



Musicaaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno XIII - Numero 37

Gennaio-Aprile 2007

Sommario

<i>Telefonini in classe</i>	pag. 3
<i>Mitiche musiche</i> , di P. Mioli	4
<i>Indagine intorno ad alcuni aspetti della biografia e della musica di W. A. Mozart</i> , di G. Rausa	5
<i>La funzione della musica nell'opera di Thomas Mann</i> , di L. Ruzza	12
<i>Musica, ambiente e gioco</i> , di M. Raiola	16
<i>Danze sacre e sociali</i> , di Geronimo	21
<i>La rinascita musicale in Finlandia</i> , di V. Buttino	22
<i>Sansone e Dalila, il classicismo francese</i> , di C. A. Pastorino	25
<i>Dalla Traviata alla Troiata</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola
Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

<i>Collaboratori</i>	Giovanni Acciai (Piacenza)	Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)
	Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Alberto Iesuè (Roma)
	Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Roberto Iovino (Genova)
	Vanni Bortoli (Carpi - MO)	Marco Lombardi (Savona)
	Vincenzo Buttino (Grottaglie - TA)	Claudio Guido Longo (Bologna)
	Alberto Cantù (Milano)	Marta Lucchi (Modena)
	Antonio Carlini (Trento)	Emanuela Negri (Verona)
	Ivano Cavallini (Trieste)	Laura Och (Verona)
	Alessandra Chiarelli (Bologna)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
	Tarcisio Chini (Trento)	Marco Peretti (Venezia)
	Alberto Cristani (Ravenna)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
	Vittorio Curzel (Trento)	Noemi Premuda (Trieste)
	Maurizio Della Casa (Mantova)	Marco Raiola (Milano)
	Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
	Enzo Fantin (Legnago - VR)	Laura Ruzza (Roma)
	Antonio Fari (Lecce)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
	Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Francesco Sabbadini (Bologna)
	Piero Gargiulo (Firenze)	Gastone Zotto (Vicenza)
	Emanuele Gasparini (Dossobuono - VR)	Leonardo Zunica (Mantova)

Sede redazionale: P.zza Seminario, 3 - 46100 Mantova - Tel. (0376) 362677 - e-mail carlomarengo@libero.it

Spazio internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Tipografia Mercurio - Rovereto (TN)

Abbonamento 2007 a *Musicaaa!*

Per ricevere *Musicaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di euro 15 da versarsi sul c/c postale n. 20735247 intestato ad Associazione Musicanuova, Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 1010304 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail carlomarenco@libero.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

Musicaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Scarsellini, 2

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

sullo spazio internet maren.interfree.it e presso le biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria
'Vivaldi' di Alessandria
'Piccinni' di Bari
'Martini' di Bologna
'Monteverdi' di Bolzano
'Venturi' di Brescia
'Palestrina' di Cagliari
'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze
'Giordano' di Foggia
'Paganini' di Genova
'Casella' dell'Aquila
'Schipa' di Lecce
'Campiani' di Mantova
'Verdi' di Milano
'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova
'Bellini' di Palermo
'Boito' di Parma
'Morlacchi' di Perugia
'Rossini' di Pesaro
'D'Annunzio' di Pescara
'Nicolini' di Piacenza
'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma
'Buzzolla' di Rovigo
'Verdi' di Torino
'Bonporti' di Trento
'Tartini' di Trieste
'Tomadini' di Udine
'Marcello' di Venezia
'Dall'Abaco' di Verona



Kreisleriana

Telefonini in classe

La scuola è di tutti, specie dei genitori

Alcuni giorni or sono la professoressa X trovò non poche difficoltà nel varcare la soglia della propria scuola. Un folto gruppo di persone assiepatato attorno all'edificio cercava di capire il perché dell'uccisione di un mite bidello, squartato e sfigurato come un topolino tra le grinfie di una pante-ra. Probabilmente si trattava di un episodio di semplice bullismo: ordinaria amministrazione. Infatti, nella nuova enciclopedia aggiornata la voce "bullismo" così recita: comportamento usuale della gioventù odierna, alias passatempo per giovani d'oggi, giochi di ragazzi e così via. Per proseguire, si va ai vari esempi, dal computer adibito a sedia elettrica, fonte di forti scariche emozionali, alla pratica della scorticazione, un modo efficacissimo per liberarsi dei peli superflui, dall'aperitivo al cianuro in discoteca, alle fratture multiple dovute a scambi d'opinione. Ma qualcuno ipotizzava che la cosa fosse avvenuta per vendetta. Infatti, alcuni genitori, postisi di buon mattino in contatto telefonico con la segreteria, si erano imbattuti in un funesto messaggio musicale tipo TA TA TA TAAA!, con il quale si annunciava che il Ministero della pubblica istruzione aveva deciso di abolire i cellulari durante le lezioni. Di telefonino in telefonino la notizia si diffuse a spron battuto tra lo sdegno generale. Poveri ragazzi, privati della possibilità di conferire con i loro cari e soprattutto di dar vita attraverso le loro suonerie alle musiche di fuoriclasse come i Bee Gees, i Deep Purple, Ramazzotti o la Pausini... E poi, quale malvagità, spegnere i telefonini (in gran parte incorporati); come spegnere il cuore, divorare il fegato, maciullare il pancreas. Per non dire dei danni arrecati all'economia, tagliando drasticamente i diritti d'autore a grandi artisti e rubando infinite ore di attività alle multinazionali della telefonia mobile. Cose da lasciare annichiliti.

Per farla breve, tra i genitori riunitisi in seduta speciale, fu tutto un TIM TAM con ricorso immediato al TAR, incalzando il giudice costretto ad emettere una sentenza in tempo reale. Risultato? Sconfessione subitanea del ministro condannato a finire come Mussolini per abuso di potere e piena facoltà ai genitori di punire il corpo docente mediante fustigazione e di passare per le armi presidi e personale ausiliario (ecco il perché del bidello stecchito) per aver accolto supinamente un Diktat lesivo della libertà individuale e dell'espressione artistica. Bontà loro se i genitori non portarono a compimento quanto suggerito dall'autorità giudiziaria, limitandosi alla soppressione del bidello e a dar fiato alle suonerie per una intera settimana, oltre ad allestire, in segno di protesta, un Concertone tipo Piazza S. Giovanni. In alcuni casi proiettarono il film The Passion, minacciando docenti e dirigenti di procurar loro la fine del protagonista. Come dire, in altri termini, se fate i bravi vi commuto la pena. E poi la logica impone che se i cittadini (cioè i genitori) pagano non solo le tasse normali ma anche quelle di iscrizione, hanno il sacrosanto diritto di stilare i programmi e ogni sorta di orientamento scolastico a loro piacimento, come segue.

In pratica, d'ora in poi le lezioni avranno carattere individuale e avverranno tramite telefono. L'insegnante a scuola e l'allievo a casa con relativa risposta prepagata a suon di musica. Per esempio, il docente chiama: sei tu Kevin? E questi, se vuole, fa rispondere in caso positivo da una suoneria, in caso negativo da un'altra. Posto che Kevin sia disponibile, l'insegnante chiede: vuoi fare Storia contemporanea, cioè Gossip? Eccoti l'ultimo boy-friend di Anna Falchi, oppure: sei pronto per Matematica? Cominciamo (aritmetica) con gli U due e finiamo (geometria) con la cubista di turno. Ma c'è anche Estetica, dal pearcing al tattoo. La lingua, ovviamente crivellata, è l'americano con obbligo di inglese per i paesi stranieri e spagnolo per il turismo sessuale in America latina. L'italiano, lingua senza pearcing, è solo un optional.

Naturalmente niente compiti, niente verifiche, niente esami. E le valutazioni? Ognuno si darà il proprio voto, ma solo previa approvazione dei genitori. Al personale docente resta il compito di trascriverli in bella grafia. Questa sì che è una scuola giovane, in linea con i nuovi tempi e, soprattutto, proiettata nel futuro.

J. Kreisler

Mitiche musiche

Dal programma del 70° Maggio Musicale Fiorentino a qualche moto di gioia o di timore

di Piero Mioli

Quando l'opera non si rappresentava ancora nelle arene o nei grandi teatri all'aperto, vivevano delle stagioni estive che al chiuso dei soliti, antichi teatri richiamavano tanto pubblico quanto le stagioni invernali.

Queste, per la verità, erano dette "di carnevale", e verso l'inizio della primavera, cioè alla fine del carnevale stesso, erano già finite.

Ma allora cominciavano quelle "di primavera", che oggi, invece, o prolungano le stagioni precedenti avviate in autunno o eventualmente si trasformano in qualcos'altro. È il caso, arcinoto, di Firenze, del suo Teatro Comunale, del suo prestigioso festival di primavera, insomma del Maggio Musicale Fiorentino testé approdato al 76° anno di vita.

E siccome un festival non è una stagione normale, piacente soprattutto se ben assortita, ma una rassegna in obbligo di originalità (se non di monografismo), qualche parola l'edizione corrente del Maggio (che è la LXX, causa una cadenza inizialmente non annuale) la sollecita senza meno.

A parte la sinfonica, il balletto, la varia serie delle manifestazioni collaterali, le quattro opere in programma erano l'*Antigone* di Ivan Fedele, l'*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck, *Das Rheingold* e *Die Walküre* di Richard Wagner, *La Dafne* di Marco da Gagliano: tema centrale il mito, dunque, da quello antico ed ellenico a quello medievale e germanico, nell'interpretazione di quattro operisti o drammaturghi musicali alquanto lontani nel tempo e nello spazio come un italiano di oggi, un tedesco del '700, un tedesco dell'800 e un italiano del primo '600. L'ambito della scelta era sconfinato, ché sia Gluck sia Fedele hanno composto anche una greca *Iperm[en]estra*, anche Strauss ha musicato una *Daphne* (per tacere della sua mirabile *Ariadne auf Naxos*), oltre a Orfeo ed Euridice Gluck ha spaziato fino a Ifigenia, Achille, Paride ed Elena, e nella sua drammaturgia onnivora Wagner non ha lasciato nulla di inesplorato fra la tradizione dell'Europa centrale e quella del Nord. Ma una scelta è stata fatta, e va benone; e merita qualche riflessione.

Circa la metà della tetralogia wagneriana c'è poco da dire: presuppone la seconda metà (una metà quasi simbolica, ché *Die Götterdämmerung* dura assai di più delle altre opere, non accontentandosi della "vigilia" d'assieme e abbisognando di un prologo tutto suo), e grazie alla presenza di un concertatore come Zubin Mehta alla guida dell'ottima orchestra del teatro annuncia esiti quanto meno invidiabili da parte dei Bayreuth.

