

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno I - Numero 3

Settembre-Dicembre 1995

Sommario

<i>Ah, la maledizione!! Giuseppe Verdi "lumbard " - atto secondo</i>	pag. 3
<i>Teseo e Caterina, di P. Mioli</i>	4
<i>"Farinelli il castrato": alla ricerca della voce perduta, di A. Cantù</i>	5
<i>Due sonetti satirici dedicati a Farinelli, a cura di P. Rigoli</i>	7
<i>"Il fare musicale": un'arte davvero servile?, di G. Zotto</i>	8
<i>Il Filippi, di R. Sacchetti</i>	9
<i>Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi, di E. Fantin</i>	10
<i>Il corpo intelligente, di E. Bonfanti</i>	15
<i>Musica commerciale e comunicazione estetica di massa, di G. Zotto</i>	17
<i>Libri</i>	22
<i>Sereno Masochisti e la 'secondarizzazione'</i>	23

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesùè (Roma)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Fausto Battini (Modena)	Marta Lucchi (Modena)
Elvira Bonfanti (Recco - GE)	Laura Molle (Frosinone)
Alberto Cantù (Milano)	Emanuela Negri (Verona)
Antonio Carlini (Trento)	Piero Neonato (Trento)
Ivano Cavallini (Trieste)	Laura Och (Verona)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Beatrice Pallone (Mantova)
Tarcisio Chini (Trento)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Paolo Cossato (Venezia)	Noemi Premuda (Trieste)
Alberto Cristani (Ravenna)	Massimo Privitera (Bologna)
Vittorio Curzel (Trento)	Anna Rastelli (Bolzano)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Paolo Rigoli (Verona)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Antonio Fari (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Graziano Tisato (Albignasego - PD)
Alberto Gérard (Verona)	Ruffo Wolf (Rovereto - TN)
Elisa Grossato (Padova)	Roberto Verti (Bologna)
Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Gastone Zotto (Vicenza)

Sede redazionale: Via Fernelli, 5 - Mantova - Tel. (0376) 362677/224075
Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Stampa: Tipolitografia Fg (MO)

Sottoscrizione 1996 a *Musicaaaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di £ 15.000 da versarsi sul c/c postale n. 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Fernelli, 5 - 46100 Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 550363/15 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna.

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi:

Bergamo

Ricordi, Pass.Limonata, 4/6

Bologna

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Rossini, 2

Ricordi, Via Goito

Bolzano

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Domenicani, 19

Brescia

Biblioteca del Conservatorio, Via Magenta, 50

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Ferrara

Biblioteca del Conservatorio, Via Previati, 22

Firenze

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Belle Arti, 2

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Mantova

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Dante

Casa musicale Giovanelli, Via Accademia, 5

Club 33, C.so Umberto I, 21

Expo, P.zza 80° Fanteria, 16

Frammeni Sonori, C.so Vittorio Emanuele, 100

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Luxenbourg, Via Calvi, 27

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Fernelli, 5

Milano

Biblioteca del Conservatorio, Via del Conservatorio, 12

Ricordi, Via Berchet, 2

Ricordi, C.so Buenos Aires, 40

Modena

Casa della Musica, Via Gherarda, 6

Fangareggi Dischi, P.zza Muratori, 204

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Biblioteca del Conservatorio, Via Eremitani, 6

Ricordi, P.zza Garibaldi

Musica e Musica, Via Altinate

Parma

Biblioteca del Conservatorio, Via del Conservatorio

Piacenza

Biblioteca del Conservatorio, Via S.Franca, 35

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A.Peri"

Roma

Biblioteca del Conservatorio, Via dei Greci, 18

Ricordi, Via Battisti, 120

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Rovigo

Biblioteca del Conservatorio, C.so del Popolo, 241

Torino

Biblioteca del Conservatorio, Via Mazzini, 11

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

Trento

Biblioteca del Conservatorio, Via S. M. Maddalena

Del marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Venezia

Biblioteca del Conservatorio, Palazzo Pisani

Verona

Biblioteca del Conservatorio, Via Massalongo, 2

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

Vicenza

Biblioteca del Conservatorio, Via Levà degli Angeli

Ah, la maledizione!!

Giuseppe Verdi "lumbard" - atto secondo

Ma chi si è sognato di diramare la notizia di un Verdi che avrebbe preso la residenza mantovana per fede leghista? Più volte intervistato, il Maestro rispondeva d'acchito: "Io lumbard?... i Maroni... i Bossi!", indicando le foto di uno stempiato ometto dal pelo fulvo e di un grugnente scimmione. "Mi sono fermato a Mantova per visitare la città e poi per salutare qualche conoscente. Già, dimenticavo di dire: mi sono buscato anche un'influenza di quelle brutte. Beh, che c'è di strano, non sono mica un caso internazionale come il Papa che se l'è cavata in men che si dica Amen. Alla Santa Sede i miracoli non hanno limiti".

E veniamo pure al tour mantovano del compositore. L'altro giorno, per esempio, mentre salutava il collega Claudio Monteverdi nella basilica di Santa Barbara, incrociò il Duca che usciva da un confessionale, tutto corrucciato. Malgrado la ramanzina del prevosto, continuava imperterrito a ripetere ad alta voce "Bella figlia dell'amore". Era proprio innamorato cotto dell'avvenente figliola di un padre geloso, e per giunta gobbo, e pertanto progettava di farla rapire dalla 'ndrangheta. "Eh, Signor Duca, certe cose non si fanno specie nel cuore del Nord Europa. Semmai si rivolga al cav. Sparafucile, nativo della Bassa: ditta nostrana ed efficiente". Ecco il consiglio dell'accorto ecclesiasta. Ma la freccia di Cupido aveva definitivamente trapassato il cuore del monarca mantovano. Nel frattempo Giuseppe Verdi, dopo aver fatto la sua conoscenza, si prese l'impegno di parlare col padre della ragazza. Una parola buona non costa nulla, dopotutto si trattava di Rigoletto, una vecchia conoscenza. Faceva il clown in un circo equestre di stanza in piazza Lega Lombarda, proprio lì, a pochi passi. Tant'è che il compositore si avviò immediatamente pedibus calcantibus, rifiutando la fuoriserie messagli a disposizione dalla corte. Il circo era semivuoto a causa di uno sciopero sindacale indetto dai pachidermi e sarebbe durato fino al 3009 (anno di risanamento dei conti pubblici secondo il Governo Dini). Di Rigoletto, comunque, nessuna traccia. Venne comunque a sapere da un babbuino che sarebbe stato reperibile sulle rive del lago. Non riuscendo a sfamare la famiglia, il gobbo si era dato alla pesca con esiti in verità alquanto precari. Verdi lo colse in atto di esclamare "Pari siamo", rivolto ad un gracile luccio mentre additava il proprio smilzo addome che non ingeriva nemmeno una briciola da parecchi giorni. Era proprio il momento propizio per intavolare un discorso sul facoltoso Duca e sul suo cuore infranto. E così tentò di fare. Se non che "Ah, la maledizione!!" fu la repentina risposta di socialista d'altri tempi, insofferente di nobiltà e ricchezza. Un socialista che alla parola Craxi si rabbuiava, scusandosi di non conoscere le lingue straniere. Vista la resistenza occorreva forse giocare l'ultima carta e, per fare un po' di spirito, dirgli magari che il Duca era una persona dabbene, democratica e per di più simpatizzante della Lega. In altri termini un lumbard o aspirante tale. Oppure parlargli della nuova Costituzione italiana, ormai "sana e robusta" grazie alla riforma leghista e (perché no) del nostro Bel Paese uscito dallo stivale di Erminio Boso. Peggio che andar di notte. "... vil razza dannata!", urlò Rigoletto a squarciagola. Quale il motivo di tanta reazione? L'aver sposato in seconde nozze una donna di Viterbo? Non crediamo. È più probabile una forma di allergia verso ogni tipo di secessionismo. "Qua chiamano "milanese" perfino l'influenza africana, qua si canta "O sole mio" come inno alla nebbia". E via dicendo. "Pensi che due miei conoscenti (non amici, beninteso) i conti di Monterone e di Ceprano, sono stati promossi signori di Buscoldo e di Roverbella. Vada, Maestro, al Parlamento di Bagnolo S. Vito e ne sentirà di cotte e di crude".

La qual cosa Giuseppe Verdi puntualmente fece: sedute su sedute ed emendamenti su emendamenti senza fine a questo e a quello. Innanzitutto i suoi Vespri divennero immediatamente mantovani, poi si passò al trasferimento d'ufficio di Aida e Radames dal Nilo al Po, infine fu la volta del bagnoschiama sbiancante per Otello. Che razza di provvedimenti, cose turche - pardon - vichinghe. Restava da indire la Prima Crociata dei Lombardi, ma a ciò provvide la Pivetti a colpi di reggicalze (di Irene o Veronica ad libitum). Odori preferiti, il vento del nord e la polvere da sparo, ma, visti i... profumi, non mancarono nemmeno i... balocchi, se è vero come è vero che un tizio così denominato difese a viva forza gli aumenti delle indennità parlamentari. Una scelta iniqua agli

occhi del Maestro che, tirato come una pelle di tamburo e nemico acerrimo degli sprechi, si alzò di scatto e, preso un taxi, giurò di non fare più ritorno in terra mantovana. Destinazione Busseto? Non si sa. Corre voce che, guardando l'ultimo fanalino di coda targato MN, gli sia tornato alla mente lo sfogo di Rigoletto "Ah, la maledizione!!". E fu così che, colto da un moto di stizza, l'autore di "Va pensiero", scrisse "Sì, vendetta, tremenda vendetta". E di Falstaff (estimatore dell'Umberto) nessuna notizia? Restò al Parlamento ma gli scoppiarono le budella durante l'ultima seduta: 7° grado della scala Mercalli. Ancora insufficiente per dividere l'Italia. Al prossimo addome, dunque!

J. Kreisler

Teseo e Caterina

di Piero Mioli

Beata la provincia italiana, almeno quella dell'antica tradizione operistica. Della beatitudine fanno fede tuttora i gioielli dei tanti teatri, detti appunto di tradizione, e le cronache polverose che dovunque festeggiano *Il barbiere di Siviglia*, *L'elisir d'amore*, *La traviata*, e a Mantova, nel 1830, opere di Zingarelli, Paisiello e Rossini per l'interpretazione della divina Giuditta Pasta. Sarà anche perché le divine scarseggiano, ma da molto tempo, ormai, la gloriosa ed efficiente provincia italiana è impallidita, dimagrita, zittita squallidamente, e s'è ritagliata un piccolo spazio attorno all'autunno per provarsi a parlare proprio mentre tacciono i grandi teatri, quegli Enti Autonomi che allora non esistevano e che di grande, ora, hanno spesso anche l'ambizione e la vanità. Il discorso è troppo complesso per queste poche righe, e serve solo da avvio a una panoramica stagionale collocata fra la spettacolarità estiva e il solito inverno quasi festivaliero che s'aduna attorno ad alcuni allestimenti tanto accurati quanto costosi. Tra settembre e novembre, subito prima o anche durante le prime inaugurazioni di Firenze, Bologna, Torino e così via, la musica lirica è risuonata a Novara e Vercelli, a Rovigo e a Treviso, a Brescia e a Cremona, a Sassari e a Jesi, a Pisa e a Padova, non senza qualche puntata milanese (una *Lucia* diretta da Stefano Ranzani). Opere di repertorio, in genere, affidate a cantanti pressoché sconosciuti che un tempo, quando la provincia era considerata come un banco di prova, si preparavano a lanci solidi e duraturi. Ma non fa parte del repertorio corrente *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart, che Rovigo e Treviso hanno messo in scena con la lucida direzione di Zoltan Pesko, e tanto meno ne fa parte quel *Teseo riconosciuto* di Spontini che il "Pergolesi" di Jesi ha affidato all'esperienza di Alberto Zedda. Un'esecuzione non ineccepibile, quest'ultima, da parte del coro e da più d'un interprete, ma utile a ricostruire il cammino drammaturgico di un compositore conosciuto soltanto dalla *Vestale* in poi. E il titolo insolito richiama alla mente il caso di Savona, il cui "Chiabrera" ha ripiegato quest'anno sulla *Traviata* dimenticando, anzi sentendosi obbligato a dimenticare le recenti fortune vissute a ridosso del Rossini, del Donizetti, del Pacini, perfino dell'Apolloni più raro e sorprendente (nonostante le ovvie mende esecutive).

