

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno X - Numero 29

Maggio-Settembre 2004

Sommario

<i>Ella mi fu rapita!</i>	pag. 3
<i>Estinto è Idomeneo?</i> , di P. Mioli	4
<i>I Concerti di Bonporti</i> , di F. Ballardini	5
<i>Scene e apparati nella poetica della "meraviglia"</i> , di F. Sabbadini	9
<i>Ricordo di Carlos Kleiber</i> , di G. Rossi	12
<i>L'eterna domenica di un perdigiorno</i> , di J. von Eichendorff	14
<i>La drammaturgia antitetica di Musorgskij:</i> <i>Boris Godunov e Khovanshina</i> , di V. Buttino	15
<i>Un ballo in maschera, una storia</i> <i>da rileggere e riesaminare</i> , di C. A. Pastorino	20
<i>Giuseppe Verdi, Alessandro Luzio,</i> <i>il Risorgimento italiano e la Massoneria</i> , di G. Rausa	28
<i>La ricetta magica</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesuè (Roma)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Marta Lucchi (Modena)
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 Fari (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Giordano Tunioi (Ferrara)
Piero Gargiulo (Firenze)	Roberto Verti (Bologna)
Elisa Grossato (Padova)	Gastone Zotto (Vicenza)
Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Leonardo Zunica (Mantova)

Sede redazionale: Mantova - Tel. (0376) 362677 - e-mail carlomarengo@libero.it

Spazio internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Abbonamento 2005 a *Musicaaaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di euro 15 da versarsi sul c/c postale n. 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, 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 carlomarenco@libero.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

Musicaaaa! 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 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

Ella mi fu rapita!

Rigoletto e le due Gilde: dal Lago di Mantova all'Isola dei Famosi

Era guerra tra Rigoletto, buffone di corte, e i cortigiani del duca di Mantova. Guerra aperta e, come sappiamo, in tempi di guerra può succedere di tutto. Per esempio, una notte come tante altre ad estate ormai inoltrata, il Nostro rincasava come al solito, imboccando i consueti vicoli del centro storico. Immerse nella penombra, le sue membra legnose assumevano le sembianze di un albero tagliato dalla falce della luna e la sua casa, là in fondo, nei pressi del lago, sembrava ancor più nera: color del tartaro.

Eppure qualcosa risultava visibile o perlomeno percepibile: la porta spalancata e scardinata. Una scena che parve di colpo stritolare il cuore del buffone. Gilda fu la prima parola emessa a piena voce tra la sgangherata dentatura e la lingua biforcuta, aduse a mordere e tagliare i panni addosso agli abituali frequentatori della corte mantovana. Gilda! Ma quale delle due? Giacché Rigoletto aveva due figlie, l'una bella, bionda e di gentile aspetto, in tutto simile alla mamma, l'altra meno avvenente ma nel complesso brillante quanto il padre. Angosciato dal pensiero che entrambe potessero correre qualche pericolo, si precipitò lungo scale, stanze, corridoi, trovando ogni ambiente vuoto e immerso nel più cupo silenzio rotto, a tratti, dal sibilo del fax recante un laconico messaggio: Gilde rapite stop.

Senza concedersi la minima pausa, Rigoletto si lanciò tra l'ingorgo del traffico notturno. A quell'ora il popolo diessin-ulivista tornava dai Festival (compreso quello letterario), un po' brillo per aver brindato alla New America di Kerry, quello che, vestito da Rambo, ha fatto strage di oche selvatiche tanto per scaricare il proprio fucile. Il tutto al canto del nuovo slogan: non più bombe intelligenti ma intelligentissime! e sempre in attesa di quelle geniali, messaggere di pace.

Eppure tutti si guardavano bene dal metter sotto un gobbo, cosa che porta male e che potrebbe far perder voti. E lui, a sbracciarsi e a chiedere aiuto a chiunque. Senonché, non appena si sparse la voce, una gran calca accorse in suo aiuto, dal poliziotto di quartiere al duca in persona, il quale immantinente intonò con voce stentorea Ella mi fu rapita!, alludendo alla biondina per la quale aveva un debole. Rigoletto, si sa, era un personaggio estremamente noto, non solo per la propensione a lazzi e frizzi, ma soprattutto per ciò che nascondeva sotto la gobba, una fortuna accumulata in anni di professione. Ricco e un po' avaro, ma soprattutto incline all'usura, era amato e temuto al tempo stesso.

In assenza di qualsiasi rivendicazione il gobbo congedò i presenti recandosi immediatamente presso una cartomante di sua fiducia, certa Maddalena, sorella di un brav'uomo di nome Sparafucile, residenti – entrambi – nei pressi della centrale Turbogas, ma attualmente domiciliati in pneumologia, giusto per cambiare aria. La trovò, Maddalena, sotto la tenda ad ossigeno e, prima che esalasse l'ultimo respiro, riuscì ad ottenere il responso: la tue figlie se la fanno col duca a palazzo. Rapimento simulato. Paga e taci, ti conviene.

Consiglio seguito pedissequamente col risultato dell'immediato rilascio. E così le due sorelle fecero ritorno a casa in perfetta forma: capelli ravviati, trucco in ordine, biancheria intima intonsa, tatuaggi al posto giusto, pearcing scintillante sotto i fari della Gazzetta. W le figlie di Rigoletto, intonò il coro all'unisono e W in special modo il duca che le ha liberate in un batter d'occhi.

E fu pace tra Rigoletto e i cortigiani, così come tra il duca e i suoi nemici. Nel frattempo le due Gilde, divenute di colpo famose, volarono in un'isola lontana, meta abituale di personaggi d'alto lignaggio, oltreché paradisi fiscali dove depositare l'ingente somma del riscatto.

J. Kreisler

Estinto è Idomeneo?

di Piero Mioli

Spenti, forse, gli echi di Pesaro e Torre del Lago, di Verona e Macerata, di Martina Franca e di tanti altri festival che come acciacature, trilli e gruppetti abbelliscono la vita musicale italiana in estate, pian piano cominciano ad accendersi i lumi delle vere e proprie stagioni liriche cosiddette invernali, che per la verità attaccano in autunno e finiscono in tarda primavera, a volte anche in estate. Ma nell'attesa, in quel paio di mesi interlocutori che vedono i teatri impegnati a limare pazientemente i cartelloni (o magari a completarli ansiosamente), cosa passa il convento? Non poco, certo, anche se poco annuncia (e qui, davanti a un'informazione di seconda o terza mano, la pazienza vacilla un po', l'ansia cresce alquanto). In ottobre hanno aperto i battenti i teatri di Bari, Cremona, Firenze, Genova, Modena, Napoli, Roma, Rovigo, Torino (e alcuni altri), con titoli di vario interesse come, rispettivamente, *l'Orfeo ed Euridice* di Gluck, *il Ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi, *la Kovàncina* di Musorgskij, *il Parsifal* di Wagner, *il Nabucco* di Verdi, *il Turco in Italia* di Rossini, *il Ballo in maschera* di Verdi, *la Bohème* di Puccini. In attesa di Milano, Trieste, Venezia, Palermo, Bologna, Ancona, Cagliari, Parma, almeno in termini di varietà non c'è affatto da lamentarsi; e a dare un'idea di una vitalità non ancora completa bastino tre esempi, da Bologna, Bergamo e Roma.

A Bologna, assai prima di cominciare la stagione ufficiale con l'insolita *Leonore* di Beethoven, il Comunale ha ospitato il *Re Enzo* di Respighi che gli hanno proposto il Conservatorio, l'Accademia di Belle Arti e l'Università in conclamata collaborazione: il Respighi sinfonico è noto e piacente, quello teatrale rimane limitato ma almeno in disco è reperibile, questo teatrale sì ma esordiente (nel 1905) era proprio sconosciuto; e se bene ha fatto Bologna a ricordare così il suo bravo compositore ottonecentesco, ancora meglio, il 21 settembre, ha fatto il "Martini" che aveva la cura musicale dell'allestimento e si è disimpegnato con passione nell'orchestra, nel coro, nel gruppetto dei solisti (sotto la distinta bacchetta di Luigi Pagliarini). Da Bologna a Bergamo, da Ottorino a Gaetano: dell'altrui Gaetano il festival della Valle d'Itria ha contribuito a scoprire il giovanile *Pietro il grande*, ma del Gaetano suo la locale stagione d'autunno ha messo in scena il 1° ottobre la più matura *Parisina*, partitura invero bellissima e degna di essere riscoperta e poi tenuta scoperta, viva e vegeta e operante. Bergamo, che del resto s'avvale di una Fondazione donizettiana molto solerte, la pensa così, e pur senza tanto clamore ha fatto riascoltare un'opera non sconosciuta ma riemergente dall'oblio troppo di rado. Quanto a Roma, non il Teatro dell'Opera ma l'Accademia di S. Cecilia ha sferrato il colpo grosso (purtroppo non si può dire il colpo di scena, trattandosi di un'esecuzione in forma concertistica) dell'autunno (il 18 ottobre): un'edizione dell'*Idomeneo, re di Creta* di Mozart da fare invidia a Salisburgo e quasi quasi all'intero parterre discografico pur composto da autentici specialisti come la Janowitz e la Gruberova. Gagliarda, vibrante, giustamente neoclassica la visione che dell'opera ha dimostrato il direttore Myung Whun Chung, che nella vasta partitura non si è mai lasciato andare alla *routine*, non ha mai allentato la tensione, non ha mai sottovalutato alcun recitativo: a cantare, cantanti tutti giovani e tutti bravi, in varia misura. Eva Mei si cala nella parte di Ilia come un tempo faceva Margherita Rinaldi, cioè con lirismo tanto di voce quanto di espressione; Magdalena Kozena è un Idamante mediosopranile ma non scuro e senile bensì chiaro nel canto e valente nel fraseggio. Carmela Remigio, che ha in repertorio la donna Anna di *Don Giovanni* e crede perciò di poter affrontare pari pari anche il personaggio di Elettra, un po' si sbaglia, perché se entrambe le parti sono irte di acuta e drammatica coloratura, questa è anche molto centro-grave, e s'adatta meno alla sua voce di buon soprano lirico dall'ottima scuola. Protagonista, Giuseppe Filianoti: in carriera da qualche anno, sempre più maturo e vario di repertorio, dopo certo Verdi, Rossini e Donizetti il giovane tenore ha conquistato anche la parte di tenore serio ovver baritonale di Mozart senza fare una grinza, anzi con tecnica, eleganza, italianità di fraseggio, peraltro acquisendo senza difficoltà alcune caratteristiche timbriche di quel particolare tipo di tenore (nell'agilità e anche nel registro basso). Un plauso meritatissimo.

I Concerti di Bonporti

di Franco Ballardini

È stato un errore denominarli “concerti grossi”. In realtà si tratta di “concerti” per archi, con qualche esempio di “concerto solista”. Comunque mai “concerti grossi”.

Così annotava a mano Guglielmo Barblan in margine ad una pagina della propria monografia su Francesco Antonio Bonporti pubblicata fra il 1939 e il 1940 (un testo ancora oggi fondamentale nella bibliografia sul compositore).¹ Un “errore” in realtà solo terminologico, poiché nell’analisi dell’opera Barblan ne sottolineava in vari punti l’impiego solistico del primo violino ed altre caratteristiche estranee al concerto grosso; eppure aveva mantenuto quella definizione giudicata in seguito impropria: sia, forse, per evidenziare il legame tra Bonporti e Corelli, e il carattere non soltanto solistico di questi concerti, ma probabilmente anche per l’incertezza su una diversa definizione - che infatti non viene proposta in modo univoco né dalla postilla manoscritta, né da una serie di suoi interventi successivi (articoli, saggi, voci d’enciclopedia) che approfondiscono il discorso, chiarendone ogni volta qualche nuovo aspetto, ma confermano nel contempo, con i loro continui aggiustamenti, l’esistenza di un problema.

All’origine del quale vi erano probabilmente due fattori: da un lato, da parte della musicologia, la difficoltà di elaborare una nozione di *concerto* adeguata alla sua fenomenologia tardo barocca; dall’altro, la particolare fisionomia dell’autore in questione.

Il primo aspetto del problema, in effetti, è testimoniato da tutti i principali contributi della musicologia novecentesca sull’argomento, da Schering a Bukofzer, dallo stesso Barblan a Hutchings, e così via; ognuno dei quali introduce, accanto alle due categorie basilari del concerto *grosso* e di quello *solistico*, una *terza via*, battezzata ogni volta in maniera diversa: “Konzertsinfonie”, “concerto orchestrale”, “concerto-sinfonia” o “sonata-concerto”, “concerto di gruppo” (Basso) e via dicendo, avvicinandosi per tentativi ad una soluzione che forse è stata finalmente individuata dalle ricerche degli ultimi decenni sulla prassi esecutiva barocca. Il fatto è che dall’epoca classica in poi, e per circa due secoli, il *concerto* (in quanto composizione musicale) ha assunto caratteristiche abbastanza ben definite per quanto riguarda la sua destinazione d’uso (la sala *da concerto*, appunto), la struttura formale in tre movimenti, la dimensione solistica e sinfonica (il dialogo tra un solista e un’orchestra) – pur con tutti gli inevitabili cambiamenti avvenuti, è ovvio, a livello formale e stilistico in un arco di tempo così ampio; mentre per tutto il Seicento quello *concertante* era più uno stile che un genere, un modo cioè di far dialogare le parti ma nell’ambito di generi, forme e organici anche sensibilmente diversi – e questo vale almeno fino a Stradella, le cui opere concertanti sono fantasiosi esperimenti ciascuno a sé stante. Un modello più stabile lo si trova appunto nei *Concerti grossi* op.VI di Corelli – stampati postumi nel 1714 ma eseguiti a Roma già nel 1682, basati sui generi e la struttura della sonata a tre da chiesa e da camera, il cui organico (due violini e basso continuo) vien fatto dialogare con un *ripieno* d’archi; i suoi stessi discepoli però, diretti (Geminiani, Locatelli) o indiretti (Haendel), l’avrebbero applicato con molte varianti. Un nuovo modello prendeva forma nel frattempo a cavallo tra i due secoli a Bologna e Venezia con Torelli, Albinoni, Vivaldi – quello appunto *solistico*, in tre movimenti (allegro-adagio-allegro) costruiti, quello lento, come melodia cantabile accompagnata, quelli veloci in una sorta di rondò a variazioni, con brevi *ritornelli* dell’orchestra alternati a più ampi *episodi* virtuosistici del solista; ma per tutta la prima metà del Settecento si incontrano in effetti una pluralità di soluzioni, dovute in parte alla graduale transizione dal concerto grosso a quello solistico, ma anche alla sopravvivenza di concezioni più arcaiche o all’apparizione di invenzioni inedite. Tre esempi illustri basteranno: François Couperin chiama “Concerts” (*Concerts royaux*, 1722, *Nouveaux Concerts*, 1724) quelle che appaiono piuttosto come delle sonate a tre da camera (o *suites* in trio), usando dunque la parola *concerto* nel suo lontano e originario significato di *insieme eterogeneo di strumenti in dialogo tra loro*; dei *Brandeburghesi* di Bach (1721) è risaputa la continua variazione dell’organico e del suo impiego in ognuno dei sei concerti che compongono la raccolta; ma persino Vivaldi,

massimo codificatore del modello solistico, nella sua prima celebre collezione pubblicata, *L'Estro Armonico* op. III (1712), affianca, com'è noto, quattro concerti propriamente solistici, quattro parzialmente ispirati all'esempio del concerto grosso corelliano, e quattro affidati ad un gruppo di quattro violini solisti – una formula cioè senza precedenti, né seguito (salvo la famosa trascrizione bachiana). Di qui dunque la giustificata cautela con cui oggi gli interpreti più avvertiti si avvicinano al repertorio concertante dell'epoca, rinunciando alle certezze fornite da modelli troppo generali e studiando ogni opera come caso particolare.

