolo Romagnoli di Cesena, ndr.) e Magni (Antonio Magni, chiamato dagli amici 'Magnino' ndr.) andammo a casa sua a cenare. Vedi dunque che siamo i prediletti... Cosa vuoi, Masini vive molto ritirato; ed in tale isolamento se noi gli possiamo fare compagnia lo aggradisce immensamente. Così ci ruba tutte le ore di libertà... Noi avremo per tutta la stagione tre posti fissi lassù in loggione in prima fila, ed al centro. Ma che loggione! I posti sono uguali precisi alle poltrone del nostro Teatro Comunale".

In una lettera successiva, di cui non si conosce la data perché manca la prima pagina, Tonino Passanti scrive, forse rivolgendosi ancora allo scrittore Oriani: "Lui (Masini) ora sta benissimo: è di buon umore; e con me, Paolo e Magni è di una confidenza straordinaria. Ricorda spessissimo Faenza e sempre con grande piacere per la buona accoglienza che ha avuto. E a questo proposito sere or sono (cioè notti or sono poiché era la una dopo mezzanotte) mentre si fumava uno zigarò in casa sua dopo aver cenato, si ricordava la stagione degli *Ugonotti* di Forlì e quella dell'*Africana* di Faenza. Ed io e Paolo gli dicevamo che prima di terminare la sua brillante carriera di sommo artista doveva cantare a Bologna dove da tanto tempo era desiderato. Sai che cosa ci rispose? Ci disse queste precise parole: - *Non so se a Bologna canterò; ma quello che vi posso assicurare fin d'ora è questo: non passerà l'anno 1891 che io tornerò a cantare a Faenza. E questa volta canterò a beneficio del Ricovero dei Poveri* -" (P. Zama, *Il tenore Angelo Masini a Faenza nel 1903*, Faenza 1934).

Angelo Masini mantenne la promessa e nel maggio 1891 si recò a Faenza per cantare al Comunale,

a favore dell'arredamento dell'Ospedale Infermi, nel capolavoro di Mascagni, *La Cavalleria Rusticana* (30 maggio, 2, 4, 6, 7, 9 giugno) e nel *Barbiere* di Rossini (13, 14, 16 giugno). Prima dell'ultima recita, il 15 luglio 1891, il Consiglio comunale ritenne doveroso conferirgli la cittadinanza faentina "acclamandolo sommo nell'arte del canto, munificente e grande nell'opera della carità", come si legge nella pergamena magnificamente decorata che gli fu data in dono e in cui appare la scritta: "Ex musica amor" (*Museo Romagnolo del Teatro*, Palazzo Gaddi, Forlì, doc. 174). Dalla sua bella villa della Cosina (vicina a Faenza)<sup>1</sup> l'Artista il 17 giugno si affrettò a ringraziare con queste parole: "L'onore che codesto benemerito Consiglio Comunale ha voluto tributarmi non poteva giungere più gradito al mio cuore, ché vincoli di amicizia, simpatia di relazioni, interessi di famiglia mi hanno sempre fatto amare Faenza quale seconda mia città nativa..."<sup>2</sup> Il re dei tenori si era esibito nel bel Teatro del Pistocchi anche nel luglio 1883, incarnando il personaggio di Vasco di Gama nell'*Africana*, dove aveva ottenuto un completo successo e aveva ricevuto dai Faentini onori da principe (*L'Arpa*, 1 agosto 1883).