Quanto all'inaugurazione, s'è trattato di una prima assoluta: a parte il coraggio del progetto (a palese rischio di impopolarità), è da auspicare anzitutto che il Maggio continui nell'idea di proporre opere nuove di zecca, i prossimi anni, e poi che la bella luce piovuta sull'*Antigone* di Fedele non si smorzi troppo presto, che il teatro cerchi di far circolare la partitura, che altri teatri se ne incuriosiscano e interessino.

E quanto alla chiusura secentesca, l'auspicio è simile: un'opera del 1608, composta per la corte di Mantova da un fiorentino attento al messaggio della fiorentina camerata dei Bardi, dovrebbe essere in grado di promuovere un'attenzione maggiore per gli albori del melodramma, dagli intermedi appunto fiorentini del 1589 ad altri titoli locali o limitrofi, o anche romani e veneziani precedenti l'avvento del teatro pubblico. Il primo '600, insomma, speculare al secondo '900; o anche il secondo '600, quello così poco conosciuto di Legrenzi, Pollarolo, Partenio, Provenzale, Draghi, Scarlatti, possibilmente speculare al primo '900 di Zandonai, Alfano, Montemezzi, Respighi, Pizzetti, Malipiero. Ugualmente: che la ripresa del *Volo di notte* e del *Prigioniero* di Dallapiccola, effettuata nel 2004, non rimanga come semplice testimonianza di un centenario inevitabile.



Indagine intorno ad alcuni aspetti della biografia e della musica di Wolfgang Amadeus Mozart

di Giuseppe Rausa

“...anche i più austeri musicologi si sono lasciati sviare a tentar di spiegare proprio l’inspiegabile, nella misura nella quale crederono di trovare nell’‘uomo’ Mozart la conferma che giustificava il loro excursus metafisico. L’enigma Mozart consiste proprio in questo, che, come chiave interpretativa, l’‘uomo’ viene meno. Egli si sottrae alla sua opera, sia durante la vita, sia dopo”.

W. Hildesheimer, *Mozart* (1977)

“Molti anni più tardi, quando la fama di Mozart si andava imponendo in tutto il mondo, Da Ponte fu bersagliato da domande dei suoi conoscenti americani a questo proposito; ma non ne scrisse niente, lui così prolifico di dettagli autobiografici”

A. Lanapoppi, *Lorenzo Da Ponte* (1992)

“Tutti i cattivi successi dell’ordine devono essere occultati agli inferiori”
A. Weishaupt, fondatore degli Illuminati d Baviera

Mozart e Myslivecek: stranieri in Italia

Un amico boemo. Nel gennaio-febbraio 1773, completato l’impegno milanese del *Lucio Silla* (col quale si era inaugurata, il 26 dicembre 1772, la stagione del teatro Ducale a Milano), Leopold Mozart cade malato. In preda a forti reumatismi egli giace bloccato nel letto ed è costretto a rimandare più volte il viaggio di rientro a Salisburgo, dove è tenuto a riprendere il normale servizio presso la corte. Nelle lettere inviate alla moglie e alla figlia Nannerl in quei giorni si legge: “Io scrivo a letto, perché sto ancora sdraiato a causa del maledetto reumatismo e soffro come un cane... Se la mia salute me lo permettesse sarei partito di qui i primi giorni di febbraio...” (30 gennaio); “Il dannato reumatismo ora mi è arrivato alla spalla destra, e non riesco a far nulla da solo... Non posso fare altro che cercare di riscaldarmi dentro il letto coperto con pellicce e vesti e allo scopo servono anche i calzettoni...” (6 febbraio); “Il mio reumatismo, che è arrivato alla spalla destra, si è ostinato più di quando lo avevo nella coscia...” (13 febbraio); anche il giovane Wolfgang dice la sua: “Io spero che domani il mio padre potrà uscire di casa” (23 gennaio) e i biografi avrebbero in effetti registrato questo sciagurato malanno senonché nel poscritto della lettera del 30 gennaio Leopold avvisa la moglie: “Quel che ho scritto della mia malattia non è vero niente, sono stato solo alcuni giorni a letto... Tu però devi proclamare in ogni luogo ch’io sono malato. Puoi tagliar via questo squarcio (di lettera) perché non cada nelle mani di nessuno”. Dunque Leopold mente, le sue lettere sono eventi semipubblici che vengono letti a Salisburgo in ampie cerchie di amici e funzionari della corte e solo la “negligenza” di Maria Anna, che non ha cestinato il poscritto come da indicazioni, chiarisce un fatto importante: ciò che è scritto nelle lettere dei Mozart va sempre vagliato con il dovuto sospetto (quanti poscritti, che invalidavano notizie presenti nel “testo ufficiale”, sono stati invece realmente distrutti?). I Mozart si fermano a Milano un mese più del dovuto e la ragione confidata alla moglie (sempre nel poscritto) è che si attende una risposta dal granduca di Toscana Leopoldo (fratello di Giuseppe II) in relazione a una possibile assunzione di Wolfgang a corte. A questo punto però anche tale motivazione appare debole e forse c’è qualcosa d’altro.

Stupisce infatti di notare che Josef Myslivecek, divenuto un amico intimo di Amadeus, sia una sorta di compagno quotidiano del giovane compositore: in più lettere lo si cita come presente; invia i suoi saluti a Maria Anna e a Nannerl; si scherza su di lui. Myslivecek, più anziano di Mozart, è già un operista affermato (soprattutto dopo i successi napoletani conseguiti alla fine degli anni sessanta) e costituisce un vero e proprio modello per i Mozart: un boemo, un suddito austriaco, è riuscito a farsi un nome in Italia. Al Ducale di Milano la stagione precedente (dicembre 1771) è stata aperta dal suo *Grande Tamerlano* e il compositore si trattiene ora coi Mozart: quale tipo di sodalizio è il loro?

Sappiamo che un paio di anni prima, per il *Mitridate* (Milano, Teatro Ducale, 1770) Mozart aveva copiato qualche tema dalla *Nitteti* (1770) di Mysliveček, con l'approvazione (si deve supporre) dell'autore. Possiamo immaginare una strana alleanza (opportunitamente ricompensata dai Mozart, in questo frangente la parte più debole, in cerca di un'affermazione già conseguita invece dal boemo) che prosegue in quei mesi, probabilmente al fine di mettere in cantiere una serie di lavori strumentali intestati poi al giovane Mozart, da utilizzare a Salisburgo e altrove in Austria e in Germania?

I due compositori si sono incontrati la prima volta a Bologna nell'estate 1770. Nei mesi successivi Mozart compone il *Mitridate* per Milano. Sappiamo che nella capitale della Lombardia austriaca la famiglia Mozart possiede un appoggio sicuro nientemeno che nel governatore, il conte Firmian, parente di altri Firmian di Salisburgo. Inizia allora un "commercio" costante tra gli austriaci e il boemo, volto a favorire entrambi. Mysliveček, fino ad allora estraneo alla piazza milanese, ottiene la commissione per l'apertura della stagione 1771 (*Il grande Tamerlano*) mentre quella del 1772 sarà ancora di Wolfgang (con il *Lucio Silla*). I due musicisti, "stranieri" in Italia, sono realmente amici e si può supporre che il *Tamerlano* nasca dalle buone relazioni dei Mozart, tanto più che quella sarà l'unica opera messa in scena al Ducale da Mysliveček (il quale invece continuerà a comporre per Roma e soprattutto Napoli, dove è introdotto fin dal decennio precedente). Cosa ottiene in cambio Mozart?

Mysliveček è anche un affermato autore di sinfonie e compone in quel periodo otto concerti per violino e orchestra, molto somiglianti a quelli mozartiani. Possiamo supporre quindi un aiuto del più esperto boemo nella composizione dei misteriosi (quanto a nascita e finalità, tutte da chiarire) cinque concerti per violino del salisburghese? Forse qualcuno è stato addirittura abbozzato da Mysliveček e completato da Mozart?

Nei mesi in cui i Mozart si trattengono "indebitamente" a Milano la coppia di compositori sembra frequentarsi quotidianamente e si può dunque immaginare che lavorassero a quattro mani su qualche spartito. Non dimentichiamo che Mysliveček è un compositore di trentacinque anni con all'attivo una decina di opere, musica sinfonica e cameristica mentre Wolfgang è poco più che un ragazzo. Il "mistero" si infittisce se si pensa che alcuni motivi dei concerti violinistici (l'incipit e vari incisi dell'andante del K 211, il tema iniziale del K 216) divengono temi di alcune arie-chiave dell'opera *Il re Pastore* (rispettivamente nel rondò *L'amerò, sarò costante* e nell'aria *Aer tranquillo*, entrambi intonati da Aminta) eseguita a Salisburgo nell'aprile 1775 in occasione della visita di Max Franz, (fratello di Giuseppe II e futuro Elettore di Colonia) e che in seguito Mozart regala a Mysliveček a Monaco, nell'ottobre 1777 (come riferito al padre in una lettera), proprio la partitura autografa del *Re pastore*. In quell'occasione i due parlano di nuovi progetti di scambio in quanto Mysliveček promette di girare all'amico la commissione per un'opera a Napoli mentre Leopold (in un'altra lettera) parla di musiche commissionate dalla corte di Salisburgo al boemo. Questo bizzarro regalo da parte di Mozart di una sua partitura autografa è un fatto piuttosto sconcertante, che tutti i biografi si limitano a registrare senza chiedersi perché mai un giovane compositore dovesse privarsi del testo originale della sua più recente fatica (per inciso, la migliore tra le sue opere giovanili). *Il re pastore* è un'opera - serenata che è stata eseguita in forma probabilmente semiscenica una sola volta a Salisburgo; dunque è un lavoro a tutti ignoto, riciclabile sotto differenti cieli di cui, tra l'altro, Mozart non sembra possedere una copia (nelle lettere non ne parla) e in effetti il lavoro non verrà mai più eseguito (e tanto meno rappresentato). Si può allora avanzare l'ipotesi che forse Mozart stesse restituendo a Mysliveček un testo che in parte già gli apparteneva (per la presenza di quei temi derivati dagli enigmatici concerti violinistici) e che costui, a sua volta, avrebbe potuto riutilizzare a Roma, Napoli o altrove? E che Mysliveček abbia ricambiato il favore regalando all'amico qualche sua partitura, da utilizzare nella lontane Salisburgo e Vienna?