Accanto a tutto ciò, si diceva, vi è poi un secondo aspetto da considerare, vale a dire la peculiare personalità musicale del compositore in questione – sul quale, a questo punto, bisognerà pure fornire qualche sommaria notizia biografica. Nato a Trento, l'undici giugno 1672 – e dunque quasi coetaneo di Albinoni, e contemporaneo di Vivaldi, dei fratelli Marcello, di Domenico Scarlatti, François Couperin, Rameau, Haendel, Bach, Telemann – da una famiglia di notai e dottori in legge (così il nonno, il padre e il fratello maggiore), Bonporti viene avviato alla carriera ecclesiastica, studiando nel Collegio gesuitico di Trento, poi all'Università di Innsbruck, infine presso il Collegio germanico di Roma (dove forse incontra Corelli o qualche suo allievo). Nel 1695 è di nuovo a Trento e, sia pure con qualche nostalgia romana, vi rimane come sacerdote della cattedrale. Ma la sua attività principale sembra essere quella di compositore; nel giro di pochi anni infatti pubblica, per lo più a Venezia, dieci opere a stampa: sonate a tre da chiesa (op. I, 1696) e da camera (op. II, 1698), mottetti per voce, due violini e basso continuo (op. III, 1702) e altre raccolte di sonate a tre da camera (op. IV, 1703, op. V, perduta, op. VI, 1706), quindi tre raccolte di sonate a due da camera per violino e basso continuo (op. VII, 1707, op. VIII, perduta, op. IX, senza data) fino alle celebri *Inventioni* op. X (Bologna 1712), sempre per violino e basso (quattro delle quali furono nell'Ottocento attribuite erroneamente a Bach). È un'attività che Bonporti svolge non per professione – egli stesso insiste nel qualificarsi “gentilhuomo” e “dilettante di musica”, alla maniera di Albinoni e di Benedetto Marcello – e che sembra avere scarsi legami con la vita musicale della cappella del duomo trentino, forse addirittura con la stessa vita musicale cittadina. Tranne le prime due opere infatti, dedicate ad autorità locali, le altre sono tutte indirizzate a principi vescovi tedeschi o a prelati e cardinali romani, perfino all'imperatore d'Austria Carlo VI e al re d'Inghilterra, ai quali Bonporti le invia manifestando in cambio – in una nutrita corrispondenza, che inizia verso il 1710 e prosegue per qualche decennio – l'ambizione di un canonicato a Vienna o almeno a Trento. Ne otterrà soltanto attestati di stima, per quanto sinceri, e titoli onorifici – mentre un autentico interesse musicale gli rivolgevano intanto (ma probabilmente a sua insaputa) i maggiori editori musicali del momento (Roger ad Amsterdam, Walsh a Londra) che fin dai primi decenni del secolo ristampavano quasi tutte le sue opere, favorendone una circolazione di respiro europeo. Così, in età ormai avanzata e probabilmente deluso nelle sue aspirazioni, nel 1740 Bonporti chiede la giubilazione e si ritira a Padova, dove muore nove anni più tardi. Ma prima abbiamo ancora due opere importanti (a parte un paio di brani manoscritti datati 1720 e una messa, perduta, risalente alla metà degli anni '20): si tratta appunto dei *Concerti a quattro* op. XI, dedicati a Francesco di Lorena, e dei *Concertini e Serenate* per violino e violoncello o cembalo op. XII, mandati in omaggio a Maria Teresa d'Austria; due raccolte stampate rispettivamente a Trento e ad Augusta, ma di non facile datazione (secondo Renato Lunelli fra il 1736 e il 1741, secondo Barblan invece entro il 1720: i recenti studi di Antonio Carlini e Agnese Pavanello hanno però suffragato la prima ipotesi).²

Una vicenda singolare dunque quella bonportiana, a prima vista divisa tra la sua esistenza quotidiana nella città natale e la sua produzione artistica proiettata verso le corti europee. Un punto sul quale anche la storiografia si è separata: alcuni infatti (Renato Lunelli, Mario Levri) hanno visto la sua collocazione trentina come circostanza propizia al fecondo contatto tra la musica italiana e tedesca, altri viceversa (Barblan, Hutchings) come causa di un frustrante isolamento. Unanime però è stata la sottolineatura positiva della sua condizione di *dilettante*, che lo avrebbe reso libero dagli obblighi del mestiere e dal dovere di compiacere signori, pubblico o committenti, stimolando in lui una particolare estrosità di scrittura, che evita appena può ripetizioni e formule consuete, nella ricerca ad ogni pagina di soluzioni nuove e varie; un'indole che si intravede fin dalle prime opere, ma che diventa manifesta soprattutto a partire dalle *Inventioni*.

Così, a proposito dei *Concerti*, già Arnold Schering (*Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 1905)

rilevava l'ampia estensione degli interventi del *tutti* e lo sviluppo della forma a variazione (nel sesto concerto), nonché le qualità melodiche dei tempi lenti (specie della *Siciliana* nel quarto) e il curioso *Recitativo* del quinto concerto. Guglielmo Barblan, come si è detto, ha indagato a lungo sulle diverse modalità con cui l'organico vi è utilizzato, nella variegata gamma di gradazioni che stanno fra la sonata a più parti, il concerto grosso e quello solistico, e si è soffermato in particolare sul quinto concerto, mettendo in risalto la struttura tripartita di ciascun movimento, l'eccezionale novità del *Recitativo* e le raffinatezze di un'armonia ricca di accordi dissonanti, ritardi, modulazioni, passaggi cromatici. Arthur Hutchings, a sua volta, ha dedicato a Bonporti (con Leclair) un capitolo a parte del suo *The Baroque Concerto* (1961), proprio in ragione dello stile "idiomatico e inclassificabile" del compositore, collegato ma distinto da tutti i suoi maggiori contemporanei: ne ha segnalato il virtuosismo violinistico, pari a quello di Vivaldi e Locatelli, e il carattere *sinfonico* haendeliano dei ritornelli orchestrali, così diversi da quelli di Vivaldi e Albinoni; l'armonia d'altronde più ricca e imprevedibile rispetto a Haendel, e - nonostante l'ascendenza corelliana - l'originalità di certi atteggiamenti (l'abbandono della contrapposizione tra *solo* e *tutti*, il *recitativo strumentale*) nei confronti di Corelli e Geminiani.

Proviamo allora a tirare le somme e a rivedere, in rapida rassegna, i dieci concerti bonportiani. L'edizione originale, curata o almeno sicuramente seguita dall'autore, non parla di concerti grossi, né fa più riferimento alle categorie seicentesche del concerto *da chiesa* o *da camera*. La destinazione dell'opera tuttavia, per quanto riguarda il suo contesto d'uso, è abbastanza ambigua: il frontespizio della parte del primo violino nell'esemplare conservato a Vienna (con la dedica a Francesco I) affida il basso al "cembalo", quello invece dell'esemplare bolognese (senza dedica) indica semplicemente una parte di "basso", il cui fascicolo però è intestato all'"organo"; una destinazione ambigua quindi, o forse, più probabilmente, ambivalente, compatibile cioè sia con l'ambiente chiesastico sia con quello cameristico - secondo una prassi abbastanza diffusa in realtà già verso la fine del Seicento, come comprova, ad esempio in Corelli, la progressiva integrazione tra i generi (sonatistico o concertante) da chiesa e da camera.

Dal punto di vista formale, tuttavia, il distacco dagli schemi seicenteschi e corelliani (conservati in molte opere bonportiane precedenti) è evidente: qui non vi è più traccia infatti dell'accostamento *adagio (preludio) - allegro fugato*, caratteristico della sonata (e del concerto grosso) da chiesa, e solo in due casi (nel movimento conclusivo del terzo e del settimo concerto) troviamo ancora la struttura bipartita e ritornellata tipica dei movimenti di danza della sonata (e del concerto grosso) da camera - così come un tributo a Corelli (o comunque a consuetudini barocche) può essere ritenuta in realtà pure la forma di *ciaccona* (una serie di variazioni su un tema ostinato) che conclude il sesto concerto. In generale però la successione nei tre movimenti rispecchia decisamente quella del concerto solistico, con la forma a rondò dei tempi veloci e quella di aria cantabile dei tempi lenti. E d'altra parte sarebbe riduttivo accontentarsi di una simile constatazione, poiché l'autore dà prova di notevole inventiva, elaborando o variando tale struttura e costruendo in pratica ogni concerto in modo diverso. Dell'insolita ampiezza dei ritornelli - o meglio: dell'esposizione tematica - nei movimenti veloci si è già detto, citando la letteratura musicologica; ma lo stesso si può dire degli episodi intermedi, delle sezioni cioè dedicate alla variazione dei temi o a digressioni secondarie. Raramente si percepisce la serrata alternanza vivaldiana tra la ripresa del motivo conduttore e la sua variazione virtuosistica: spesso infatti tra un ritornello e l'altro vi sono più episodi differenti, in qualche caso addirittura l'esposizione completa del tema compare soltanto all'inizio e alla fine - il che forse non basta per parlare già di forma tripartita (esposizione-sviluppo-ripresa), ma è certo indicativo della tendenza bonportiana verso un'articolazione formale complessa. Diciamo insomma che del concerto solistico Bonporti sembra riprendere più l'idea di un tema con variazioni che la forma a rondò. Analogo discorso vale per i movimenti lenti: che presentano reminiscenze corelliane (brevi adagi cadenzali o di transizione, con cadenza sospesa) e nitide melodie accompagnate, dalle frasi ben delineate, più vicine alla scuola veneziana; ma frequente è pure un fraseggio continuo, costantemente prolungato e formalmente molto libero, quasi rapsodico, e senza dubbio inusuale la forma aperta e improvvisativa del famoso *Recitativo* del quinto concerto.

Quanto all'organico, il titolo dice chiaramente *Concerti a quattro*, ossia per due violini, viola e

basso, più un *violino di rinforzo*. Una formazione che richiama certamente l'impianto della sonata a tre e del concerto grosso, ma al tempo stesso diversa: le parti solistiche infatti non sono due (o tre, con il basso), come nel *concertino* corelliano, bensì tre (o quattro), con l'aggiunta cioè della viola; mentre il *grosso* è ridotto ad un solo violino – il che farebbe pensare dunque ad una composizione essenzialmente cameristica, basata più sul dialogo fra un trio (o un quartetto) d'archi (con basso continuo), che non sull'alternanza fra *solì* e *tutti* tipica del concerto. Eppure anche questa dimensione propriamente concertante è presente, poiché il trattamento delle parti – come appurava nelle sue ricerche Barblan – oscilla fra una scrittura “polifonica” (ma non in senso contrappuntistico, bensì in quello di un assieme condotto in modo omogeneo ed equilibrato) ed una più aperta prevalenza del primo violino (meglio: di singole parti soliste) in contrapposizione all'intero *ensemble*; e fra i due estremi vi è un ventaglio di possibilità intermedie: dalla progressiva entrata dei vari strumenti in crescendo dinamico, all'immediato e ripetuto contrasto di volumi *in eco* – entrambi gesti di sapore ancora seicentesco – al più netto e prolungato isolamento virtuosistico del solista, che tuttavia viene talvolta distribuito in realtà tra i due violini principali alternati, oppure tra il primo violino e il violoncello *obbligato*, aggiunto nel sesto concerto.

Altrettanta ricchezza di spunti si riscontra poi anche sotto altri profili: i tempi moderati (anziché veloci) all'inizio del primo e quinto concerto, i ritmi di danza (*Siciliana*) nei movimenti lenti del primo, terzo e quarto, gli irruenti ostinati ritmici vivaldiani (ad arpeggi o altre formule ribattute), ma anche le pause ad effetto sospensivo, l'uso sistematico della sincope (per anticipare e incalzare il movimento, o per ritardarlo e ampliare la frase); e se il *motore* dell'invenzione e variazione tematica è spesso quello ben collaudato di una progressione ascendente o discendente, va anche detto che sovente tali progressioni sono continuamente rinnovate in una sorta di *reazione a catena*, oppure improvvisamente interrotte, deviate in direzioni impreviste, ornate di abbellimenti, trasformate da un'inaspettata modulazione cromatica – e ciò pure nel bel mezzo di un concitato ritornello; tanto più dunque nella articolata costruzione melodica dei movimenti lenti, dove si notano continue sorprese: dal ritmo puntato e pausato della prima *Siciliana* all'abbondante ornamentazione dell'*Adagio* (nel secondo concerto), dallo spiccato cromatismo della seconda *Siciliana* (nel terzo concerto) alla ripresa del tema del primo movimento con diverso tempo e ritmo (in quella del quarto), e così di seguito ad ogni brano della raccolta.

Un'opera, in definitiva, che ben documenta la straordinaria varietà del concerto tardo-barocco e insieme la ricercata originalità del suo autore.

Franco Ballardini

¹ La copia del volume appartenuta a Barblan si trova presso la biblioteca del Conservatorio “C. Monteverdi” di Bolzano, come ho appreso grazie ad una preziosa segnalazione di Gian Luigi Dardo.

² Antonio Carlini, Francesco Antonio Bonporti “Gentilhuomo di Trento”, Padova, Edizioni de “I Solisti Veneti”, 2000; Francesco Antonio Bonporti, *Concerti a quattro*, edizione critica a cura di Agnese Pavanello, Trento, Società Filarmonica, 2002.

Da Farinelli a Camilleri... via Cantù

Un percorso veramente suggestivo quello che ci propone Alberto Cantù nel bel libro Da Farinelli a Camilleri, Zecchini Editore. Non c'è argomento (e se ne contano quattordici) che non accenda la vena versatile e che non eserciti l'acume dell'autore, sempre agile e disinvolto nel muoversi tra “storie di parola per musica” come recita il sottotitolo. Compositori, opere, protagonisti, curiosità. Sotto l'impulso dell'entusiasmo la temperatura rimane costante, sia che sulla scena troneggino un Gluck, un Cimarosa o un Ciaikovski, sia che in primo piano balzino il Miserere di Verdi, il “suono mimetico” di Debussy o i Leitmotive di Scerbanenco; anche se le pagine più profondamente sentite ci sembrano quelle dedicate a Giacomo Puccini, sulla cui modernità Cantù giura, e senza timore di smentite. Puccini come “unico rappresentante dello Jugendstil italiano”.

Scene e apparati nella poetica della “maraviglia”

di Francesco Sabbadini

La lettura degli “argomenti” esplicitanti le azioni del Prologo e dei vari atti di un’opera seicentesca di ambiente romano, del 1626, come *La Catena d’Adone* di Domenico Mazzocchi, su testo di Ottavio Tronsarelli tratto dal dodicesimo e tredicesimo canto dell’*Adone* di Giovanni Battista Marino, pone in chiara evidenza l’importanza imprescindibile dei meccanismi tecnici atti a determinare una grandiosità e un artificio delle scene decisivi per il successo dello spettacolo drammatico e musicale.¹ Il movimento scenico, le trasformazioni e i fantasmagorici mutamenti dei contenuti visivi si succedono imprevedibili per suscitare la meravigliata attenzione degli spettatori: così, nell’“Argomento” del Prologo, si legge: “S’apre la prospettiva, e si muta nella grotta di Vulcano, dove si scorgono i Ciclopi, che battendo le saette a Giove, cantano allegra canzone. Apollo entra. La grotta si chiude, e ritorna la prospettiva con aspetto boschereccio” (p. 1). Nel primo atto poi, un “rozzo Bosco” si trasforma in “ameno Giardino” (p. 6), e più oltre una nuova prospettiva prevede “una Fonte bellissima con spalliera d’alberi, in mezzo a’ quali stanno con ordine fraposti Ninfe, Pastori e Ballerini”, “la quale – a fine scena – si rinserra, e si cangia anch’essa in apparenza di Giardino” (p. 18).

Un altro esempio esimio di dramma musicale romano di ascendenza barberiniana di qualche anno dopo, *Erminia sul Giordano* di Michelangelo Rossi su testo del cardinal Giulio Rospigliosi, si è tramandato in una edizione a stampa del 1637 (quattro anni dopo la sua rappresentazione al Teatro Barberini alle Quattro Fontane) di Paolo Casotti,² che inserì nel volume, all’interno della consueta premessa “Lo stampatore a chi legge” una lettera di “un Gentilhuomo a un’amico [sic] lontano” in cui vengono apprezzati con entusiasmo “i piacevoli inganni delle macchine, e delle volubili Scene, che impercettibilmente fecero apparire, hora annichilarsi una gran rupe, e comparirne una grotta, un fiume, dal quale si vide scorger prima il Giordano, e poi le Naiadi; hora venirsene Amore à volo, e appresso nascondersi fra le nuvole; Hora per i sentieri dell’aria in un Carro tirato da Draghi portarsi Armida, e in un baleno sparire, Hora a cangiarsi l’ordinaria scena in campo di guerra, le Selve in padiglioni, e le prospettive del Teatro in muraglie dell’assediate Gerusalemme, Hora da non so qual voragine di Averno far sortita piacevolmente horribile – (un ossimoro di lampante significato) – i Demony in compagnia di Furie, le quali insieme danzando, e assise poscia in Carri Infernali per l’aria se ne sparissero; Et hora poi finalmente Apollo con vaghissima Comitiva di Zeffiri, sopra un carro sfavillante di lucidissimi splendori far sentire un concerto di inestimabile melodia”. La lettera prosegue con la lode del compositore, che comparve in veste di Apollo suonando il violino (Michelangelo Rossi fu anche ottimo violinista) e, soprattutto, del creatore degli apparati scenografici: “La lode delle macchine – scrive l’anonimo Gentilhuomo – e mutatione delle Scene è dovuta all’acuto ingegno del Sig. Francesco Guitti Ferrarese, stato eccellente in inventare, ordinare e governare si fatte machine, e teatri, quanto testimoniano la maraviglia, e l’applauso universale”.

La bella edizione a stampa del Masotti riproduce alcune immagini, a due pagine, raffiguranti alcune scene dell’opera, fra cui quella del trionfo di Apollo (impersonato dal Rossi) che suona il violino su di una nuvola, esempio eloquente di quel miscuglio di elementi pagani e cristiani che caratterizzò parimenti certa arte figurativa seicentesca, a cominciare dai dipinti e dagli affreschi di quel Pietro da Cortona, architetto e pittore, che fu protagonista della vita culturale della Roma di Maffeo Barberini, papa Urbano VIII, e che aveva affrescato, nel 1637, la volta dell’immenso salone dell’omonimo palazzo.³

Del tutto consequenziale a questo stato di cose è la dichiarazione di uno stimato e ricercato librettista del tempo come Vincenzo Nolfi da Fano, che nella prefazione “Al lettore” della sua opera *Bellerofonte* (1642) si adegua al gusto del tempo con disarmante sincerità: “...io confesso alla libera, che nel comporla non ho voluto osservare altri precetti che i sentimenti dell’inventore degli apparati; né ho avuto altra mira che il genio di quel popolo a cui s’ha ella da rappresentare”.⁴ L’anno precedente, a Venezia, un geniale concittadino del Nolfi, Giacomo Torelli, aveva incantato gli spettatori del Teatro

Novissimo con una scenotecnica d'avanguardia apprestata per la *Finta pazza* di Giulio Strozzi e Francesco Sacrati, esaltando un talento che lo avrebbe reso celebre e conteso dai teatri d'Italia e di Francia.⁵

Ma gli ingegnosi apparati scenografici ideati per la realizzazione di immagini mutevoli, inconsuete e meravigliose, cariche di significati simbolici ed allusivi, non rappresentarono una novità seicentesca parallela alla trionfale affermazione del melodramma; essi erano ben presenti negli intermedi rinascimentali e nelle sacre rappresentazioni ed ebbero tra i padri nobili uno dei più grandi architetti della nostra storia nazionale, Filippo Brunelleschi, che riutilizzò a questo fine gli strumenti della carpenteria muratoria, dell'orologeria, della tecnologia navale e militare.⁶

Nella prima metà del Seicento vi fu semmai una tendenza alla razionalizzazione e alla semplificazione di tecniche scenografiche che avevano raggiunto un alto grado di perfezione, un tentativo di ottenere risultati di analoga magnificenza con apparati che meglio si adattassero alle necessità narrative e organizzative del nuovo e vincente dramma musicale. Uno dei testi teorico-pratici più importanti volti a questa finalità è il trattato in due libri del pesarese Nicolò Sabbatini (indicato talora come Nicola Sabbatini) *Pratica di fabricar scene e machine nè teatri*, scritto fra il 1637 e il 1638,⁷ le cui intenzioni sono subito chiarite nella nota introduttiva dello "Stampatore al lettore": i due libri, dichiara lo stampatore Pietro dei Paoli, sono "composti con la maggior brevità possibile", e il lettore non sarà "tediato dalla molteplicità delle parole, o confuso dalla quantità delle linee"; l'intendimento dell'autore è infatti quello di essere "facilmente e senza noia inteso" (p. 6). I brevi e chiari capitoli del trattato espongono con l'ausilio di piante e disegni resi di pronto accesso a maestranze viepiù ingaggiate per lo spettacolo scenico musicale le varie pratiche possibilità di realizzazione visuale, e nel secondo libro, improntato sulle problematiche della mutazione delle scene, vengono enumerati alcuni effetti molto richiesti dai racconti teatrali del tempo e di sicura presa sul pubblico: apparizioni e sparizioni di paradisi e inferni, navi, galere ed altri vascelli, delfini e mostri marini spruzzanti acqua, fiumi e fonti, nuvole e annuolamenti, piccole nuvole che ingigantiscono, iridi e archi celesti, vento, tuoni e lampi - o ancora, scrive l'autore nel cap. 50, "Come si possa far calare dal cielo una persona senza nuvola, la quale venuta sopra il palco possa subito camminare e ballare" (p. 123). All'inizio del secondo libro, nel cap. 1, l'autore aveva ben chiarito l'importanza "dello sparimento e mutazione delle scene, asserendo che "lo sparire o mutar delle scene sono di quelle cose, che sogliono apportare non minor gusto che meraviglia agli spettatori, e massime quando ciò vien fatto con prestezza e senza che quasi nessuno se ne avveda". E la musica può essere d'aiuto nel coprire quegli spazi di tempo necessari al mutamento, "Un tocco di tromba, tamburo, o d'altro instrumento" - scrive il Sabbatini - può all'uopo "deviare gli astanti dalla vista delle scene", e far risaltare così l'effetto dello "sparimento" (p. 61).