Di costrizioni del genere non soffre il "Donizetti" di Bergamo, che senza far tanto chiasso prosegue nella rivisitazione del suo simpatico tiranno musicale: di Donizetti, infatti, il breve festival autunnale ha messo in scena il sempreverde *Elisir d'amore*, le rare e divertenti *Convenienze e inconvenienze teatrali*, e quella dolce, romantica, epica *Caterina Cornaro* il cui successo sembrava limitato all'interessamento della Gencer e della Caballé. Invece ad aprire la stagione è stato proprio questo lavoro che fu l'ultimo rappresentato da Donizetti, nel 1844 prima dell'aggressione morbosa, e grazie alla direzione di Gavazzoni, alle scene di Carlo Savi su bozzetti di Alessandro Sanquirico, al protagonismo di Denia Mazzola, al coraggio e all'impegno di tutti. Ma poco se n'è parlato, e la RAI non ha radiotrasmesso né tantomeno teletrasmesso l'appuntamento. Ma la lirica per radio è un altro discorso ancora, intempestivo in una rapida cronaca come questa e degno di una trattazione che sappia leggere fra le righe, per esempio non arresa a un qualche spettacolo londinese o zurighese. E nostalgica piuttosto delle tante belle edizioni radiofoniche che rischiano di attirare, invece, tutte le piraterie del mercato.

“*Farinelli il castrato*”: alla ricerca della voce perduta

di Alberto Cantù

Gente strana questi francesi. Per secoli hanno aborrito i castrati dicendo che suscitavano “l’orrore delle donne e il riso degli uomini”. Li hanno respinti da quasi subito, dopo che arrivarono in pompa magna - una compagnia di otto castrati - assieme al melodramma italiano ossia teatro à *machines* per le mirabili scenotecniche (il mago Giacomo Torelli) con l’operista veneziano Francesco Cavalli, alla corte di Parigi, su invito del Cardinale Mazzarino, nel 1648: con l’*Egisto*. Prima che Luigi XIV ossia il Re Sole e il nuovo ministro delle finanze Colbert, con la loro politica piucchenazionalista e la gestione statale d’ogni cosa, respingessero tutto ciò che non era francese.

Drôles de gens - a citare *Carmen* -, dicevo, i nostri cugini d’oltralpe. Puniti, come sembra, dalla vendetta storica, che prima o poi arriva, ma pure inclini al “film in costume” che altrove attecchisce poco o punto. A farla breve, in visibilio, con code autostradali davanti ai cinema parigini, dalla prima del 7 dicembre 1994, durante le feste di Natale e oltre, per *Farinelli il castrato*, il film dove il belga Gérard Corbiau, già artefice di lungometraggi musicali e di *Le Maître de musique*, reinventa la biografia e racconta miracoli del più celebre castrato della storia, il cavaliere Carlo Broschi (Bari 1705, Bologna 1782) più noto come il Farinelli o Farinello. Voce che nel film risponde alle maschili e sfumate attrattive di Stefano Dionisi mentre Enrico Lo Verso, con diversa e complementare concretezza, impersona il fratello Riccardo, modesto musicista che visse di luce riflessa e compose per la spettacolare voce soprane di Carlo, dall’estensione di tre ottave.

A differenza del *Maestro di musica*, e col titolo *Farinelli voce regina*, la pellicola di Corbiau è arrivata in Italia nel marzo ’95, a ridosso di una candidatura all’Oscar come miglior film straniero cui non sono seguiti né Laurea né un titolo di consolazione. Da parte sua, la patria del melodramma e dei castrati di rango, che spesso provenivano dal Sud e dai Conservatori - ex orfanotrofi - napoletani alla conquista dell’Europa (Francia esclusa, s’intende), ha decretato al film un buon successo comunque senza code o deliri e riscontri critici discreti. Volti a premiare, come ha fatto Alfio Cantelli su *Il Giornale*, una scelta di percorso ossia “la strada della fedele ricostruzione storica, del clima politico e artistico dell’epoca”, a lodare certo “le scene e i costumi (...) magnifici”, questi ultimi creati da Olga Berluti, “i colori accattivanti, l’insieme accostato con gusto quasi sempre sicuro” e dove la ruota del pavone viene suggestivamente assunta ad emblema delle meraviglie teatrali barocche, di amorosi, eroi e guerrieri impennacchiati, ma anche a lamentare l’incapacità, “nel confuso succedersi delle vicende, di seguire l’evoluzione dei protagonisti (...) dando loro una qualsiasi densità” con Dionisi e Lo Verso “bravi ma distanti nella pellicola interessante ma priva di passione, di humour, di umiltà (...)”. Tanto che l’insistito spunto narrativo per cui Farinelli seduce e Riccardo ‘insemina’ non va oltre la trovata: perdi più contestabile sul piano storico, visto che i castrati-Latin lover - l’evirazione rendeva sterili ma, se condotta ad arte, non precludeva l’atto sessuale - erano contesi dalle donne proprio perché con essi non si correva il rischio di gravidanze indesiderate. Oltre naturalmente al fascino dell’ambiguo che si poteva allargare anche agli uomini. Ad esempio, uno su tanti, l’immane viaggiatore inglese di cui riferisce Montesquieu e che possiamo agevolmente immaginare sdilinquito nel suo palco mentre lancia fiori e sonetti all’oggetto delle sue brame (sappiamo inoltre di castrati amati da donne il cui coniuge poté arrivare all’omicidio per effetto di gelosia - il Grossi - costringendo gli interessati a girare con una scorta armata come nel caso di Gaetano Majorano detto Caffarelli).

Lascia perplessi, in *Voce regina*, anche l’espedito, assai sofisticato a giudicare dalla scheda tecnica e realizzato infatti con l’aiuto di ingegneri e tecnici dell’Ircam di Parigi, di ‘reinventare’ la voce perduta degli “evirati cantori” con l’elettronico *mix* o *cocktail* d’una voce maschile di controttenore e un’altra femminile di soprano: Derek Lee Ragin, che ascoltato da solo deve curare la

dizione italiana anglesizzante, ed Ewa Mallas-Godlewska, dalla vocalità non più che beneducata almeno in rapporto al belcanto settecentesco.

Basta d'altronde ascoltare la colonna sonora del film (su cd Audivis Travelling K 1005) dove spiccano arie di Riccardo Broschi, Hasse, del maestro di Farinelli Nicolò Porpora ma soprattutto capolavori di Händel come "Lascia ch'io pianga", "Venti, turbini" e "Cara sposa" dal *Rinaldo*, parte destinata al formidabile Nicolò Grimaldi detto il Cavalier Nicolino, per dissentire a metà da quanto sul film ha scritto *Le Figaro*: "una delizia per gli occhi, un incanto per le orecchie". Dimostrazione, nel caso ce ne fosse bisogno, che i nostri cugini, di belcanto non hanno mai capito un granché: altrimenti mica avrebbero respinto i castrati.

Così, se nel canto di sbalzo si sentono troppo nettamente due voci, in alto di donna e in basso d'uomo, "Venti, turbini" s'affloscia nel canto di forza e il lamento "Lascia ch'io pianga" (presto accolto ed 'arrangiato' dagli spot televisivi nostrani per accentuare le godurie cremose d'un gelato) fatica a commuovere poiché difetta in tinte e fraseggio. Trilli, ribattuti, messe di voce, diminuzioni eccetera dove occorrono ci sono tutti ma, poveri di immaginosità, talora anche di 'corpo', restano lontani dal folgorare. L'effetto complessivo non seduce o inebria né per timbro né per mordente né grazie ad un autentico ardimento virtuosistico. Tutto insomma è corretto e diligente: l'esatto opposto del Barocco, ascoltare Marilyn Horne con I solisti veneti di Scimone (su cd Erato ECD 88034) per credere.

Altra falla del film: la figura di Händel. Che non fu l'isterico insolente proposto dalle immagini ma l'impresario e il musicista innamorato della voce di castrato di cui danno testimonianza un trentennio filato di professione operistica a Londra e - carta canta - le partiture teatrali. Quanto al fatto che possa morire, come nel film, con folgorante, come è il caso di dire, conversione al belcanto per effetto di un'aria di Farinelli, beh, non è una licenza poetica ma piuttosto una fesseria: Händel il quale, grazie ad una fibra fortissima, cinquantaduenne, si rimise da una paralisi senza troppa difficoltà. Quando, per ringraziare Dio, mise mano all'oratorio *Israel in Egypt* e lo ultimò in venti giorni secondo la rapidità tipica del suo comporre, frutto di parodie e prestiti anche altrui con i miglioramenti del caso.

Ad ogni modo, per tornare a bomba, la voce dei castrati era davvero, presumibilmente, androgina: un po' d'uomo e un po' di donna. Nasceva da una pratica barbara, spesso condotta dai barbieri ("si castrano li putti"), in condizioni igienico-sanitarie e con tassi di mortalità facili da immaginare, prima della muta della voce, quando nell'uomo l'estensione s'abbassa di un'ottava e la voce diventa adulta. Si interrompeva così la produzione di quell'ormone maschile, il testosterone, cui si deve la crescita della laringe nella quale sono contenute le corde vocali. Laringe che restava così piccola, alta, flessibile e con forte muscolatura interna mentre si sviluppava un'ampia gabbia toracica (anche per un effetto collaterale dell'evirazione: lo sterno carenato) tutt'uno con la mirabile tecnica respiratoria. Risultato: un prodotto di ingegneria chirurgica perfettissimo, da vera e propria "macchina per cantare".

Se in Francia i castrati suscitavano "l'orrore delle donne", altrove erano dei divi, delle *rock-star*, degli oggetti del desiderio secondo quanto s'è detto e come il film di Corbiau traduce (e attualizza) con forte immaginosità. Il caso di Baldassarre Ferri, un perugino vissuto nel Seicento, dell'Appiani, del menzionato Cavalier Nicolino, artefice del primo grande successo londinese di Händel sino a Girolamo Crescentini e naturalmente del nostro Farinello che "fu di altezza straordinaria, ben complesso, bianco, di occhi vividi, e lunga vista" come lo tratteggia Giovenale Sacchi, il barnabita che nel 1784 pubblicò la *Vita del cavaliere don Carlo Broschi* (riedita adesso da Pagano, con l'aggiunta di due buoni scritti di Alessandro Abbate e Vittorio Paliotti) con implicito rimando al ritratto, opera di Corrado Giacinto, nel Civico museo bibliografico musicale di Bologna.

Soprani e contralti uomini - "primi uomini" - che eccellevano per capacità acrobatiche in grado di superare le migliori voci femminili (anche il registro di petto più esteso) e di duellare a suon di trilli, arpeggi e ribattuti - pure in cambio di *cachet* da fare impallidire quelli dei 'tre tenori' - con strumenti come le trombe o i violini; di dare vita a passaggi vocalizzati e cadenze interminabili senza riprendere

fiato. Come a dire un timbro misto - anche un po' da adulto e un po' da fanciullo - formidabile certo nel canto di bravura ma anche in quello "spianato" ossia a note lunghe, tenero e cantabile: il caso di Gaspare Pacchierotti o del Gaetano Guadagni per cui Gluck scrisse la parte non virtuosistica di Orfeo.

E la Chiesa? Da una parte condannava l'evirazione minacciando la scomunica e dall'altra accoglieva stabilmente questi Cantori nelle Cappelle per Messe e Mottetti, da dove nel 1588, attraverso la Cappella pontificia di Roma, con lo spagnolo Jacono, entrano i castrati in occidente. Bastavano infatti certificati medici compiacenti e dichiarazioni dell'interessato, ovviamente ignaro di quanto gli stava per capitare, a giustificare l'intervento, per il quale in genere si fingeva una caduta da cavallo o il morso d'un maiale in zona critica. Così, il divieto da parte della Chiesa alla castrazione sarà definitivo solo nel 1902, grazie alla determinazione di don Lorenzo Perosi, il nuovo direttore della Sistina, e alla disposizione *ex auctoritate sanctissima* emanata alcuni mesi prima da Leone XIII fattasi decreto. Mentre l'ultimo evirato della Cappella pontificia, morto nel '22, è Alessandro Moreschi e di lui si ha una fioca memoria su disco (del 1902 e 1904, a quarant'anni: registrazioni Gramophone Company ora su cd Opal Pearl 9823) deludente sul piano della tecnica vocale, del gusto, di prodigi belcantistici ormai morti e sepolti ma non quanto a timbro di suggestiva e incantatoria qualità androgina.

Alberto Cantù

Due sonetti satirici dedicati a Farinelli

Una anonima raccolta di componimenti poetici *amorosi e giocosi* del secolo diciottesimo conservata manoscritta nella Biblioteca Civica di Verona (segnatura Ms. 2872), contiene due sonetti satirici dedicati a Farinelli. Il primo, intitolato *Farinello Musico*, descrive con grande efficacia caricaturale la 'presenza scenica' e le 'virtù' vocali dell'illustre cantante. Il secondo, *Farinello Musico venuto in Venetia con somma aspettazione*, si riferisce appunto alla grande attesa del pubblico veneziano, forse per il debutto di Broschi del 1725 al teatro San Cassiano, oppure per il suo ritorno a Venezia nel 1728-29, con interpretazioni che suscitarono *ammirato stupore*, come raccontò a Charles Burney un'altra diva del teatro musicale settecentesco, Faustina Bordoni Hasse (cito da Ch. Burney, *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, a cura di Enrico Fubini, Torino, Edt, 1986, p. 120).