Di fatto il gesto appare unico nel suo genere (si noti che il prudente, attentissimo e sempre misurato Leopold, messo a conoscenza del regalo fatto al boemo, non solleva alcuna obiezione nelle successive lettere al figlio e dunque approva), sia nella biografia mozartiana che in quella di suoi coetanei - (per contro è nota l'aspra polemica che intorno al 1798 contrappone Boccherini e l'editore Playel, colpevole quest'ultimo di tardare nella restituzione di alcuni manoscritti originali del compositore lucchese: è una riprova del fatto peraltro assai banale che i testi originali possiedono un indubbio valore per i loro autori) - e richiede una spiegazione razionale.



La scrittura di Mozart nei concerti K 207, K 211 e K 218 (collocati dagli studiosi nella seconda metà del 1775) è molto somigliante a quella che caratterizza gli otto concerti per violino (1772 circa) di Mysliveček. In entrambi la forma complessiva è spesso ancora indecisa tra strutture barocche e forma-sonata, gli inserti “concertanti” del violino (tipiche progressioni su arpeggi quasi vivaldiane) sono frequenti nei movimenti veloci, l’abitudine del boemo di spezzare la monotonia ritmica dei prevalenti tempi semplici con l’uso ripetuto di incisi in terzine si ritrova in Mozart e il generale tono gaio e galante accomuna le creazioni. Vi sono poi somiglianze più sconcertanti come l’incipit del K 218 pressoché identico a quello del quinto concerto di Mysliveček.

Nell’immensa produzione attribuita a Mozart lasciano perplessi da un lato la mole del lavoro complessivo, poco conciliabile con un’esistenza tanto breve, tanto errabonda e impegnata sia in continui spostamenti, sia in una parallela carriera di esecutore alla tastiera e dall’altro il carattere discontinuo e stilisticamente incoerente delle sue creazioni all’interno di singoli frammenti temporali. Nel caso dei cinque concerti per violino, al di là delle oscurità già rilevate quanto al motivo della creazione (e si badi Mozart non scrive mai nulla senza precise finalità pratiche), l’autore di colpo compone cinque partiture che mostrano un mestiere compiuto, privo dunque di lavori preparatori; tale mestiere però si applica in modalità troppo differenti sia all’interno del gruppo dei cinque, sia in relazione ad altre composizioni del periodo. I concerti K 207, K 211 e K 218 appaiono convenzionali e generici, ben scritti in un sicuro stile galante ma tutt’altro che geniali; non solo somigliano a quelli di Mysliveček ma spesso possono tranquillamente essere collocati qualitativamente al di sotto di quelli del boemo (tra i quali meritano una particolare attenzione il primo, il terzo, il quarto, il quinto e l’ottavo). Al contrario, il *Concerto K 216* è un vero e proprio capolavoro sia nella ben definita struttura classica, sia nella meravigliosa invenzione tematica, sia negli inquieti accenti patetici e spesso profondamente drammatici che solcano e scuotono l’edificio musicale. L’autore è sempre Mozart? Al salisburghese si intesta il magnifico *Concerto per pianoforte K 175* datandolo addirittura 1773: eppure in esso troviamo una padronanza della forma classica e un senso drammatico e “bellicoso” del discorso musicale (oltre a una stupefacente sicurezza contrappuntistica), che sono assenti nei già citati concerti violinistici di qualità minore, composti ufficialmente due anni dopo. Certamente l’autore del K 175 può ben avere creato il concerto violinistico K 216, ma gli altri appaiono incoerenti o antiquati rispetto a questa coppia di pagine mirabili.

Il quinto concerto per violino K 219 costituisce un problema a sé: dopo un mirabile primo movimento, ottimo sia nell’invenzione tematica, sia nell’organizzazione strutturale del discorso, seguono un “nobile” e monoderico *Adagio* e un insolito, pasticciato *Tempo di minuetto* dove si ritrovano affastellate sequenze neobarocche, accademici motivi di danza e danze tzigane di scarsa originalità. Le due successive pagine isolate, composte dal salisburghese per violino e orchestra (l’*Adagio K 261* e il *Rondò K 373*), sono poi del tutto ordinarie e sono certamente di Mozart poiché, paradossalmente, solo per queste due pagine abbiamo riscontri definitivi nelle lettere scritte da Wolfgang al padre. E’ di nuovo bizzarro che il compositore, nella sua corrispondenza, si soffermi su queste creazioni minori e non si esprima mai riguardo al corpo imponente dei cinque concerti violinistici.

Si potrebbe ipotizzare che i concerti minori per violino nascano sul modello di quelli del boemo, tanto più che - in una lettera - Mozart riferisce alla madre (Vienna, 1773) di stare “copiando” un concerto per violino del boemo. Probabilmente si tratta semplicemente di un “istruttivo” esercizio “preparatorio”; tuttavia, considerato il quadro d’insieme, non è impossibile che Mozart stesse realmente copiando per sé, su carta propria e con la propria scrittura, un concerto regalatogli da Mysliveček; che stesse, cioè, creando un manoscritto “autografo” da usare con le dovute cautele.

Inoltre rimane da chiarire che utilizzo abbia fatto Mozart di tutta questa musica. Per quale motivo negli anni viennesi non ripropone questi concerti, certamente sconosciuti nella capitale, nelle numerose accademie date per la nobiltà nella prima parte degli anni ottanta? Perché continuare a creare a rotta di collo sempre nuovi lavori senza “capitalizzare” quelli vecchi? O forse il compositore temeva che essi venissero riconosciuti da qualche ascoltatore per testi musicali troppo somiglianti a quelli di altri autori?

Si arriva all’assurdo che per il celebre concerto di Linz dell’autunno 1783, Mozart, autore come si è detto di una quantità inverosimile di musica, si ritrovi senza composizioni proprie adatte all’occa-

sione e sia obbligato a eseguire una Sinfonia di Michael Haydn (fratello di Joseph) in seguito, proprio a causa di questo concerto, erroneamente attribuita al salisburghese come K 444. Tutti questi eventi sono nell'insieme poco sensati anche se da essi non si può trarre alcuna considerazione definitiva. Certo il comportamento disordinato e caotico di Mozart lascia perplessi e dà adito a sospetti riguardo all'autenticità di numerose sue creazioni.

Tornando alle influenze di Mysliveček su Mozart, qualche riflessione meritano le partiture del *Grande Tamerlano* (Milano, dicembre 1771) e delle sei *Sinfonie - Ouverture F 26-31*. La prima, un'opera seria piuttosto convenzionale nel suo allineare arie virtuosistiche, spesso comunque di buon effetto spettacolare, contiene un paio di pagine (entrambe situate nel primo atto) che probabilmente rimasero impresse nella mente del salisburghese: la tempestosa aria di Asteria e il duetto del Finale primo tra quest'ultima e *Tamerlano*. Nella prima le colorature di tipo "strumentale" fanno presagire le future creazioni nel medesimo stile presenti nel *Ratto dal serraglio* (1782) e nel *Flauto magico* (1791); nel secondo ci troviamo di fronte a una caratteristica dello stile di Mysliveček che troverà applicazione in alcune pagine celebri di Mozart. Il boemo usa spesso prolungare una nota del canto principale per far "apparire" a sorpresa, nel fondale, le voci secondarie che in tal modo divengono di colpo inattese protagoniste. Questo gioco di "dissolvenze" si trova in numerosi passi dei concerti violinistici in cui il solista tiene una nota (ovvero sospende l'eloquio tematico) lasciando che dal fondale l'orchestra emerga con un proprio disegno musicale secondario il quale, di colpo, balza in primo piano e diviene protagonista (si veda ad esempio il soave tema dell'*Andante* del *Terzo concerto*). La stessa tecnica appare, con modalità assai più effettistiche, nel citato duetto dell'opera milanese ove, dopo una prima sezione moderata in ritmo ternario, scatta una trascinante stretta in tempo binario nella quale, a turno, una delle due voci si ferma all'acuto lasciando all'altra il compito di "percorrere" un efficace inciso tematico che, pertanto, dal fondale balza in primo piano. Ora questa particolare tecnica è stata resa celebre da Mozart nel duetto di Fiordiligi e Dorabella "Ah guarda sorella" (*Così fan tutte*, 1790), una splendida pagina anch'essa suddivisa in una prima sezione moderata (*Andante*) in tempo ternario cui segue una stretta (*Allegro* - "Se questo mio core mai cangia desio") in tempo binario in cui ritroviamo il medesimo espediente stilistico: a turno Dorabella e Fiordiligi bloccano il canto su una nota dando modo alla partner di emergere con un proprio motivo. E' probabile che il modello di questo popolare duettino sia proprio da ricercare in quel Finale primo di Mysliveček di due decenni prima.

Le sei *Sinfonie-Ouverture F 26-31*, composte da Mysliveček intorno al 1770-71, anticipano sotto molteplici aspetti la scrittura delle sinfonie mozartiane degli anni settanta. La varietà ritmica, l'eleganza del melodizzare, l'uso delle sincopi, i saettanti motivetti, in futuro utilizzati da Mozart per caratterizzare il Cherubino delle *Nozze* (1786), sono già tutti presenti nei testi del "divino boemo" a un livello di notevole compiutezza, sebbene all'interno di una scrittura complessivamente gaia, galante e priva di chiaroscuri. In particolare sono suggestive le analogie riscontrabili tra l'*Allegro* iniziale della *Sinfonia F 30* e la celebre *Ouverture* delle *Nozze di Figaro*: l'incipit è il medesimo e il "motivetto saettante" anima l'intera pagina di Mysliveček.