Alcuni capitoli della prima parte coinvolgono nel progetto scenografico i suonatori e gli stessi spettatori: i primi non debbono più star dietro alle scene, consiglia il Sabbatini nel cap. 36 intitolato "Come si debbano accomodare i musici", "per l'impedimento che sogliono dare alle machine" e dovranno quindi disporsi fuori dalla scena da ambo le parti, "e per eseguir ciò si faranno due poggiuoli con legnami buoni e murati nelle pareti, che siano capaci delle persone loro e loro instrumenti" (p. 50); i secondi, protagonisti del cap. 40 dal titolo "Come, et in qual ordine si debbano accomodare gli spettatori", saranno valutati anzitutto in base al sesso, quindi al livello culturale e alla posizione sociale. Nelle prime file dovranno disporsi le donne "avvertendo di metter sempre nel mezzo di esse le più belle, acciòché chi opera e si affatica, ricreandosi in così bella vista, facciano le azzioni più allegramente, più sicure, e con più cuore" (quasi una scena all'inverso, dal punto di vista prospettico degli attori cantanti), e gli uomini saranno distinti in "persone idiote e plebee" da relegare sugli scaloni e persone "saccenti e di garbo" da collocare nelle prime file centrali (quindi insieme alle belle donne) perché lì "le parti della scena e delle machine mostrano le loro perfezzioni" (p. 55). L'autore non spiega i criteri di selezione del pubblico, ma si può supporre forse che la bellezza delle spettatrici risultasse non dal puro aspetto corporeo ma dalla foggia dei vestiti indossati; il Sabbatini d'altronde, va ricordato, non agiva in un contesto di teatro impresariale, ma nell'ambito del Teatro del Sole di Pesaro eretto su iniziativa di una accademia patrizia della città.⁸

L'affermazione del teatro impresariale favorì ulteriormente una scenotecnica agile, funzionale e

capace di creare immagini meravigliose, e tale da imporre il ritmo essenziale dello spettacolo, condizionando dunque la successione dei vari momenti propriamente musicali. Osserva Lorenzo Bianconi, in uno studio relativo all'ultimo lavoro del Torelli realizzato per il Teatro della Fortuna di Fano, l'apparato scenografico per *Il Trionfo della Continenza* di Giulio Monteverchi con la musica di Alessandro Melani (1677), che la meraviglia delle scene non è solo *choc* visivo, ma ha una funzione demarcativa delle parti del dramma, ponendo in evidenza le svolte dell'azione, e si costituisce come cornice visiva a un tempo coerente e cangiante ("movimento dell'illusione") in cui si inseriscono le arie e le altre componenti musicali.⁹

Il melodramma non può esistere al di fuori di un contesto scenografico, e se l'orchestra dà colore alla scena, la scena dà eloquenza all'orchestra, affermava in altri tempi Jean-Jacques Rousseau. E lo scenografo Pietro Gonzaga, all'inizio dell'Ottocento, poteva scrivere: "Grazie alla mia arte le passioni invadono tutta l'ampiezza della scena, s'imprimono su tutte le superfici delle quinte, e si esprimono così pienamente come attraverso gli atteggiamenti e i visi degli attori: con la stessa forza che nelle parole, con un'evidenza anche maggiore che nella musica".¹⁰

Francesco Sabbadini

¹ Domenico Mazzocchi, *La Catena d'Adone*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1626. Ristampa in fac-simile Bologna, Forni Editore, 1969. Con una nota all'edizione di Maria Cecilia Zucchini.

² Michelangelo Rossi, *Erminia sul Giordano*, Roma. Paolo Masotti, 1637. Ristampa in fac-simile Bologna, Forni Editore, s.a.

³ Molto critico verso Pietro da Cortona fu, nel tardo Settecento, Francesco Milizia, architetto e storico dell'architettura di stampo neoclassico, che disapprovò le sue eccessive "licenze" e la sua "maniera bizzarra": cfr. Francesco Milizia, *Architetti di età barocca e tardobarocca*, a cura di Giorgio Simoncini, Torino, Testo & Immagine, 1998, p. 12.

⁴ Vincenzo Nolfi, Prefazione al *Bellerofonte* ("Al lettore"), in Anna Monterosso Vacchelli, *L'opera veneziana nella prima metà del Seicento*, in *Storia dell'Opera*, vol 1° tomo 1°, *L'opera in Italia*, Torino, UTET, 1977, p. 60.

⁵ Cfr. Raimondo Guarino, *Torelli e il melodramma a Venezia: l'identità della scena*, in AA.VV., *Giacomo Torelli. L'invenzione della scena nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 41-56. Osserva il Guarino: "L'oggetto della mutazione non è l'immagine oggetto della visione, ma lo sguardo, la sua relazione geometrica con lo spazio reale della scena e il conseguente mutamento materiale di relazione tra gli elementi dell'apparato" (p. 47). L'autore dello studio ipotizza un'influenza delle tecniche di ingegneria navale in atto all'Arsenale di Venezia sulle realizzazioni scenografiche del Torelli (p. 43).

⁶ Cfr. Elvira Garbero Zorzi, *I modelli dei luoghi teatrali a Firenze: introduzione a una riproposta*, in AA.VV., *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, a cura di E. Garbero Zorzi e Mario Sprenzi, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, pp. 17-37. Sugli sviluppi della scenografia teatrale fra Quattrocento e fine Cinquecento vedi anche Cesare Molinari, *La scena vuota*, in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici*, cit., pp. 53-66. Un contributo fondamentale a questo argomento resta la raccolta di studi di Elena Povoledo *Origine e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, compresa nel saggio di Nino Pirrotta *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975 (prima ediz. Torino, ERI, 1969): uno dei classici della musicologia italiana.

⁷ Nicolò Sabbadini, *Pratica di fabricar scene e machine nè teatri*, Roma, Carlo Bestetti Edizioni d'arte, 1955, a cura di E. Povoledo.

⁸ Sulla biografia del Sabbadini cfr. Elena Povoledo, voce *Sabbadini Nicolò* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VII, Roma, UNEDI, 1975, pp. 1357-58.

⁹ Cfr. Lorenzo Bianconi, "Il Trionfo della Continenza": la poetica della meraviglia, in *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, cit., pp. 353-359.

¹⁰ Cit. in Vittore Branca, *Teatro, musica per gli occhi*, in "Il Sole-24 Ore", 9 luglio 1995 (n. 182), p. 27.

Il Sociale di Mantova rialza le saracinesche

Dopo anni di chiusura il Sociale riapre, grazie all'accordo con la Fondazione Toscanini di Parma che gestirà il teatro per un triennio. La scelta (peraltro molto sofferta) non è certo delle peggiori e come tale va salutata con viva cordialità, a patto che la Fondazione Toscanini gestisca il "Massimo" mantovano come un teatro delle sue terre e non come una lontana colonia nella quale sperimentare tentativi magari falliti in partenza o, peggio ancora, riciclare vecchi spettacoli tanto per dar aria a costumi e scenografie già intaccati da tarpe, muffe, acari. Speriamo in bene.

Ricordo di Carlos Kleiber

di Giuseppe Rossi

La scomparsa di Carlos Kleiber, lo scorso 13 luglio all'età di settantaquattro anni, ha lasciato un vuoto incolmabile nel mondo della musica. Di lui si era cominciato a parlare nel 1973 all'epoca della prima delle sue scarse incisioni discografiche, un *Freischütz* per molti aspetti inarrivabile, più che una sorpresa un'autentica rivelazione. Fino ad allora la carriera del direttore berlinese, dal debutto a Potsdam nel 1954, si era svolta prevalentemente in teatri di secondo piano, fra la Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf e il Landestheater di Salisburgo, fra Zurigo e Stoccarda. Solo dal 1968 la nomina a "direttore ospite principale" dell'Opera di Stato Bavarese, ottenuta grazie all'intervento del sovrintendente Günther Rennert impose Kleiber all'attenzione del mondo musicale. Ma il vero lancio internazionale si ebbe solo nel '73 appunto con quel sorprendente *Freischütz*. Il resto venne di seguito: nel '74 il debutto a Bayreuth con il *Tristano* e al Covent Garden in sostituzione di James Levine, nel '75 alla Scala con il *Rosenkavalier*, nel '78 il primo invito americano a Chicago. In pochi anni fu chiaro in tutto il modo che si aveva a che fare con uno dei talenti musicali più straordinari del nostro tempo.

Da allora i grandi teatri cominciarono a contenderselo e in molti casi non tardarono a conoscere altri aspetti del personaggio Kleiber, la sua natura scontrosa e la sue bizzarrie, il rifiuto di concedere interviste, le sfuriate con gli orchestrali e con i cantanti, le frequenti rinunce e le defezioni all'ultimo momento. Kleiber era insomma un direttore affascinante ma terribilmente "difficile", per certi aspetti perfino inaffidabile. Quasi tutti i maggiori teatri del mondo hanno avuto almeno una volta grane con lui per impegni annullati in extremis. Era intransigente, prima di tutti con se stesso, e difendeva con ogni mezzo la sua indipendenza di nemico giurato della routine, di artista poco interessato alle tentazioni della carriera. In questo ricordava altri grandi musicisti come Benedetti Michelangeli e Celibidache. Non a caso con entrambi ha avuto scontri memorabili, col primo durante quelle famose sedute di registrazione dei Concerti di Beethoven che si risolsero in un tempestoso nulla di fatto e col secondo attraverso un suo bizzarro articolo satirico pubblicato da vari giornali in risposta a certi giudizi aggressivi espressi dal direttore rumeno su alcuni interpreti del passato. Oltre al vezzo di negarsi, Carlos Kleiber aveva in comune con Celibidache e con Michelangeli la scarsa simpatia per gli studi di registrazione e l'apparente limitatezza del repertorio. Negli ultimi anni accettava di dirigere solo una diecina di opere e un numero ancor più ristretto di capolavori sinfonici, cioè solo le cose a lungo maturate e delle quali si sentiva perfettamente sicuro. Era però un'esiguità solo apparente se si considerano i lavori affrontati prima del lancio internazionale e presto abbandonati, dalla *Madama Butterfly* ai *Due Foscari*, dalla *Sposa venduta* all'*Edipo re* di Leoncavallo, dal *Lago dei cigni* a *Coppelia*, da *Daphne* a *L'Heure espagnole*, da *Rigoletto* alla *Vedova allegra*.

Per spiegare gli aspetti meno accattivanti del personaggio sono state fatte molte congetture richiamandosi soprattutto agli inizi della sua carriera, frustrati e intralciati più che agevolati dal rapporto col padre Erich Kleiber, il leggendario primo interprete del *Wozzeck*. Kleiber è stato l'unico grande direttore figlio di un grande direttore, che per di più agli inizi non aveva mosso un dito per instradarlo sulla via della musica, anzi spingendolo a studiare chimica. Nonostante la venerazione dimostrata per l'attività del padre, Carlos Kleiber aveva saputo ritagliarsi un proprio spazio interpretativo, talvolta perfino in netto contrasto con le scelte paterne. A dimostrarlo basta confrontare le registrazioni delle Sinfonie di Beethoven, del *Tristano*, del *Freischütz* o del *Rosenkavalier* lasciate da Erich Kleiber con quelle diversissime del figlio: un confronto quasi sempre destinato a risolversi a vantaggio delle seconde. In realtà se Erich Kleiber era un solido custode della tradizione tedesca, in qualche modo vicino a Furtwängler e a Walter, Carlos Kleiber appariva invece come un geniale "guastatore" di quegli stessi canoni interpretativi. La frenesia ritmica, la trasparenza dei timbri, il fraseggiare con imprevedibile elasticità e morbidezza facevano piuttosto pensare ad altri modelli, a De Sabata, al primo Karajan, per certi aspetti anche a Bernstein, che fu suo amico sincero.

Vedere Kleiber sul podio era uno spettacolo senza confronti. Il suo gesto costituiva uno di quei fenomeni che rendono inspiegabile il mistero di un'arte come la direzione d'orchestra e che, osservati al dettaglio, vanificano ogni possibilità di teorizzazione scolastica sul rapporto causa-effetto che si

viene a instaurare fra movimento e risposta sonora. Raramente scandiva il tempo nel senso tradizionale. La correttezza impeccabile della tenuta ritmica e la realizzazione delle sottilissime fluttuazioni agogiche del “rubato” sembravano derivare piuttosto da certi atteggiamenti del corpo e del volto: un fluido misterioso che si trasmetteva agli strumentisti. I movimenti di Kleiber sul podio contravvenivano a tutte le buone regole della tecnica direttoriale: quasi impercettibili nello scatenamento vorticoso dei tempi rapidi si facevano invece più ampi ed eloquenti nella cura del fraseggio dei tempi lenti. Una specie di danza meravigliosa, quale nessun coreografo saprebbe inventare, l'esatta rappresentazione visiva di ciò che un attimo dopo si traduceva in effetto sonoro. E il risultato era una sorta di ebbrezza dionisiaca, di estasi e di abbandono totale al piacere della musica.

Kleiber è stato soprattutto un formidabile direttore d'opera. Lo stanno a dimostrare la maggiore frequenza dei suoi impegni con il repertorio lirico e quel pizzico di eccitazione teatrale che sempre si sprigionava dalle sue interpretazioni sinfoniche, dal suo Beethoven translucido e spiritato, dalle dolcissime inquietudini del suo Schubert, perfino da quella Quarta di Brahms variegatissima, continuamente animata da un soffio di tragedia. Ma in un certo senso è sostenibile anche il contrario. Tutte le esecuzioni operistiche di Kleiber possedevano una ricercatezza di dettagli, uno spolvero virtuosistico, uno spessore orchestrale, una perentoria unità di concezione di gusto sinfonico. Ciò rendeva per molti aspetti unici i suoi confronti con il grande repertorio tedesco da Weber a Wagner, da Strauss a Berg, contraddistinti da esiti di novità perfino sconcertante. Il suo *Freischütz* rinuncia all'enfasi retorica di quelle esecuzioni che, alla maniera di Furtwängler, puntano a evidenziare le premesse del wagnerismo. E' un *Freischütz* fiabesco e luminoso, restituito al primo romanticismo e all'estetica disimpegnata del *Singspiel*, centrato tanto negli aspetti di demonismo visionario come in quelli bonari e quotidiani di commedia. Allo stesso modo il discusso e ammiratissimo *Tristano* si allontana dall'eroismo teutonico del *Ring* per raccogliersi in atmosfere lunari e oniriche o per tendersi in frenetiche eccitazioni sensuali. Un *Tristano* perfino pericolosamente affascinante, già in odore di Strauss e di decadentismo. E proprio con lo Strauss del *Rosenkavalier* Kleiber ha rivelato i tratti più seducenti della sua personalità di interprete per quell'inscindibile connubio di eleganza settecentesca e di malinconia crepuscolare, di leggerezza da commedia viennese e di sfida virtuosistica. Qualità perfettamente comuni all'opera e al direttore. Di qui anche il logico approccio agli Strauss viennesi, mediato dalla confidenza con il mondo del balletto e dell'operetta a lungo frequentati durante gli anni di oscuro apprendistato. Dopo il suo primo, indimenticabile “Concerto di Capodanno” perfino Willi Boskowsky dichiarò di non aver mai ascoltato esecuzioni così trascinate e autentiche delle musiche che aveva diretto per tutta la vita. Né meno elettrizzante è stato il confronto di Kleiber con la *Fledermaus*, capace di esprimervi una spiritualità e una leggerezza fatata senza possibili riscontri. L'opera italiana fu presente nel repertorio battuto da Kleiber negli ultimi anni con un po' di Verdi e di Puccini. Del primo una *Traviata* decisamente poco italiana ma fascinosissima, filtrata per l'appunto attraverso il mondo del valzer e il tardo romanticismo, fra insistiti preziosismi timbrici e slanci travolgenti, ma anche un *Otello* analizzato con minuziosa fedeltà alle indicazioni della partitura e inserito senza remore nella stagione del grande decadentismo europeo. La stessa prospettiva che consentì a Kleiber di essere interprete senza rivali della *Bohème*, come hanno dimostrato ripetute esecuzioni in teatro fra le più struggenti e poetiche. Scarsissime sono state le incursioni di Kleiber in altri settori della storia dell'opera. Ricordiamo per esempio una sconcertante *Carmen* viennese del '78, incredibilmente pasticciata dal punto di vista testuale in accordo con le idee registiche di Zeffirelli, ma anche punteggiata di momenti prodigiosi nel suo particolare taglio allo stesso tempo spumeggiante e drammaticissimo. Negli ultimi anni, libero da qualsiasi impegno stabile con un'orchestra sinfonica o con un teatro altrnava lunghi periodi di assenza a rarissimi, folgoranti ritorni. Ogni sua apparizione sul podio era seguita con l'interesse un po' morboso degli “eventi” (forse l'ultima nel febbraio del 1999 a Cagliari). Certo avrebbe potuto dare molto di più alla storia dell'interpretazione e contendere il primato a colleghi assai più impegnati di lui eppure tanto meno geniali e interessanti. E' invece rimasto fino all'ultimo fedele all'immagine di outsider capriccioso e affascinante, rifiutando di scendere a patti con le regole di una professione, perfino a quel livello, fatta di compromessi e burocratica ripetitività. Ora che ci ha lasciati il fascino della sua testimonianza risiede anche in questo, nel rifiuto di intendere la direzione d'orchestra come una professione e nel caparbio impegno a difenderne gli aspetti misteriosi di magica possessione, di ispirato incantamento, di totale abbandono agli dei della musica.