Paolo Rigoli

*Star dritto come un palo, e disatento,
parole masticar, gestir à caso;
un piede all'oriente, uno all'ocaso,
una man pendolon, e l'altra al mento.*

*Un falsetto cantar, ma con gran stento,
con scalette continue entrar nel vaso,
e doppo el suo cantar dentro nel naso,
due gran salti ostentar per un portento.*

*Con asmatica pena prender fiato,
li passi mascherar di questo, e quello,
cantar cinqu'arie, e poi restar sfiatato.*

*Un trillo tasteggiar da Napoliello,
passeggio non battuto, e strascinato,
ditemi: non è questo Farinello?*

*Pende gran core [?], e contenziosa tanto
se sia merto, o fortuna in Farinello
qual va obligando a gara e questo e quello
ad udir la maniera del suo canto.*

*Ché per voler ben giudicar, oh quanto
ogni persona empindo va 'l cervello
e più pensando a quel cantor novello
non sa se dar si debba o biasmo, o vanto.*

*E con la varietà delle ragioni
lascia dubbiosa e incerta ciascheduna
irrisoluto il punto, e l'obiezioni.*

*La decid'io, e senza lite alcuna:
farsi tagliar a Napoli i coglioni,
e trovarli a Venetia, è gran fortuna.*

“Il fare musicale”: un’arte davvero servile?

di Gastone Zotto

In Italia, chi voglia studiare musica è costretto ad iscriversi al Conservatorio, il cui fine primario, anzi esclusivo, consiste nel preparare lo studente all’esercizio della professione musicale. Ma se uno, invece, volesse studiare musica (strumento compreso) non impegnandosi *a priori* ad affrontare il mestiere di musicista e nel contempo volesse acquisire una formazione generale più ampia in corrispondenza al conseguimento di un normale diploma di maturità, cosa potrebbe fare?

In questo momento l’istituzione scolastica pubblica italiana non offre in merito alcuna risposta e possibilità. La carenza è grave e causa altrettanto gravi conseguenze nella popolazione scolastica. È pur vero che presso alcuni Conservatori da anni esiste una sperimentazione liceale, ma è altrettanto vero che in essi si impone che gli allievi conseguano il Compimento inferiore (V anno) per le scuole settennali e addirittura quello medio (VIII anno) per le scuole decennali contestualmente al sostenimento degli esami di Maturità. Non si può dimenticare che la frequenza di un Liceo esige da parte dello studente una totale dedizione allo studio (a tempo pieno) e che uguale esigenza impone la frequenza professionalizzante del Conservatorio. Si ritiene inoltre che né un Liceo normale è in grado di avere e di trasmettere una tradizione scolastica ed una relativa mentalità davvero professionalizzante dal punto di vista musicale, né, all’opposto, un Conservatorio quella più ampiamente culturale e multidisciplinare propria e tipica di un Liceo.

In buona sostanza, attualmente, in Italia, o ci si avvia al mestiere di musicista o si impara musica per niente. Un mestiere, poi, che non offre sbocchi lavorativi né in orchestra (si assiste ad un processo di progressiva abolizione), né a scuola (si rileva una situazione di completa saturazione). Perché non istituire allora anche in Italia, come in tutti i paesi progrediti nel mondo, un apposito indirizzo di scuola media superiore di tipo per l’appunto artistico-musicale, accanto a quello classico, scientifico, linguistico, tecnico, ecc.? Un tale tipo di collocamento all’esterno del Conservatorio non imporrebbe alcuna scadenza accademica di tipo professionalizzante (Esami di Compimento e Licenza propri del Conservatorio), renderebbe possibile egualmente studiare sia lo strumento principale scelto, sia le materie musicali complementari col massimo impegno e con quella serietà che l’iscritto al Classico riserva alle discipline di greco e di latino. Giunto al conseguimento della Maturità Artistica ad indirizzo musicale, l’allievo potrebbe rendersi agevolmente conto se sia o meno dotato per l’acquisizione di un successivo titolo di studio strettamente professionale presso il Conservatorio, se non sia dotato invece per una normale ed unica prosecuzione degli studi presso l’Università. Anche il Conservatorio ne ricaverebbe un grandissimo vantaggio: quello di ammettere e iscrivere allievi che già per anni hanno studiato con esito nettamente positivo musica e strumento presso il Liceo; eviterebbe, così, quella “moria” di allievi che sembra caratterizzarlo; potrebbe imporre ai propri studenti stile e metodo di alta qualificazione tecnica; porterebbe a compimento, in proporzione agli ingressi o iscrizioni, un altissimo quoziente di Diplomi davvero professionalizzanti; potrebbe dare infine risalto alla alta qualificazione culturale sempre inerente ad un buon “fare musicale”.

Non tutti coloro che hanno conseguito la Maturità Classica diventeranno dei letterati, dei latinisti o dei grecisti. Non per questo il Liceo Classico perde in pregevolezza o valore dal momento che questo consiste, al pari che per altri indirizzi, nel dare al maggior numero possibile di alunni ed indirettamente a tutto il tessuto sociale italiano una buona e sempre preziosa base di cultura classica. Perché non pensare allo stesso modo per la musica che trova proprio in Italia le sue più profonde radici storiche? D’altra parte l’auspicato e mai ben raggiunto riscatto della *musica intrumentalis* di boeziana memoria da arte servile ad arte liberale deve attuarsi non abbassandone il livello prassico, ma imponendo il “fare musicale” come nuova e insostituibile categoria culturale. Certamente la *musica practica* sia compositiva, sia esecutiva corrisponde a un “fare ragionando”, anzi ad un “ragionar facendo” e nessuno, credo, oggi oserebbe sostenere che il comporre un’opera da parte di Verdi sia meno impegnativo o meno culturale del comporre un’Ode da parte di Manzoni. Oggi, si crede, tutto il mondo è ormai convinto che un cosciente e autoconsapevole “fare” tecnico non solo è alta forma di cultura, ma addirittura è una originaria e alternativa forma di pensiero.

Il Filippi

di Roberto Sacchetti

Non si può certo dire che Filippo Filippi sia stato uno di quei critici che parlano col birignao. Anzi (e lo si intuisce dal tono dei suoi scritti) si sa che sempre agì sul filo delle impressioni più immediate e degli entusiasmi più sinceri ai quali, tuttavia, mai permise di passare la misura. Avvenirista convinto, pronto a spendere parole di elogio per la “vena misteriosa e trascendente” di uno Chopin o per la “fantasia bizzarra” di un Liszt, seguì con occhio vigile l’evoluzione del teatro europeo, ma anche di quello italiano, partecipando attivamente (per fare un esempio) ai trionfi della Gioconda di Amilcare Ponchielli, definito “natura potente e originale d’artista”. Il sentirsi wagneriano non gli fece perdere di vista la grandezza di Verdi, a favore del cui Simon Boccanegra si comportò addirittura da avvocato difensore dopo la caduta veneziana del 1857. In anni dominati dalla cosiddetta “Consorteria delle F” (Fortis, Ferrari, Filippi, Faccio, Fano), il critico vicentino fu pressoché onnipresente sulle colonne delle migliori riviste, sempre attento all’opera d’arte, quanto puntuale nel fotografare con piglio giornalistico gli umori e le reazioni del pubblico. Nato nel 1830, faticoso anno dell’Hernani di Victor Hugo e della Symphonie Fantastique di Berlioz, morì nel 1887, sicuramente pago di aver recensito Tamagno nella “prima” di Otello.

Schivo e poco incline alle cerimonie, il “dott. Filippi” (“Pippo Pippi” per gli amici) trova un efficace ritratto tra le pagine di Roberto Sacchetti (1847/81), letterato piemontese ma meneghino d’adozione, provetto conoscitore della Scapigliatura lombarda, avendo posto la parola “fine” sulle incompiute Memorie del Presbiterio dell’amico Emilio Praga.

Filippi si trova dappertutto, di giorno al Caffé delle Colonne, al Biffi, al Cova; la sera in tutti i teatri, dalla Scala al Milanese e al Santa Radegonda, entra col suo enorme cappello in testa, v’inflette un aneddoto che deve essere sempre nuovo, ed è detto con tanto garbo che lo si sente volentieri anche per la decima volta; se nel palco c’è un posto buono lo piglia senza farselo dire, ma non è indiscreto; fatta la sua comparsa, spacciato il suo frizzo, s’alza e se ne va senza salutare, se gli stendete la mano ve la stringe sbadato, se allungate un piede ve lo pesta, non vi chiede scusa e tira via sempre collo stesso passo posato e maestoso, collo stesso faccione sereno e sorridente di cuor contento. Perciò i giovani che non lo conoscono, lo credono superbo: a torto, perché egli è molto più fiero della bellezza molto discutibile delle sue mani che non del suo talento incontestabile. Non ha goccia di fiele; è una buona pasta, e, non ostante la prima apparenza, alla mano con tutti; se fa bene una cosa, se ne compiace per primo, se la fa notare, e la dimentica; se piglia un granchio, lo confessa, non si sgomenta né ride, e lo dimentica.

Vi rende servizio se può, piglia il suo bene dove lo trova, se lo gode, non invidia quello degli altri. Quando in quando scompare, e qualche giorno dopo compaiono sulla *Perseveranza* sue corrispondenze da Parigi, da Monaco, da Londra, magari da Madrid o dal Cairo; poi ritorna sempre fresco e tranquillo: egli ha girato così mezzo mondo senza scomporsi, senza affaccendarsi; il suo cappellone lucido non ha un pelo arruffato, il suo gesto, il suo viso non serbano traccia di stanchezza o di fatica. Non manca ad alcuna festa, ad alcuna allegria: non ha fretta mai ed arriva a tutto e sempre in tempo. Egli è certo l’uomo più felice ch’io conosca, perché è contento di sé e si contenta degli altri. Buontempono e girellone com’è, dove piglia il tempo di scrivere un articolo o due al giorno e delle appendici di quasi cinquecento linee l’una? Ma chi lo sa? Forse il segreto della sua attività sensitiva, intellettuale, produttiva a moto continuo sta in questo: non si perde nel fantasticare che, dice bene il Goethe, fiacca l’energia della mente. Il lavoro non gli costa nulla; l’ho visto io dopo una giornata di strapazzo, che avevamo girato molte ore in una città di provincia, con una pioggia torrenziale, e c’eravamo rifugiati in un caffè pieno di fango e di confusione, pigliare la penna e scrivere difilato quindici cartelle faceziando, facendoci pregustare i frizzi che andava trovando man mano. I suoi articoli hanno, a differenza di tanti altri più raffinati, un gran merito di sincerità e sono spacciati colla naturalezza che dimostrano.

Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi

di Enzo Fantin

I segni culturali più evidenti, che fanno ritenere sempre più improcrastinabile un nuovo più forte accento su un atteggiamento di fondo fenomenologico nella considerazione estetica della musica europea, sono molteplici. Ci troviamo di fronte oggi alla più vasta e pericolosa forma di esaltazione del dominio tecnico sull'uomo e il mondo che mai sia avvenuta nella storia. Con il pretesto di sancire il naturale evolversi delle scoperte scientifiche, si sta perpetrando il più colossale attentato alla coscienza umana di tutti i tempi. Lo spazio e il tempo, una volta esplorati dalla coscienza individuale e collettiva nell'ambito della natura e di una storia agita da un 'logos' fondato sull'esperienza, stanno disgregandosi sotto i colpi di una pseudocultura che ha al centro nuovi idoli, nuovi miti e nuovi riti di un mondo senza radici, senza passato e senza futuro, un puro presente basato sul principio di prestazione e sulla sola ripetizione dell'uguale e del già-pensato, del già-detto, del già-sentito, del già-suonato. Si pensi all'impovertimento di significato, di tecniche, di materiali in cui si trova oggi a vivere l'arte mentre la musica cela il proprio sfinimento creativo con la saturazione del già-eseguito, dei capolavori che per secoli sono stati appannaggio di *élites* ristrettissime. L'estremo disagio dell'arte europea rivela, però, fin troppo chiaramente, la difficoltà insuperabile di trovare uno spazio-tempo che ne accolga il messaggio e lo possa trasmettere. Il suono, la musica, arte per eccellenza aurorale, che nasce e si sviluppa in un continuo ritorno all'origine, al ricominciamento, subisce ancor più vivamente il rischio del soffocamento della sua comunicazione legata ad un'interiorità che si manifesta solo nella possibilità di un tempo di cui essa costituisce la coscienza. Il compito della fenomenologia, intesa come l'apertura epochizzante, sospensiva di ogni dato di fatto acquisito una volta per sempre, è quello di ridarle uno statuto mobile e vivo in una realtà spazio-temporale diveniente e permeata dello spirito della libertà. *L'epoché* fenomenologica, tuttavia, non è solo un metodo che si applichi meccanicamente ma dev'essere soprattutto un'abitudine di pensiero che, nel caso del suono e della musica, operi nell'intento di vivere quel suono, quella musica come fatti della coscienza pura, sgombra da ogni orpello interpretativo, dagli usi e dagli abusi che di essa si fanno.