- Il divino cantore - ritornò ancora nella città manfreda nel 1903, stagione di S. Pietro, per dare un'altra superba interpretazione vocale ed artistica, come *Alfredo* nella *Traviata* e come *Nadir* nei *Pescatori di Perle*. Lo affiancavano il soprano fiorentino Luisa Tétrazzini ed il valente baritono Ottorino Beltrami, mentre reggeva le sorti dello spettacolo il maestro Alessandro Pomè. "Il capolavoro di Bizet e l'immortale opera verdiana ricevettero ogni sera una nuova consacrazione di gloria. Chi non rammenta il sospiro d'amore, pieno di nostalgico rimpianto: - *Parmi d'udire ancora...* - e nel duetto: - *Non hai compreso un cuor fedele...* - il trionfo della passione e della commozione? Era l'antico incanto che ci avvolgeva ancora e che molceva l'animo nostro, come un'eco divina che ci giungesse da un paese lontano" (C. Rivalta, *Il tenore Angelo Masini e Faenza*, Faenza 1927). Per la rappresentazione della *Traviata* i forestieri accorsero in gran numero, soprattutto da Bologna, Ravenna, Modena, Ferrara, Firenze, Forlì; si notarono per l'eccezionale spettacolo, la seconda serata, anche diversi russi e portoghesi. "Mercoledì poi si chiuse il corso di queste eccezionali rappresentazioni colla serata del Comm. Masini; una serata indimenticabile... Nei *Pescatori di Perle* il Comm. Masini superò, (se ciò è possibile) se stesso, così che fu costretto ad accordare parecchi bis. Ma il clou della serata fu il terzetto dell'opera - *L'Italiana in Algeri* - cantato squisitamente dal Masini coadiuvato dal Cesari e dal Negrini e ripetuto fra entusiastiche ovazioni e chiamate alla ribalta" (*Il Piccolo*, 5 luglio 1903). "I regali offerti al deliziosissimo artista sono stati innumerevoli, molti di alto valore artistico. Dopo lo spettacolo il pubblico ha atteso Masini alla porta del teatro per accompagnarlo con fiaccolata e alle dimostrazioni sono stati associati anche la signora Tétrazzini e il cav. Beltrami, pei quali Masini nutre grande stima, ed amici ed essi fecero poi omaggio al divo di una preziosa cornice finemente intagliata. Ieri sera è stato offerto al Masini un banchetto d'onore di 300 coperti, al quale hanno preso parte le Autorità, i nominati due di lui compagni, e le rappresentanze di ogni classe di cittadini senza distinzione di partito. Terminato il banchetto, la popolazione, con a capo la Banda Comunale, ha accompagnato Masini al suo alloggio. La dimostrazione veramente impressionante rimarrà memorabile" (*Rivista Teatrale Melodrammatica*, luglio 1903).

La giunta municipale di Faenza, che si era riunita il 12 maggio 1903, aveva deliberato d'intitolare il Teatro Comunale al grande tenore romagnolo, - *in vista dell'opera sommamente interessata e benefica dell'esimio artista di canto* -. Il Sindaco Gallo Marcucci, il giorno successivo, aveva inviato una lettera al *sommo artista* per comunicargli che si era voluto dare "*all'Edificio il Nome che, - orgoglio e vanto di Romagna - risponde ad una fulgida gloria dell'Arte - ... e dimostrare almeno in parte la nostra gratitudine*". Angelo Masini rispose, ringraziando per "*tale onore che vince ogni mio più alto desiderio di uomo e d'artista...* ed espresse "*l'intimo compiacimento e la profonda riconoscenza che immutabile serberò a Lei particolarmente, egregio Signor Sindaco, e a tutti i componenti l'Onorevole Giunta e all'intera cittadinanza faentina, cui già da molti altri vincoli di affetto e di gratitudine mi sentivo fortemente legato*" (Archivio Porisini, 1901-1905, depositato presso la Biblioteca Comunale di Faenza). Ancora una volta egli aveva cantato gratuitamente a beneficio dell'Ospedale per gli Infermi, la cui Amministrazione, riunita in seduta straordinaria, deliberò con viva

riconoscenza di dedicargli il padiglione chirurgico della sezione donne e d'iscrivere il suo nome sul fronte della porta di accesso, come si legge nella pergamena a colori, miniata (*Museo Romagnolo del Teatro*, Palazzo Gaddi di Forlì, doc. n. 77). Il 18 giugno la rappresentazione della *Traviata* fu a favore del *Ricreatorio Laico*, per soddisfare le richieste pervenute da questa istituzione.

Il 28 febbraio 1904 furono applicate al frontone del Teatro di Faenza le grandi lettere rosse in ceramica "*Teatro Comunale Masini*" inserendo a sinistra lo stemma della città Manfreda e a destra quello dell'Accademia dei Remoti (Il maestro Ino Savini riferisce invece che queste ceramiche, ordinate alla Fabbrica dei Fratelli Minardi, furono poste nel giugno 1905). L'Artista vi si esibirà pochi mesi dopo, il 28 agosto 1904, con Elena Theodorini e col giovane soprano faentino Antonietta Barasa in un grande concerto vocale-strumentale. Il pubblico chiamò il cantante a gran voce perché facesse sentire ancora la sua ugola d'oro. "Tutto il teatro sorse in piedi quando il grande benefattore della nostra città per la quale egli ha avuto sempre tanta predilezione, apparve sulla scena. Egli, evidentemente commosso dall'affettuosa e grande dimostrazione, ringraziava sorridendo. Egli cantò come lui solo sa, varie romanze e canzoni, mandando in visibilio il pubblico che per quattro volte ottenne il bis sempre concesso con nuovi pezzi. Colla Theodorini cantò anche un duetto di sua composizione, (errato, l'autore è il fiorentino Francesco Masini, non legato da parentela col tenore forlivese, ndr.) *I Mulattieri*, che divertì assai e fu bissato" (*Il Piccolo*, 4 settembre 1904). L'Accademia di canto si ripeté il 4 settembre con i medesimi artisti e, contrariamente a quanto scritto da alcuni studiosi (F. Battaglia e L. Inzaghi), il Masini non era indisposto e vi partecipò, conseguendo un mirabile successo, come si apprende dal periodico locale: "Angelo Masini con la - *Barcarola* - dei *Pescatori* portò il pubblico al parossismo. La sua bella voce, calda ed appassionata, l'incantevole arte sua nella quale ancor oggi è l'insuperabile maestro, procurarono a Lui una dimostrazione così imponente che difficilmente potrà essere dimenticata. Alle ovazioni degli spettatori deliranti l'illustre tenore rispose cantando la - *Lola* - della *Cavalleria Rusticana*, l'*Usignolo*, una serenata ed altre due romanze ancora, trasportando il pubblico al più alto grado dell'entusiasmo. Nel gran duo della *Favorita* Masini fanatizzò addirittura. Nessun tenore poté mai, col fascino di un'arte così prodigiosa e perfetta, trascinare lo spettatore a quelle acclamazioni interminabili, commoventi. Nell'uscita del Teatro, Masini fu accompagnato all'Albergo Corona da molti ammiratori e dai forestieri qui convenuti, che erano rimasti sbalorditi dalle virtù immortali di quel canto divino, e dovette anche affacciarsi al balcone" (*Il Lamone*, 11 settembre).