Giuseppe Rossi

L'eterna domenica di un perdigiorno

di Joseph von Eichendorff

Una cosa è alzare i tacchi sbattendo l'uscio per evitare i rimproveri del proprio padre, un'altra è trovarsi letteralmente costretti, zaino in spalla e violino ad armacollo, a sbarcare il lunario lontano dal focolare domestico. Stiamo parlando della sorte toccata al protagonista di una novella di Joseph von Eichendorff (1788-1857) dal titolo Vita di un perdigiorno (1826). Un destino, non solo accettato di buon grado, ma anche gustato in tutta la sua pienezza. Lasciare l'asfittica arnia natale sciamando in ogni dove fra boschi e campi, locande e castelli, nel fondo delle valli e in cima ai monti, godendo passo passo l'incanto della natura e trascorrendo le notti sotto l'immensità del cielo stellato, significa consacrarsi ad un'esistenza feconda di esperienze. È così che, di pagina in pagina questo racconto diventa la silloge del sentire romantico; e il suo autore, un letterato slesiano di rispettabilissimi natali ma ridotto dai rovesci di fortuna alla vita grama del burocrate, si identifica con la figura del Taugenichts, ossia del fannullone, del buonannula, del perdigiorno, dell'acchiappanuvole, del giramondo: sinonimi di carattere spragiativo applicati tout-court alla figura dell'artista.

La ruota del mulino di mio padre aveva ripreso a girare e rumoreggiare allegra, la neve sgocciolava senza posa dal tetto, i passeri cinguettavano e saltellavano tutt'intorno. Io, seduto sulla soglia, mi stropicciavo gli occhi assonnati. Come si stava bene al tepore del sole! Ma ecco d'un tratto che mio padre uscì di casa. Fin dall'alba aveva trafficato nel mulino. Col berretto da notte sulle ventitré mi apostrofò: "Fannullone! Eccoti di nuovo a stirciacchiarti al sole e a sgranchirti fino a rovinarti le ossa, lasciando a me tutto il lavoro. Non ti posso dar da mangiare a ufo! La primavera è alle porte. Va' un po' anche tu per il mondo a guadagnarti il pane." "Sta bene" ribattei. "Se io sono un fannullone, poco importa, me ne andrò per il mondo in cerca di fortuna." Ne ero lieto, veramente; poco prima era balenata anche a me l'idea di mettermi in viaggio, perché avevo udito il rigogolo, che durante l'autunno e l'inverno pigolava tutto triste alla nostra finestra: "Contadino, prendimi a servizio! Prendimi a servizio!" cinguettare garrulo e superbo sugli alberi, nelle belle giornate di primavera: "Contadino, non ne ho bisogno! Contadino, non ne ho bisogno!". Entrai in casa staccai dalla parete il violino, che suonavo con grande perizia; mio padre mi dette qualche quattrino come viatico e me ne andai, attraversando il lungo villaggio, animato da una gioia segreta nel vedere i vecchi conoscenti e gli amici che sbucavano a dritta e a manca per recarsi al lavoro, con la vanga e l'aratro, come avevano e avrebbero continuato a fare per tutta la vita, mentre io mi avviavo libero verso il vasto mondo. Lanciai allegri inorgogliiti addii a quei poveracci; debbo dire però che nessuno mi prestò eccessiva attenzione. Sentivo in cuore un'eterna domenica. Allorché mi trovai finalmente in aperta campagna, levai il diletto strumento e mi misi a suonare e a cantare cammin facendo:

Gode di Dio i prodigi, fra boschi e fiumi e campi	solo colui che lieto pel vasto mondo va.
I pigri non rallegra l'aurora col suo raggio,	grigia è la vita al pavido, piena d'affanni e duol.
Limpidi i ruscelletti sgorgano fra le rocce;	cinguettano gioconde le allodole nel vol.
A lor provvede il cielo, ai fiori, ai campi e ai prati.	Insieme con loro a squarciagola io canto,
fidando anch'io nel ciel.	

Da Joseph von Eichendorff, *Vita di un perdigiorno* (trad. di Lydia Magliano), Milano Rizzoli, 2001

La drammaturgia antitetica di Musorgskij: Boris Godunov e Khovanshina

di Vincenzo Buttino

Dopo aver ultimato il *Boris Godunov*, Musorgskij dovette fronteggiare i peggiori nemici della propria esistenza: lo scontro di un artista alle prese con la futilità del vivere umano e la prepotenza di incompetenti notabili che paradossalmente sono deputati a supremi giudici dell'arte. La Direzione dei Teatri Imperiali, per ben tre anni, dal 1871, ostacolò la rappresentazione del *Boris*, sicché l'autore, torturato spietatamente, dovette suo malgrado rivedere il lavoro e, in alcuni casi, scendere a compromessi. In proposito, illuminante è la testimonianza di N. Rimskij Korsakov: *La novità e il carattere inconsueto della musica...irritarono l'illustre comitato...Molti cavilli del comitato si rivelarono semplicemente ridicoli. Ad esempio i contrabbassi...che effettuano terze cromatiche, colpirono il contrabbassista Ferrero (membro autorevole del Comitato Teatrale Mariinskij) il quale non poté perdonare all'autore un tale procedimento* (in Rimskij Korsakov, *Cronache della mia vita musicale*).

Ciò nonostante, la ferrea volontà del compositore prevalse sulla gretta censura zarista, di modo che Musorgskij ottenne, nel gennaio del 1874, sia la rappresentazione dell'opera nel suo complesso, sia la pubblicazione della partitura per canto e pianoforte presso l'editore Bessel.

La necessità di sostenersi economicamente indusse il sommo musicista a svolgere con ripugnanza pure compiti insensati al Dipartimento forestale del Ministero per il Demanio. Dalle missive musorgskijane, inviate ai coniugi Stasov, successive alla prima del *Boris*, scaturiscono spesso espressioni significative di struggente malinconia, seppur offuscate da una prosa sempre elegante e faceta. L'autore cercava disperatamente di valorizzarsi, a volte contrastando la tediosa attività lavorativa cui era succube, che gli impediva di dedicarsi completamente alla musica, altre volte contrapponendo il proprio credo artistico alla banale concezione estetica del tempo, patrocinata da Sadik Pascià (Ciaikovskij), Shtupinstein (A. Rubinstein), Serov, ed altri, la quale inneggiava la musica a veicolo essenziale per concretizzare l'imperituro ideale di *Bellezza*. Per il geniale musicista russo l'arte dei suoni non era un semplice involucro formale, cui immettere insipidi materiali melodico-armonici, ma un efficace tramite in grado di palesare le sofferenze umane di ogni epoca storica: Musorgskij bramava compendiare nelle proprie opere passato e presente della realtà sociale. Un triste avvenimento di quegli anni, la scomparsa del caro amico, nonché insigne architetto, Viktor Gartmann, incrementò nel vissuto di Musorgskij la persistente crisi esistenziale, responsabile del fallimento d'ogni vincolo amoroso con le donne, e trascinò il geniale compositore nello squallido baratro dell'alcolismo. I coniugi Stasov, preoccupati per le sorti di Musorgskij cercavano frequentemente di consolarlo; ad esempio, fra le righe di una lettera inviata al musicista dalla Sig.ra Poliksena S. Stasova, nel luglio 1873, ricorrono le seguenti allarmanti parole: *Vi scongiuro...in nome dell'arte russa...abbiate cura di voi...Se ne avete abbastanza del lavoro impiegatizio...non prendetevela...non avete nulla da perdere...mentre la musica russa ha solo da guadagnare...conserverete per lei le vostre forze e la vostra salute...pensate che chi ha cominciato il Boris ha ancora davanti tante, tantissime cose da fare*. La moderna musicologia sovietica ritiene Musorgskij un solitario, succube del proprio massimalismo artistico, affetto da sentimenti morbosi, incapace di ammettere controversie con i propri ideali estetici. Esuberanze d'individualismo gli avrebbero invalidato ogni possibilità di metter su famiglia. In realtà Musorgskij sacrificò se stesso alla causa del realismo musicale: da nobile possidente terriero si tramutò volontariamente in un pezzente, in un mendicante, in un folle *jurodivij*, per rivelare al popolo la verità, affinché si potessero abbattere le radici d'ogni malessere sociale. Queste vesti rivoluzionarie non potevano che condurre consapevolmente il musicista all'autodistruzione. Di fatto, la scomparsa di Musorgskij fu un vero e proprio suicidio: ripresosi in ospedale, dove era ricoverato per un colpo apoplettico dovuto all'abuso d'alcool, l'autore del *Boris* corruppe un guardiano del posto, pagando una cospicua somma di denaro in cambio di una bottiglia di liquore. Quella botti-

glia gli fu fatale: nel febbraio del 1881, un secondo colpo apoplettico spense fulmineamente la mente geniale di Musorgskij. Il ciclo di liriche intitolato *Senza sole*, composto nel 1874, a ridosso della scomparsa dell'amico Gartmann, rivelano un incommensurabile anelito al proprio annichilimento. L'arcana e sconcertante musica accompagna paesaggi oscuri di un'anima lacerata dal tedio e dalla desolazione, che non riesce più a contenere immagini fugaci, della notte misteriosa, di un viso amato emerso dalla folla o d'ombre provenienti dal passato. Il rimedio prospettato per siffatte sofferenze è soltanto la morte: *Il corso della vita è predeterminato / Il libro è letto / La storia raccontata /...Poi morrai: la pace sia con te! // Acque, volete la mia vita? Eccomi, prendetemi con voi!* (da op. cit. su versi di Valerij Golenishev Kutuzov). L'abbruttimento fisico e psicologico notato dagli intimi conoscenti del musicista impedì, purtroppo, anche il tanto sperato incontro con Liszt. Il sommo cantore del pianoforte s'interessò alla musica ideata dal *Potente Mucchietto* di Balakirev intorno al 1873, quando l'editore pietroburchese, Vassilij Bessel, gli ebbe mostrato, a Weimar, le novità artistiche di Balakirev, di Rimskij Korsakov, di Cuj e di Musorgskij. Il Maestro ungherese, sbigottito, organizzò rapidamente due concerti, nei quali eseguì, fra l'altro, *Sadko*, il poema sinfonico rimskijano. Adelaide von Schorn racconta, in una nota lettera inviata a Bessel, che una sera Liszt, seduto casualmente al pianoforte, aprì uno sconosciuto fascicolo donatogli dall'editore russo e cominciò a suonare. Si trattava delle sette liriche che componevano il ciclo *La camera dei bambini* di Musorgskij: *Le magiche dita del grande esecutore trasmettevano tutto il suo entusiasmo, trasportato com'era dalla musica agli albori della propria giovinezza...Liszt esclamava Interessante! ...E com'è nuovo! Che trovate!...Nessun altro avrebbe scritto così...* con slancio si diresse alla scrivania e d'impeto scrisse al sig. Musorgskij le sue impressioni (in *Musica e verità*, epistolario di M. Musorgskij, Il Saggiatore, Milano). Musorgskij, che inspiegabilmente mai ricevette quella missiva, sebbene M.me Von Schorn si fosse personalmente incaricata della spedizione, ebbe a cuore la stima di Liszt per il resto dei suoi giorni. Il celebre pianista e compositore europeo invogliò il modesto impiegato del Demanio pubblico russo alla creazione di un nuovo dramma lirico, di vaste proporzioni, basato su un imbarazzante episodio della storia degli zar: la contesa tra Pietro il Grande e sua sorella, la regina Sofja per la successione al trono. Intitolato *Le porcherie dei Khovanskij*, in russo *Khovanshina*, quest'affresco operistico di vaste proporzioni è strutturato 'a pannelli', ossia organizzato intorno a fulcri tematici indipendenti, racchiusi in cinque atti (come *Boris Godunov*). Protagonisti della vicenda sono un triumvirato di principi, spalleggiati dalla zarina Sofija, che anela sottrarre il trono al legittimo erede: il giovane Pietro I. Ivan Khovanskij, Vassilij Golicyn e il capo degli scismatici Dossifeij (ovvero il principe Mishevskij), nonostante abbiano dalla loro parte un esercito di soldati scelti, gli Strelzj, il popolo moscovita e le rappresentanze religiose, devono affrontare, però, un solo, ma potente ostacolo: il feroce e determinato Shaklovitij. Spia e sicario, inviato in avanscoperta da Pietro I, questi riesce, con la propria sagacia, a spianare la strada agli ardimentosi Petrovskij, le milizie del giovane zar. Recuperata la città di Mosca dal giogo d'Ivan Khovanskij, e soppresso ogni intralcio, Pietro I compie un gran gesto di magnanimità: concede la grazia agli *strelzi*, poiché disorientati dalla falsa moralità dei Khovanskij. Nel substrato di questa torbida vicenda, tragica e per alcuni versi sanguinaria (dal momento che Ivan Khovanskij viene assassinato da Shaklovitij, Dossifeij nel togliersi la vita, si rende artefice di un suicidio in massa e Golicyn è costretto all'esilio) giace il popolo inerme, sofferente e rassegnato, incapace di comprendere gli avvenimenti cui è succube. *Khovanshina*, presenta una drammaturgia antitetica a quella di *Boris*, sebbene possieda eguale similitudine quanto a struttura, musica e personaggi. Emergono le stesse figure allegoriche: la moltitudine contadina, i detentori del potere materiale e spirituale, i cospiratori, gli innocenti, ma queste esprimono, rispetto a *Boris*, una natura opposta: mentre il popolo del primo dramma operistico è consapevole dei propri oppressori e si rende disposto a combattere per la libertà, quello di *Khovanshina*, già dagli esordi sulla scena, appare ingenuo, apatico e stolido. Musorgskij dà esordio al primo atto manifestando in modo mirabile il tanto decantato, dalla cultura letteraria, principio aristotelico-shakesperiano della commistione tra commedia e tragedia in ogni forma d'arte: un principio, questo che il quasi contemporaneo Verdi, aveva già egregiamente elaborato nella prima metà dell'Ottocento, stimolato com'era dal romanticismo francese. Dissolto ogni eco del dolcissimo preludio *Alba sulla Moscovia*, il primo atto esordisce con una sconcertante