I veri compiti di una fenomenologia della musica nell'era della tecnologia avanzata

Tutti gli obiettivi che ripropongono i temi fenomenologici, dopo l'oblio in cui erano caduti sotto i colpi di una devastante furia strutturalista, mirano innanzitutto alla deduzione dell'oggetto sonoro, alla sua nuova identificazione. Come sempre, il metodo fenomenologico ricostituisce il tempo reale cui si colloca la nostra esperienza, in questo caso della musica. La coscienza che pone il reale ha subito, nel corso di questo dopoguerra e nell'età post-industriale, una delle più gravi forme di violenza e di massificazione della storia. Movimento nato dalla o con la democrazia, la rivoluzione industriale ha portato con sé, assieme alla mortificazione dell'uomo, anche la distruzione del pianeta. Il logos europeo è diventato una macchina di offesa della coscienza umana senza precedenti. È per questo che la fenomenologia diventa una vera filosofia morale, l'estremo tentativo di arginare la perdita dei valori profondi del soggetto che sembra ormai irretito e precipitato nei gorghi profondi della negatività e della 'coscienza infelice' hegeliana.

Il fenomenologo è un filosofo di singolare penetrazione e di profonda consapevolezza anche civile. Egli sa che, mentre parla della musica e del mondo dei suoni europeo, non li può mai considerare alla stregua di momenti isolati o di epifenomeni. Comprenderli vuol dire assumere nei loro confronti un atteggiamento di assoluto rispetto e di totale attenzione confinanti con un grande amore della loro natura e del loro significato per lui e per noi. Egli sa bene che, mentre 'deduce' il vero senso del 'fare' musicale, si deve rivolgere ad una delicatissima e complessa articolazione del tempo in cui il corpo proprio e quelli sociali sono coinvolti in una miriade di 'intenzionalità' che concorrono al nascere dell'opera musicale. Non gli bastano per questo le conoscenze scientifiche basate sulla

misurazione esatta dei fenomeni matematici, perché sa che l'arte è innanzitutto un vasto e articolato mondo di intuizioni pure, di suggerimenti, di allusioni che più nulla hanno a che fare con il mondo reale. Perciò la sua 'descrizione' non va confusa con l'analisi, termine che indica separazione, crasi, frattura, immolazione quasi del vivo corpo del testo del suono sia esso udito, sia letto. Il metodo di lavoro della fenomenologia contesta radicalmente, in definitiva, tutto ciò che, nel radicalismo negativo della creatività e nella formalizzazione della prassi esegetica, ha portato quasi alla scomparsa della vera arte e della vera consapevolezza dell'arte e della musica. Si tratta di 'ricominciare' da capo: il fenomenologo ricomincia sempre da capo, non dogmatizza, non irrigidisce nessuna posizione, nessun tipo di conoscenza. Ha fiducia nell'autodati del fenomeno che si presenta sempre con un senso di cui si devono cogliere gli aspetti ogni volta diversi a seconda del mutare del tempo storico e sociale. Così l'estrema mediazione bachiana o beethoveniana trova interlocutori solo a contatto con gli sconvolgimenti odierni. L'opera d'arte, inoltre, nel suo statuto sonoro presenta già di per sé una costituzione privilegiata e congeniale al metodo fenomenologico.

L'ambito acustico-sonoro, sede privilegiata della fenomenologia

Il suono non solo è la più epochizzante delle esperienze artistiche perché parla tutte le lingue senza articolare alcuna, ma si colloca più di tutti nella dimensione del tempo di cui costituisce la più alta coscienza. Si potrebbe definirlo una vasta fenomenologia in atto dove non sai distinguere la determinazione causale o l'indeterminazione assoluta del suo segno. È, infatti, il più lontano dalla cultura occidentale fondata sulla parola e sulla scrittura, centri dominanti del potere anche politico, affascinante anagramma della coscienza che esplora il mondo interno ed esterno nell'impossibilità di dedurre un significato unilaterale ed univoco. È proprio per questo che il musicista è visto, nella cultura occidentale, come il rappresentante di un mondo che confina con lo stragante e l'incomprensibile, un vero universo saturnino, inquietante e sconfinato. È ovvio che l'interpretazione o il tentativo di affondare la sonda ermeneutica nel vivo corpo della musica non poteva che avere esiti contraddittori e spesso fuorvianti. Regno della totale libertà e del manierismo più occulto e artigianale, la musica ha sollecitato i discorsi più complessi e cifrati. In essa l'emozionalità più accesa ha ceduto il passo, nei giorni nostri, ad una musicologia di un formalismo strenuo quanto spesso vuota nella sua reale capacità di attingere il significato della musica. Anche qui il fenomenologo è in grado di sospendere il suo giudizio sugli strumenti interpretativi che diventano meri oggetti d'uso nella ricerca del senso della musica. Più ancora che un accanimento nell'esplorazione di questo significato, il metodo del fenomenologo è quello di tener conto in ogni momento di tutta la vasta problematica o realtà della vita del suono. Egli sa di operare in una carne viva, in un delicatissimo organismo costituito di forme in movimento incessante. Diverso è lo studio dell'arte figurativa in cui il segno si dà per sempre nello stesso luogo e nella stessa posizione mutando solamente le condizioni di luce e la patina lasciata dal tempo, come diverso è il lavoro filologico sulla parola che si presenta scritta anche se gli echi della pronuncia di ogni termine si depositano in quelle fredde lettere per sempre codificate nel testo.

Come inizia il lavoro del fenomenologo della musica

Va detto subito che, se vi è una scuola dello studio "tecnico" delle forme e degli stili dell'arte figurativa e della parola letteraria e poetica, non esiste - e non lo può per definizione - una scuola del metodo fenomenologico. Ogni opera d'arte, infatti, stabilisce, instaura un proprio metodo di visione, di lettura e di ascolto che nasce dalla sintonia che si crea tra opera e chi dell'opera stessa è il 'rievocatore', colui che ne sa trasmettere il significato. Possiamo dire che lo sguardo fenomenologico si colloca nel tempo, tempo della coscienza che pone il reale, quindi la storia, che è storia del soggetto e storia del mondo. Non ignora quindi tutto ciò che nell'opera d'arte è riferibile all'epoca storica nella genesi del lavoro, nella sua germinazione. Soltanto che il profilo storico non è un parametro assoluto, non diviene il criterio di lettura unico dell'opera, ma rimane uno tra i molti di cui stabilisce di volta in volta il peso. Vi è un procedere simile a quello della pura scientificità anche qui con la premessa husserliana della crisi della descrizione matematico-euclidea che non sta più alla base del nostro logos europeo dopo le tappe epocali del pensiero nei vari campi filosofico,

psicanalitico, economico o astronomico, fisico-quantistico e nucleare. Si introduce qui quel concetto di ‘trascendentale’ che non è altro che la possibilità di andare al di là di pure constatazioni da trascrivere in sismogrammi che ne certifichino una volta per sempre la natura oggettiva. In primo piano per il fenomenologo è sempre la coscienza che pone il reale con la sua infinitamente cangiante disposizione conoscitiva, cioè la sua intenzionalità.

È uno sguardo che si allunga su un orizzonte dell’infinitamente aperto in cui ogni ipotesi ha cittadinanza piena come lo stesso capovolgimento, nel corso del costituirsi dell’oggetto, in questo caso artistico, per noi, di quanto prima affermato. Se la musica è arte della libertà diveniente, essa ha trovato nella prospettiva fenomenologica la sua individuazione piena e naturale, il suo perfetto rispecchiamento.

Lo sguardo fenomenologico come la possibilità stessa di portare in esistenza il fatto artistico sonoro

È noto che il segno musicale europeo si divarica nettamente tra una trascrizione scritta che ne dovrebbe essere la fedele codificazione definitiva e la sua vera autentica effettualità percettiva che è data, appunto, dal suono. È una contraddizione tipica soltanto della nostra dimensione euro-colta che ha bisogno di situare i fenomeni più sfuggenti o anodini in un ‘testo’ il più possibile persuasivo, ‘scientifico’. Se non si trattasse invece di uno schematismo tendente ancor più ad allontanare dalla ‘coscienza’ il vivo percepibile guizzante essere del fatto sonoro. Da questo equivoco sono nate, e soprattutto oggi quando la musica è asservita in un giro d’affari a dir poco soffocante, tutte le scuole di interpretazione del testo musicale nella sua presunta attendibilità o meno rispetto all’autorità costituita delle diverse “scuole” che ne dovrebbero dare garanzia. Se il grado di alfabetizzazione musicale, molto scarso in paesi come l’Italia, ha permesso che l’accostarsi al segno musicale della partitura fosse da considerare per iniziati, d’altra parte i musicisti di professione nulla hanno fatto per superare lo scoglio di un accostamento alla realtà musicale più naturale e meno esoterico. Mai fu così grande per il fatto sonoro la babele delle lingue interpretative e anche qui il fenomenologo deve adottare criteri sempre più agguerriti per non cadere vittima delle più sofisticate forme di “travestitismo” del suono. Tenendo conto soprattutto dei sistemi di riproduzione del suono musicale oggi onnipotenti e capillarmente diffusi. Epochizzare un fenomeno di simili proporzioni è pressoché impossibile senza tornare ad un ascolto solitario e misticheggiante. Doppiamente difficile si presenta il compito degli strumenti della fenomenologia in questo campo dove le possibilità inesauribili del testo musicale si connotano negativamente come una “selva oscura ove la diritta via era smarrita”. Non a caso gli interpreti più grandi in assoluto di questo secolo (si pensi a Michelangeli o a Celibidache) hanno sempre osteggiato la riproduzione del suono in studio preferendo le edizioni di fortuna riprese dal vivo. È una prova evidente del rifiuto di sottoporsi ad una mortificazione della musica e dei suoi esecutori che diventa culto di situazioni acustiche che più nulla hanno a che fare con la reale vita del suono in tutta la sua naturalezza. È proprio di questa ‘verità’ del suono che il metodo del fenomenologo deve tener conto ed egli la deve costruire dentro di sé con la forza di penetrazione che gli è consentita innanzitutto dalla serietà della sua disposizione coscienziale. Ben difficilmente, nella poesia come nella musica, si può mentire tanto è lontana da queste forme artistiche la semplice descrizione della menzogna (che non è il sortilegio). E questo tanto più ci avviciniamo alla modernità con tutta la sua pulsante vita affettiva, con l’esigenza di rompere tutti gli schemi e le categorie del già-udito.

Criteri di ‘discernimento’ fenomenologico

Le sirene ammaliatrici della riproduzione come nuova “Thule” del suono trovano oggi una celebrazione onnivora con un atteggiamento contemplativistico e ‘domenicale’ dell’arte come solo la musica ha conosciuto dopo secoli e secoli di assoluta chiusura, di totale rifiuto di ogni contaminazione. È un destino ‘popolare’ della musica colta non privo di aspetti positivi qualora si tenga conto che la ‘conoscenza’ del fenomeno sonoro sostituisce la creatività ormai disseccata sotto montagne di intellettualistiche poetiche che ratificavano la fine della musica proprio sulle macerie di un artigianato tagliato fuori dalla storia. Allora la domanda più opportuna oggi per la fenomenologia è: quale musica può ancora considerarsi reale emanazione di un’intenzionalità coscienziale vissuta?