Fu questa l'ultima apparizione del *tenore angelico* sulle scene del Teatro a Lui dedicato; l'anno dopo, infatti, esattamente il 30 maggio 1905, Masini chiuse brillantemente la sua lunga e gloriosa attività artistica, dopo 37 anni di continui e trionfali successi, al *Teatro Sara Bernhardt* di Parigi, cantando *Il Barbiere di Siviglia* con l'emergente baritono Titta Ruffo.

Ritournerà al *Teatro Masini* il 18 ottobre 1925, ma nelle vesti d'insegnante per assistere all'esibizione dell'allieva Nina Sansoni, che cantò in un concerto vocale che egli aveva promosso per beneficenza, "pro monumento ai Caduti e all'Ospedale Civile", come si apprende dalla relativa locandina.

La sua generosità nei confronti dei Faentini si era manifestata anche dopo l'Esposizione Torricelliana del 1908, quando egli aveva sostenuto la costituzione del nuovo *Museo internazionale delle Ceramiche*, entrando a far parte dell'elenco dei principali donatori (E. Golfieri, *L'Arte a Faenza dal Neoclassicismo ai nostri giorni*, Faenza 1977, pag. 24). Il suo nome fu accostato a quello dell'*Imperiale Manifattura di Pietroburgo*, cui certamente il tenore, appoggiandosi agli amici russi che egli aveva conosciuto nel corso delle sue numerose esibizioni, aveva inoltrato questa benefica richiesta, mirata ad un fine culturale e didattico.

**Roberta Paganelli**

<sup>1</sup> Per ulteriori notizie, si fa riferimento al mio articolo "*Le dimore di Angelo Masini*", apparso sulla rivista forlivese, *La Piè*, gennaio-febbraio 2003.

<sup>2</sup> Lettera del 17 giugno 1891, *Collezione Autografi*, Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza.

## *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 (III).

Riprendendo il filo della sinopia, resta da aggiungere che dopo dieci anni ancora di permanenza a Napoli (in questo periodo tra l'altro dà lezioni a Francesco Geminiani), un altro soggiorno a Roma, dove scrive la sua ultima opera, *Griselda* (1721) e una breve sosta a Loreto, Scarlatti ritorna definitivamente a Napoli (1723).

Sono di questi ultimi anni una Serenata per il principe di Stigliano, sette Sonate per flauto e archi, e ancora Cantate da camera. Muore il 22 Ottobre del 1725 (nello stesso anno in cui Giambattista Vico pubblicava la sua *Autobiografia* e la prima redazione della *Scienza nuova*).

La sua tomba si trova nella chiesa di Montesanto, cappella di S. Cecilia. Ciò che segue è parte dell'epitaffio che il cardinale Ottoboni volle dedicargli: (dopo aver) *risolte le tradizionali numeriche (armonistiche)... strappò la gloria all'Antichità e alla Posterità la speranza di imitarlo...*

Fra le tante considerazioni che si possono concepire, l'opzione che in questa sede conta di più mettere in evidenza e, dunque, confortare, è l'idea che Scarlatti aveva delle possibilità espressive della musica e, quindi, delle determinazioni emotive che il diverso modo di organizzare i suoni poteva conseguire. Essa è testimoniata, tra l'altro, dalla cordiale *causerie* ch'egli ebbe con lo stimatissimo Francesco Gasparini.