Alcuni concerti per pianoforte. Si è già notato che il primo *Concerto per pianoforte K 175*, ufficialmente composto nel 1773 (dopo una sequenza di sette concerti derivati da trascrizioni di opere altrui, gli ultimi tre K 107 parafrasi di tre *Sonate pianistiche op 5* di Johann Christian Bach) costituisce l'ennesimo "esordio" stupefacente del salisburghese: dopo una serie di meri esercizi di colpo un capolavoro assoluto, nel terzo tempo del quale, per di più, Mozart si cimenta in arditezze contrappuntistiche estranee al genere concertistico e anticipa addirittura solenni e minacciose atmosfere del Beethoven eroico (come peraltro accadeva in numerosi energici e spesso aggressivi concerti per clavicembalo di Carl Philipp Emanuel Bach; si vedano le giovanili partiture W 2 nel fatidico mi bemolle maggiore, antecedente al 1738, e i Concerti W 6 in sol minore, W 9 in sol maggiore, W 12 in fa maggiore, W 14 in la maggiore, W 15 in mi minore, composti a Berlino dopo il 1738). Nel 1775 circa il salisburghese creava il suo secondo lavoro per pianoforte e orchestra, il galante, semplice e complessivamente gaio *Concerto K 238* in si bemolle maggiore, del tutto differente dal K 175, e piuttosto legato allo stile "facile" dei concerti violinistici. In particolare, come il già commentato K



219, anche il K 238 termina con una pagina sfavillante e un po' fatua, impostata su un ritmo di gavotta a tratti perfino popolareggiante sebbene al centro (la struttura è quella del rondò) emerga, improvvisamente, un episodio tempestoso in sol minore che sembra uno schizzo per il futuro, celebre momento centrale della *Romanza* del *Concerto per pianoforte K 466*. Insomma questo vivace e vario concerto, innervato da soavi "infantilismi" così come da inattese zone d'ombra (gli episodi in minore, quasi malinconici, dell'*Andante un poco Adagio*), tipici dell'autore, sembra essere la prima compiuta opera in questo genere del salisburghese; lo confermerebbe anche l'affettuoso legame che unisce Mozart a questa creazione: egli la eseguirà almeno in tre occasioni (Monaco, Augusta e Mannheim) durante il lungo viaggio a nord ovest degli anni 1777-79, laddove non abbiamo notizie precise riguardo a esecuzioni pubbliche del supposto precedente K 175. Un ulteriore fatto, oltre alle suddette perplessità, viene a complicare la cronologia dei concerti: il perentorio tema di apertura dell'*Allegro* conclusivo del K 175 (un arpeggio discendente scolpito da una ritmica insolita che accosta due semibreve e due semiminime), tema che funziona da inciso ricorrente e vera e propria sigla della pagina, è quasi identico a quello che apre il *Concerto op. 13 n 4* di Johann Christian Bach così come identica è la funzione "organizzatrice" che tale cellula motivica svolge nella pagina del famoso Bach londinese. Il problema è che la serie dei concerti op. 13 viene pubblicata dall'autore solo nel 1777 e con tutta probabilità Mozart ne viene a conoscenza solo a Parigi, nel 1778, quando ha nuovamente occasione di incontrare Johann Christian Bach. Se esiste una derivazione del K 175 dall'op 13 n 4, la datazione del concerto di Mozart va spostata in avanti di molti anni e peraltro, in tal modo, finirebbe con il trovarsi in una posizione storica più verosimile.

La possibilità di una influenza diretta è tanto più possibile se si ricorda l'estrema attenzione con la quale Mozart ha sempre guardato alle opere di questo figlio di Johann Sebastian Bach. Non solo lo provano i già citati tre *Concerti*-parafraresi K 107 ma anche il frequente attingere del musicista più giovane a cellule tematiche dell'autore più anziano e più esperto. Lo stile del Bach londinese è certamente un modello importante nella poetica degli anni settanta del giovane salisburghese; accanto a Mysliveček, è innegabile l'estrema vicinanza esistente negli eleganti fraseggi, nei ricorrenti vocaboli utilizzati nelle transizioni e nelle formule cadenzali e, infine, nella cantabilità un po' leziosa, tutti aspetti presenti nelle composizioni per tastiera (sola o con altri strumenti) di entrambi i musicisti. In particolare le prime due serie di sei concerti per clavicembalo o pianoforte di Johann Christian Bach (op. 1, 1763; op. 7, 1770), veri archetipi del cosiddetto stile galante, appaiono come la necessaria premessa della prima produzione per tastiera del salisburghese, ovvero le tredici sonate per tastiera e i meno numerosi concerti pianistici degli anni settanta.

Subito dopo il K 238 Mozart compone il *Concerto per tre pianoforti K 242* (febbraio 1776), scritto per l'aristocratica famiglia Lodron (assiduamente frequentata a Salisburgo), il quale costituisce un ulteriore esempio di quello stile grazioso e conciliante, erede della scrittura del Bach londinese. Le lievi ombre che, per necessità di contrasto, l'autore più anziano inseriva nelle sue partiture (brevi episodi in minore, pagine improvvisamente più mosse) vengono ampliate da Mozart che possiede una naturale predisposizione al tragico, derivante dalla pratica dell'opera seria. Così anche nell'innocuo K 242 compare un episodio tempestoso nella sezione centrale del terzo movimento, ambientato nella cruciale (per l'autore) tonalità di re minore e nell'altrettanto prevedibile, "galante" *Concerto K 246 "Lutzow"* (aprile 1776) il soporifero *Rondò - Minuetto* conclusivo viene salvato dal drammatico episodio centrale in la minore. E' in questo amore per il contrasto netto e incisivo, un po' teatrale, che si nota l'emergere della personalità del salisburghese.

Questo primo periodo di creazioni concertistiche termina idealmente con il *Concerto K 271* (primi mesi del 1777) scritto per la pianista francese Jenamy Noverre (Jeunehomme, vocabolo con il quale si è erroneamente designato per decenni questo lavoro, è un nome inventato) costituisce un ulteriore passo avanti nella direzione di una complessiva maturazione espressiva, soprattutto in riferimento ai primi due movimenti, innervati da una felice cantabilità che tende a improntare anche le solitamente stereotipate sezioni di transizione. La partitura nasce sotto il segno delle creazioni energiche di Carl Philip Emanuel Bach: sia il tema principale del primo movimento (un gesto netto e risoluto, maschile, al quale segue una conciliante risposta "femminile") che caratterizza l'intero movimento, sia l'irruente tema del rondò finale (quasi un moto perpetuo) nascono sotto l'influenza del Bach berlinese. L'ulti-

mo movimento è però rovinato dalla bizzarra e incoerente “interruzione” costituita dall’inserimento in posizione centrale di uno stucchevole Minuetto. Come in alcune finali dei concerti violinistici, Mozart tende a strafare e a mettere troppi e troppo differenti ingredienti nel suo discorso sonoro.

Tornato da Parigi il musicista compone il *Concerto per due pianoforti K 365* (nel 1779 o 1780) di cui, tanto per cambiare, sono ignote la genesi e la destinazione pratica. Il lavoro costituisce un netto passo indietro rispetto al K 271 e un ritorno alle formule facili e galanti, per tre volte (una per movimento) rotte da episodi patetici sempre in do minore: ora però il gioco di chiaroscuro si fa meccanico e l’intromissione delle parentesi “pensose” nient’altro che un meccanico stereotipo. Allo stesso modo l’esordio viennese in ambito concertistico avviene con una creazione modesta, il *Concerto per pianoforte K 413* (inverno 1782-83) nel quale l’elemento più interessante è costituito dalle reminiscenze burlesche dal recente capolavoro teatrale (*Il ratto dal serraglio*) contenute nel primo tema dell’*Allegro* che riecheggia l’incipit dell’Ouverture operistica. Per il resto prevalgono le consuete formule derivate dalla scrittura di Johann Christian Bach “speziate” con l’immancabile episodio “triste” in do minore (nello sviluppo del primo movimento). Il *Larghetto* cantabile rielabora un tema vocale del Bach londinese ripreso dall’opera *Alessandro nelle Indie* (Napoli, 1762) mentre un accademico *Tempo di Minuetto* chiude la composizione (numerosi concerti pianistici di Christian Bach, inseriti nelle tre serie dell’op.1 - 7 - 13, finiscono con un minuetto).

Al contrario i due concerti coevi *K 414* e *K 415* sanciscono il raggiungimento di un linguaggio finalmente compiuto e personale. Se ancora nel luminoso *K 414* in la maggiore, partitura priva di ombre, accanto a una felice invenzione tematica (ancora in parte debitrice, nel tema dell’*Andante*, nei confronti del Bach londinese), continuano a comparire vocaboli stereotipati, nel *K 415* in do maggiore tutto è ammirevole e composito: con estrema naturalezza Mozart avvicenda temi marziali (l’incipit), passi sincopati; meravigliose melodie liriche (il secondo tema del primo movimento), oasi incantate (l’*Andante*), temi danzanti (il motivo principale del terzo movimento) ed esemplari irruzioni drammatiche (i due magnifici episodi in do minore del finale, veri “colpi di teatro” nonché compiuta realizzazione attraverso un’incisiva e ampia campata melodica, di tante parentesi patetiche più meccaniche presenti nei concerti precedenti). Le formule sembrano finalmente dileguarsi mentre l’energico episodio dello sviluppo del primo movimento possiede qualche rassomiglianza (l’arpeggio discendente a valori larghi, gli accenni imitativi) con il problematico (quanto a datazione) finale del *Concerto K 175* (vedi sopra), quasi a confermare il probabile spostamento di quest’ultimo agli anni viennesi.

Un figlio dimenticato. C’è un evento sconcertante nella biografia mozartiana che viene regolarmente liquidato in poche righe (quando non del tutto tralasciato) da studiosi in evidente imbarazzo: si tratta della morte del piccolo Raimond, il primogenito del compositore e di Constanze. Nel luglio 1783 la coppia affida ad altri (non sappiamo chi) il pargolo di un mese e si trasferisce a Salisburgo, ansiosa di ottenere la benedizione di Leopold al proprio matrimonio (come noto da quest’ultimo lungamente osteggiato). La visita si protrae per circa quattro mesi (per motivi sostanzialmente inspiegabili) e quando i Mozart tornano a Vienna in novembre scoprono che il bimbo è morto in agosto. Scrivono allora un’incredibile lettera a Leopold in cui si dice che “per il piccolo grosso e grasso bambino abbiamo provato tutti e due un vero dispiacere”. In quei mesi si erano (quasi certamente) disinteressati dello stato di salute del piccolo.

In seguito Mozart ebbe altri cinque figli (per la verità l’ultimo, Fanz Xavier, di dubbia paternità) ma, nel suo fluviale epistolario, di bambini (vivi, malati o morti) non si parla quasi mai e, quando lo si fa, è sempre di sfuggita, in una breve noterella, spesso in un postscriptum.