sentinella ubriaca, Kuzhka che, vacillando sulla propria lancia, mormora parole sconnesse al centro della scena. Segue uno scrivano, ipocrita quanto a solidarietà sociale, avido di denaro, nonché estremamente timoroso per la propria incolunità, e, infine, il popolo moscovita, che interviene intonando una ridicola canzone contadina: *C'era una volta una comare*. Appreso mestamente il contenuto del proclama di Shaklovitij, le genti di Mosca rimediano a siffatte gravi notizie annegando nei mari dell'indifferenza, dello svago, e mostrando un comportamento d'assoluta sudditanza verso il sopraggiunto Ivan Khovanskij; *Noi siamo povera gente, non c'è nessuno più povero di noi*, confidano allo scrivano. La seconda rilevante scena di massa del melodramma si esplica nel terzo atto e conferma lo status di una classe inerme, confinata nel proprio misero ambiente, amante soltanto dei bagordi. Noncurante di un possibile attacco da parte delle armate guidate dal giovane zar, il quale, certamente, non poteva tollerare l'ardita impresa d'Ivan Khovanskij a Mosca, gli strelzi, ossia i protagonisti di questa propaggine popolare, si abbandonano alle gozzoviglie, ai piaceri notturni e... alle 'carezze' mattutine delle loro consorti. Un episodio che, nonostante la comicità intrinseca e la grottesca canzone 'del pettegolezzo' di Khuzka, pone in essere un'altra realtà, molto più inquietante. Musorgskij definì *Khovanshina* *dramma popolare*; alla luce della presente analisi, questa definizione può riformularsi in *tragedia straziante* delle masse oppresse, ossia della loro inettitudine a comprendere che soltanto l'abbattimento delle classi sociali e la conquista dei mezzi di produzione possono condurre la società umana alla civiltà e alla democrazia. Il creatore di *Khovanshina* completa il personaggio-simbolo del popolo russo inserendo la toccante vicenda degli scismatici o *Vecchi credenti*, i quali, alla fine dell'opera, si trascinano volontariamente sulla pira, ignari delle motivazioni che hanno spinto lo zar Pietro I a decretare la loro sorte. In realtà, l'accordo tra il triumvirato Khovanskij-Golicyn-Mishevskij, prevedeva la spartizione dei poteri secondo una logica ben precisa: il primo si sarebbe occupato del controllo politico e militare in Russia, il secondo avrebbe avuto in gestione gli scambi commerciali con l'Occidente; il terzo sarebbe divenuto il supremo condottiero del potere spirituale. Il fallimento d'ogni programma, nonché la conseguente condanna a morte (e non la fede religiosa) sono le ragioni che hanno indotto il principe Mishevskij a porre in atto un estremo gesto di protesta, un provocatorio atto di terrore: il suicidio in massa d'innocenti adepti, la cui unica colpa consiste nell'essere stati plagiati dalla forte personalità di un essere spietato ed ambizioso. Musorgskij, dunque, prospetta, in *Boris Godunov* e in *Khovanshina*, medesimi archetipi drammatici in reciproca antitesi: un metodo circolare che garantisce il compimento di un'indagine sul reale. Il protagonista-emblema del despota, Boris Godunov, nell'omonimo dramma lirico, patisce rimorsi infanticidi che lo rendono talmente insicuro da rimettere al figlio Fiodor le speranze di una maggior fermezza nella futura amministrazione della corona reale russa (e perciò lo esorta ad impegnarsi diligentemente negli studi). Shaklovitij e Ivan Khovanskij, gli 'alter ego' di Boris, possiedono, invece, la fredda, cinica e tracotante determinazione propria del tiranno. Musorgskij giammai tratteggia musicalmente lo sfortunato monarca in modo energico o virile: tre fra i principali *leitmotive* di Boris, inerenti al rimorso, all'amore filiale, al desiderio frustrato di trascorrere la propria esistenza serenamente sono nel complesso melodici e pacati (v. il saggio di V. Buttino, intitolato *Il teatro d'opera di Musorgskij da Salambò a Boris Godunov*, edito sul n. 27/03 di *Musicaaa!*). Viceversa, la fiera indole dei personaggi di *Khovanshina* è oltremodo posta in rilievo mediante sonorità martellanti, contorte e spasmodiche. Per quanto concerne la figura del potere spirituale, si possono elaborare le seguenti considerazioni: nel *Boris Godunov*, le caste religiose, impersonate dai monaci pellegrini e dal gesuita Rangoni, cercano di preservare l'autorità costituita in cambio di privilegi sociali. I primi inscenano una sorta di pubblico spettacolo, distribuendo fra la folla sacre icone, per legittimare in senso metafisico il nuovo sovrano Boris Godunov; il secondo propone un patto d'alleanza alla principessa polacca Marina Mnishek, probabile futura zarina al fianco del rivoluzionario Grigorij-Dmitrij, nella speranza di incrementare l'influenza cattolica in Russia. I protagonisti religiosi, nella vicenda di Boris, hanno a cuore non la fede in Dio o la fraternità umana, bensì la partecipazione attiva nella conduzione degli eventi. Al contrario, i *Vecchi credenti*, in *Khovanshina*, si oppongono invano al dominio imperante, nella futile convinzione che soltanto un sacrificio potrà redimere in qualche modo l'umanità dal peccato. Pimen, il monaco ortodosso che ha accolto l'eremita Grigorij, in *Boris Godunov*, presenta

un'indole ambivalente: per un verso si considera un testimone passivo degli eventi storici; d'altro canto palesa apertamente il proprio consenso a Boris, nel momento in cui, presentandosi al cospetto dello zar in persona, denuncia l'attività rivoluzionaria del discepolo Dmitrij. La figura dell'eroina, in entrambi i melodrammi di Musorgskij, pone in essere una versatile caratterizzazione: rosa dall'ambizione, dotata di una natura ambigua e corrotta, disposta a compiere qualsiasi azione pur di accedere al rango di zarina, Marina Mnishek sconcerta persino l'ammaliato Grigorij. Diversamente, Marfa, in *Khovanshina*, insegue disperatamente il proprio sogno d'amore, ossia il perduto legame affettivo con il principe Andrej Khovanskij, che tanto più rifugge nel proprio ricordo di gioventù, quanto più si rende inconcepibile nel presente. La vicenda di Marfa raggiunge l'apice della tragedia laddove, giunti insieme sull'orlo della pira, Andrej mormora il nome dell'antagonista Emma prima di gettarsi tra le fiamme. La conformazione sonora di *Khovanshina* comprende flussi di piccole strutture motiviche che si alternano alle tradizionali forme chiuse: quali, ad esempio, il preludio, il corale, l'arioso, la danza, la marcia e la canzone. Musorgskij stilizza in musica le innumerevoli inflessioni emozionali del linguaggio parlato, cosicché il suo stile si arricchisce di una maggiore libertà d'espressione, di varietà melodica e di qualità armonica, rispetto alla produzione operistica tradizionale. In *Boris*, come in *Khovanshina* il musicista impiega melodie prefissate che hanno rilievo psicologico e drammatico. Il *leitmotiv della cospirazione*, ad esempio, accomuna, nell'opera, i principali avversari della contesa politica: Shaklovitij e Ivan Khovanskij. Contraddistinto dalla successione decrescente di tre intervalli cromatici, di una quinta diminuita e di una terza minore ascendente e discendente, questo frammento sonoro accompagna l'ingresso in scena di Shaklovitij e pone l'accento su ogni riferimento verbale alla congiura ordita contro lo zar Pietro I. Musorgskij ha delineato musicalmente la psicologia di Ivan Khovanskij ricorrendo a tre melodie-guida. Le prime, una duplice elaborazione del motivo della congiura, ne evidenziano la superbia e tracotanza: *Mosca e la Russia...sono in preda al caos...perciò ci siamo fatti carico di un importante compito...per la salvaguardia dei giovani zar*. La terza, che si accomuna con le altre nel secondo atto, contrappone al vanaglorioso Golicyn la ferma determinazione del conquistatore di Mosca: *I Boiari hanno preso una decisione in mia assenza...Ma io...confermerò la mia posizione, e la difenderò da te...Ho il sangue dei Gedemyn...e pertanto non posso tollerare le tue angherie...Di cosa ti vanti? Non certo delle tue celebri campagne militari che hanno ridotto gli eserciti alla fame*. L'irruenza dei frammenti sonori pertinenti a Ivan Khovanskij si ridimensiona quando gli eventi precipitano e

l'illustre condottiero, di fronte all'avanzata dei Petrovskij, licenzia i mercenari Strelzi per salvaguardare la propria incolumità. Nella scena politica del secondo atto, unica nel suo genere, Musorgskij immette un'efficace tecnica drammatica di retaggio dostoevskijano: la lite. I tre contendenti, pungolandosi l'uno con l'altro, lasciano trasparire inconsapevolmente il loro 'sottosuolo', ossia l'ipocrisia, la megalomania e l'ambizione. Musorgskij e Dostoevskij condividono il proposito di smascherare le infinite contraddizioni dell'anima russa, nella quale convivono valori negativi e positivi. La loro arte, orientata verso precise finalità sociali, è spesso febbrile, contorta, oscura. La Russia del musicista e dello scrittore riceve raramente connotazioni serene ed ottimistiche, bensì sempre ambientazioni oscure e orripilanti. Nel proprio grembo giacciono inermi e dolenti gli *Umiliati ed offesi*, la *Povera gente*, *L'idiota nobile* e *L'idiota semplice*. L'estetica di Musorgskij contrasta persino quella dei propri *compagni d'arme*, il Potente *mucchetto*, i quali si affannavano ad indirizzare i risultati delle proprie ricerche musicali in melodrammi basati su leggende e fiabe russe. Uno dei pochi drammi lirici del circolo di Balakirev che espone vicende effettivamente accadute, *Il principe Igor* di Borodin, non palesa traccia alcuna dell'audace realismo storico di Musorgskij. Il khan polovese Konciak, nonostante abbia scongiurato in una battaglia decisiva (dei cui furori non si ode alcun eco sulla scena) l'ostile principe russo Igor, lo risparmia tuttavia dalla morte. Imprigionatolo gli fa apprezzare i costumi dei Polovesiani, nonché la loro abilità nel danzare la *Lezhinka*. Nessun protagonista della presente opera manifesta un'indole sanguinaria e bieca: tutto scorre liscio, pertanto il lieto fine è inevitabile: il figlio d'Igor, il principe Vladimir, prenderà in moglie l'amata principessa Khonciakovna, figlia di Konciak, e la pace è sancita! Il testamento artistico di Borodin oppone al testamento artistico di Musorgskij anche il trattamento delle forme musicali: ne *Il principe Igor* abbondano danze, arie,

cavatine, cori, ariosi, duetti, canti popolari e marce; in *Khovanshina* le forme chiuse sono subordinate al recitativo drammatico e alla parola russa. Ritornando a Musorgskij, Dosifeij e Shaklovitij mostrano la tipica natura contraddittoria dostoevskijana. L'uno, espresso musicalmente con pompose formule cadenzali derivate dalla liturgia ortodossa, si erge a protettore di Marfa, ma non esita, poi, a condurla sul rogo con gli altri scismatici; l'altro, astuto e cinico assassino (in quanto sopraggiunto nella fatidica riunione tra i congiurati fa confessare involontariamente Ivan Khovanskij di servire la regina Sofia e perciò successivamente lo sopprime allegramente) lamenta patriotticamente le sorti infauste della Grande Madre Russia, preda continua di violenze e soprusi. *Infelice, cara Russia, chi ti salverà da tale sfortuna?... Non ti chinare davanti ai tuoi nemici... tu che hai patito sotto il dominio tartaro, tu che hai subito i capricci dei principi per il controllo dei boiari... Signore dona alla Russia il lume della ragione. Non lasciare che essa cada nelle mani di vili mercenari!*. Il secondo atto di *Khovanshina* elabora e porta a compimento il sottofondo psicologico del principe Golycin. Musorgskij risalta la vera natura di questo *parfuméé viveur*, amante della zarina Sofia, componendo una musica placidamente ironica in stile classico, dalla quale fuoriescono sovente due *leitmotive*, efficaci nel canzonare ora la sua alterigia, ora la sua superstizione. In proposito basti considerare il colloquio fra Golicyn e il pastore luterano (episodio analogo, ma contrario sul versante del ruolo psicologico dei partecipanti, al dialogo di Marina Mnishek con il gesuita Rangoni, nel *Boris Godunov*); il commento del principe Golicyn alle sagge raccomandazioni della madre, inviategli in un'apposita lettera e il suo sgomento per le funeste predizioni di Marfa. Dal *motivo della cospirazione* germina la struggente melodia *del tormento per l'esilio* di Golycin, introdotta da Musorgskij sia nella scena della divinazione tra Marfa e l'ipocrita congiurato, sia nel preludio alla seconda parte del quarto atto: la processione di Golycin, bandito povero dal regno. I tre motivi-guida che accompagnano Marfa assurgono a vette d'ineguagliabile bellezza; essi compongono pagine tra le più toccanti della letteratura musicale universale. Queste struggenti melodie realizzano un vissuto femminile estasiato dal ricordo del bene perduto, lacerato dal tradimento di un nobile borioso e sciocco, e convinto fermamente di poter coronare il proprio sogno d'amore nella vita ultraterrena. Musorgskij arricchisce ulteriormente la meravigliosa eroina di *Khovanshina* affidandole nostalgiche cantilene d'amore in rimembranza dell'amato, rendendola protagonista, dalle impreviste qualità paranormali, dell'arcana invocazione rivolta alle misteriose forze della natura, e facendole intonare mirabili nenie funebri mentre la processione degli scismatici avanza verso la pira: estremo conforto rivolto al frastornato principe Andreij Khovanskij. Alla dolce Marfa (Musorgskij) non è concesso porre in salvo la propria esistenza. I nobili propositi di questa donna ipersensibile, comparabili ai fini artistici di Musorgskij, non hanno la facoltà di realizzare se stessi, perciò incorrono in un ineluttabile destino: Marta brucia sul rogo; Musorgskij arde tra i fumi dell'alcool.

Vincenzo Buttino

I cinghiali non amano il rock

È scientificamente provato che per allontanare i cinghiali dalle zone battute dall'uomo basta avvalersi di un mangiacassette con musica rock, pop, rap... Bene. Ma c'è un però. Infatti, ora che abbiamo trovato il modo di scampare al pericolo di qualche incontro ravvicinato con il temibile animale, come sarà possibile salvare le nostre povere orecchie?

Dai lucernai al sottoscala

Tempi grami per le Fondazioni lirico-sinfoniche italiane. Infatti, mentre a Lucerna Claudio Abbado si gode il suo supergiocattolone dorato (e un tantino effimero...) messogli a disposizione dalla proverbiale munificenza svizzera, a Milano La Scala si prepara all'ennesima miserella stagione fatta di qualche ripresa e di qualche nuovo allestimento giocato per lo più al risparmio. Inaugurazione, al solito, il 7 dicembre con l'Europa riconosciuta. Riconosciuta? Dai radar dei bombardieri di Bush o di quelli di Kerry?

Un ballo in maschera, una storia da rileggere e riesaminare

di Claudia A. Pastorino

2. Verdi, Napoli e il *Gustavo III*

Il progetto originario del *Gustavo III*, poi ribattezzato per opportunità politiche *Una vendetta in domino* già prima che Verdi mettesse piedi a Napoli pensando di potervelo rappresentare, resta in ogni caso legato alla città partenopea alla quale era destinato. Le ragioni insite nella prassi di ogni censura dell'Italia dell'epoca, unite all'impossibilità oggettiva di permettere un regicidio sulla scena – con o senza gli attentati, nel frattempo verificatisi, contro Napoleone III da parte di Felice Orsini e contro il re delle due Sicilie Ferdinando II, Re Bomba, da parte di un soldato in baionetta – determinarono un cambiamento dopo l'altro e tempi di attesa, per non dire di stallo, piuttosto lunghi prima di arrivare alla libera consacrazione dell'opera giunta al suo quinto e per fortuna definitivo nome battesimale, *Un ballo in maschera*. Verdi rimase a Napoli a lungo, dal gennaio 1858 a quasi tutto aprile, ma, nonostante i rapporti difficili con l'Impresa e i napoletani, poteva contare sulla durevole amicizia del commerciante Cesare De Sanctis, del pittore Domenico Morelli, del giornalista Vincenzo Torelli e di suo figlio Achille, noto commediografo; inoltre conosceva le bellezze della città e dei dintorni dal tempo della *Luisa Miller* (1849), quando da buon turista aveva visitato con il Barezzi – forse Antonio o il figlio Giovanni, dubbio non chiarito dai documenti – Camaldoli, Caserta, Pompei, Ercolano, Ischia, Procida e Casamicciola. Tuttavia Napoli restava una piazza difficile, una capitale a sé. Si era creato, con le vicende dell'opera nuova, un dissidio di fondo fattosi insanabile, ma non si trattava da parte del compositore di posizioni personali, assunte per partito preso, bensì di una situazione storica consolidatasi, culturalmente e musicalmente, in una città che aveva il suo giro di nomi, prediligeva un certo repertorio classicheggiante di stampo antico, non vedeva di buon occhio i nuovi arrivati – per quanto famosi – e conservava le sue riserve sulla nuova scuola di teatro e d'impetuoso carattere introdotta da Verdi.

Lo stesso Donizetti, alla morte dello Zingarelli (1837), si era visto escluso dalla direzione di quel conservatorio a favore del Mercadante. “La piazza di Napoli era importante, ma infida – scrive Tintori - Napoli vantava una notevole tradizione operistica settecentesca e vedeva in Mercadante il continuatore di questa tradizione. Già Rossini aveva incontrato un fiero oppositore in Nicola Zingarelli, docente al Conservatorio partenopeo e buon operista; i napoletani guardavano con sospetto il compositore, già celebre, che veniva dal nord. I rapporti di Verdi con il San Carlo non furono mai buoni ed ebbero breve durata” (G. Tintori, *Invito all'ascolto di Verdi*, Mursia 1983, p. 103). Un'ulteriore conferma dell'ostilità verso il genere proposto da Verdi viene dalla nota filastrocca denigratrice (riportata in F. Schlitzer, *Mondo teatrale dell'Ottocento*, Napoli 1954, pp. 137-138), che presenta argutamente il quadro della mentalità musicale napoletana tutta tesa tra Settecento e primo Ottocento belcantistico.

Tu in prima scrivesti il *Nabucco*
E gli astanti rimaser di stucco,
I Lombardi scrivesti in appresso
Si restò press'a poco lo stesso,
Tu per terzo scrivesti gli *Ernani*
E cessò quello batter di mani,
I due Foscari in Roma scrivesti,
Ti ricordi che fiasco facesti?
A Milano *Giovanna* fu data,

E due volte fu spenta e bruciata,
A San Carlo scrivesti l'*Alzira*
E il Sebeto, sbuffando dall'ira,
Così disse: Chi è mai lo sfrontato
Che a San Carlo l'*Alzira* ha portato?
Forse è ignoto all'ardito mortale
Che a San Carlo si fa la *Vestale*,
Che a San Carlo vi scrive Pacini,
Che rapì coi suoi canti Bellini?