Siamo a Napoli, nel 1712. Gasparini compone e invia a Scarlatti la cantata *Andate, o miei sospiri*, volendo dimostrare come una melodia sorretta da un'essenziale armonia diatonico-tonale riesca a completare l'effetto espressivo evocato dal testo. L'idea era tutt'altra che peregrina, ma purtroppo limitata e limitativa. Scarlatti, che evidentemente si sentiva più navigato esperimentatore della materia sonora e delle sue innumerevoli risorse, replica con due Cantate sullo stesso testo, ma distinguendole, una, con la locuzione *in idea humana* e, l'altra, con *in idea inhumana*. Dimostrando così come la prima rispondesse ordinariamente alle aspettative di tutti; e come invece la seconda, scritta *in regolo cromatico*, fosse *per ogni professore*, ovvero per quanti avessero le appropriate facoltà (d'intellezione musicale) in grado di ricavare significati assolutamente non ordinari che solo i ripieghi cromatici potevano suscitare.

L'episodio, riportato da Chorán<sup>1</sup> fa ben intendere come Scarlatti, in un ambiente musicale come quello napoletano caratterizzato da un saldo pragmatismo artigianale ma poco aduso all'aspetto speculativo della musica, dimostrasse di possedere precisa cognizione del modo di utilizzare gli elementi fisico-musicali i quali, una volta individuati, venivano operosamente riversati nella progressività della sua *ars*.

Questa attestazione storica, inoltre, induce a credere che Scarlatti dovesse tenere nella giusta considerazione non solo l'opera e le associate idee di Monteverdi, ma anche la partizione degli *ethói* greci, la dottrina della *Musica reservata* di Adrianus Petit Coclicus, nonché le ragioni che avevano determinato il madrigale cromatico del Cinquecento. Basterebbe, dunque, questa sola coscienza storica di amplissime vedute per elevarlo a reggitore critico dei suoi tragitti elaborativi.

D'altro canto, siffatte postulazioni trasparivano con chiarezza già nelle sue "Regole per principianti",<sup>2</sup> in cui veniva puntualmente raccomandato: *Dove è segnato grave, non intendo melanconico... Dove allegro non (è) precipitoso, tale che affanni il cantante, né affoghi le parole... Dove andante, lento.. non perda l'arioso*. Nel "Discorso di musica sopra un caso particolare in arte" del 1717,<sup>3</sup> tiene poi prontamente a precisare il ruolo del compositore. Esso *...consiste principalmente nel fatto che sappia adeguare... l'armonia delle note al senso e all'imitazione delle parole...*, lo scopo della cui

unione è quello di *...muovere le passioni dell'anima...*

Sembra di ascoltare l'incombente Gluck che, facendo tesoro delle *pratiche* monteverdiane (*l'orazione sia padrona e non serva dell'armonia*) voglia inculcare ai suoi riottosi detrattori le ragioni del volgere della musica a fini drammatico-espressivi.

### 7. Un inedito: *Filli che esprime la sua fede a Fileno.*

Il manoscritto della Cantata in oggetto (forse un *unicum*), rinvenuto negli archivi del Conservatorio di Napoli, secondo alcune comparazioni analogiche, dovrebbe risalire al primo Ottocento. In esso, oltre a numerazioni bibliotecarie indicanti le pagine, alcune delle quali segnate con freghi (15/55/28 - 56 - 16/57/29 - 58 - 7/59/30 - 60 e sgg.), non si riscontra altro.

La titolazione su carta pentagrammata recita: *Filli che esprime la sua fede a Fileno. Cantata con violini e flauto del Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti*: dunque, Cantata concertante.

L'attribuzione, assunta più per criterio epagogico che per deduzione, è fondata sull'apposizione scritturale del copista il quale, presumibilmente, era a conoscenza dell'autografo. La grafia è costante, chiara, marcata e, per la parte verbale, corsiva dal principio alla fine.

L'opera si avvale di 29 fogli oblungi, per complessive 173 misure: 58 mis. d' introduzione strumentale; 19 mis. per il primo recitativo; 41 mis. per la prima aria con d.c.; 13 mis. per il secondo recitativo; 42 mis. per la seconda aria con d.c.

Il testo letterario, anonimo, costituito da versi brevi, combinati in vario modo e non senza convenienti rilievi ritmico-accentuativi, si presenta come puntuale stereotipo arcadico: *Filli*, la mitica amante della letteratura pastorale, protesta il suo amore a *Fileno*, chiamando a testimoni monti, pendici, fonti, piante, sassi, tronchi e quant'altra *nature* in vita, con un linguaggio semplice e fin troppo chiaro, ma formulaico (*...oh caro caro oh caro... sì oh caro caro... caro caro...*) e, dopo tutto, vuoto.

I personaggi, inoltre, per quanto amabili, appaiono puri frutti di esercitazioni accademiche, modelli astratti e convenzionali, inidonei *\_in fin dei conti\_* a proiettare tensioni, attese e valori ideali ma con attinenze concrete (come nel *cantor di bucolici carmi*, Virgilio, o in Poliziano o in Sannazzaro...).