Un secondo evento getta nel più grave imbarazzo gli studiosi: il tentativo maldestro di Mozart di liberarsi del figlio Carl Thomas e del neonato Leopold, affidandoli a tempo indeterminato all’anziano padre e a Nannerl per poter partire per una lunga, forse definitiva “avventura” londinese. In quella circostanza Constanze sembra essere in pieno accordo col marito. Così nell’autunno 1786 Mozart medita di trasferirsi in Inghilterra e sarà solo il fermo e comprensibile diniego di Leopold di farsi carico dei bambini a bloccarlo. Il padre (che morirà qualche mese dopo), uomo concreto e diffidente

delle fantasie spesso puerili del figlio, pone un argine all'egoismo incosciente di Wolfgang e di Constanze, pronti ad abbandonare Carl Thomas (di circa due anni e mezzo) e l'appena nato Leopold, pur di andare a far musica a Londra con prospettive professionali abbastanza vaghe (quasi certamente dietro il progetto si nascondeva qualche promessa massonica) e tuttavia tali da far ipotizzare al musicista un definitivo cambio di residenza. Da Salisburgo Leopold reagisce in modo aspro e, subito dopo, si confida con Nannerl: "Oggi ho dovuto rispondere a tuo fratello...una lettera molto energica...dal momento che mi propone, niente meno, di prendermi cura dei suoi due bambini, perché vorrebbe partire a mezzo Carnevale per un viaggio attraverso la Germania fino all'Inghilterra etc. - ma io gli ho risposto a tono... Il mio rifiuto è duro, e istruttivo, se vuole profittarne..." (17 novembre 1786).

Intorno al musicista aleggiavano numerosi misteri ma una cosa è certa, ovvero fattualmente comprovata: Mozart visse in un universo fanciullesco e autoreferenziale, completamente assorbito dalle problematiche musicali (intese in senso globale come talento, arte, lavoro e finanze connesse), incapace di occuparsi in modo dignitoso della propria famiglia ossia dei numerosi figli che metteva al mondo (in maniera del tutto "naturale"). E' un fatto che lascia interdetti i biografi, i quali si guardano bene dall'affrontare questo aspetto della psicologia mozartiana. Nannerl, la sorella, è invece l'unica a descrivere Wolfgang in modo esaustivo (nei giorni successivi alla sua morte) nell'importante (e però poco citata) lettera del 1792, laddove scrive: "tranne che per la musica rimase un fanciullo; e l'aspetto principale del lato oscuro del suo carattere è questo: ebbe sempre bisogno di un padre, di una madre o di qualcuno che badasse a lui..."

L'uomo Mozart, distratto in un egoismo adolescenziale che confina con la meschinità, sembra inconciliabile con il genio Mozart, con la sua capacità di sentire in profondità quegli affetti che da secoli, identici, scuotono l'animo umano.

Non è tuttavia l'unico grande artista prigioniero di un'esistenza incoerente con la generosità del sentire musicale, quest'ultimo in definitiva un talento innato (come altri), del tutto scisso da questioni etico-morali. Il problema va semmai rovesciato: da quando (seconda metà del Settecento) la musica diventa il "sacro rituale" della Massoneria, uno dei principali strumenti di divulgazione dei principi universali di libertà, anche le biografie dei "nuovi sacerdoti" devono conformarsi al Verbo del più nobile umanitarismo. Di conseguenza si pretende molto (troppo) dai musicisti e, quando non si trova ciò che si cerca, si finisce con il crearlo. Il compito dei biografi più "allineati" (meglio sarebbe definirli moderni agiografi) è quindi quello di dissimulare la verità, operare sagaci, astute correzioni, illuminare questo evento e oscurare quello, in definitiva creare un'immagine di comodo, coerente con il dettato ideale del laicismo solidaristico.

Il parallelismo (uno dei tanti che legano cristianesimo e massoneria ossia il modello e la sua imitazione) con le manipolazioni quotidianamente poste in essere dal mondo cattolico in difesa dei propri angusti servitori non potrebbe essere più evidente.

Ne è riprova la scottante questione della morte di Mozart. Intorno a questo enigmatico evento, la conclusione più verosimile è che Mozart sia stato ucciso per vendetta da Franz Hofdemel, amico, confratello, creditore nonché marito di Magdalena Hofdemel, allieva e quasi certamente amante del musicista (si veda in particolare *L'assassinio di Mozart*, 1997, di Giorgio Taboga). Gli eventi divengono immediatamente chiari se correlati a questa ovvia spiegazione (Hofdemel si suicida il giorno seguente la morte del compositore, dopo avere gravemente sfregiato la moglie); per contro, gli sforzi dei biografi di ogni epoca di allontanare lo spettro di Hofdemel dalla tragedia per preservare l'immagine dell'artista puro e moralmente retto sono di gran lunga più significativi dell'evento, una banale vendetta passionale, forse un omicidio preterintenzionale, causato da un accesso d'ira (ma è probabile che ci siano, sovrapposti, anche altri moventi di tipo politico, di cui parleremo più avanti). Fin dall'inizio l'intera nomenclatura massonica, van Swieten in testa, in accordo con Constanze, opera una confusa e dilettesca copertura degli eventi, con esiti francamente risibili se esaminati con freddezza e implacabile logica. Come nell'ambito della gerarchia cattolica, il "sacerdote" del nuovo rito laico va preservato dal fango e dalle umane debolezze; la sua biografia deve confondersi con il messaggio insito nella sua opera perché quest'ultimo possa continuare ad agire nei secoli con forza immutata.

Giuseppe Rausa (1- continua)

La funzione della musica nell'opera di Thomas Mann

di Laura Ruzza

Il tipo di musica, che nelle opere di Thomas Mann assume un'importanza tale da essere essenzialmente determinante all'interno della vicenda narrativa, si presenta con i caratteri della musica assoluta. Non solo perché si tratta quasi sempre di musica strumentale, ma soprattutto per la funzione che essa svolge, per al suo ruolo effettivamente carnale e metafisico, capace di operare trasformazioni profonde e sostanziali nella realtà individuale del personaggio.

Il carattere metafisico della musica assoluta è quello che Thomas Mann riceve dall'estetica musicale preromantica e romantica, attraverso la mediazione di Schopenhauer, di Wagner e, soprattutto, di Nietzsche. Mutua, quindi, le sue categorie concettuali da autori come Novalis, Tieck, Wackenroder, Hoffmann, Friedrich Schlegel. A tali categorie è possibile attribuire, alla luce di questi riferimenti, la natura mistica dell'esperienza musicale, che emerge con tanta rilevanza dalle opere di Thomas Mann.

Il carattere *puro* dell'arte musicale consente di attingere all'essenza, di intuire l'infinito e svolge quindi una funzione veritativa. L'indeterminatezza della musica accoglie presso di sé gli aneliti insondabili della coscienza, che allo stesso tempo si oblia per manifestarsi di nuovo in un'autenticità ritrovata. Il tipo di ricezione musicale è quello proprio di una fruizione che si presenta quale disposizione religiosa di tipo mistico, come emerge dalle formulazioni di Tieck e Wackenroder. Tieck considera la musica strumentale in chiave metafisica e definisce la musica come *il sommo mistero della fede, la mistica, la religione completamente rivelata*. Wackenroder pone l'atteggiamento passivo, di abbandono, come condizione di autenticità dell'ascolto, inteso come raccoglimento religioso.

La passività e la disposizione estatica sono inseriti da Mann in un contesto decadente e nichilista. La rivelazione avviene sullo sfondo del *Verfall*, che costituisce esso stesso l'occasione, o, meglio, l'opportunità di quel processo, che, attraverso la malattia e la morte, pone l'arte, e la musica in quanto arte per eccellenza, come unico orizzonte esistenziale. I termini del romanticismo sono al contempo rovesciati, ma anche amplificati e volti schopenhauerianamente verso il nulla. All'interno di questo contesto, la sensualità mortale dell'arte di Richard Wagner è concepita come musica assoluta, così come musica assoluta la recepi Nietzsche, il quale arriva a questo concetto proprio mediante un'opera wagneriana, il *Tristano e Isotta*. Così, le matrici culturali dell'estetica musicale, sottesa alle prime opere di Mann, sono radicate all'interno di quella cultura che ha fatto della musica strumentale pura la chiave d'accesso privilegiata al regno dello spirito.

Quando la dimensione onirico-musicale si afferma come prevalente, il coinvolgimento progressivo tende a farsi totale, favorendo l'isolamento nella sfera privata, in cui l'incontro con la musica è più intimo e il grado elevato di partecipazione permette all'individualità di calarsi nell'assoluto musicale e ivi dissolversi. Da qui, la vocazione alla solitudine e la difficoltà di vivere il contesto sociale, che si risolve, infine, in un rifiuto reciproco.

Il dilettantismo, elemento tipico del Romanticismo, con il suo potenziale di libertà, l'esaltazione dell'individuo che esprime liberamente le proprie passioni, la ricerca della *Innerlichkeit*, l'espressione del desiderio di qualcosa che non ci si impegna ad avere, origine della *Sehnsucht* che si risolve in *Spleen*, è reinterpretato, ricontestualizzato e radicalizzato da Thomas Mann. Allora la libertà è fuga e rifugio dal mondo: è un rifiuto radicale, all'origine del quale è l'impossibilità di volere e di progettare, un'esistenza che possa nobilitare la vita con l'arte. L'intimità è, di fatto, isolamento e rifiuto della comunicazione: le improvvisazioni di Hanno Buddenbrook non sono un dono di sé agli ascoltatori ma minuti d'estasi in cui l'io si abbandona alla musica che lo rapisce per non restituirlo più al mondo. Il binomio vita-arte si rivela impraticabile e la morte è la conciliazione, nell'annullamento, di ogni contraddizione e di ogni aspirazione negata. L'elemento dilettantistico è associato a quello irrazionalista, sotteso da un atteggiamento passivo e di abbandono, nei confronti della musica.

Ma la vera arte esige eroismo e dedizione totale, per Mann è *guerra e logorante battaglia*: sia gli



artisti veri e propri, sia i dilettanti malati d'estetismo, subiscono le lacerazioni dell'arte, il travimento che essa ingenera in coloro che la servono. C'è però una figura manniana che sfugge a questo destino, è Gerda Amoldsen, nei *Buddenbrook*, la quale è forse l'unico personaggio di Thomas Mann che si può considerare una vera e propria incarnazione della musica, e, precisamente, della musica assoluta.