Ci sono vari esempi tratti dalle vicende musicali del nostro secolo che sono inequivocabili. Basterebbe scegliere autori come Mozart o Schubert per capire il problema. Il manierismo interpretativo ha avuto eccessi di ogni sorta nel '900 con una scelta di 'poetiche' ad uso e consumo di indirizzi pseudoestetici che più nulla avevano a che fare con quegli autori. Pensiamo qui ai "Divertimenti" mozartiani o alle "Sinfonie" schubertiane di Karajan (e si potrebbe aggiungere il sinfonismo bruckneriano devastato da una violenza fonica assurda), oggetto di una pletorica esaltazione e privati della loro viva parola stilistica, quell'intimismo e quella grazia senza i quali quelle opere cessano di esistere in quanto tali. Ecco qui individuato un nucleo problematico che qualifica in termini abbastanza precisi il compito del 'discernimento' fenomenologico in relazione alla possibilità di 'falsificazione' manieristica del suono e della sua intenzionalità più vera. Anche da questo semplice esempio sull'utilizzazione del suono al di là del suo nudo messaggio, di ciò che ci *vuol* comunicare *in prima istanza*, comprendiamo facilmente i compiti che si assume la fenomenologia della musica. Siamo in un'epoca iperformativa, dominata da un'abnorme diffusione di stimoli sensoriali che talora possono qualificarsi per noi come messaggi paraestetici o paraartistici. È una legge della contraffazione o della mercificazione universale che coinvolge l'uomo e tutte le sue manifestazioni. La stratigrafia del manierismo consumistico, come la potremmo chiamare, compie sul vivo corpo della musica un aberrante gioco di moltiplicazione delle condizioni materiali del suono. La sua natura fenomenologica che lo colloca in un luogo eminentemente privilegiato della scena artistica, favorisce ancor più la plurivocità del suo segno a tutto danno della certezza del messaggio che il musicista intendeva affidare ad esso. È una condizione che già nell'età barocca si è verificata tenendo conto, però, che nel '600 specie italiano, la musica partecipa di una cultura estremamente omogenea in cui non si può parlare che di una grande libertà lasciata all'artista che deve escogitare i mezzi mirabolanti del suo fine metaforico. Ai diversi stili del Barocco si è sostituito quel mondo di alienazione estetico-artistica (intesa come svuotamento del reale significato dei mondi artistici riferiti alla fenomenologia sensibile-materiale dell'opera che fa tutt'uno con l'impero del denaro e della merce in ogni forma e accidente). È dovere morale della 'scienza' fenomenologica quello di descrivere rigorosamente questo fenomeno, di osservarne i mutamenti e l'estrema corruzione in tutto il mondo al fine di poter addivenire alla conclusione di ciò che è musica e di ciò che musica non è, allo stesso modo che al filosofo deve competere giustamente la distinzione del vero dal falso, della sostanza dagli accidenti, per porre i veri problemi da cui scaturiscono le vere risposte sul mondo e sull'uomo.

***Epoché del giudizio, epoché della cultura, epoché di ogni forma di neointellettualismo
come finto discorso estetico-artistico***

Ma ancora più grande è, se possibile, il compito che è affidato al fenomenologo della musica quando lui debba stabilire non solo l'oggetto artistico come il suono, ma tutta l'estrema labilità dei 'discorsi' e dei 'giudizi' che sulla musica si fanno e si esprimono. È qui in atto, lo si voglia o no, una delle più colossali mistificazioni della verità dell'arte. L'uomo europeo, che va progressivamente verso un mondo cibernetico in cui la sua stessa corporeità è un servomeccanismo cartilagineo senza fini culturali, sta fondando un mondo di illimitata barbarie che seppellisce nella sua violenza distruttrice millenni e millenni di sapienze tecniche e corporee che hanno costituito l'anima della vera arte e della vera musica. Dietro l'informatizzazione del pianeta sta in realtà solo la brama di un dissennato controllo sia fisico che mentale dell'uomo, di tutto l'uomo in cui la scomparsa dell'arte è solo il primo segnale dell'estrema depravazione "intellettuale" della tecnologia. Costringendo l'uomo a vivere secondo bisogni non necessari, lo ha distolto dal suo bene più grande, di cui era ricchissimo quando il benessere non lo toccava, quello della conoscenza e della sapienzialità nata dal contatto con la natura e il "sapere" artigianale cresciuto in centinaia di anni e che la grande arte testimonia ed esalta. Il suono, il più puro dei mondi artigianali, il più profondamente legato alle origini biologiche dell'uomo (il battito cardiaco della madre) e alla natura coi suoi moti elementari, è la realtà fenomenica che più è stata manieristicamente deformata e travolta dalla violenza tecnologica fino quasi ad annullarne la stessa possibilità di esistere. È una constatazione che può partire anche da uno sguardo sulla storia musicale da Beethoven a Schönberg. Il grado di complessità linguistica e di plurivocità interpretativa cui perviene il mondo del suono è a dir poco impressionante,

sbalorditivo. La tensione drammatica del soggetto nel corso della rivoluzione industriale porta il musicista a coglierne l'interna profonda contraddittorietà. Il suono viene quasi a perdere il suo naturale respiro, quello che il fenomenologo primo deve sentire, toccare con mano. Chopin definisce il salotto parigino e gli echi sublimi del melodramma in un calco canoviano di bellezza lucente. Schumann attinge ad una musica di sconfinato anelito visionario. Wagner risale le vie del mito germanico ma con una tale forza di consapevolezza del materiale sonoro da costituire un mondo di immenso manierismo nel quale si teme di penetrare per non rimanervi avvinti per sempre. Richard Strauss riassume nel suo teatro un mondo di oceanico sfinimento, di barbarica violenza fonica appena intinta nelle dolcezze elegiache mozartiane. Schönberg ferma l'ossessione del tempo europeo ormai insostenibile e incomprensibile per il suo ebraismo alla deriva della storia. Mahler, *pendant* dei deliri acquatici debussyani, congiunge nelle sue immense teorie sinfoniche i mondi schubertiano e beethoveniano speculari alla tragedia dell'uomo europeo senza patria senza miti senza civiltà. È solo un piccolo regesto di quella corsa del suono europeo verso un silenzio presagito e agognato. È il gigantesco consapersi del suono che guarda alla sua fine nel mondo della massificazione dell'uomo e della vita. Il metodo del fenomenologo è attento soprattutto all'evolversi delle forme, di tutti gli stili nel senso della loro linea vitale, del ciclo 'biologico' potremmo dire. Quando l'arte ha avuto bisogno di innumerevoli serie di interpretazioni, di sezionature, di confronti, di analisi, di codificature, di leggi di lettura, di anagrammi e di cifre, è sempre stato questo il segnale di una sua possibile fine. Alla fenomenologia è affidato anche questo dovere, quello di dichiararne la scomparsa sotto forma di opera. Sappiamo però che oggi la sconfitta dell'arte ha proporzioni ben più vaste, più assolute e può coincidere con la scomparsa dell'uomo stesso. Ciò che resta a questo punto è affidato alla fiducia, alla forza di persuasione di questo scienziato della deduzione del reale. Egli sa che il compito che si assume nell'ora presente è delicatissimo, ma pur sempre illuminato dai punti luminosissimi della viva coscienza del suono della storia. Egli invita perciò alla sua sempre più ricca consapevolezza, a nutrirsi come di un alimento che possa ricostituire momenti di vibrante crescita vissuta e che riportino in presenza le certezze di una cultura vera e vitale. Tutto ciò potrà ridare al suono quel respiro vivente di un orizzonte che si dispiega nel tempo fluente e reale di una musica che di nuovo, appunto fenomenicamente, sia a contatto con tutto l'uomo, con tutta la sua forza di pensare, di amare, di creare.

Enzo Fantin

1- *continua*

nota critico-bibliografica

È questa la prima parte di uno studio introduttivo alla fenomenologia della musica cui mi ero dedicato molto tempo addietro nella mia tesi di laurea (*Ipotesi di analisi fenomenologico-semiotica della musica - Introduzione ad una "scienza" della musica*; Facoltà di Lettere dell'Università degli studi di Padova; relatore il prof. Dino Formaggio - Anno accademico 1974-'75). Il presente lavoro riassume e rielabora i temi trattati allora rifacendosi, però, al metodo originale husserliano (epoché - ricostituzione dell'oggetto sonoro - dedizione del tempo originario - ricerca dell'intenzionalità fondamentale e delle intenzionalità subordinative dell'opera). Accanto a questa metodologia fondamentale, ho posto l'accento sui gravi compiti che attendono la fenomenologia dell'arte oggi e con particolare riferimento al segno acustico-sonoro. L'orizzonte del tempo storico in cui si colloca l'oggetto musicale si media nel 'tempo fluente-reale' della coscienza individuata nel corpo proprio e in quelli sociali. Il manierismo tipico di una società asservita al sistema informativo-informatico-elettronico pongono il suono in una condizione di pericolosissima alienazione del suo significato e della sua *verità*. Tornano alla memoria le parole di Hegel sull'arte intesa come "il dispiegamento stesso della verità". In questa prospettiva si possono ancor meglio comprendere gli obiettivi, il "telos" che connotano questa ricerca sul significato e il valore della musica nel nostro tempo. Si tratta di un vasto sguardo d'orizzonte antropologico che vuole smascherare le falsificazioni cui è soggetto il suono nella scena contemporanea dove l'ambito estetico-artistico assume ad un'importanza sempre più diffusa quanto meno grande, anzi tanto più impotente è la sua capacità di trovare spazio nell'opera. La fenomenologia ponendo in prima istanza la coscienza nel suo porsi assolutamente sdogmatizzante è in grado di cogliere le condizioni di reale possibilità espressiva e comunicativa del suono. Nella seconda parte mi soffermerò sulla natura fenomenologica di alcune grandi interpretazioni del nostro secolo con particolare riferimento alla linea direttoriale Furtwängler-Celibidache-Delman e al pianismo di V. Horowitz. Mi limito infine ad accennare ad alcuni importanti riferimenti bibliografici.

L. Kelkel - R. Schérec, *Husserl*, Presses Universitaires de France, 1964, tr. it. di E. Renzi, Milano Il Saggiatore, 1966.

E. Paci, *Annotazioni per una fenomenologia della musica*, Rivista di filosofia e di cultura n° 79-80, Genn.-Marzo 1964, pp. 54-66, Milano, Lampugnani-Nigri.

D. Formaggio, *Arte*, Milano, Mondadori, 1984 (3a edizione).

E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, 1954, tr. it. di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1972 (2a edizione).

M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Parigi, Gallimard, 1945, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1965.

W. Conrad, *L'oggetto estetico*, tr. it. a cura di G. Scaramuzza, Padova, Liviana, 1972.

D. Formaggio, *Separatezza e dominio, discorsi di impegno civile*, Milano, Edizioni Dell'Arco, 1994.

Il corpo intelligente

di Elvira Bonfanti

Perché scrivere di danza quando essa possiede già una sua autonoma dimensione di scrittura, la coreo-grafia, appunto?

Ci sono almeno due buone ragioni. La prima inerisce all'intrinseca ineffabilità del gesto danzato che, per quanto apparentemente identico a se stesso - anche in virtù di sofisticate codificazioni -, è ogni volta un "altro" gesto. La seconda, senza aprire la delicata questione della definizione della danza, è la totale mancanza di un'estetica della danza nel senso heiddeggeriano di una riflessione sulla problematicità del fondamento ontologico.

Non si tratta di un falso problema, poiché questo disinteresse - oggi solo parzialmente compensato - ha sicuramente danneggiato i rapporti della danza con le altre arti relegandola, tra l'altro, in un ruolo di secondo piano. Si tratta di un processo degenerativo che tende a comprometterne e a falsarne anche la memoria storiografica: il 5 maggio 1995 è morta Giannina Censi, la "musa del futurismo e di Marinetti", "l'aerodanzatrice" ed in pochi se ne sono accorti; qualche trafiletto inesatto sui quotidiani di Voghera, la città dov'era nata e dove aveva sempre vissuto, un articolo su "L'Unità", una segnalazione nella rubrica "Rosa&Nero" su "Panorama". Tutto qui.

Eppure, per la danza non fu sempre così, basti pensare all'attenzione che, in Francia tra il 1883 e il 1928, le dedicarono poeti e scrittori: Mallarmé, Valéry, la *Nouvelle Revue Française*, il gruppo di Cocteau. Fu una stagione felice che ebbe il suo culmine con la nascita dei "Ballettes Russes" di Diaghilev: musica, pittura e poesia confluirono nella danza ponendo le basi per la sua autonomizzazione. Contemporaneamente, in Italia il movimento futurista si faceva interprete e voce anticipatrice delle potenzialità culturali della danza. Purtroppo, però, il futurismo - unica avanguardia italiana di respiro europeo - fu vittima, sia a destra che a sinistra, di troppe strumentalizzazioni; lo scotto furono i lunghi anni di oblio. Un oblio immeritato, figlio dell'ignoranza, cui anche Giannina Censi non è sfuggita. Per questo, anche se troppo tardi, tenteremo di rimediare.