Se il sentimento 'cantante', però, assume mediante un'abile essenzialità, efficace comunicativa e vigore espressivo, è perché il *ductus* elaborativo, ovvero le figure melodiche, articolate nell'ambito di una quinta (a parte una sesta minore nella 64 misura), osservano una progressione trattenuta solo dalla necessità di legarsi e corroborare il valore dei semantemi i quali, spesso, grazie anche a individuatissimi procedimenti ritmico-armonici, prorompono in una elevata sospensione lirica.

Il disegno melodico e le 'armoniche' vocaliche che da esso si dipartono, consegnano alla ricezione dell'ascoltatore un senso di risoluzione espressiva che, spesso, compensa perfino quanto nel testo poetico non è contenuto, ma che Scarlatti per insita natura intuisce ed accresce.

Una delle norme più fondative quanto difficilmente ricusabili dell'estetica musicale, come si sa, è quella che impone la pressoché totale fusione delle risorse poetiche del testo *\_quando esso vi ricorra\_* con quelle addotte dalla musica.

Una reciprocità d'intenti espressivi postulata come assoluta e, dunque, imprescindibile. Le ragioni del verso, cioè *\_derivate da concomitanti proprietà semantiche, metriche e sonoristiche (figure retoriche)\_* devono inferire una musica che a quelle ragioni devono rièdere per confortarle e possibilmente esaltarle. Parimenti la musica che, giovandosi delle sue precipue facoltà, deve saper penetrare nelle pieghe e nei riverberi dei contenuti testuali, per restituirne i valori e, quel che più conta, i sensi più riposti, ancorché dissimulati, trattenuti o addirittura non rassegnati dalla stessa determinazione della parola (congruenza degli *affetti*).

Il testo di *Filli...*, scisso ormai dalle fonti che lo avevano ispirato, appare del tutto de-sostanziato. Eppure, Scarlatti supera la distanza temporale, ed estraendo dalla fissità del modulo il valore effettivo del sentimento amoroso, lo rende *\_all'atto del suo farsi eufonico\_* vivo e *enjoyable*, come lo sa essere ogni contenuto in grado di porsi fuori, appunto, dalla circostanza dei tempi. In questo caso, dal segno parziale che si fa accezione musicale incondizionata.

Si provi appena a sensorializzare quel ricorrere dell'intervallo di terza (fa-lab) che l'alterazione discendente piega in un'invocazione posta come inscindibile tra l'atto di perentorietà e l'essere irresistibile. O quel vocalizzare trattenuto nell'ambito di do-sib (75-76 battute), ma che nella sua esortativa pacatezza consolida *mensura et sensus*. O ancora quell'irrompere degli accordi diminuiti qua e là disseminati i quali, infrangendo la quadra luce del diatonismo di ascendenza platonica, incurvano lo spazio armonico sorprendendo la percezione uditiva con inattese effettualità sonore, quasi 'l'altra faccia', il sotteso, inesplicabile *meaning*, che esse però di continuo adombrano.

Altro punto di forza di questa Cantata è costituito dallo strumentale. Non più ridotto al solo continuo, i due violini e il flauto corrispondono rispettivamente a due distinte individualità melodiche e a una tipica *voce* di indole pastorale. Il che vuol dire che sia i recitativi e ancor più le arie \_pur conservando ruoli specifici (peraltro delimitati da cadenze armoniche)\_ accolgono l'inserito di altri partecipanti (strumentali, appunto) e con essi si legano per poi distinguersi, concorrendo così a rendere l'esito espressivo vario e ricco di impasti timbrici. La soffusa gradualità del canto poi, acquista maggiore incidenza per effetto delle precisate relazioni tonali, in forza delle quali la linea orizzontale ritrova i suoi fondamenti in quella verticale delle specificatissime armonie. Queste ultime, spesso sulle note di passaggio o di volta, si arricchiscono di alterazioni quanto mai 'individuative' le quali, calate negli opportuni trasferimenti, acquiscono così il coefficiente tensivo-psicologico della 'comunicazione' lirica. È qui che il *mood*, lo stato d'animo che ne deriva, dimostra come l'insipienza testuale possa essere completamente trascesa.

Un'anticipazione mozartiana, vien da dire. E certo non è un'esagerazione. Dacché la relazione tra Scarlatti-Mozart viene, intanto, già avanzata dal Dent il quale, nel suo noto lavoro su Scarlatti, così scrive a proposito del *Trionfo dell'onore* (1718): "L'intreccio ... ha notevole somiglianza con quello del *Don Giovanni*, eccettuato il fatto che l'eroe si pente alla fine senza l'intervento soprannaturale... Leonora ed Erminio non sono dissimili da Donna Elvira e Don Ottavio... [mentre] ...in Rodimarte e Rosina... noi vediamo i prototipi di Leporelle e di Zerlina... [Ma] ...raramente Mozart è arrivato a un tale esuberante *humour* quale noi troviamo nei loro duetti *Or via dameggia...* e *Ferma, ferma cospettaccio...* L'aria di Rosina [inoltre] *Avete nel volto* ha un vero effetto di *aposiopesis*... dimostrativo del fascino caratteristico del genio di Scarlatti".