Gerda impersona la musica assoluta, ma anche il genio nella sua dimensione creatrice e mediatrice. Ed è soprattutto quest'ultima funzione a presentarla con i caratteri di quell'eterno elemento femminile metafisicamente operante, mediante il quale la verità parla in forma di musica. La dimensione aletica della musica e la dimensione musicale della verità risultano, in questo caso, inscindibili, perciò la musica, come la verità, è un mistero il cui accesso Gerda si propone di indicare. La sua arte si presenta come disvelamento di una realtà superiore capace di trasformare, elevandola, la vita dello spirito, ma quanto più lo spirito avanza, tanto più la vita del figlio viene meno nella salute e nella volontà. Di nuovo, l'incompatibilità tra spirito e vita, arte e salute, si presenta come tematica fondamentale dell'opera manniana. E' questa incompatibilità che Gerda porta alla luce, silenziosamente, perché la bellezza possa rivelarsi e trionfare sulla vita. Questo è il compito mortifero adempiuto nel silenzio, con l'impassibilità propria di un essere divino. Questo personaggio consacra la decadenza e la rende feconda per lo spirito. Gerda è il tempo eterno della musica, è la bellezza che esige l'annullamento di chi la coglie.

L'identificazione di Gerda Buddenbrook con la musica assoluta nella sua funzione veritativa fa di questo personaggio una figura chiave per l'interpretazione dell'estetica musicale di Thomas Mann, la cui adesione alle formulazioni e ai modelli del romanticismo musicale è indicata con espliciti e precisi riferimenti, di particolare rilevanza quello a Beethoven.

Ma nel contesto narrativo, ad attestare la superiorità della musica sulle altre arti, è proprio l'opera di Richard Wagner, che viene accostato, sulla scia di Nietzsche, ai referenti più illustri della musica pura. La musica di Wagner con la sua diretta aderenza alla verità, segna il destino di coloro che, nelle opere di Mann, sono predisposti dalla decadenza o dalla malattia e che non sopravvivono alla rivelazione. Così accade che Hanno Buddenbrook non resiste, non può resistere al richiamo della musica che si riversa nella sua anima con tutta la potenza erotica del *battito del cuore della volontà*. Analogo è l'effetto del *Tristan und Isolde* su Gabriele Eckhof, nella novella *Tristan*. Così Siegmund e Sieglinde Aernhold, in *Sangue welsungo*, consumano il loro amore incestuoso sotto l'influsso della *Walkiria*.

Gli elementi che Nietzsche più tardi adduce come critica radicale a Wagner e al wagnerismo sono gli stessi che suscitano l'ammirazione e l'interesse di Mann: il carattere morboso della musica del *vecchio mago*, il potere ammaliante e fascinatore che intorpidisce i sensi e corrompe l'istinto.

Lo schopenhauerismo wagneriano, sempre mediato da Nietzsche, costituisce un fondamentale sfondo filosofico della prima produzione di Thomas Mann, il quale tematizzò lucidamente questa filosofia a carattere erotico nei suoi scritti su Wagner.

La funzione veritativa e quella ipnotica fascinatrice, dell'opera di Wagner sono conciliate nei termini di una redenzione a sfondo nichilista. E' la contraffazione del tempo e dello spazio nel turbine di una passione senza oggetto determinato, che culmina nell'amplesso con la totalità disvelata. Tutto è desiderio e spasmodica tensione, ma l'incubo dell'individuazione è cessato. Ci si slancia con passione verso il nulla che ci accoglie redentore.

L'antico binomio di voluttà e morte assume in Wagner una prospettiva che rovescia quella schopenhaueriana, pur muovendo dai medesimi presupposti (il mondo come volontà) e mirando al medesimo fine (la redenzione dalla volontà). E' proprio sulla modalità della redenzione che verte il rovesciamento. Schopenhauer indica l'ascesi mediante la negazione; nel dramma wagneriano viene individuata una via alternativa, più diretta, che Wagner stesso definisce *estensiva ed emendativa*: la morte d'amore.

Secondo Mann l'autoannientamento della volontà, potenziata nell'estasi mistico-erotica è già implicito in Schopenhauer.

Lo Schopenhauer che si incontra nella produzione manniana, a cominciare dai *Buddenbrook*, è uno Schopenhauer fortemente nietzscheano e wagneriano, perciò la ricezione che Mann ebbe della sua filosofia appare nella forma di una *Weltanschauung* tutta musicale; non solo per l'importante

ruolo che Schopenhauer assegna alla musica, quale arte superiore rispetto alle altre, in quanto identificata con la volontà non oggettivata, ma perché la sua filosofia stessa è musicale, in virtù della profonda affinità e familiarità con il sesso e con la morte.

Quando Mann, nel saggio *Schopenhauer*, del 1938, parla delle quattro parti del *Mondo come volontà e rappresentazione* come di quattro tempi sinfonici, egli sostiene l'intrinseca appartenenza alla musica di una filosofia che si presenta come *filosofia dell'artista* per eccellenza.

L'appartenenza all'arte è attestata dalla forte componente erotica, che costituisce lo sfondo, implicito e non chiaramente tematizzato dal filosofo, della sua opera fondamentale. Le pagine manniane dedicate all'argomento mostrano una certa veemenza che rivela un devoto risentimento nei confronti di colui che ha magnificamente espresso ma non formulato teoricamente l'essenza dell'arte come spiritualizzazione del sesso.

L'ascetismo di Schopenhauer, che muove da premesse apollinee e vede l'artista come prefigurazione del santo e il momento ascetico in continuità con il momento estetico, per la proprietà quietiva dell'arte e della pura obiettività che ne è fondamento, è messo in discussione da Thomas Mann, che propone una modalità diversa di ascetismo e di redenzione. Un'ascesi nell'eros di tipo wagneriano, di cui l'arte non può fare a meno, e di cui la musica è l'espressione privilegiata. Una tale concezione è quella che costituisce la verità della filosofia di Schopenhauer, quella verità non esprimibile dal linguaggio ordinario e che risiede nell'aspetto "sinfonico" de *Il mondo come volontà e rappresentazione*.

La tematica erotica si accompagna inscindibilmente a quella della morte. Anche in questo contesto la nozione più autentica di redenzione non sembra tanto quella più teoreticamente schopenhaueriana, per cui l'intelletto umano si affranca miracolosamente dall'impero della volontà, mentre la morte si inserisce naturalmente nelle sue dinamiche come semplice cessare di un'individuazione; quanto una redenzione che procede direttamente dalla morte come dimensione erotica in continuità con l'arte e con l'arte musicale. Ossia, la redenzione propriamente musicale, che l'insieme dell'opera ci propone in quanto opera d'arte, realizzazione di un pensiero esso stesso musicale perché animato dall'ebbrezza erotica del *senso della morte*.

La verità sinfonica dell'opera di Schopenhauer si presenta secondo la bellezza radicata nella verità trascendente di un sistema profetico ancor più che filosofico. Alla luce di tale sistema è possibile, chiarire il concetto di redenzione propriamente musicale, che emerge in parte della prima produzione di Mann. Infatti, dopo che tutto si è esaurito, il corpo è consumato e ogni volontà estinta, nel venir meno della creatura musicale, allora, e soltanto allora il mondo è vinto e la redenzione è compiuta.

Il mondo vinto è il mondo borghese, che si presenta negli imperativi categorici di un sistema politico, economico e sociale, in cui le leggi del mercato e quelle che reggono tale sistema non sono altro che articolazioni, più o meno elaborate, dell'unica legge di natura, che comprende in sé il concetto di salute.

Il distacco dalle dinamiche borghesi, dunque si inserisce nel quadro più ampio di un generale distacco dalla vita e dalla natura, *spregevole idolo*, di cui la borghesia è uno dei tanti volti grotteschi. La salute, ovvero il volgare istinto di classe e di specie, impedisce il manifestarsi della bellezza, la quale fa sì che la volontà produttiva si trasformi in pulsione erotica e spirituale. La auspicata ed anelata, che, per Mann, è il passaggio al nulla. Così anche l'estasi non è il risultato di un'ascesi quietiva ma scaturisce direttamente dalla potenza orgasmica con cui viene vissuta l'esperienza musicale. La malattia è condizione necessaria per l'accesso all'arte poiché si accompagna ad un affinamento dello spirito, che acuisce la sensibilità verso la bellezza, una sensibilità dunque patologica, che rende intollerabile il contatto col quotidiano e col prosaico.

Un itinerario del genere appare come il diffondersi di un'infezione fisico-spirituale, che mina il progredire di un'esistenza socialmente accettabile e i valori che la fondano, che può contaminare tutto ciò che è "sano". Tale è il livello di comprensione della società borghese, che coinvolge anche i personaggi manniani che ne attestano la decadenza e vi contribuiscono; di estrazione borghese essi stessi. Anche per questo artisti come Tonio Kroeger e Gustav von Aschenbach percepiscono la propria vocazione come una maledizione, per quel *primordiale viluppo di disciplina e sregolatezza che*



ne forma la base, per la coappartenenza a due mondi inconciliabili: il regno della natura e quello dello spirito, dove il secondo sorge dalla negazione del primo.

Per giungere alla meta agognata, alla redenzione nel nulla, ogni nascosta potenzialità dello spirito deve essere estratta nella sua intima essenza, vissuta fino all'esaltazione, potenziata fino al delirio di un' affermazione suprema che, all'apice della sua potenza espressiva, viene accolta nel nulla e ivi trova l'anelata pace, la definitiva liberazione, così come la musica si risolve nel silenzio. Il nulla è meta dell'esistere come il silenzio è meta della musica ed è musica esso stesso. Indicativa, in questo senso, la tendenza di Hanno Buddenbrook all'afasia. Nel nulla musicale, la dimensione del suono si fa totalità silente. L'aspirazione al nulla è l'aspirazione ad una totalità indeterminata che si configura come musica, la quale trova nel silenzio il grado massimo di indeterminazione. L'autoannientamento è la svolta verso l'indeterminato, che rende eterna la notte degli amanti nel *Tristan und Isolde*.

Anche la morte di Hanno, come quella di Gabriele, è una *morte d'amore precoce*. La loro fine è preceduta, in un certo senso preparata, dalla musica wagneriana. Nell'opera di Wagner il cui senso di indeterminazione fonda l'importanza che essa assume nella prima produzione manniana, è colta la compresenza di un elemento redentivo che si configura come maledizione, e della fascinazione a carattere erotico, che si risolve in disvelamento. Il mondo rifiuta la redenzione in quanto non riesce ad abbandonarsi e ad annientarsi nell'esperienza erotica; il mondo teme la rivelazione della bellezza, perché essa ne proclama la vanità e ne profetizza la decadenza. La bellezza è uno scandalo.