I precedenti delle reciproche tensioni tra Verdi e Napoli si possono far risalire senza dubbio alle uniche due opere lì date, l'*Alzira*, il 12 agosto 1845, e la *Luisa Miller*, l'8 dicembre 1849, entrambe con esiti assai modesti: meglio per la *Luisa*, peggio per l'*Alzira*, che crollò definitivamente alla Scala. Per *Alzira*, il giovane Maestro dovette vedersela con la faciloneria fanfaronata dell'impresario Vincen-

zo Flauto, al quale chiese di ritardare i tempi della rappresentazione per problemi di salute, di cui soffriva spesso (per fortuna soltanto in età giovanile). L'invadenza di Flauto, che sottovalutando l'indisposizione annunciategli, gli suggeriva l'aria del Vesuvio come toccasana, non fece che irritarlo. Per *Luisa*, per poco non si arrivò a un incidente diplomatico. Causa un'epidemia di colera che il 13 ottobre 1849 bloccò a Roma per quindici giorni Verdi, partito il 3 ottobre da Busseto per Napoli con Barezzi padre o figlio – non si sa chi dei due con precisione – la data della prima, prevista a novembre, dovette essere spostata per via della quarantena. Il San Carlo aveva problemi finanziari e, dal solito Hôtel de Rome, il 1° novembre, il musicista preoccupato scrisse all'impresario chiedendo garanzie e tremila ducati, altrimenti avrebbe ritirato l'opera. A quel punto uno dei deputati della Sovrintendenza del San Carlo, il duca di Ventignano, credette bene d'intervenire e lo minacciò di non lasciarlo partire, appellandosi a una legge che non permetteva agli artisti di lasciare la città senza l'autorizzazione della sovrintendenza: in pratica, voleva negargli un visto ministeriale necessario agli artisti che si recassero nel Regno delle due Sicilie. Stando a quanto si narra (l'episodio è citato in *Vita aneddotica di Giuseppe Verdi* di A. Pougin con note e aggiunte di Folchetto [Jacopo Caponi], Regio Stabilimento Musicale Ricordi, Milano 1881, p. 66, n. 3), il compositore reagì energicamente, indicando al duca, dal balcone del suo albergo, una fregata francese nel porto, sulla quale si dichiarava pronto a salire con la partitura dell'opera creando un incidente diplomatico! Trattandosi di un testo uscito in un'epoca in cui Verdi era già anziano ma vivente, potremmo ritenerlo attendibile.

Lasciando la città il 14 dicembre 1849, dopo la *Luisa*, il compositore ne rimase talmente scosso da confidare poco più tardi a Giovanni Ricordi, il 31 gennaio 1850, di essere “disgustato dell'indegno modo di procedere dell'Impresa e Direzione”.

Comunque sia, il San Carlo è rimasto fino ad oggi legato all'idea della mancata rappresentazione dell'opera portata da Verdi a Napoli 146 anni prima, quando lui vi giunse con la partitura non orchestrata dal titolo *Una vendetta in domino*: come dire che il tempo passa ma non sempre tutto si dimentica, anzi si possono forse recuperare l'occasione e il tempo perduti. Il *Gustavo III* – che in pratica costituisce la stessa architettura musicale di base dei successivi *Una vendetta in domino* e *Un ballo in maschera*, diversi solo nei titoli per i vari interventi censori di Napoli e Roma – ha infatti meritato ai nostri giorni due rappresentazioni assolute ricavate da quella ricostruzione: la prima il 14 settembre 2002 alla Göteborg Opera di Göteborg, in Svezia, testimoniata dalla nota incisione della Dynamic; la seconda il 18 gennaio 2004 al Teatro San Carlo (si veda, sull'esecuzione napoletana, il mio *Verdi e la corona di Svezia*, in Rassegna Musicale Italiana, A. IX, N. 25/2004, pp. 46-48). Queste operazioni filologicamente e storicamente interessanti (non però per il pubblico, rimasto non a torto fedele alla tradizione di *Ballo*), corrispondono alla ricostruzione dell'intera partitura-scheletro di *Vendetta* come il compositore la portò a Napoli nel gennaio 1858, utilizzando però il libretto revisionato del *Gustavo III* proposto a Roma nel marzo dello stesso anno. Questo il lavoro condotto da Philip Gossett e Ilaria Narici sull'abbozzo di *Gustavo-Vendetta*, il manoscritto verdiano loro fornito dalla famiglia Carrara-Verdi e dall'Istituto Nazionale Studi Verdiani, e che sintetizza l'opera nelle principali parti vocali e nelle maggiori idee strumentali: tale materiale, ancora in abbozzo, si trovava nella partitura-scheletro che il Maestro portò con sé a Napoli, mancante – come da sua consuetudine nella prassi compositiva – della definitiva orchestrazione.

Importante sapere, ad esempio, che il primo atto dell'abbozzo utilizza il testo del *Gustavo III*, con Stoccolma e il re, il secondo e il terzo atto il testo di *Una vendetta in domino* (Stettino in Polonia e un Duca al posto del re). Ne *Un ballo in maschera*, il 75 per cento della partitura è quella di *Vendetta*, e si sente, anzi chiunque è in grado di accorgersene, per cui è evidente che nel gennaio 1858 esisteva quel 75 per cento di musica, mentre per il restante 25 per cento circa Verdi attua le modifiche per *Ballo*: alcuni versi, i nomi, certi passaggi e parti musicali, qualche tonalità, con effetti sull'orchestrazione. La Narici e Gossett hanno ricostruito ciò che si trovava nel 15 per cento della partitura di *Vendetta* non pervenuto, ma di cui esiste l'abbozzo completo. Partendo dal fatto che c'è concordanza tra abbozzo e partitura-scheletro per le parti in entrambi esistenti, se ne desume che concordanza dovrebbe esserci anche in quelle parti dove la partitura-scheletro di *Vendetta* non esiste più. L'abbozzo di *Vendetta* manca ad esempio delle risate fuori scena dei congiurati alle spalle di Renato, alla fine del secondo atto, pagina che risulta persino asportata dalla partitura-scheletro di

Vendetta quando Verdi era intento a lavorare su *Ballo*, per cui se ne rileva l'intenzione della modifica di quel finale per migliorarne l'effetto. Chiaro che, con le risate per fortuna rimaste, la scena acquista tutto un altro colore.

Per fortuna, l'onestà e la trasparenza dell'intera operazione sembrano garantite dalla stessa affermazione con cui i due musicologi designano la caratteristica: *ricostruzione ipotetica*, dunque un'interpretazione presumibilmente corretta degli appunti verdiani disponibili (per i dettagli della ricostruzione, si vedano sia le note introduttive al cofanetto della Dynamic, sia il programma di sala del *Gustavo III* dato al San Carlo, che hanno in comune l'identico intervento Narici-Gossett). Per capire comunque meglio lo spirito della partitura verdiana ambientata in Svezia, com'era in origine, è importante riconoscere che la musica del *Gustavo* rimane fedele all'idea di una corte del nord Europa, dove l'assassinio era storicamente avvenuto. Il re, omosessuale, la notte tra il 15 e il 16 marzo 1792 venne ucciso al Teatro dell'Opera di Stoccolma, durante un ballo mascherato, dal capitano Gian Giacomo Ankarstroem, il quale pensò bene di adoperare non normale polvere da sparo per la pistola, ma più terribili chiodi arrugginiti. Dietro l'omicida non c'erano banditi da strada, bensì una congiura di nobili: il conte Ribbing e il conte Horn, autori del complotto per odio personale e politico.

Per ispirare un dramma teatrale rappresentato a Roma e suscitare interesse in Verdi, il quale all'inizio non ne era forse troppo convinto trattandosi di un soggetto già ripreso in musica anni addietro, la figura di questo sovrano illuminato, sostenuta con favore dalla storia, dovette certamente determinare la scelta giusta. Gustavo III, nato a Stoccolma nel 1746, figlio di Adolfo Federico di Holstein-Gottorp, al quale successe al trono nel 1771, e nipote di Federico II il Grande di Prussia, venne educato ai principi dell'Illuminismo e tutta la sua opera ne trasmise gli influssi. Tuttavia fazioni nobiliari si disputavano il potere regio e, quando salì al trono, si trovò ad affrontare i problemi del Riksdag, l'assemblea nazionale, divisa dai contrasti politici tra i vari partiti, ma, non riuscendo a sanare i rapporti tra le opposte fazioni, con un colpo di stato e con l'appoggio dell'esercito riprese, nel 1772, il controllo totale della situazione. Costrinse così l'assemblea ad accettare una nuova costituzione che gli rendesse il potere assoluto e lottò la corruzione dilagata tra gli amministratori del regno. Grazie tuttavia alla sua formazione illuminata, al suo mecenatismo per l'arte, le lettere e le scienze – fu lui stesso valente scrittore – introdusse varie riforme importanti, tra cui l'abolizione della tortura, la libertà di stampa, la massima tolleranza religiosa, dando nuovo impulso a Stoccolma che divenne una splendida capitale e fondando, nel 1786, l'Accademia svedese. Nel 1788 mosse guerra alla Russia, ma gran parte della nobiltà che lo avversava disertò e abbandonò l'esercito, finché la battaglia navale del 1790, da cui uscì distrutto oltre un terzo della flotta russa, pose fine alle ostilità e gli riuscì di ottenere un trattato di pace favorevole alla Svezia. Mentre nel 1792 si preparava ad attaccare la Francia, dove era esplosa la Rivoluzione, in alleanza con gli altri paesi europei, re Gustavo venne assassinato dalla congiura di nobili conservatori che ne avevano sempre avversato la linea di governo.

A questo personaggio dobbiamo la costruzione e la geniale inventiva dell'opera verdiana, dove naturalmente non può sopravvivere il solo aspetto politico senza il divampare delle passioni e di una vicenda privata che poteva essere solo amorosa, nonché conflittuale tra amicizia, dovere e fedeltà coniugale. Pur senza la storia d'amore con gelosia e vendette varie, possiamo ravvisare, nei nomi tramandati dalla storia e opportunamente "aggiustati" per la musica, Riccardo, Renato, i due congiurati Tom e Samuel, ma anche Ulrica nasce da un'indovina realmente consultata dal re, certa Madame Arvedson autrice dello scritto *Prince des nuits*, un titolo in cui non è difficile ravvisare la grandiosa "Re dell'abisso". Sullo sfondo della nobile amicizia tra Riccardo e Renato, Verdi edificherà quel monumento ideale di umanità, sacrificio, valori politici e privati moralmente illuminati che legherà per sempre due amici come Carlo e Rodrigo, marchese di Posa, nel *Don Carlo*. Amelia è dunque un'invenzione necessaria, essendo re Gustavo notoriamente omosessuale e non potendo un'opera reggersi sulle sole motivazioni politiche.

Circa la musica, il *Gustavo III* riproduce fedelmente quasi del tutto il tradizionale *Un ballo in maschera*, senza sostanziali modifiche eccetto alcuni aspetti, tenendo sempre presente che, dovendo Verdi lavorare con i ritocchi necessari alle esigenze dei versi, se per il libretto di *Vendetta* era stata scritta una certa partitura, il libretto di *Gustavo e Ballo* richiedevano a loro volta opportuni interventi

da adattare alla musica. Ed è qui il nocciolo della questione, perché l'abbozzo di partitura per Napoli era nato per un testo, quello definitivo di *Ballo* per un altro, e del resto la stessa inconsistenza delle modifiche musicali dimostra la levità dei nuovi interventi di Verdi, come desumibile dal confronto tra le due opere.

Il *Gustavo* ha un taglio più freddo e vagamente asettico, ma a favore di una certa regalità d'insieme, c'è un colore nordico diffuso che i nomi svedesi del libretto accentuano con maggior asciuttezza, la trama armonica si presenta forse più complessa e interessante da un punto di vista sinfonico, ma di certo è meno raggiunta dallo scintillio di effetti cromatici che si nota in *Ballo*, forte di una passionalità e definizione drammaturgica più spiccate. La parola scritta condiziona tuttavia la parola musicale e, anche se nel canto i personaggi non si rivolgono l'uno all'altro con i loro nomi svedesi, ecco che Ankaström-Renato è *il Conte*, i congiurati Ribbing (Tom) e Dehorn (Samuel) non vengono chiamati né si rivolgono mai tra loro per nome. Silvano è Cristiano, lo stesso Gustavo, il cui nome non presuppone comunque alcuna difficoltà di pronuncia, è spesso *sire, prence e principe*, il termine Svezia rimane ma onestamente calza male (*Te perduto ov'è la Svezia*) e suona meglio *patria*, che trasmigra nell'addio di Gustavo morente, come del resto è rimasta. La durezza del suono di una lingua nordica, anche se limitata a dei nomi, non può certo adattarsi alla musica, per cui è chiaro che questi nomi nell'opera non si sentono mai.

Le differenze in partitura si notano a fasi alterne, in ordine sparso, ma soltanto in alcuni punti e mai per intero all'interno di una stessa pagina, che magari varia all'inizio e alla fine, non nella sezione centrale dello sviluppo melodico. Lo stesso dicasi dei cori, dei recitativi, delle arie, dei concertati, delle "conversazioni" orchestrali che collegano scene e personaggi diversi; ma, lo ribadiamo, si tratta di lievi modifiche, spesso impalpabili nella loro discrezione. Soltanto l'aria di Ankaström, "E sei tu", orchestrata ex novo dai due revisori, risulta sostanzialmente diversa e abbastanza interessante, mentre l'unica figura rimasta del tutto invariata è Oscar e non poteva essere altrimenti, perché come creazione originalissima di scrittura verdiana non poteva essere modificata: nata nella perfezione, è rimasta per fortuna nella sua perfezione originaria.

Diamo qui per sommi capi uno schema del *Gustavo III* nelle sue varianti o variazioni principali.

Atto I. Il preludio inizia più in sordina, con una serenità da Arcadia. Il tema della congiura è uguale, poi si varia a livello armonico con uno strumentale più esiguo e pacato. Stesso tema amoroso, ma viene introdotto in modo diverso, ritornano il flauto, l'ottavino e l'oboe del preludio e apre il coro, che varia; con più distensione, senso di riposo, di meditazione, arriva il nuovo giorno a corte e viene atteso il sovrano. Cambia il breve duetto Riccardo-Renato. "Volta la terrea fronte" ha un'introduzione diversa e gli inserimenti del coro cambiano. Varia l'aria di Ulrica nel primo finale, prima di "È lui, è lui!", torna cioè l'inizio del preludio, poi lo stacco violento. "O figlio d'Inghilterra" diventa "Gloria a te grande e pio!".

II. Introduzione cupa, il grido degli ottoni e la tensione dell'intera orchestra narrano l'angoscia della protagonista e la desolazione di un luogo di morte. Amelia entra trafelata, accompagnata da un ansimare breve degli archi. "Ecco l'orrido campo" è più silente ma piuttosto diversa, spezzata da forti attacchi dell'orchestra; il corno inglese detta il tema d'Amelia, poi arriva "Ma dall'arido stelo", la stessa di *Ballo*. Questa grande scena è vista in pacatezza, in suspense, prevale il caratteristico tema amoroso che accompagna sempre l'angoscia della protagonista, mentre in *Ballo* questo preludio ha un impeto di fuoco, un'accelerazione che decide la temperatura della scena, il brivido dell'"orrido campo" e quello del cuore in tumulto. Grande duetto d'amore identico. Variano appena il momento del riconoscimento di Renato da parte dei congiurati e il concertato, quando la moglie viene scoperta. Restano le risate fuori campo alla fine della scena e dell'atto.

III. Stessa introduzione orchestrale. Varia il duetto tra marito e moglie ma solo fino a "Sangue vuolsi". C'è agitazione, stessi tempi, cambiano punti del raccordo orchestrale. "E sei tu" è stata pensata diversamente fin dal recitativo e ha un impatto nuovo, di autonoma originalità. Rispetto all'"Eri tu" è più solenne, tutta cantabile, ha nobiltà e distensione quasi belliniana, eseguita a mezzavoce. Cambiano il recitativo e la scena del sorteggio, uguale il giuramento. I cori durante le danze restano identici, come pure la musica della festa mascherata.

Verdi mostra di voler ammorbidire i toni per una corte pensata in Svezia, per renderla nordicamente

elegante, mentre per Boston accelera tempi, ritmi e irrobustisce contenuti, fa divampare le passioni e personalizza i caratteri, togliendo le tinte pastello e gli strumentali esili. Lascia del tutto invariata non solo la struttura delle danze della festa mascherata, ma anche quella delle parti vocali (ad esempio, le ballate di Oscar e Gustavo, il can-can della prima scena atto I a corte, la tarantella del terzetto Gustavo-Ankastrom-Amelia e la mazurca del beffardo commento di Tom e Samuel atto II, il minueto – mazurka per altri - del duettino Gustavo-Amelia atto III). Sfronda il superfluo, rivede le parti vocali più importanti, ne perfeziona scene e brani, si esprime meglio e al massimo, probabilmente anche perché si sente libero di poterlo fare dopo tanti impedimenti. Sostenere ora l'assoluta superiorità di *Ballo* sul *Gustavo* non è un partito preso, ma una verità lampante che chiunque può toccare. Il fatto stesso che Verdi abbia ritenuto d'intervenire sulla partitura non orchestrata che si era portato a Napoli, perfezionandola poi per Roma – cosa che avrebbe già fatto prima, se il destino non avesse deciso diversamente – significa che l'ipotetica versione pensata per Napoli sarebbe stata comunque soggetta a una generale revisione e non data in scena sulla base dell'abbozzo che si è cercato di completare.

In qualunque modo il compositore fosse intervenuto, noi avremmo avuto in ogni caso *Un ballo in maschera*, non il *Gustavo III*, e le ragioni si spiegano analizzando le modifiche apportate in fase e in sede successiva, in molti casi variazioni sul tema, in altri qualcosa di abbastanza diverso ma mai stravolgente rispetto alla matrice originaria.

3. *Un ballo in maschera*, la seconda perfezione

Dopo la prima perfezione della trilogia, *Ballo* ne segna senza alcun dubbio la seconda. Verdi si era già discostato dalle consuete formule del melodramma corale e a circuito chiuso per quanto riguarda personaggi e caratteri, quando ognuno s'isolava dall'altro o dal gruppo e cantava le sue parti spezzando continuamente l'azione o quando, anziché concertati unitari, in scena si vedevano e si sentivano doppi duetti o terzetti o quartetti o cori a sé stanti. Mancava qualcosa, prima della trilogia, persino con l'*Ernani* che già rappresenta una buona tappa compiuta di ricerca e approfondimento verso un risalto individuale e non generico di ogni componente, e lo stesso diadema prezioso di *Rigoletto-Trovatore-Traviata* costituisce un magico avvio, una svolta che incanala i germi del nuovo teatro e la nuova drammaturgia inseguiti con fatica da tempo, non l'assoluto.