Per altro, è pensabile che Mozart non disconoscesse per niente Scarlatti e dovette di sicuro ricevere della sua opera più che memoria proprio dal più caro allievo del Nostro, Johann Adolf Hasse, conosciuto dal salisburghese a Milano nel 1771. Mentre l'amicizia, sempre di Hasse, con Bach (e l'aria col da capo \_fra l'altro\_ accolta da Johann Sebastian non è senza significato) attesta le propaggini scarlattiane in tutta l'Europa del Settecento (in cui proporzione e fondamento *mathematicus*, tanto cari a Scarlatti,<sup>4</sup> dovevano elevarsi a paradigmi di *clàssicus*).

Quanto a quella sua locuzione, *perché fa buon sentire*,<sup>5</sup> sempre ribadita in risposta a coloro che apparivano perplessi di fronte alle sue risoluzioni, non è essa un demandare a chi ascolta con appercezione quella soggettivazione (sia pure appena allusa) che troviamo alle soglie della Romantik? Un azzardo? Forse.

Di questo andare, per Scarlatti occorre allora sollecitare metafore allòtroie;<sup>6</sup> dischiudere registi intoccati; tentare ragguagli informativi che, svincolandosi da nettezze d'analisi e senza per questo tradirne le valenze, inverino il resto, la minuzia, l'*autre*: il minimo divario, la peculiarità labile, la dissomiglianza che rilutta, l'elenco degl'impercettibili gradi di una sequenza, il nesso tra l'una e l'altra ma rifiutando le sbrigative sommatorie, ciò che in breve non sempre emerge o s'incoglie nello *ZeitGeist*, nel cui stato Scarlatti è posto e non *versus*. O, forse, bisogna ancora esperire nel *Profondo* : nel transito dall'*Intimo* al *Visibile*, dal *di-Dentro* al *di-Fuori*. E viceversa.

Al centro, l'arte, la 'sindrome' dell'*animus*, tra l'altro, l'oggettivazione delle attività psichico-spirituali fluenti e de-fluenti nel e dal sociale come in un'interazione pendolare. E, tuttavia, se si conviene che "anche le immagini nebulose che si formano nel cervello dell'uomo sono necessarie sublimazioni del processo materiale della loro vita, empiricamente constatabile..."<sup>7</sup> vien da chieder-

si, in proposito, quanto delle interrelazioni tra realtà materiale e sua nobilitazione sia ancora oggi possibile desumere dalle sue opere. E che magari ci possa meglio aiutare a comprendere l'uomo Scarlatti, quindi, la sua posizione 'ideologica', la sua idea dell'esistenza. Del tempo, per esempio, della memoria, del passato, del presente, della morale, della religione, dell'essere cosmico dell'uomo, del dolore, della (in-)felicità. Ma anche ad arguire fino a che punto venissero da lui padroneggiati, nella grande camera magmatica delle pulsioni, stati d'animo come l'attesa del riconoscimento o l'accertamento del diniego (attraverso "ciò che si diceva di lui", la riserva, il pregiudizio), quindi, la vigile rassegnazione e il cruccio fermo per l' "inconquistato".

In aspetto e nel mentre, c'è l'*Io*, che deve, pertanto, obbedire (anche quando non è convinto) alla progettualità pragmatica del vivere, ma anche l'*Inconscio* che, invece, tiene conto di come esso dovrebbe (-potrebbe) essere. Una personalità estremamente sciente, edotta, quella di Scarlatti, ma spinta tra le fluttuazioni ora delle forze biologiche (l'*Es*) ora degli affermati modelli sociali (*Super-Io*).

Nell'intanto: la necessità di preservare sia la non troppo castigata dimensione lirica che il *more geometrico*. Ma non un *quid medium*, e tanto meno una disposizione bifronte del Nostro. Assolutamente. Piuttosto, un latente e instauibile incontrarsi, in cui, tuttavia, si va a stanziare un congegno pratico-concettuale destinato in previsione a scagliare in avanti i suoi considerevoli effetti.