In Thomas Mann, la rivelazione del regno superiore dello spirito, cui si attinge nella partecipazione al mistero musicale, è al tempo stesso rivelazione della nullità del mondo e della sua contingenza. Così, la borghesia comincia a generare al suo interno la confessione ardente della propria insufficienza e la volontà di auto annientamento subentra al perseguimento del progresso. Chi ha vissuto in prima persona ed ha intimamente esperito la bellezza nella suprema forma musicale, non può, come i mistici che hanno contemplato il volto di Dio, fare ritorno al mondo senza esserne ferito e addirittura nauseato. Questa specie di *contemptus mundi* è volto alla vita in tutte le sue manifestazioni, proprio perché l'essenza del mondo si manifesta come volontà di vivere. Nella prospettiva manniana, il distacco assume la forma di una disaffezione radicale e il disprezzo del mondo si risolve nella fine tragica. La vita del corpo imita la vita dello spirito. La malattia si aggrava quanto più la rivelazione si fa potente. La musica si afferma, monopolizza le forze vitali, consumandole fino alla morte. Le fasi progressive dell'affermazione della musica nell'esistenza individuale coincidono, dunque, con le fasi della malattia ed il suo aggravarsi. E' ciò che accomuna il tifo di Hanno Buddenbrook, la tisi di Gabriele Eckhof e, in modo diverso, la sifilide di Adrian Leverkuen nel *Doktor Faustus*.

L'affievolirsi dell'istinto vitale, quindi, è causato dalla presa di coscienza che procede dalla rivelazione di verità metafisiche operata della musica che, come *l'eterno femminile* goethiano, *trae verso l'alto* in modo totalizzante.

Se, per quanto riguarda l'orizzonte filosofico, Schopenhauer e Nietzsche costituiscono i cardini dell'esperienza filosofica manniana ai tempi dei *Buddenbrook*, l'orizzonte musicale sconfinava esso stesso in quello filosofico nel modo più ampio e risulta difficile scindere i due ambiti che si implicano reciprocamente. Infatti, Mann dimostra di saper ben padroneggiare non solo il campo della storia della musica e lo sviluppo delle sue problematiche, bensì di sapere collocare i propri personaggi e le loro relazioni con la musica in un contesto propriamente estetico musicale.

Laura Ruzza

Mantova: cultura e inquinamento

Mantova aspira a diventare capitale della cultura, dell'arte, della musica e... dello smog.

Sting e Dowland

La pop star Sting canterà Dowland, ma fortunatamente Dowland non canterà Sting.

Musica, ambiente e gioco

di Marco Raiola

Spielen, play, jouer, igrat', la'iba, peso. Rispettivamente in tedesco, inglese, francese, russo, arabo e greco moderno queste parole stanno a significare il verbo 'giocare'. Ma non solo. Nei molteplici significati che questo verbo assume troviamo una curiosa corrispondenza di significato con il verbo italiano *suonare*.

Il tedesco, l'inglese, il francese, il russo e l'arabo e il greco usano lo stesso significante per esprimere due significati diversi: due concetti che nella nostra e in altre lingue sono separati e assegnati ognuno a un preciso significante, in queste lingue si fondono in uno solo. Se suonare e giocare sono la stessa cosa, allora anche *musica* e *gioco* lo sono? Se *musica* è uguale a *gioco* e se è vero che ogni gioco ha il proprio luogo, è lecito ipotizzare l'esistenza di uno spazio, un ambiente in cui il gioco gioco-musicale - sia esso fisico, psichico o temporale - si articola? E' possibile tracciare i confini di questo spazio? E ancora: qual è il grado di accessibilità a questo luogo e fino a che punto siamo in grado di esplorarlo per descriverne le caratteristiche e individuarne gli abitanti? Quali sono i processi che formano l'ambiente del gioco-musicale?

Per non fermarci alle prime apparenze proviamo a rispondere alla prima domanda cercando di argomentare in maniera più consistente la stretta relazione esistente tra musica e gioco. Perciò spiccheremo un salto indietro nel tempo di circa mille anni, tornando per un istante al tempo dei trovatori. Dai manuali di storia della musica apprendiamo che *circa un terzo dei trovatori era anche jongleur, e quindi esecutori*.¹ Sofferamoci ora sull'etimologia di *jongleur*: secondo lo Huizinga questa parola sarebbe da far risalire, attraverso la sua sostanziale identità con la parola tedesca *Spielmann*, direttamente al latino *ioculator*, 'giocatore'. Ecco che, nelle prime testimonianze di musica profana della storia della musica occidentale, troviamo una piccola conferma dell'ipotesi che andiamo formulando, ossia di come la musica presenti al suo interno una forte matrice ludica.

Pensiamo ora all'origine della parola musica che, come è noto, risale al termine greco *musiké*. Questa parola presso i greci si riferiva a tutte le arti legate al culto di Apollo e delle Muse ed era proprio durante le feste e nei riti dedicati a queste divinità che le arti musicali si realizzavano nella loro pienezza. Alcuni studiosi, tra cui gli etnologi Levy-Bruhl e Levi-Strauss e il linguista Benveniste, hanno affermato che molte delle espressioni ludiche ancora attuali trovano la loro remota origine nelle funzioni rituali e nei riti iniziatici e propiziatori; per esempio il gioco moscacieca - munda presso i romani - sembra poter essere ricondotto a festività pagane e forse anche a un rito comune alla religione greca e fenicia di cui si sono perse le tracce; il girotondo a sua volta deriverebbe da pantomime pagane e avrebbe come diretto ascendente una danza in tondo eseguita attorno all'altare sacrificale. Di nuovo i concetti di musica e gioco si intrecciano quasi fino a confondersi.

Rimaniamo sempre in abito greco e soffermiamoci su alcuni pensieri che Aristotele ha formulato riferendosi alla musica: egli afferma che non è possibile definire facilmente la natura della musica e tanto meno si può stabilirne l'utilità. Per spiegare le ragioni che conducono gli uomini a ricercare la musica Aristotele avanza alcune ipotesi: una di queste associa la musica al concetto di ricreazione spirituale espresso con la parola *diagoge*, la cui traduzione è 'modo di vivere', 'trascorrimento del tempo'.

La musica pertanto assumerebbe una funzione di *passatempo*. Sarebbe un passatempo cui dedicarsi nelle ore libere dal lavoro, *perché la natura stessa esige che noi sappiamo non solo lavorare bene, ma anche ozicare bene*. A questa concezione dell'ozio - peraltro già presente negli antichi e cui Aristotele si ricollega - può essere accostata la musica così da individuarne scopo e utilità. Essa è intesa come un'importante componente dell'educazione, 'paideia': pur non essendo necessaria - come non sono necessari il saper leggere e il saper scrivere - l'uomo ricerca la musica perché durante le ore di ozio,



per *passare il tempo*, bisogna dedicarsi a imparare qualcosa, bisogna formarsi.

Più volte durante questo breve excursus sul concetto di musica presso i greci ci siamo trovati davanti alla parola *passatempo*. E' chiaro quale sia il concetto di *passatempo* per i greci, tuttavia occorre domandarsi quale sia il significato odierno di *passatempo*? Ha ancora la stessa valenza che aveva per gli antichi, oppure ha assunto caratteri diametralmente diversi? Data la soggettività della questione non è possibile rispondere a queste domande in maniera univoca, scientifica. Possiamo però affermare che, accanto a numerosi e nobili *passatempo* come la musica, la lettura, ecc, ve ne sono altrettanto numerosi che includono il concetto di *gioco*. Per esempio, durante un lungo viaggio in traghetto, non è infrequente assistere a "infuocate" partite di carte cui i passeggeri si dedicano nell'attesa di attraccare; allo stesso modo, in alcuni parchi, capita spesso di vedere attempati signori che discutono animatamente sull'attribuzione di un punto a bocce.

Intuitivamente saremmo quindi portati a affermare che *passatempo* e *gioco* siano la stessa cosa: per confermare o smentire quest'ipotesi non ci resta che consultare il vocabolario alla voce 'gioco'.

Vi si legge: 'qualsiasi esercizio cui si dedichino bambini o adulti per *passatempo* o svago o per ritemperare le energie fisiche e spirituali.

All'inizio avevamo affermato: "ogni gioco ha il proprio luogo". Cerchiamo ora di capire se anche il gioco-musicale ha un suo luogo. Forse non ne ha per niente, o forse - se pensiamo ai luoghi dove oggi come ieri si fa musica - ne ha più d'uno. Oppure è esso stesso un luogo. Tentiamo di districarci all'interno di queste possibilità e per non procedere a tentoni serviamoci nuovamente del nostro punto di partenza, ossia lo stretto legame esistente fra i verbi *giocare* e *suonare*.

Il verbo *giocare* deriva dal latino *iocare*, scherzare, applicarsi ad attività piacevoli, abbandonarsi, divertirsi. La caratteristica fondamentale dell'attività ludica in ogni sua manifestazione è l'assenza di costrizione. Si gioca per scelta libera e personale, non per senso del dovere. Si gioca secondo modalità stabilite individualmente: qui il carattere immaginativo e creativo è particolarmente evidente, o in base ad una decisione di gruppo ed è questo il caso di giochi socializzanti, che può essere del tutto contingente oppure stabilita una volta per tutte, o, ancora, secondo regole antiche di secoli. La spontaneità, la creatività, la plasticità propria di ogni agire creativo insieme alla libertà, concorrono a caratterizzare il gioco. Secondo lo Huizinga, il gioco è dunque un'occupazione volontaria compiuta entro certi limiti definiti di tempo e di spazio, secondo una regola volontariamente assunta.² La creatività, le regole, il tempo e lo spazio sono dunque caratteristiche fondanti del gioco, tuttavia si riconoscerà che tutte queste caratteristiche sono proprie anche della musica. Si potrebbe addirittura giungere ad affermare che ogni attività creativa, qualunque sia il suo prodotto o il suo campo di espressione, sia fondamentalmente attinente al gioco.