Un ballo in maschera procede, come per la trilogia e come se venisse subito dopo, in un discorso di continuità con quella prima perfezione, infilando uno dopo l'altro gli anelli congiunti della commedia, della tragedia, dei balli di corte su cui scivolano dialoghi e monologhi, della magia tanto sinistra quanto ricca di seduzione, delle rivelazioni d'amore, dei rimorsi di coscienza, dei sentimenti d'odio, dei piani di vendetta politica e personale. Tutto questo ha una precisa costruzione con un suo proprio carattere, una sua identità, una serie felicissima di idee collegate all'intera orditura dell'opera in stretta successione, come per la trilogia, ma con un progetto ancora più riuscito per freschezza e originalità, per connessione discorsiva e vivacità di teatro. In quest'opera non ci troviamo soltanto davanti alla raffica dei concetti musicali che Verdi non ha più difficoltà a tenere saldi in un certo modo, ma all'acquisizione di un pensiero in grado di elaborare e integrare al meglio la già fitta messe di una musica a respiro più largo delle già sperimentate forme chiuse, tenute ancora in piedi ma con meno rigidità.

In opere come *Ballo*, tutti partecipano a tutto, nessuno è escluso, i pezzi singoli da sempre affidati ai protagonisti come bravura da esibire si aprono a un senso diverso, a una potenza d'idee musicali che lega e collega situazioni, caratteri, temi, motivazioni individuali, sviluppi, azione scenica e dove persino l'orchestra è un personaggio attivo che non si limita a raccontare o accompagnare, bensì a presenziare. Mai come adesso la musica è trattata con una dinamica serratissima, che s'insinua dappertutto inseguendo, crescendo, travolgendo in abbraccio le voci senza tuttavia sopraffarle, ma fondendosi per un linguaggio comune, in organica unità, e mai come ora l'orchestra non dà tregua e procede in folgoranti rivelazioni che esaltano la collocazione in sé perfetta delle voci e delle situazioni.

Anche la connotazione vocale ha un taglio diverso rispetto al passato, vivendo di un'eleganza più sobria, snellita del cliché di variazioni, riprese o atletismi di maniera e mancando, ad esempio, delle cabalette che sempre accompagnavano le grandi pagine dei ruoli protagonisti, maschili o femminili

che fossero. Recitativi e arie s’inseriscono in altre coordinate più omogenee aperte al dialogo, all’integrità, alla comunione con tutti i personaggi e lo spirito attivo del dramma, senza isole o stagnazioni di percorso, mentre la musica esprime per intero la conquista di un risultato senza precedenti nell’unitarietà dei concetti musicali, nella singola individuazione dei caratteri, nella rivelazione di umanità e passioni trasfigurate dalla grandezza di valori messi in campo (buongoverno, amicizia, fedeltà coniugale, giuramenti di ogni sorta), nella perfetta distribuzione di ogni ruolo vocale, nella simmetria del discorso musicale e nella saldatura di tutte le sue parti, nell’organicità e nel movimento del dramma, nella magnifica scansione e fierezza del ritmo (smussato per sempre di ogni grossolanità), nella sensualità e nella forza dei sentimenti di tutti, nella giocondità dei temi centrali cui persino la tragedia è sottoposta. Quest’ultimo aspetto non induca però a ritenere che “nel *Ballo* Verdi mette per la prima volta – in modo non estensivo e grandioso ma pertinente – a frutto la sua propensione per il comico”,¹ in quanto di comico in quest’opera non c’è niente. Vi troviamo perlopiù il sorriso, lo scherzo, la facezia di corte, la galante cortigianeria che, a seconda dei casi, si trasforma in burla, in frivolezza danzante o in inno di lode al reggente al quale stanno a cuore i suoi sudditi e partecipa – sia pure per curiosità e divertimento – alle ingenuità illusioni di quella fascia di popolo che si affida alla veggenza. Vi dominano il turbinio travolgente delle danze; la grazia di corte espressa dai nuclei tematici delle varie forme di ballo (can-can, tarantella, mazurca, minuetto, valzer) che accompagnano situazioni e personaggi dall’inizio alla fine; il clima carnascialesco dell’ultimo atto; le specifiche tinte musicali che caratterizzano ogni personaggio per momenti o gruppi di situazioni, in scene solitarie o d’insieme. Io credo che il *Ballo* sia una meraviglia danzante di uomini e dramma, di sentimenti (più che di passioni) e di politica, di magia e di giustizia “ingiusta”: è veramente un caso unico nella produzione di Verdi, un caso isolato.

Il Baldini ritiene “che *Un ballo in maschera* sia non soltanto l’opera maggiore di Verdi, il suo capo d’opera e la sua esperienza centrale, ma che in essa si consumino tutte le ricerche durate fin dall’*Oberto* e che vi si nasconda il segreto dell’ultima fase, di quel *Falstaff* che [...] mi sembra tanto più vivo e soprattutto tanto più naturale”². Baldini accosta il *Ballo* al *Falstaff* per freschezza e invenzione, portando ad assegnare alle opere di mezzo un ruolo di mestiere obbligato, trattandosi di opere su commissione per l’estero (*Forza*, *Don Carlo*, *Aida*) e grande mondanità di cronaca, per cui il *Falstaff* “non è una resurrezione, come molti credono, è solo un naturale evolversi delle forme e della felicità inventiva del *Ballo*”.³ Continuando su questa concezione associativa del comico e dello spontaneo, rileva che “all’accettazione di una visione comica deve pur sempre accompagnarsi la contemplazione del dolore. Non a caso, in fin del *Ballo*, tutti i personaggi si tolgono la maschera. Un filo nient’affatto sottile e anzi ben visibile mi sembra che leghi il *Ballo* al *Falstaff* proprio per quel celebrare il destino illusorio del riso, ma il tema di queste due mirabili partiture verdiane è pur sempre l’abbandono al riso, naturalmente fin che si può”.⁴ Occorre però precisare che nel *Ballo*, anche se tutti si tolgono la maschera come alla fine del *Falstaff* per celebrare in coro la grande burla della vita sull’umanità maldestramente scaltra, non vediamo il saluto e il sorriso della saggezza senile, bensì la costernazione di un omicidio, tanto più un regicidio, che pesa sulle sorti di un popolo e sugli equilibri politici di più nazioni.

Nonostante si continui ancor oggi a parlare del *Ballo* come di dramma e di tragedia – che non mancano, visto che in chiusura c’è il delitto – è mio fermo parere che, nonostante la presenza di elementi di tensione politica e passionale sfocianti nell’assassinio finale, nell’opera prevalgono i colori e le luci della festa danzante che è anche festa di vita, di sogno – Riccardo ne è l’incarnazione più netta – e scintillano come lampadari accesi in un salone di corte. Le ombre del dramma possono offuscare o smorzare i toni della giocondità, ma non arrivano a spegnerla mai. Odio e morte attraversano l’opera, ma non la sovrastano e non ne costituiscono parte centrale, piuttosto variazioni di tinte, pulsazioni nervose, correnti di umanità in contrasto. Con ciò non si vuole ridimensionare la portata dei sentimenti che è viva e presente, o non riconoscerne il peso, l’ascendente esercitato sui caratteri dei personaggi e sulle situazioni (l’amore proibito tra Riccardo e la moglie del più caro amico, i sentimenti feriti di Renato come sposo e amico), ma il percorso questa volta è diverso. La grandezza e i contrasti di questi sentimenti, anche se a tratti sembrano isolati – come gli ariosi di Riccardo, la scena iniziale del secondo atto nell’orrido campo con Amelia, l’“Eri tu” di Renato – confluiscono

nella vaghezza brillante, cortigiana, della sontuosità musicale degli ambienti di palazzo. La costruzione sontuosa dei ballabili, finemente intessuta in tutto il percorso dell'opera, è assicurata persino nell'ambiente della maga Ulrica, pregnante del più nero occultismo, e si sviluppa nella parte finale del vaticinio a Riccardo fino al pubblico riconoscimento della sua identità con *laudationes* del coro: anche qui la varietà dei temi danzanti, che collegano e attorcigliano ogni momento dell'azione musicale e scenica, segue un andamento non di racconto e di cornice, bensì di sostanza, d'identità precisa della mappa dell'opera.

Quello dei balli, come la tarantella del “Fuggi, fuggi per l'orrida via” o la mazurka per soli archi alla fine dell'atto secondo, quella che accompagna il congedo beffardo di Tom e Samuel, è sempre un problema per gli antiverdiani, che vedono banda e balli in tutto ciò che scrive Verdi, per il gusto della polemica e della facile denigrazione a beneficio dei pupilli teutonici, sassoni, slavi o russi che fanno più chic e noblesse. Il punto non sta nel fatto di comporre danze o inserirle e annodarle tra loro, è come lo si fa, con quale arte, inventiva, originalità, fiuto teatrale, spirito innovativo, colpi di scena, trovate improvvise, aderenze geniali a situazioni, svolte e personaggi, movimento discorsivo all'interno della musica, colorazioni sempre diverse, l'espedito di piazzare sempre al momento giusto l'elemento brillante o drammatico tessendolo di fili che si muovono a passo di danza ma in punta di piedi, come ricami o drappaggi.

Il carattere brillante-danzante che conferisce all'opera una sua distinta fisionomia, non sta a significare la sudditanza cui è sottoposto lo spirito tragico che impregna la vicenda prima ancora della musica, ma semplicemente il fatto che Verdi abbia raccolto tutti i motivi della “grazia cortigiana” (Mila) e vi abbia voluto far confluire l'elemento drammatico, assorbito e sublimato a sua volta fino all'ascesi finale, con la morte in un certo senso glorificata del governatore. A me pare che l'autore non abbia trascurato, in questo disegno di collocazioni musicali di dramma e ballo, la natura prevalentemente politica dell'assassinio di Riccardo, cui si aggiunge la questione d'onore – che è fatto tutto personale – di un marito ritenutosi tradito dalla moglie e doppiamente ingannato dall'amico. L'adulterio è però un'aggiunta, un'aggravante che, anche se non vi fosse stata, difficilmente avrebbe evitato al Conte di Warwick il mortale attentato, del resto preesistente nei programmi dei congiurati, per cui l'omicidio conserva in prevalenza il suo aspetto politico che attenua di per sé la connotazione personale (e universale al tempo stesso) di ogni tragedia umana: e la musica, così com'è distribuita, credo assecondi bene questa visione.

Persino quando se n'è fuori, lo sfavillio delle luci di corte interseca tutto e tutti attraverso la presenza del paggio Oscar, simbolo di vivacità giovanile pasciuta alle frivolezze di corte, all'eleganza del cerimoniale. Oscar è un guizzo, un folletto che vaga allegramente e s'insinua dappertutto non soltanto come suddito del Conte, ma in rappresentanza del Conte stesso che, cogliendone l'anelito di curiosità e di sete di conoscenza proprio dello spirito anticonformista dei giovani, ne richiede il parere a proposito della condanna di Ulrica naturalmente non condivisa dal paggio, come dal popolo.

Su Oscar si è detto e scritto quel che tutti sappiamo: il riferimento al Cherubino de *Le nozze di Figaro*, la nuova comicità verdiana, l'ambiguità cui farebbe pensare (come se i ruoli *en travesti* fossero tacciabili di ambiguità sessuale solo perché le loro parti sono eseguite da donne). Per me non c'è nulla di tutto questo. Oscar non c'entra con Mozart e neppure con la *vis* comica in Verdi o con la presunta equivocità del ruolo, mentre sappiamo che gli unici due personaggi volutamente comici in Verdi sono soltanto Fra Melitone e Falstaff.

Oscar è creatura e invenzione autonoma, generata direttamente come uno svolazzamento di Cupido dalla vita di corte, dalle sue magnificenze e approdata nell'idea del compositore come un soffio, il luccichio di un'epoca che pur essendo austeramente inglese, è riprodotta come e più di una corte rinascimentale, a giudicare dallo spazio che il colore della musica occupa anche quando a palazzo non siamo. Andare a pescare, intorno ad Oscar, memorie mozartiane e persino personaggi di Shakespeare (Puck del *Sogno d'una notte di mezza estate* e Ariel de *La tempesta*), concetti ripresi pedissequamente da Baldini in poi, mi pare portino troppo lontano da un'individualità indipendente, tutta d'un pezzo, come quella di Verdi, che non era tipo da farsi suggestionare da predecessori o archetipi di qualsivoglia categoria. Di certo conosceva e leggeva Shakespeare, come attestano l'epistolario e il progetto mancato del *Re Lear*, ma Oscar resta un'invenzione isolata, un personaggio

magnifico in tutto e per tutto che non ha bisogno di confronti, non ne ha, e neppure precedenti. È un qualcosa di artisticamente insolito che mai si poteva pensare uscito dalla penna di un compositore come Verdi, atipico quanto si vuole ma pur sempre piuttosto ottocentescamente schierato: qui sta l'unicità direi irripetibile non solo di tutta l'opera sua, ma della storia del teatro lirico di ogni tempo. Oscar è un faro di luce bianca che scalda e accende i toni del *Ballo*, né può essere considerato il solito burattino di corte, alla pari di un giullare o di un dipendente di basso lignaggio. È un consigliere dalla mentalità giovane e aperta, senza un carattere definito ma non per questo un ibrido o un ameba, tutt'altro: lungi dall'essere l'efebo dei carmi pederotici ellenistico-alessandrini, come quelli dell'Antologia Palatina, direi che Oscar vive la sua natura sbarazzina estraniandosi dalle passioni che muovono i tre fatti principali in cui interviene, tranne che nel finale dell'opera: la decisione contestata di mettere al bando Ulrica; l'accordo tra Renato e i congiurati per attentare alla vita di Riccardo; la rivelazione fatta a Renato sul costume indossato dal governatore alla festa. Dice sempre la sua, ma ne resta al tempo stesso lontano, con il distacco proprio dei giovani e di chi trova, un attimo dopo, altro da pensare, altro da fare, apparendo e scomparendo al volo.

Se ne può fare tutt'al più un simbolo di *new age* del tempo, di *juvenilia* di corte ma anche di pensiero fuori dalle regole, tant'è che è malvisto dal primo giudice, l'accusatore di Ulrica, che si vede contrastato; incarna un desiderio di trasgressione che il Conte accoglie e sposta in chiave scherzosa nell'antro della maga, condividendo la simpatia del paggio per questa donna e la naturale curiosità di metterla alla prova sul campo. Da qui si avverte la sovranità illuminata di Riccardo che, sulle stesse posizioni di Oscar, si decide a conoscere l'indovina, la salva dall'esilio e la ricompensa con dell'oro.

Si noti come nel concertato intorno ad "È scherzo od è follia", la regia musicale è retta dal paggio o come, nel bel mezzo della congiura, del patto sancito a tre, nella tensione drammatica preceduta a tutto tondo dalla scena dell' "Eri tu" – con lo squillo ossessivo, isolato delle trombe che irrompono già nell'introduzione agitatissima in casa di Renato, in piena tempesta coniugale – con quanta grazia viene introdotta la presenza felpata di Oscar. Senza sbalzi di umore, senza brusche virate, la situazione musicale si rasserena di colpo nella carezza ammiccante degli archi, che a passo morbido, appena mosso come un fruscio di foglie da una leggerissima danza di corte, consentono di rivelare, al centro di un piano criminale, un'aura di semplicità, di freschezza giovanile giunta a rallegrare e a distendere. Con l'annuncio del ballo mascherato porta il colore e il calore della festa che è dentro di lui, nell'eleganza della sua figura che non è di efebo, ermafrodito, transessuale, omosessuale e quant'altro si suole indebitamente appiccicargli addosso, bensì di spensierata cortigianeria dell'imberbe, non privo di malizia e scaltrezza – come lo è il Cherubino di Mozart – eppure qui calato nell'etereo, nell'impalpabile, non nell'irreale. È come se Oscar indossasse di suo un vestito color del vento: non glielo si può vedere, ma glielo si sente addosso. Il suo fare è un *lusus*, più scherzo che gioco, e rende l'aria frizzante con la sua agilità che non degenera mai in agitazione. Grave errore farne un arlecchino, un pupazzo che svolazza in scena con fare dispettoso, peggio ancora una figura ambigua che non è e non vuol essere.

Claudia A. Pastorino (2 - continua)

¹ G. Baldini, *Abitare la battaglia*, Garzanti 1970, 1983, 2001, p. 277.

² *Ibid.*, p. 293.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 295.

Fratelli d'Europa, ossia Poveri Agnelli!

Meglio dire agnellini, per non offendere i congiunti e i discendenti dell'Avvocato, che poveri non saranno mai. Ci riferiamo invece all'infausta sorte toccata alle infelici bestiole che poco tempo fa hanno affollato la mensa del Quirinale dopo la firma della costituzione europea. Ottanta membri (e chiamati pochi), infatti, hanno consumato un lauto pasto a base di tenera carne di agnello e saporite crespelle, al suono della Nona di Beethoven: l'Ode alla Gioia trasformatasi per l'evenienza nell'inno Fratelli d'Europa. Ma, a conti fatti, questa Europa val bene un agnello?