C'è nello stile di Scarlatti un po' la tendenza di quella concezione estetica che Aby Warburg (*Mnemosyne*) chiama *pathos formel*. Ovvero, il tentativo di conciliare il *nomos* con il desiderio. Di seguire Apollo senza ruscare qualche lusinga di Dioniso. Come Nicolas Poussin, d'altronde, di poco precedente a lui (che nella pittura francese elaborava la medietà tra l'oggettività della materia e l'interpretazione soggettiva di essa, ma senza apriorismi), Scarlatti inscena quasi una dialettica *prudencia* (nella duplice accezione latina), in continua bilicazione, cioè, tra il passato confluito nel presente e il presente che deve volgere inevitabilmente in avanti, sia pure non troppo precipitosamente. Come in una proprietà 'didica'. Un sorta di sintesi duale, insomma, di cui però un costituente di essa mostra con chiarezza i ramponi agganciati al tempo che volge inesorabilmente in avanti.

Ecco, questa *s'è possibile* l'alterità che si confà a Scarlatti e alla sua opera.<sup>8</sup>

**Ferdinando Grossetti**

<sup>1</sup> Chorán, Alexandre Etienne, *Principes de composition des Ecoles d'Italie*, Paris, T. III, p. 270 e sgg.

<sup>2</sup> Manoscritto conservato nella Biblioteca di Montecassino.

<sup>3</sup> Manoscritto di 28 pagine in folio e di 12 esempi musicali, conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

<sup>4</sup> Nella lettera a Ferdinando de' Medici del 1° Maggio 1706: *l'Arte del componimento musicale, come figlia di Metamatica* [sic], in Fabbri, *Scarlatti*, p. 70.

<sup>5</sup> In *Regole per principianti*, cit.

<sup>6</sup> L'antropologo Giancarlo M. G. Scoditti (*La memoria dell'isola*, Bollati Boringhieri), le ha per esempio ricavate dalle tavole policrome che decoravano le canoe cerimoniali usate nei viaggi iniziatici degli abitanti delle isole Trobriand: *forme belle* le definisce l'autore, che l'incisore tramutava in vere e proprie *metafore visive*.

<sup>7</sup> Marx-Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di Carlo Salinari, Bari, Laterza, 1971, p. 35.

<sup>8</sup> Ma, in egress, possiamo non menzionare la persuasione a lungo acquisita con accurate argomentazioni di chi ritiene "...che la molteplicità delle vie consiste in una problematica duplicità di percorrenza in cui vi è già tutta la complessità immaginabile?" (Cfr. Barbaglia, Giorgio-Tagliaferri, Aldo, *Uno e Due (Indagini sul teatro dell'onnipotenza)*, Milano, Edizioni Sipiell, 1998, p. 142. Anche se in tutto ciò incombe l'assenza incolmabile della comunicazione diretta, quella del soggetto. Come scriveva Huysmans, è *...il lavoro sotterraneo dell'anima che ci sfugge*. Di cosa conversava, tanto per ipotizzare, Scarlatti (come è riportato da Bernardo De Dominicis nelle *Vite di Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, T. IV) nella sua casa di Napoli negli ultimi anni di vita, con Francesco Solimena (che infine lo ritrasse con sua figlia Flaminia la quale, spesso, nelle stesse riunioni si esibiva nel canto) e, altresì, con Quantz, Hasse, Geminiani, il violoncellista Franceschelli, il fratello Tommaso, presenti anche il figlio Pietro e, talvolta, Domenico? E a parte il giudizio su Corelli riportato dallo stesso Geminiani (*bene più come esecutore che come compositore*) quali altre idee e opinioni il Nostro manifestava o confidava? Per tale recupero, purtroppo, non vale alcun *morphing*, prodigio digitale o alchimia ricostitutiva. Di fronte agli enigmi da sciogliere e agli abissi dell'inconosciuto, resta solo da interrogarci: e chiedere, indagare, rintracciare, rovistare, scovare, scrutare, esaminare, cercare ....*Semper*.

## Zapping satellitare

In una nevosata serata di gennaio il ragionier Franco Gasparri (curioso caso di omonimia!), dipendente del Ministero delle Telecomunicazioni (altra fortuita coincidenza!), se ne stava comodamente adagiato nell'ampia poltrona del soggiorno di casa davanti al mastodontico impianto stereofonico munito dei più sofisticati accessori della moderna tecnologia (CD, DVD, VHS, LD, DAT, per non dimenticare l'obsoleto registratore a nastri), centellinando, in alternativa all'olio di ricino, un delizioso Vecchia Romagna con etichetta rigorosamente nera made in Predappio, nel tentativo di smaltire l'abbondante porzione di agnolotti Fini, ammannitigli a cena dalla consorte, che lo stomaco si rifiutava ancora di digerire. A differenza del capoufficio, il cui hobby preferito consisteva nel dilapidare interi capitali in *lifting*, in ville in Sardegna e in un non ben precisato numero di paradisi tropicali, o dei colleghi sempre più rincoglioniti dalle frequentazioni diurne e notturne delle Pay-TV sportive e a luci rosse, egli trascorreva il proprio tempo libero coltivando, seppur in forma passiva, la più nobile delle arti: la musica. Causa il periodo di vacche magre come non mai della produzione discografica, l'unico strumento per potersi tenere aggiornato sull'attività dei sempre meno esaltanti direttori d'orchestra, strumentisti, cantanti e compositori odierni era il satellite. Così, anche quella sera, armato del fido telecomando, si stava accingendo, come d'abitudine, ad indagare quel che passava dall'alto il convento.