La Censi, "il corpo intelligente", come scrisse di lei Marinetti con fine intuizione, nacque a Milano nel 1913, figlia di una concertista e cantante e di un compositore e professore di musica. Giannina si dedicò alla danza. Alla Scala fu allieva di Enrico Checchetti e, tornata da Parigi dove aveva studiato danza con la Egorova, conobbe - poiché era amico del padre - Marinetti. Un Marinetti trentasettenne, già autore del *Manifesto*, assassino del "chiaro di Luna", distruttore della sintassi. La Censi sapeva poco del futurismo ma, poiché aveva ereditato la passione del volo da una zia aviatrix, Rosina Ferrario, e poiché la danza classica le sembrava un po' riduttiva, spiegò a Marinetti le sue idee sulla possibilità di "danzare il volo degli aerei". Marinetti, dal canto suo, nel *Manifesto della danza futurista*, del 1917 aveva scritto che la danza doveva essere - contrariamente a quella accademica, portato del romanticismo - "disarmonica sgarbata antigraziosa asimmetrica sintetica dinamica parolibera" e aveva dato precise indicazioni coreografiche sulla *danza dell'aviatrice* che "deve formare una palpitazione continua di veli azzurri. Sul petto, a guisa di fiore, una grande elica di celluloido che per la natura stessa vibrerà ad ogni movimento del corpo. Il viso bianchissimo sotto un cappello bianco in forma di monopiano". La diciassettenne Giannina gli sembrò perfetta per realizzare la tanto auspicata "fusione dell'uomo con la macchina". Non si creda, però, che la Censi si sia acriticamente prestata ad essere semplice interprete della volontà marinettiana. Ben presto, consapevole della centralità del corpo per qualsiasi espressione cinematografica, rifiutò i variopinti e pesanti "meccanici costumi" futuristi disegnati da Depero e preferì il celebre *body* di seta metallica aderentissimo con la cuffietta da aviatore con cui, scalza, si presentò scandalosamente a danzare nell'intermezzo di *Simultanina, divertimento futurista in 16 scherzi*, l'ultima opera teatrale di Marinetti. Fu un successo: in trenta giorni di rappresentazioni gremite di gente furibonda che costringeva la povera Censi a cambiarsi spesso il costume insozzato dai pomodori scagliati dal

pubblico inviperito dall'oltraggio. Nasceva l'*aerodanza*. Anticipando il *metodo Strasberg*, Marinetti la fece volare col pilota acrobatico De Bernardi; l'esperienza le fece sentire il suo "corpo come un aereo in picchiata", liberando completamente l'espressività del corpo la Censi - e la danza futurista in generale - introducevano in Europa un'alternativa vitale nella monotonia del teatro tradizionale.

Infatti, nel *Manifesto*, oltre a fornire altri due esempi di danze futuriste, la *danza dello shrapnel* e la *danza della mitragliatrice*, Marinetti afferma la predilezione dei futuristi per "Löie Fuller e il *cake-walk* dei negri" rispetto ad altre forme e generi contemporanei.

Una risposta indiretta al *Manifesto* viene da Prampolini: il 22 giugno del 1918, nella sala della Galleria dell'Epoca a Roma, in occasione di un'esposizione d'arte d'avanguardia, fa eseguire alla danzatrice russa Ileana Leonidov un'azione coreografica imperniata su "danze mimoplastiche" senza accompagnamento musicale. Seguendo i principi della "danza libera" di Rudolf von Laban (autore di un metodo di notazione coreografica complicatissimo, ma tuttora non sorpassato), Prampolini organizza altri spettacoli di questo genere. In uno di essi, alla Galleria Pesaro di Milano, nel novembre del 1931, con un costume definito "alluminio-balneare-futurista" disegnato dallo stesso Prampolini, la Censi danzò sui *vrumfv* e *sunf* di Marinetti che, dietro le quinte, declamava *A mille metri da Adrianopoli bombardata* e *Serie di seconde parti di immagini aviatorie* ed interpretò cinque *aeropitture* di Prampolini. Rinchiusa nella gabbia metallica che aveva già sperimentato in altri spettacoli, la danzatrice improvvisa dei gesti e dei movimenti ritmici che danno una specie di illustrazione sensibile delle "immagini aeree" contenute nei versi e nelle pitture futuriste. Giuocando sull'opposizione cielo/terra, la Censi assume delle posizioni aereodinamiche, si lascia cadere violentemente a terra o si abbandona a lunghe vibrazioni rappresentanti l'energia sviluppata dall'aereo al momento del suo ingresso nell'atmosfera.

Infaticabile, nell'aprile del 1932 è al Circolo Artistico di Trieste; una cronaca riferisce: "Gli *aeropoemi* di Marinetti furono interpretati da Giannina Censi, il corpo avvolto in un drappo che dava la sensazione dell'alluminio della macchina e del blu dello spazio". Cominciate nell'ambito della poetica del grottesco meccanico, le danze futuriste della Censi non si possono ridurre ad una mera riconversione della composizione plastica, poiché nelle sue coreografie il corpo diveniva, ora strumento simbolico della condizione terrestre, ora aspirazione al volo che si manifesta nel panteismo cosmico dell'aeropittura futurista. La danza futurista tende, così, alla *performance* andando ben oltre l'invenzione mimo-plastica teorizzata da Prampolini poiché, ancora oggi, la *performance* è percepita come il mezzo più efficace, per ricongiungere l'istantaneità dell'ispirazione - che sarebbe ontologicamente compromessa da una concettualizzazione che ne fissasse i limiti in termini spazio-temporali - con la molteplicità dei mezzi espressivi. Se adesso parliamo di multimedialità, lo dobbiamo anche a Giannina Censi¹.

Elvira Bonfanti

¹ Quando scrissi quest'articolo, nel giugno del 1995, non avevo ancora potuto consultare l'archivio privato di Giannina Censi dal cui studio risultano alcuni nuovi ed interessanti elementi sull'esperienza della danza futurista che ho potuto raccogliere nel mio libro *Il corpo intelligente - Giannina Censi*, pubblicato a Torino, ed. Il Segnalibro, nell'ottobre 1995.

Alla redazione di Musicaaaa!!!

Sono uno studente di conservatorio, assiduo lettore ormai da tempo della vostra rivista [...]. In particolare nel numero scorso mi ha colpito e, francamente un po' irritato, l'articolo firmato "Hans" in cui si tracciava, sotto metafora, un quadro apocalittico dello scenario musicale contemporaneo. [...] Pur essendo un frequentatore della letteratura cosiddetta "classica", non mi vergogno a confessare anche un certo interesse per la musica dei nostri giorni, in particolare il rock e la canzone d'autore, che se non altro ha il merito di far riflettere tanti e tanti giovani anche attraverso forme musicali ed espressive non molto elaborate e "accademiche". [...]

Cordiali saluti

Giorgio Sereni

Si accomodi pure, mio giovane lettore. Per dirla con quel noto personaggio televisivo che certamente godrà dei suoi favori: "Non è bello ciò che è bello. Ma che bello, che bello, che bello!". Quanto al resto, beh, sarebbe fiato sprecato...

(Hans)

Musica commerciale e comunicazione estetica di massa

di Gastone Zotto

Con l'avvento della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, le grandi masse hanno ottenuto la possibilità di accostarsi più facilmente al fenomeno artistico. Ciò avrebbe dovuto provocare un processo di educazione popolare all'arte. Osserviamo, al contrario, che al diffondersi del disco, ad esempio, non sembra aver fatto riscontro un corrispondente diffondersi della capacità critico-musicale nelle grandi masse fruitrici. Anzi, oggi più che mai, esiste uno iato tra il livello di elaborazione del suono, inerente alla musica classica contemporanea, e quello di comprensione estetica dell'uomo medio.

Paradossalmente si può affermare che nei secoli scorsi, da noi giudicati, spesso erroneamente, come arretrati ed oscurantisti, le grandi masse popolari si accostarono ai prodotti classico-musicali del loro tempo con maggior impegno e serietà. Le musiche di Beethoven, di Verdi, di Vivaldi, di Paganini, ecc. fecero esultare il grande pubblico del tempo. Musiche facili alla comprensione, quelle di allora? Musiche indecifrabili, quelle di ora? Mancata educazione estetica nell'ascoltatore contemporaneo? Eccessiva reclamizzazione e diffusione nel mercato di materiale musicale diseducativo? Sfruttamento economico di una domanda popolare inevitabilmente povera dal punto di vista osservativo?

Si cercherà di rispondere a queste domande, facendo ricorso alla scienza logonica, che, da più di un trentennio ormai, analizza e descrive l'operare mentale in termini di operazioni. In concreto, ci si chiederà se esistono dei meccanismi mentali, sui quali ha potuto giocare impietosamente la musica commerciale nei riguardi della grande massa indifesa, perché impreparata ad una analisi critica del prodotto estetico.

La musica commerciale, che nel presente studio si intende assumere come genere musicale leggero o canzonettistico, composto intenzionalmente per fini di lucro o di successo commerciale, corrisponderebbe, allora, ad una grossissima operazione finanziaria, consapevolmente fondata sulla povertà rapportativa, dal punto di vista estetico, propria dell'uomo comune? Potrebbe trattarsi addirittura di una povertà accuratamente individuata, coltivata e sfruttata per fini commerciali?

Per una migliore comprensione della presente indagine, si ritiene opportuno far premettere una breve descrizione della vita mentale, quale risulta dalle analisi condotte dalla Scuola Operativa Italiana del Centro di Cibernetica e Attività Linguistica dell'Università Statale di Milano, diretto dal prof. Silvio Ceccato. Questo tipo di indagine, strettamente scientifica, intende non lasciare tra le operazioni mentali residuo alcuno di datità o di trascendenza, poiché (per il primo caso: datità) l'arte non coincide con la fisicità dell'opera o con i procedimenti usati per ottenerla, come la regola, la tecnica, la forma, lo stile, ecc., e nemmeno (secondo caso: trascendenza) essa coincide con la 'bellezza' già fatta ed esistente fuori di noi, quasi una divinità estetica da scoprire e riprodurre all'infinito su misura umana, tramite un dono di origine altrettanto divina, chiamato 'ispirazione'.

Una metodologia di tipo scientifico, che si rivolge al pensiero, assumendolo come oggetto d'indagine, e che si avvale di procedimenti, che facciano uso di criteri univoci ed intersoggettivi, per giungere ad analizzare il fenomeno estetico musicale (i suoni e tutti i tipi di relazione che intercorrono tra di essi) come risultato di operazioni mentali. Questo tipo di ricerca si rivela sempre più fecondo di sorprendenti risultati, anche se divergenze e revisioni possono risultare inevitabili;

Il presente saggio, comparso per la prima volta sull'Estratto della Rivista Lo Spettacolo (Anno XXX - N. 2 - Aprile-Giugno 1980), è qui proposto nella versione originale e integrale, unitamente ad alcune parziali modifiche introdotte dall'autore.

situazioni, queste ultime, più che normali, da sempre, nell'ambito di qualsiasi seria ricerca scientifica. La scienza è un metodo, un modo di procedere, non i risultati che ne derivano.

Ovviamente, nel presente studio la panoramica dei risultati ottenuti sarà necessariamente limitata. Il lettore interessato ad un approfondimento sull'argomento potrà rivolgersi alla numerosa serie di pubblicazioni curate finora dai vari collaboratori della Scuola Operativa Italiana.

Attenzione, memoria e pensiero

I nostri contenuti mentali sono dovuti principalmente a tre apparati: quello dell'attenzione, quello del pensiero e quello della memoria.

L'*attenzione*, che svolge principalmente due funzioni: a) rende presente, cioè mentale, il funzionamento di altri organi, come la vista, l'udito, il tatto, ecc., e lo frammenta con pulsazioni, che vanno più o meno dal decimo di secondo al secondo e mezzo; b) applicandosi su se stessa, in combinazioni di stati, essa costituisce le cosiddette 'categorie mentali', che possono essere assunte sia isolatamente (es. il singolare ed il plurale presi soltanto come rapporti mentali), sia applicativamente (es. - in corrispondenza alle due categorie appena sopra citate - : bosco (singolare) e alberi (plurale)).

Il *pensiero*, che risulta composto da correlazioni triadiche, in cui figurano i due termini di un rapporto (i correlati), cui va aggiunto il rapporto stesso, posto dall'operare soltanto attenzionale (il correlatore). La composizione di queste correlazioni triadiche dà luogo alla ricchezza del pensiero. Normalmente la durata di una rete correlazionale non supera i cinque/sette secondi; è possibile però prolungarla indefinitamente, perché subentra la funzione condensatrice della memoria, capace di riassumere in un solo frammento attenzionale tutta la rete precedente ed offrire così la possibilità di riciclare quest'ultimo come elemento semplice di una nuova rete.

La *memoria*, che non svolge soltanto la funzione di ripresa letterale (quella corrispondente al comune 'ricordare a memoria'), ma ne svolge anche altre, come l'associativa, la selettiva, quella di cancellazione di presenza, di propulsione, di condensazione, modificativa, creativa, ecc.