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

di Giuseppe Rausa

La storiografia laica, pur in presenza di pesanti prove indiziarie intorno alle responsabilità dell'organizzazione mazziniana in numerosi episodi sanguinosi (l'omicidio di Pellegrino Rossi; l'insurrezione fallita a Milano nel febbraio 1853; l'attentato di Felice Orsini a Napoleone III del 14 gennaio 1858, estremo tentativo dopo quello di Pianori, 1855 e di Tibaldi, 1857, e prima di quello di Donati, 1858, tre altri sicari mazziniani, di far saltare l'accordo tra Francia e Piemonte per l'imminente guerra all'Austria e la nascita di un'Italia "monarchico-bonapartista"), adduce ogni argomentazione plausibile per sganciare le responsabilità del primo da quelle degli attentatori. In particolare Luzio scrive un'estesa biografia di Felice Orsini, rivoluzionario al servizio della Giovine Italia dai primi anni quaranta, il quale, alle soglie della sua missione più importante, l'attentato a Napoleone III, litiga pubblicamente con il genovese, lo insulta in modo spettacolare e parte per Parigi. La sua impresa si inserisce in una lunga serie di tentativi mazziniani di mettere fine alla vita dell'odiato imperatore francese; ma, grazie a quei recenti fuochi d'artificio giornalistici, l'esule viene giudicato estraneo al tragico risultato dell'agguato di Orsini davanti all'Opera. Luzio ovviamente non ha dubbi intorno a ciò: gli otto morti e gli oltre centocinquanta feriti causati dalle bombe di Orsini e dei suoi complici (che, come è noto, falliscono nel loro primario obiettivo) sono da ascrivere alla sola, temeraria iniziativa degli attentatori. Noi crediamo invece che la presa di distanza tra l'affiliato e il maestro del 1857 fosse solo una prudente simulazione volta appunto a salvare la popolarità di Mazzini (l'uso delle bombe rendeva altamente probabile una clamorosa strage), già gravemente compromessa dopo gli inutili spargimenti di sangue del febbraio 1853 a Milano e dopo i precedenti falliti attentati a Napoleone III (nel processo dell'estate 1857 contro Tibaldi, cospiratore piacentino fedele all'esule, arrestato a Parigi prima che potesse agire, anche Mazzini viene condannato in contumacia; il giornale mazziniano l'«Italia del Popolo», in evidente imbarazzo, minimizza la compromissione del genovese). Se ne ha riprova nella testimonianza di Carlo De Rudio, uno dei quattro attentatori del gennaio 1858: cinquant'anni dopo egli afferma sul «Resto del Carlino» (4-10-1908) che, pochi minuti prima di far esplodere le bombe, egli rimase sorpreso nel vedere Orsini colloquiare riservatamente con il fedele mazziniano Francesco Crispi, la cui presenza sul luogo dell'attentato poteva significare una sola cosa: il segreto avallo del grande cospiratore. Come prevedibile Luzio considera tale testimonianza priva di ogni valore.

Negli anni cinquanta Mazzini conta sempre meno. Mentre anche gli anglosassoni puntano sul Piemonte, il genovese rimane ostinatamente fedele all'ideale repubblicano, arroccandosi su posizioni intransigenti e minoritarie. Così a Napoli, nel 1860, le correnti moderate e filosabaude invitano Mazzini ad andarsene. Ancora nel 1870, dopo i controversi episodi garibaldini dell'Aspromonte (1862) e di Mentana (1867), impresa quest'ultima appoggiata dalla Massoneria americana (tra Garibaldi e le logge USA c'era ampia sintonia), la concorrenza tra le due fazioni è dura e Mazzini, il profeta dell'Italia unita e indipendente, viene arrestato in Italia (!), e ad opera del Medici, un alto grado della Massoneria. Ma anche tale fatto, citato dal Luzio, non prova l'estraneità di Mazzini alle cose massoniche, bensì conferma uno scontro ancora in atto, in anni in cui un simile arresto eccellente appare assurdo all'opinione pubblica più ingenua. Casa Savoia e Mazzini rimangono fino alla fine nemici implacabili.

Luzio sente il dovere di fugare la teoria che interpreta Mazzini come una pedina importante nel sistema massonico angloamericano, ma gli argomenti che adduce al riguardo sono poco più che petegolezzi. In fondo il genovese profetizza la repubblica italiana e, in un disegno politico di lungo periodo, questa si realizzerà effettivamente (2 giugno 1946), proprio sotto gli auspici dei vincitori

americani dell'ultimo, immane conflitto ovvero di quell'universo anglosassone che accolse, ospitò e favorì l'opera dell'esule londinese.

In definitiva gli scritti su Mazzini del Luzio, autore da altri elogiato proprio per ciò che noi gli contestiamo, ovvero per la serietà nell'uso delle fonti d'archivio (si veda Maturi, *Interpretazioni del Risorgimento*, 1962), sono un tentativo non convincente di "confutazione" del massonismo dei mazziniani. Pur sotto il manto dell'autorevolezza, il testo del Luzio appare un mascheramento della cruda verità, un edulcorato "depistaggio" confinante con la propaganda politica, un tipo di propaganda "erudita" assai poco "divertente", per dirla con Billy Wilder.

Mazzini e Verdi si incontrarono più volte: prima a Londra nel giugno-luglio 1847, poi a Milano nella primavera 1848; ma di un eventuale apporto attivo (oltre che attraverso la sua benemerita attività musicale) di Verdi alla rivoluzione italiana, non si conosce nulla. Eppure sappiamo che in quegli anni Verdi parla di un'Italia unita e repubblicana e Casini, nel suo *Verdi* (1981), ipotizza un'affiliazione massonica del bussetano avvenuta proprio sotto l'influenza di Mazzini ("Nel 1848 [Verdi] era fresco della conoscenza di Mazzini, fatta a Londra l'anno precedente, e ne subì l'influsso, che, sembra, lo spinse verso la Massoneria"). E si torna così al problema scottante dell'epistolario verdiano che tace su questi anni tanto importanti.

Alessandro Luzio dirige la redazione dei *Copialettere* verdiani, editi in occasione del centenario della nascita (1913). Si tratta dell'unico epistolario disponibile ancora oggi. In quei cinque quaderni di minute, che coprono il periodo 1844-1900, appare un Verdi completamente assorbito da questioni operistiche (contratti, elaborazione dei libretti, rapporti con la censura, scelta dei cantanti ecc.); manca completamente il Verdi uomo del suo tempo e ancor più manca il Verdi politico. Né i molti carteggi e le numerose antologie di lettere (l'ultima del 2000, a cura di Michele Porzio) editi successivamente mutano di prospettiva, né tanto meno riescono a riempire le gravi lacune sopra segnalate. È sempre e solo il Verdi artista a parlare. Nei *Copialettere* troviamo appena due lettere spedite da Londra (estate 1847), nessuna delle quali parla di questioni londinesi; nel fatidico 1848 si passa da alcune missive del febbraio ad altre dell'agosto; e anche in esse non c'è una parola sulla situazione italiana, su Milano, su Mazzini, sulla guerra. Verdi è a Roma nei mesi rivoluzionari (dicembre e gennaio 1848-9) che sfociano nella proclamazione della repubblica romana; i copialettere riportano solo una lettera scritta dalla futura capitale d'Italia, lettera diretta all'Opera di Parigi e riguardante trattative musicali. Quasi una beffa.

Dopo aver cercato di nascondere il massonismo mazziniano, Luzio appare dunque impegnato nell'operare un analogo tentativo di occultamento intorno alla riservata biografia verdiana.

Mazzini probabilmente stabilisce nell'estate 1847 un rapporto durevole con Verdi. Negli ultimi mesi dell'anno l'esule si trasferisce a Parigi e appare perciò altamente probabile che i due si siano nuovamente incontrati in quel periodo (Verdi, lasciata Londra, si stabilisce nella capitale francese, dove cura l'allestimento di *Jérusalem*, rifacimento dell'opera patriottica *I Lombardi alla prima crociata*; il nuovo lavoro debutta all'Opera nel novembre 1847). La presenza di uno stretto legame tra il potente cospiratore e il popolare musicista, quasi tra "maestro" e "affiliato", trova in seguito molteplici conferme: i nuovi incontri tra i due nella Milano liberata (aprile 1848) nella quale entrambi si sono affrettati a trasferirsi; l'affermazione entusiastica e mazziniana del compositore intorno a un'Italia che dovrà essere "libera, una e repubblicana" e intorno a un suo possibile impegno politico laddove scrive "non posso essere che tribuno ed un miserabile tribuno perché sono eloquente solo a sbalzi" (da una lettera a Piave del 21 aprile 1848); la creazione del canto patriottico "Suoni la tromba" composto su parole di Mameli, per soddisfare un preciso invito di Mazzini che spera di creare la "Marsigliese italiana" (ottobre 1848). In quei mesi decisivi, tra le speranze della primavera e le cocenti delusioni dell'estate, Verdi ripete i concetti mazziniani in lettere scritte alla contessa Maffei: "Se noi sapremo cogliere il momento, e fare la guerra che si doveva fare, la guerra d'insurrezione, l'Italia può ancora essere libera. Ma Iddio ci salvi d'aver confidenza nei nostri re e nelle nazioni straniere". Inoltre l'unica lettera (conosciuta) scritta dal compositore a Mazzini termina con la significativa

frase: “Ricevete un cordiale saluto di chi ha per voi tutta la venerazione” (18 ottobre 1848). Verdi dunque appare perfettamente d’accordo con il programma politico repubblicano, nemico radicale di ogni intervento monarchico, della Giovine Italia. Non solo. Egli frequenta assiduamente (dal lontano 1842) il salotto della suddetta contessa Maffei nel quale si simpatizza per l’organizzazione mazziniana (solo nel 1852-3 tale ambiente prende definitivamente le distanze dal cospiratore inglese, non collaborando al fallimentare tentativo rivoluzionario del 6 febbraio 1853 a Milano), mentre lavora per l’editore Lucca (*I masnadieri* londinesi, ricordiamolo, sono scritti per lui) la cui cerchia simpatizza anch’essa per gli ideali repubblicani.

Il salotto di Clara Maffei diviene uno dei principali centri mazziniani (anche lì si prepara la rivoluzione milanese del marzo 1848) soprattutto a partire dal divorzio della contessa dall’indeciso Andrea Maffei (1846): da quel momento accanto a Clara c’è l’amato patriota repubblicano Carlo Tenca (tra l’altro, tanto per cambiare, buona parte del carteggio tra i due amanti sarà volontariamente distrutto mentre quello edito invece verrà prima attentamente selezionato da Tullio Massarani, esecutore testamentario di Tenca nonché ex mazziniano il quale, dopo aver incontrato l’esule a Londra, si distingue nei primi anni cinquanta come attivo ricercatore di denari, attraverso la vendita di cartelle di un prestito “mazziniano” finalizzato a finanziare nuove cospirazioni), oltre a molti altri rivoluzionari tra cui Agostino Bertani, Enrico Cernuschi, Giuseppe Revere, David Levi e Luciano Manara (una sincera e documentata amicizia, nata proprio nel salotto Maffei, unisce anche Manara e Verdi; il patriota muore a Roma, nel 1849, nei giorni dell’estrema difesa della repubblica), tutti vicini alle posizioni politiche di Mazzini. Si può allora ipotizzare un contributo fattivo verdiano in quel 1848: il compositore spedisce in Italia, a Milano, il fedele “aiutante di campo” Emanuele Muzio nell’agosto 1847 mentre egli continua a ritardare il suo rientro nella penisola, rientro continuamente annunciato e rimandato (atteggiamento contraddittorio e inspiegabile, sul quale gli storici si sono sbizzarriti). Si può allora pensare che egli fungesse da tramite tra Mazzini e il salotto Maffei: lettere provenienti da Londra avrebbero destato l’interesse della censura, mentre la tranquilla corrispondenza tra Verdi e Clara Maffei passava probabilmente inosservata. Ciò spiegherebbe i continui rinvii del proprio rientro, essendo quest’ultimo connesso con l’evolvere della situazione politica. D’altronde, quando gli avvenimenti lombardi volgono al peggio nell’agosto 1848, Clara Maffei, Carlo Tenca (uno dei tredici firmatari del *Programma dell’“Italia del popolo”*, pubblicato da Mazzini a Milano il 13 maggio 1848 sul suo nuovo giornale di cui Tenca diviene, fin dall’inizio, uno dei redattori; tra le altre firme spicca quella di Giuseppe Revere, un altro frequentatore del salotto Maffei) e, si badi bene, Emanuele Muzio, sono costretti all’esilio in Svizzera, esilio che si protrae fino al febbraio 1849 per Muzio e fino al maggio 1849 per la contessa Maffei (durante l’esilio i due amanti incontrano più volte Mazzini, anch’egli rifugiatosi in Svizzera). Anche sui motivi della fuga dell’assistente di Verdi c’è imbarazzo o superficialità nelle biografie verdiane; raccontando tale episodio Abbiati, ad esempio, se la cava con poche parole generiche e insufficienti, affermando che il giovane deve fuggire perché è “la sua parte politicamente compromesso” (solo una riga dunque all’interno della sua monumentale biografia verdiana in quattro volumi pubblicata nel 1959). Qualche notizia in più compare nella vecchia biografia di Adolfo Belforti (*Emanuele Muzio, l’unico scolaro di Verdi*, 1895), in cui si accenna ad una partecipazione del giovane alle barricate e ai combattimenti durante le cinque giornate milanesi, partecipazione che lo obbliga alla fuga da Milano nell’agosto 1848 in quanto ormai noto alla polizia austriaca. Ancora una volta quindi siamo costretti a congetturare poiché i documenti mancano. Il lungo, dettagliato carteggio tra Emanuele Muzio ed Antonio Barezzi (l’ex suocero di Verdi), edito da Luigi Agostino Garibaldi nel 1931, riproduce molte decine di lettere tra l’aprile 1844 e l’ottobre 1847; della corrispondenza dei successivi due anni rivoluzionari si è ritenuto di pubblicare invece solo tre lettere (rispettivamente del febbraio 1848, del febbraio e del novembre 1849), rafforzando così il sospetto di un fattivo contributo del giovane (e del suo maestro) all’attività cospiratoria milanese, probabilmente connessa con il salotto Maffei dove Muzio era stato introdotto da Verdi, contributo che per motivi tuttora ignoti (facilmente collegabili con l’etica del segreto massonico) si è preferito non divulgare.

Giuseppe Rausa (3- continua)

La ricetta magica

“Cinque... dieci... venti... trenta... trentasei... quarantatre”. No, non era il canto giulivo di Figaro alle prese con la disposizione del letto nuziale dono del Conte Almaviva, bensì il lamento straziante di Federico, commercialista, impresario e direttore artistico di uno dei tanti teatri lirici italiani, impegnato a redigere l'annuale bilancio dell'ente. “Maledizione, non ci siamo proprio”, commentava disperato mentre l'occhio si andava posando sulla lunga nota spese di Vattelapesca, il pantagruelico tenore punto di massimo richiamo dell'intera stagione: “6 polli: 6 scellini; 30 giare di Xeres: 2 lire; tre tacchini... 2 fagiani... un'acciuga. No! Così non si può proprio andare avanti! È la solita storia... Da quando qualcuno al governo ha avuto la brillante idea delle fondazioni, poveri noi! Sempre più al verde! Gli sponsor? Te li raccomando quelli! Buoni a scucir quattrini soltanto per i grandi numeri!” Mentre questi ed altri mille torbidi pensieri gli si aggiravano per la testa ecco l'idea geniale, risolutiva, quella che avrebbe potuto salvar capra e cavoli e risollevare le sgangherate finanze del traballante teatro. Proprio così. La ricetta magica stava nel riuscir a coinvolgere masse sempre più vaste di spettatori propinando loro quel che di meglio andavano cercando: emozioni, emozioni e ancora emozioni, possibilmente autentiche e genuine. In due parole: reality show! Basta dunque con gli stucchevoli sdilinquimenti di Butterfly, le pazze acrobazie vocali di Lucia, gli sgangherati stornelli di Manrico e di Turiddu e quei costosi allestimenti partoriti dalle menti folli di registi dalle mani bucate. Tutta roba buona solo per qualche migliaio di vecchi nostalgici. Per far soldi c'era bisogno di un teatro aperto ventiquattro ore su ventiquattro, con il botteghino in perenne fibrillazione come al cinema, con la differenza però che il sangue, lo sterco e la piscia dei protagonisti in palcoscenico sarebbero stati veri, reali, a stretta portata di naso dei presenti. La musica? Anche quella era da rifare, da attualizzare e da adattare di necessità ai gusti raffinati e difficili di un pubblico sempre più esigente, colto e preparato. Qualche canzonetta qua e là e per il resto tante chiacchiere, come a Radiotre. All'uopo avrebbero provveduto a rotazione i Grandi della musica contemporanea. Quanto ai cantanti, nessun problema! Il canile comunale era pieno di materiale di prima scelta. Il coro e l'orchestra? Parassiti! Voci di spesa assolutamente da tagliare! Moratti docet. Due chitarre, una batteria, una pianola e qualche effetto preregistrato di sostegno sarebbero stati più che sufficienti.

L'idea stava prendendo forma e così il Nostro, carta e penna alla mano, iniziò a stendere il rivoluzionario nuovo cartellone. Si sarebbe potuto iniziare con Il Convento, ovvero Il Grande Confratello, un rifacimento di quel titolo verdiano che per motivi scaramantici si evita sempre di proferire, incentrato sugli amori, gli odî, le crisi mistiche ecc. ecc. di Don Alvaro, Leonora, Don Carlo di Vargas, Preziosilla e compagnia bella, ospiti forzati a pane e acqua dello sperduto monastero di Hornachuelos. Dal Convento poi a La Fattoria, alias I polli di Dulcamara, con Adina, Nemorino, Belcore ecc. a concimare i campi di viti dalle quali sarebbe fuoriuscito il portentoso elisir. Dagli ampi spazi de La Fattoria all'oscura tomba egizia de La Talpa, tutta giocata sui furibondi litigi politici tra Aida (Margherita), Radames (Ds), Amonasro (Udeur), il Re (Forza Italia), Amneris (Alleanza Nazionale) e Il gran sacerdote Ramfis (Lega Nord) in attesa dell'apertura del varco sotterraneo salvifico scavato dall'operoso animale. E ancora: La soffitta, un ennesimo autentico squarcio di vita offerto dai personaggi di Bohème al gran completo, confinati in pieno inverno in un gelido sottotetto parigino. Dulcis in fundo una sfarzosa, faraonica Serata di Gala da Cipro, l'isola dei famosi, ove in diretta, per la gioia di grandi e di piccini, Otello avrebbe strangolato Desdemona.

Un'idea davvero superlativa, nulla da dire. Un esempio edificante di buon gusto e d'alta programmazione culturale oltre che di successo stragarantito. Per completare l'opera mancavano ora soltanto i copioni in cui, come consuetudine in questo genere d'intrattenimento, fosse precisato nei minimi dettagli tutto quello che i protagonisti avrebbero dovuto dire e fare. Quanto poi alle nominations, come invece prassi inveterata dei teatri lirici, sarebbe stato il pubblico stesso a provvedere di persona all'eliminazione fisica dei personaggi indesiderati.

Hans

I Quaderni di *Musicaaa!*

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

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

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

Coop. Nuova Musica, Mantova

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