GHz 11234. Una accattivante voce femminile introduceva, nel sensuale idioma d'oltralpe, l'ultimo grande evento parigino, il concerto del Maestro Muti alla guida dei complessi di Radio France. In programma Cherubini, Cherubini e poi ancora Cherubini. Che palle! GHz 12322, 12323, 12324 ecc. ecc. New York, Metropolitan. Un vaccaro texano era alle prese con una spasmodica radiocronaca degna del Sandro Ciotti dei tempi d'oro in cui riferiva nei minimi dettagli dell'ingresso del direttore, della sua salita sul podio accompagnata dagli applausi scroscianti del pubblico in delirio, della stretta di mano al primo violino, della grattatina scaramantica alle natiche e del sorriso di ringraziamento a trentadue denti perfettamente tirati a lucido. Una volta chiuso il becco, l'orchestra attaccava il breve preludio del Boris Godunov di Modesto Musorgskij, noto compositore dilettante e ubriacone russo che per sbaglio aveva azzeccato un capolavoro. All'entrata del coro, un ammasso informe di vociacce svibracchianti, stonate e fuori tempo, il Nostro cambiò fulmineamente canale. "Questi americani di m...! Con tutti i soldi che hanno non sono nemmeno capaci di metter in piedi un coro decente!", fu il lapidario commento. GHz 11382H. In uno strascicato tedesco alla viennese, uno speaker declamava la trama della Traviata di Giuseppe Verdi, celebrato strumentatore per banda nonché confezionatore di piacevoli melodie di consumo. Il cast lasciava presagire il solito copione: grande direttore, grande orchestra con codazzo di cagnacci al seguito. Meglio lasciar perdere, magari per qualche matinée dei Wiener Philharmoniker, al momento latitanti in quanto indagati dalla Digos di Mantova per via delle esorbitanti pretese economiche avanzate in occasione di una loro performance in terra virgiliana (500 milioni di vecchie lire contro i circa 200 assegnati in precedenza alla Fisarmonica della Scala!). GHz 11287. Berlino. Philharmonie. Troppi rimpianti! Via! GHz 11179, Herculessaal di Monaco, GHz 11222, Concertgebouw di Amsterdam, GHz 13244, Albert Hall di Londra: tre concerti in contemporanea diretti a prima vista da Zubin Mehta con tre diverse orchestre e altrettanti diversi programmi. Quando si dice il dono dell'ubiquità per non dire qualcos'altro! GHz 12399. Integrale dello Steinway ben temperato di Andras Schiff. Bastaaa!

Dopo vari GHz ecco il faticoso 12318: RadioTre. Un logorroico musicologo, in preda ad una violenta sbronza verbale, stava disquisendo attorno alla Sonatina in do maggiore op. 36 n. 1 di Clementi che sarebbe stata diffusa di lì a tre ore. Illuminanti e puntuali erano gli accostamenti con l'intera letteratura musicale, dal canto gregoriano ai Beatles e oltre. "Puah, la frequenza della chiacchiera e dei minestrini!", sbottò incalzato il Gasparri il quale, seppur nazional-socialista fin nel midollo, detestava cordialmente la stazione "indigena" che soltanto il pagamento del canone e la necessità di sentire (a costo di quale pazienza!) quel che succedeva nella penisola, gli impedivano di cancellare dalla lista automatica. Cattiva la qualità di emissione, non di rado affidata a veri e propri dilettanti, irritante il palinsesto, con quel miscuglio "democratico" di musica "leggera" e di musica "colta" che lo mandava letteralmente in bestia. Che dire poi di quelle orripilanti "prime" teatrali trasformate in veri e propri show radiofonici con tanto di conduttori in studio e inviati speciali in sala, in palcoscenico, nei camerini e persino nei cessi del pubblico e degli artisti, sempre pronti a sparar cazzate a mitraglia pur di non rallentare il ritmo della trasmissione. Che fare? Smantellare la Rai? Propagandare la bufala del digitale terrestre? O che altro ancora? Mandatili nel frattempo al diavolo, continuò la propria indagine che finalmente lo portò su una frequenza dove poté ascoltare un po' di musica fatta come piaceva a lui.

Hans

## I Quaderni di *Musicaaa!*

(ora disponibili a prezzo ridotto anche in formato p.d.f. e finale  
allo spazio 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