L'atteggiamento estetico

L'assunzione dell'atteggiamento estetico avviene per opera dell'attenzione, che si dà un modulo di composizione diverso da quello presentato finora. Nell'operare comune, nell'atteggiamento descrittivo o di cronaca un costrutto termina per dare posto al successivo, legato al precedente soltanto per ciò che la memoria riassuntiva conserva e fonde. Nell'operare estetico, invece, l'attenzione mantiene presente, all'aggiungersi dei successivi, i frammenti operati in precedenza, facendo funzionare il mantenimento di presenza per una durata media di cinque/sette secondi e facendosi aiutare dalla memoria riassuntiva per durate più ampie. Una successione di frammenti attenzionali, mantenuti presenti e sommati, costituisce quindi il tipico operare mentale della presa ritmico-estetica. In linea di massima, quando l'attenzione assume questo atteggiamento operativo, la durata dei frammenti si aggira sul 96 di metronomo (otto frammenti ogni cinque secondi).

La composizione musicale diventa, per il compositore, il risultato ottenuto mediante l'assunzione di questa situazione ritmica, e, per il fruitore, una sollecitazione ad assumere la stessa. I frammenti operati con questa chiave ritmica sono sempre costituiti da elementi percettivi, rappresentativi o categoriali; essi vengono strutturati dinamicamente e formalmente dando luogo al cosiddetto 'contenuto musicale', che non può non esserci, quando l'opera d'arte svolge la sua specifica funzione strettamente estetica. Ci può essere però anche un altro tipo di contenuto, quello originato da altre funzioni assegnate all'opera. Esso può essere politico, religioso, economico, pratico, ecc., e può esserci o non esserci; viene definito 'contenuto pretestuale', perché non è costitutivo dell'arte, anche se quasi sempre si accompagna ad essa.

Purtroppo, talvolta il pretestuale viene preso come fine unico dell'operare musicale, e quest'ultimo finisce per diventare, così, soltanto illusoriamente artistico. È il caso della musica, composta per fini esclusivamente commerciali, nella quale il fine (l'arte) viene funzionalizzato al successo

economico. L'arte viene dichiarata e strumentalizzata fin dal suo nascere; di fatto, essa viene praticamente ignorata, in quanto tale, perché creata unicamente in vista dell'applauso, o meglio, dell'incasso.

Tuttavia, il risultato di simile operazione, cioè la musica che ne esce, è considerabile davvero come un prodotto estraneo all'arte, dal momento che milioni di persone ne ricavano un indiscutibile piacere estetico? Trovando l'arte la sua matrice in uno specifico atteggiamento mentale e non nella fisicità del percepito, qualsiasi osservato può assumere la funzione di oggetto artistico, anche il gocciolio del rubinetto, anche i rottami linguistici dell'ubriaco. Il limite della musica commerciale va quindi individuato non già nella sua estraneità al fatto artistico, quanto piuttosto nella povertà di correlazioni, con cui essa è strutturata, nello sfruttamento degli stereotipi osservativi, cui sono vittime i fruitori comuni, e nella conseguente diseducazione estetico-mentale, che essa provoca nell'ascoltatore impreparato e indifeso.

Ripetività osservativa

Considerando l'operare mentale come funzione di un organo fisico, cioè del cervello, sembra possibile riscontrare la generale tendenza a trarre da esso il massimo risultato con il minimo sforzo. A parità di prodotto desiderato, l'uomo, mettendo in atto la sua operatività cerebro-mentale, tenderebbe all'adozione dei meccanismi più ridotti in numero e complessità.

Le prime due categorie mentali, che sembrano emergere nell'attuazione di tale semplificazione operativa, sono la ripetizione e la simmetria. Da sempre, la mente le ha largamente applicate agli osservati, riferiti al mondo della biologia, della fisica, della chimica, ecc.; basti ricordare, ad esempio, per il nostro corpo, alla ripetitività, ricavata dalla e sulla osservazione del fenomeno respiratorio e di quello sanguigno (circoli), oppure alla simmetria, ricavata dal confronto tra molte sue parti.

Anche per il mondo strettamente mentale, il nostro operare sembra essere fortemente portato alla ripetizione, più o meno variata. Quando l'organo sensoriale, sul cui funzionamento la mente opera un osservato, incontra una qualsiasi differenza di sapore (apparato gustativo), di calore o di durezza (apparato sensoriale), ma anche di colore, di direzione, di curvatura, ecc. per le situazioni visive, o di altezza, di intensità, di andamento ritmico, di timbro, ecc. per quelle sonore, l'attenzione subisce un'alterazione del funzionamento, cui segue un arresto del flusso operativo. Questo, alla ripresa, risulta carico dell'attesa di un'uguaglianza, cioè di un flusso uguale o quasi uguale a quello precedente.

È presumibile che la modalità operativa trovi le sue origini nel meccanismo della memoria, che consiste nel riferire l'attenzione al suo passato, cioè su un operato da riprendere e ri-trattare.

Tenendo conto che l'adozione del modulo estetico o sommativo, a differenza di quello sostitutivo, che è caratteristico del linguaggio e della cronaca, si basa sul mantenimento di presenza, che riporta uno sull'altro, il precedente sul successivo, i frammenti attenzionali costituiti, è presumibile che la mente non iniziata all'operare estetico trovi una facilitazione ed una stimolazione ad assumerlo, se applicata su elementi presi come ripetitivi.

La necessità, poi, di portare sommativamente i frammenti fino al termine della lettura dell'opera, rende necessario anche il subentrare della funzione mnemonica riassuntiva. Rimane ovvio, che anche quest'ultima trova una facilitazione operativa, se riferita a frammenti costituiti come ripetitivi, poiché diminuisce la complessità rapportativa (numero di elementi da intercorrelare) nel mantenere la presenza e nel condensare gli elementi osservativi, che si presentano a catena con un modello privo, o quasi privo, di variazione.

Ai medesimi criteri di elementarietà rapportativa va ricondotto anche il modello mentale di simmetria, che consiste nella semplice aggiunta, a quello di ripetitività, del principio di specularità: l'uguaglianza viene costituita, capovolgendone la direzionalità osservativa. Operando su elementi presi come uguali, riesce facile alla mente accostarli mediante l'aggiunta del solo rapporto di bidirezionalità.

A posteriori, la sollecitazione operativa del simmetrico viene psicologicamente accresciuta, se si osserva come esso sembri offrire anche un particolare senso di piacevolezza, ricavata da una sensazione

di compiutezza: qualsiasi punto del primo osservato trova, con il simmetrico, una perfetta corrispondenza in direzione conclusiva, anziché in quella ripetitiva a catena; in altri termini, a inizio corrisponde fine, sotto l'aspetto rapportativo, anche per i punti intermedi. Ciò, probabilmente, spiegherebbe come il simmetrico venga preferito al ripetitivo nella fruizione estetica, nonostante esso implichi una più complessa operatività mentale. Un criterio più impegnativo, ma anche più gratificante. Ciò spiegherebbe ancora, come la semplice ripetitività sconfini molto prima del simmetrico nello 'scontato', nel 'banale', nell'ovvio', ecc.

A ben guardare, però, anche il simmetrico a sua volta comporta una notevole povertà di rapporti. Pur implicando una correlazione doppia: ripetitività e specularità, esso rimane fisso e prevedibile nei risultati durante tutto il tempo di lettura dell'opera, provocando nella mente, anche minimamente allenata nell'atteggiamento estetico, un incedere automatico e noioso.

In conclusione, i criteri ispirati alla minor complessità mentale non vanno considerati come antiestetici; essi segnano un passaggio obbligato per un primo atteggiarsi nel mondo dell'arte. Tuttavia essi devono venir superati ben presto, se non si vuole rimanere esclusi dall'approccio con la Storia dell'Arte, che, per principio, prende l'avvio da tale superamento. Dalla mancanza di quest'ultimo trae origine il fenomeno degli stereotipi, sui quali può abilmente giocare e abbondantemente mieterne tutta la musica commerciale.

Lo stereotipo

Lo stereotipo si ottiene, ripetendo in maniera fissa per molte volte, in certi casi per tutta la vita, uno schema mentale, operato una prima volta in risposta ad un certo scopo, anche quando questo venisse mutato. Esso impedisce che si presentino all'attenzione degli scopi alternativi, applicabili alla medesima situazione, che può essere di tipo mentale (categoriale), osservativo (percezione o rappresentazione) o misto. Qualsiasi tipo di costrutto può essere quindi elaborato, sviluppato, svolto, variato, arricchito, mediante l'aggiunta, la detrazione, l'estrapolazione, la sostituzione, lo scambio o la modificazione di uno o più pezzi, che lo costituiscono. Ciascun elemento di una catena, se 'trattato', può provocare un risultato globale o finale nuovo e diverso, rispetto a quello originario, se isolato ed estratto, può diventare punto di partenza per nuove reti, ed infine, se isolato e reinserito in diverso costrutto, può essere usato per segnare il punto di inizio o di arrivo di una serie di catene intercorrelate. Lo stereotipo blocca qualsiasi tipo di elaborazione di un costrutto, provoca quindi l'automatismo e l'impossibilità pratica di costruirsi delle strutture correlazionali alternative, cioè una mente creativa.

Nella pratica quotidiana, lo stereotipo impedisce che alla mente si presenti la possibilità di elaborare schemi, del tutto o in parte, originali, in rapporto a finalità alternative, con il risultato che molto spesso si fanno inconsapevolmente coincidere le poche operazioni costituite, unicamente con qualche particolare caratteristica della situazione osservata o descritta. Ad esempio, nell'arte pittorica, il cielo e l'acqua non possono essere che azzurri, i prati e gli alberi: verdi, i tronchi delle piante: marrone¹. Si tratta di schemi mentali fissi, capaci di bloccare un'indagine o un'elaborazione alternativa sui successivi percepiti o rappresentati.

Lo stereotipo, tuttavia, va coscientizzato, usato e superato; non condannato per principio.

Considerato come schema semplice, esso diviene un passaggio obbligato per il bambino, necessitato a costruirsi pezzo per pezzo la sua operatività mentale; considerato come schema fisso e facilmente trasformabile in automatismo, esso diviene utile e spesso necessario nel normale vivere quotidiano. Si pensi a quello che succedrebbe, se volessimo costruire anche una sola alternativa sopra ciascuna delle nostre percezioni, rappresentazioni o pensieri. Il nostro vivere è pieno di schemi, usati ripetitivamente e sfruttati in quanto semplici ed automatici: il parlare, lo scrivere, il suonare uno strumento, il lavorare, perfino il giocare, il correre, il parlare, ecc. vanno riferiti quasi completamente ad un operare, prima costitutivo e poi trasformativo, lentamente acquisiti ed automatizzati. Se così non fosse, si dovrebbe ricominciare tutto e sempre daccapo. Lo sperpero di energie e la pazzia sarebbero inevitabili.

Lo stereotipo si carica di negatività solo nel caso in cui il relativo operare venisse preso come unica possibilità: “si è sempre fatto così, io ho sempre fatto così, quindi non si può fare (leggi anche: pensare) che così”; in altri termini, lo schema viene ripetuto, perché considerato come mezzo unico, e non già come risultato di una lenta conquista, passibile di innumerevoli elaborazioni e sostituzioni.

Ovviamente, le esigenze pratiche della vita impongono un bloccaggio (stereotipo) all'enorme potenzialità alternativa dell'uomo. Soprattutto la comunicazione linguistica ha bisogno di riferirsi a convenzioni semantiche, a singoli contenuti ed anche ad intere reti di pensiero, costruite da milioni di esperienze e tramandate per generazioni in forma convenzionata. Tali convenzioni vanno collocate all'interno dell'atteggiamento di cronaca, cui corrispondono: 'un modo di considerare' con intento descrittivo e 'un punto di vista' pratico. È l'atteggiamento più semplice e più comune, quello che di fatto necessita del maggior numero di convenzioni, di pezzi fissi, di stereotipi. Su questi, si articola continuamente il vivere quotidiano. Questo atteggiamento pratico si costituisce con il modulo sostitutivo e si distingue nettamente, quasi si contrappone a quello sommativo, che dà vita all'atteggiamento estetico. Nel primo caso, lo stereotipo riesce utile, spesso inevitabile o necessario, nel secondo invece, va considerato soltanto come punto di partenza, da abbandonare, o meglio, da superare quanto prima.

Lo stereotipo musicale

Applicandosi ad un osservato, preso abitualmente come ripetitivo nel normale vivere quotidiano, la mente sembra particolarmente sollecitata ad aggiungervi l'atteggiamento estetico.

Tipici sembrano risultare i seguenti esempi: a) in campo visivo: una serie di sedie poste in fila, le colonne e gli archi di un chiostro, una o più file di soldati fermi o in movimento, ecc.; b) in campo sonoro: il tichettio dell'orologio, il passo di marcia, ecc.; c) in campo più strettamente musicale: il ritmo di valzer segnato dai soli bassi di una fisarmonica, il ritmo di marcia segnato dai soli strumenti a percussione nelle manifestazioni popolari, l'incedere fisso di una fanfara, e così via. La mente assume un primo elemento come termine di confronto, cui riferisce i seguenti, per applicarvi il medesimo modello osservativo, per applicarvi cioè la categoria di uguaglianza; in questa maniera, essa viene ad assumere come uguali quelle sedie, quelle colonne, quegli archi, quei soldati, quei battiti, ecc., e/o la loro intervallazione, disposizione e grandezza. A questo punto il passaggio alla presa estetica sembra molto breve, quasi “istintivo”. Sembra infatti molto semplice, dal punto di vista rapportativo, mantenere presenti, sommati e successivamente condensati degli elementi attenzionali, già presi in precedenza come ripetitivi o uguali tra di loro.

La contiguità tra le operazioni necessarie per ottenere l'uno e l'altro risultato (ripetitività e modulo estetico-sommativo) sembra spiegare la spontaneità del passaggio dal primo al secondo meccanismo mentale.

Senonché, tener vivi e riassumere dei pezzi sempre uguali fra loro non ha molto senso; l'ultimo di turno, come qualsiasi altro, dice, già da solo, tutto o quasi tutto. I precedenti, essendo uguali, vengono a perdere buona parte della loro carica informativa e/o ritmico-estetica. Ciò spiegherebbe come la ripetitività vada considerata di solito come antiestetica; provocherebbe, infatti, una forte spinta iniziale verso l'operare sommativo, ne faciliterebbe anche la prosecuzione; ma, per un osservatore, anche minimamente critico o educato dal punto di vista estetico, risulterebbe assai presto tanto comoda quanto fasulla e illusoria dal punto di vista seriamente artistico.

Anche la musica commerciale è impostata in buona parte sulla ripetitività ritmica (basti osservare la ritmica sempre uguale assegnata alla batteria), su quella melodica (*clichés* riproposti con impietosa monotonia) e su quella timbrica (impasti orchestrali privi di varietà): il tutto con il falso pretesto di offrire un materiale 'artistico' facilmente accessibile per il grande pubblico.

Gastone Zotto

¹ P. Parini, *L'educazione estetica*, A.A.V.V., La Nuova Italia, Firenze, 1978.

Libretti

I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti, a cura di L. Bianconi e G. La Face Bianconi, 1 vol. e 2 tomi, Firenze, Olschki, 1992, pp. XII-435, XI-483

Qua e là, si legge ancora che il *Giulio Cesare* di Händel deriva dal dramma omonimo di Shakespeare, anche se l'opera da recitare mette in scena la fine del dittatore, a Roma, e l'opera da cantare il suo trionfo su Cleopatra, in Egitto. A parte il fatto che un libretto nasce preferibilmente da un originale comodo di lingua e vicino di cultura, l'errore s'è fatto davvero imperdonabile da quando si dispone dei primi due tomi dell'imponente iniziativa fondata sul contributo di molti studiosi e prevista in quattro volumi per otto tomi che dei testi, come assicura il titolo stesso, fornisce anche le fonti. Qui sono trascritti 16 libretti, da *Vincer se stesso* è la maggior vittoria del 1707 all'*Elpidia*, ovvero *Li rivali generosi* del 1725, nel primo tomo, e le rispettive fonti di altri poeti (ovviamente per altri musicisti) nel secondo. Non sono edizioni critiche arduamente confrontate con tutti i cosiddetti testimoni o follemente adeguate alle partiture, ma ristampe corrette delle prime pubblicazioni, meglio edizioni "diplomatiche-interpretative": necessari alla conoscenza e all'ascolto delle musiche, questi libretti intervengono in un contesto editoriale che solo occasionalmente mette a disposizione il sommo Händel, e in un panorama critico che opera filologicamente sulla musica ma senza mai ripubblicare i libretti (Rossini, Verdi, Donizetti). Tre ragioni individua Bianconi nella ristampa di un libretto, una estetica (il libretto di per sé, il dramma che coopera con la musica), una drammaturgica (il libretto come portavoce, segnale mnemonico della musica), una poetica (la drammaturgia come antropologia, quindi come rilievo di storia umana). E ce n'è abbastanza per affrontare la lettura e la conoscenza di tanti capolavori händeliani, anche in proficuo paragone con gli originali nella cui stampa sono contenuti in riquadri i passi poi raccolti dai collaboratori di Händel. Per tutti, basti l'esempio dell'inizio di *Giulio Cesare in Egitto*: il libretto di Händel premette un coro e un distico per il protagonista, e prosegue con un recitativo di quattro versi e mezzo dei quali solo il primo e il terzo muovono dal libretto di Gianfrancesco Bussani per la musica di Antonio Sartorio (dove figurano come verso 1 e 37).

P.M.

Una biografia di Farinelli

S. Cappelletto, *La voce perduta*, Edt, p. 235, Lit. 27.000

"...Vecchio... assisteva al disfacimento del proprio mito, sicuro e lento come la trama del tempo. E le immagini, i ricordi degli anni di gloria, degli onori, delle amicizie eccellenti... confermavano anzitutto la certezza del decadimento, la perdita del primato, un tempo indiscusso. Il secolo che aveva dapprima celebrato la seduttiva bellezza della voce esaurendo ogni iperbole per descriverla, poi creato l'antidoto a quel modo di fare teatro e ai suoi protagonisti, cominciava a ridere di lui, forte quanto lo aveva venerato...". È il suggestivo avvio del volume *La voce perduta* scritto da Sandro Cappelletto e pubblicato dalla Edt. Il vecchio stanco, ormai fuori dalla realtà, è Carlo Broschi, detto Farinelli, il più famoso fra gli evirati cantori del Settecento.

"Gli evirati cantori - spiega Cappelletto, scrittore e critico musicale veneziano - sono meteore che incontri continuamente nella storia e ti sembra di non riuscire mai ad afferrare compiutamente. Va notato che erano tutti italiani. E allora mi è venuta la curiosità intellettuale di entrare nel loro mondo e ho scelto l'artista forse più interessante. Incredibilmente longevo, Farinelli è infatti sopravvissuto alla sua gloria, ha conosciuto il trionfo e il dileggio. Quando era in carriera la pratica dei castrati era al suo apice; quando si avvia verso la morte, quell'uso è aborrito e condannato: penso alle ironie di *Candide* o alle posizioni fortemente critiche degli Illuministi".

La ricostruzione biografica del grande evirato è stata elaborata con scientificità e rigore da Cappelletto attingendo ad una serie di preziosi documenti: dal carteggio di Pepoli a quello di Metastasio, al testamento dello stesso Farinelli. Cappelletto ha inoltre ricostruito la carriera e il repertorio del cantore elencando cronologicamente i teatri visitati e i ruoli interpretati. Il volume è completato da due saggi: "Riflessioni sul destino di un evirato cantore" della psicologa Simona Argentieri e "La Chiesa cattolica e i cantori evirati" di Bonifacio Giacomo Baroffio, presidente del Pontificio Istituto di Musica Sacra.

Roberto Iovino

Sereno Masochisti e la ‘secondarizzazione’

Salendo le scale del conservatorio, Sereno Masochisti già pregustava il piacere che provava nel trasmettere ai propri allievi, con puntuale precisione, le modeste conoscenze di quell’umile artigianato strumentale che da giovane aveva appreso con tanta solerzia dal vecchio maestro. Erano anni belli quelli, in cui si studiava per davvero la musica senza tanti grilli per la testa. Dieci anni difilato di strumento, qualche materia complementare che si cercava per lo più di aggirare giocando, non senza un certo godimento, un po’ al gatto e al topo ora con l’insegnante di solfeggio, ora con quello di storia, ora con quello ancor più noioso di armonia. Un po’ più divertenti erano le materie di musica d’insieme (almeno si suonava!), anche perché alla fine dell’anno non c’era nemmeno la preoccupazione dell’esame. Vita beata, spensierata; giorni e giorni a rompersi il cervello (si fa così per dire) con scale e arpeggi, arpeggi e scale, studi e via dicendo. Oggi invece mala tempora currunt. Questo pensiero (naturalmente in italiano) gli attraversò improvvisamente la mente non appena ebbe messo l’occhio sulla bacheca, sulla quale troneggiava, imponente, l’ultimo proclama Unams. “La colpa? Eccola!”, mugugnò tra sé e sé. “Da quando quei quattro scalmanati di sindacalisti si son messi in testa l’alta cultura è finita la pacchia”. Incrociò allora un collega simpatizzante del sindacato tanto avversato. “Ciao, Masochisti, hai saputo le ultime sulla riforma?” “Rifirma? Bella roba!” “Ma come! Sai che qui rischiamo tutti la secondarizzazione se non ci mettiamo un po’ a far la voce grossa?”. Masochisti, il cui vocabolario si limitava per lo più ad espressioni del tipo “cala” e “cresce”, “a tempo”, “più forte”, “più piano” e via discorrendo, risultò un po’ spiazzato dal termine “secondarizzazione”, pensando si trattasse di parola sovversiva di stampo comunista o giù di lì. “Tu e i tuoi rossi, andatevela a prendere in quel...” (Questo - e il lettore l’avrà già intuito - era il suo abituale linguaggio). “Ma scusa, cosa c’entrano i rossi. Anzi, son proprio loro che cercan di farci le scarpe”. Il collega, con molta pazienza, spiegò allora come stavano le cose. La Quercia, sì, insomma il partito del baffetto, e la Triplice, cui son sempre stati maledettamente sullo stomaco l’eccessiva autonomia dei conservatori e i “privilegi” contrattuali dei loro insegnanti, lavativi e perdigiorno, con il pretesto dell’Europa, avevano deciso di fare a loro modo “giustizia”, stilando, con l’aiuto di “tecnici” scriteriati e incompetenti, uno sciagurato disegno di legge mirante al declassamento degli attuali conservatori a licei. Della qual cosa non si doleva, pro domo sua, qualche illustre tiratore d’arco, giornalmente impegnato a lanciar strali di fuoco sul corpo docenti, tacciato di incompetenza e inettitudine. A questo punto il Masochisti si indignò, convinto, tutto sommato, di essere in grado, anche in virtù dell’esperienza acquisita, di poter fornire ai propri ragazzi solide basi da cui derivare una dignitosa professionalità. “Occorre puntare all’alta cultura, agli Isda, caro Masochisti, altrimenti quelli ci rovinano, noi e la musica!” “E dagli con ‘sta alta cultura. Ma come possiamo pretendere, ignoranti come siamo, di diventare insegnanti universitari?” “Ma che c’entra l’università. Io sto parlando di Isda [Istituti Superiori delle Arti, n.d.r.] che sono ben altra cosa.” “E pensare che si stava così bene prima. Nessuno badava a noi. Avete voluto fare casino? Altro che Isda! Adesso rischiamo di finire lì con la ... ‘secondarizzazione’”. E qui Masochisti si lanciò in una serie di mea culpa: “Ma se non siamo nemmeno capaci di scrivere i giudizi dei nostri ragazzi delle medie e del liceo...” “Medie? Liceo? Puah! La nostra rovina, caro Masochisti”. Abbassò la voce perché in quel mentre stava transitando un insegnante della famigerata scuola “annessa” che, con la puzza sotto il naso, abbozzò un vago saluto. “Lui sì che è laureato, mica come noi, poveri ignorantoni.” “Dio, Masochisti, ti lasci metter sotto da un insegnante di latino? Almeno tu un mestiere ai tuoi allievi lo insegni. Altro che rosa, rosae, rosarum”. Inutilmente il collega tentò di spiegare i gravi rischi che questa riforma, se non venivano accolti i debiti emendamenti, poteva comportare non tanto per le rispettive carriere quanto - cosa ben più importante - per gli studi musicali. Invano citò il proclama dei “Grandi” della musica italiana contro la distruzione e lo smembramento dei conservatori. Ma quello imperterrito ad autoflagellarsi. “Soffiatubi, segnalegno, palpatasti. Ecco quello che siamo. Non siamo capaci nemmeno di fare la “o” col bicchiere e tu mi stai ancora a romper le balle con ‘sta alta cultura? Illuso! Ma a questo punto ringraziamo il cielo se ci lasciano lì alla, come si chiama?... ‘secondarizzazione’. E poi basta. Ciao!”. E tiro dritto per la sua strada, salutando a mala pena altri colleghi “soffiatubi”, “segalegno” e “palpatasti”, quasi usciti per incanto dal felliniano Prova d’orchestra. Il sindacalista si riebbe a stento da quello sfogo sconcertante. “Certo”, commentò tra sé, “da uno che si chiama Masochisti cosa si può pretendere di più? Ma poi, quanti Masochisti, di nome e di fatto, si annidano tra le mura tremolanti dei nostri vecchi conservatori?”

Hans