La musica e il gioco impegnano gli individui che vi si dedicano in maniera assoluta: quest'ultima è una particolarità intrinseca tanto del gioco quanto della musica. Le attività ludico-musicali permettono una trasfigurazione, una particolare interpretazione del reale, e per questo sono di norma accompagnate da un senso di tensione e di gioia, poiché ci rendono coscienti di "essere diversi" e di vivere, per il lasso di tempo in cui durano, fuori della "vita ordinaria". Per capire meglio quest'idea possiamo pensare indifferentemente sia all'esperienza di un bambino che gioca, sia alla condizione fisco-psicologica dello strumentista, del compositore o dell'ascoltatore nell'atto di interpretare, scrivere o fruire musica. Tutti questi soggetti vivono in uno stato di quasi isolamento in cui grossa importanza riveste, non solo l'aspetto psichico, ma anche l'aspetto del coinvolgimento corporeo. Musica e gioco coinvolgono il corpo perché nel corso delle azioni ludico-musicali si manipolano degli oggetti - pensiamo alle teorie di derivazione piagetiana di F. Delalande - e perché, all'interno di queste attività, convivono differenti tipi di interessi a diverse intensità le quali possono venire associati a determinati aspetti di eccitamento corporeo. L'esperienza musicale, sia essa d'ascolto, compositiva o strumentale, coinvolgendo così completamente mente e corpo dell'io giocante, genera e definisce quasi automaticamente delle "barriere" ben distinte e a volte invalicabili. Queste barriere, questi confini che separano il "dentro" dal "fuori", disegnano a loro volta lo spazio, l'ambiente vero e proprio. Per i non-giocatori l'ambiente musicale diventa così un'area che può essere solo lambita o cui, al massimo, si può ambire. Per dirla con Winnicott, l'area che si costruisce attorno ai giocatori e che questi abitano

durante l'esperienza ludico-musicale, non ammette intrusioni e tanto meno può essere facilmente abbandonata. Winnicott aggiunge anche che lo spazio generato non è costituito dalla realtà psichica interna dei giocatori; l'ambiente è al di fuori dell'individuo ma non è la realtà esterna.³ Questa affermazione potrebbe portare a pensare che l'ambiente ludico-musicale – in piena corrispondenza con la sua etimologia⁴ – sia un luogo inaccessibile e impalpabile, un luogo astratto.

Per chiarire in cosa consista questo ambiente astratto può essere utile citare alcuni passi di Umberto Eco tratti dal saggio introduttivo del già citato libro di Huizinga, *Homo Ludens*.

Eco critica alcuni aspetti della ricerca dello Huizinga accusandolo di non aver preso posizione rispetto al rapporto esistente tra cultura e gioco. Più precisamente, afferma Eco, lo Huizinga non ci dice se egli intendesse la cultura come gioco inteso nel senso di *strutture di matrice combinatoria autosufficienti e obbedienti a regole che sono di gioco*, oppure se la considerasse un gioco nel senso che *la sua possibile combinatoria viene eseguita secondo il rituale esterno del gioco*.⁵

Per spiegare queste due concezioni di gioco in relazione alla cultura Eco si serve delle parole inglesi *play* e *game* ed afferma che l'autore *ha inteso parlare di gioco come play e non come game*.⁶

Si fa notare che con la parola *game* s'intende una competizione in cui si rispettano delle regole. *Games sono il tennis, il poker, il golf: sistemi di regole, schemi di azione, matrici combinatorie di mosse possibili. "Stare al gioco" e cioè "osservare le regole" si traduce "to play the game". C'è un oggetto astratto, il gioco come game, e c'è il comportamento concreto che è il play.*

Più avanti Eco cerca gli stessi concetti associati a *game* e *play* nel latino e ne trova la corrispondenza in *ludere alea*, cioè giocare a dadi. *Play the game* è quello che per i latini s'intende con *ludere alea* poiché con questa espressione essi identificavano sia il gioco dei dadi (*play*), sia la fortuna, la sorte, l'azzardo (*game*). *Per la civiltà latina i dadi appaiono non solo come un gioco combinatorio ma come una combinatoria che si gioca al di là dell'intervento del soggetto stesso. Il soggetto innesca il processo (alea iacta est) ma non sa cosa succederà; il gioco si articola da solo.*⁷

Alla luce delle considerazioni di Eco, riprendendo e svolgendo l'affermazione di Winnicott potremmo dire di aver individuato il luogo *astratto* del gioco-musicale nel *music-game* e cioè in quell'*insieme di strutture di matrice combinatoria autosufficienti e obbedienti a regole*: il *music-game*, auto-articolandosi, costituirebbe pertanto anche l'ambiente – inaccessibile e ingovernabile – del gioco-musicale. Dobbiamo quindi ritenere lecito demandare unicamente alle *regole* il compito della costruzione dell'ambiente del gioco-musicale e rinunciare a penetrare nello spazio-musicale?

L'accettazione di questa tesi non lascerebbe pertanto alcun margine di manovra né alla *realtà psichica interna* del giocatore, né alla *realtà esterna*: la regola erigerebbe i suoi muri – delineando lo spazio – intrappolando e al contempo escludendo l'individuo. Ripensiamo ora alla definizione di *gioco* data dallo Huizinga: *il gioco è un'occupazione volontaria compiuta entro certi limiti definiti di tempo e di spazio, secondo una regola volontariamente assunta*.

Ci eravamo già occupati della prima parte di questa definizione quando avevamo inteso stabilire una sostanziale identità fra musica e gioco; non ci eravamo occupati però dell'ultima parte della frase, e cioè di quella in cui si precisa che il gioco è tale solo in presenza di regole. Giunti a questo punto del discorso questa piccola porzione di frase assume un'importanza fondamentale. Abbiamo infatti affermato che la musica è gioco in quanto occupazione svolta senza alcuna costrizione, per *passatempo*; proseguendo nell'analisi della definizione di *gioco* notiamo che anche le regole rispondono alla *conditio sine qua non* del gioco, vale a dire la volontarietà. Ora, se anche le regole sono sciolte dalla costrizione poiché assunte con un atto volontario – un atto quindi appartenente anche al soggetto giocatore – appare impossibile ricevere la tesi secondo la quale è unicamente il *music-game* con le proprie regole ad auto-articolarsi e a definire il proprio ambiente. Peraltro basterebbe soffermarsi sulla storia dell'evoluzione del linguaggio musicale – magari ripensando ai discorsi weberiani sull'emancipazione del cromatismo – per comprendere come siano stati soprattutto i giocatori a intervenire sulle regole delineando così spazi sonori – come quello dodecafonico solo per fare un esempio – che, poco tempo prima, sarebbero stati difficilmente immaginabili e ipotizzabili.

Abbiamo affermato che l'ambiente del gioco musicale si delinea in un luogo che non è né la realtà soggettiva del giocatore né la realtà esterna: abbiamo verificato anche come questo spazio non possa



essere identificato e “occupato” dal music-game, cioè dall’insieme delle regole – predefinite o volontariamente assunte e modificate – su cui il game si regge. Il luogo astratto del gioco musicale è effettivamente inaccessibile? Quali sono i meccanismi che generano questo spazio e quali sono le relazioni/reazioni che coinvolgono gli occupanti questo spazio?

Per cercare una risposta a queste domande – sulla scorta delle teorie di Winnicott⁸ dobbiamo superare la tendenza freudiana a considerare le vite degli esseri umani soffermandoci esclusivamente, o sulla loro realtà esterna – intesa come analisi dei comportamenti degli individui in rapporto con degli oggetti – oppure sulla realtà interna intesa come realizzazione di esperienze mistiche riconducibili a un processo simile al lavoro onirico. Appare subito chiaro come non sia possibile indicare queste due aree (realtà interna ed esterna) come le sole deputate a descrivere la nostra vita; pertanto, se è vero che (fortunatamente) non dedichiamo la maggior parte del nostro tempo né all’azione, né alla contemplazione, è ovvio che buona parte della nostra giornata viene dedicata ad altro; questo *altro* sarebbe identificato da Winnicott con il divertirsi.

Accanto alle due sfere individuate da Freud e dalla sua scuola, ne esisterebbe un’altra – che non sempre siamo in grado di percepire – denominata da Winnicott *spazio potenziale*. Essendo potenziale questo luogo ha la caratteristica di non essere sempre e immediatamente disponibile: per essere raggiungibile occorre intraprendere delle azioni che corrispondono, secondo l’autore, all’atto del *giocare*. Allorché ci apprestiamo a giocare – talvolta anche inconsciamente – lo spazio che prima sembrava astratto e inaccessibile, diviene allora disponibile.

Dobbiamo chiarire ora come e a che cosa giochiamo. Qual è l’atteggiamento che ci permette di penetrare l’ambiente musicale? E’ il *ludere alea* inteso come fa Eco in senso strutturalista, oppure è il semplice *play* dello Huizinga. O forse nulla di tutto ciò?

E’ piuttosto ovvio che le due condizioni umane sopra evidenziate (realtà interna e realtà esterna) siano comunque una presenza importante nella nostra vita: queste due aree pertanto non scompaiono mai definitivamente, bensì si sovrappongono continuamente. La loro sovrapposizione – in un certo qual senso determinata dall’atto del giocatore il quale si mette in gioco esprimendo la volontà di entrare in relazione con l’oggetto music-game – provoca, analogamente a quanto accade durante i terremoti, una forza, una spinta: questa volontà di relazionarsi all’oggetto – che non è ancora un comportamento assimilabile al *play*, ma che probabilmente gli si avvicina molto – permette all’individuo di accedere a quella dimensione che è al di fuori della vita reale e che è, come abbiamo già visto, tipica dell’ambiente del gioco-musicale. Possiamo affermare quindi che i meccanismi generanti il luogo astratto del gioco-musicale, risiedono quindi nello scontro di forze che si osservano nei rapporti esistenti tra la realtà esterna dei giocatori – quest’ultima rappresentata dal music-game inteso non solo come semplice insieme di regole, ma anche e più in generale come oggetto con cui i giocatori entrano in rapporto – e la realtà interna dell’individuo.

Abbiamo evidenziato come la via per la quale si accede a quello che Winnicott chiama lo *spazio potenziale* – ma che noi chiamiamo ambiente del gioco-musicale – sia la volontà del soggetto di *giocare* con l’oggetto che gli si presenta davanti. Questo *giocare* non è il *ludere alea* perché, come abbiamo visto, il gioco-musicale non si auto-articola; non è neanche un semplice *play* poiché – pur essendo un *comportamento concreto* che in apparenza potrebbe essere assimilabile al *giocare* di cui parla Winnicott – questo condurrebbe a interpretare la *possibile combinatoria* del gioco-musicale come una sua semplice esecuzione secondo il *rituale esterno del gioco*, il che sarebbe per la musica – ma per ogni attività creativa con cui il gioco ha attinenza – francamente sminuente.

Non siamo in grado di denominare esattamente questo atteggiamento, tuttavia ci sentiamo di affermare che il comportamento che permette di accedere all’ambiente del gioco-musicale si colloca a metà tra il semplice *play* e la volontà/desiderio del giocatore di innescare il processo di confronto con gli oggetti presentatigli, mediante il lancio dei dadi (*alea iacta est*).

Il soggetto innesca il processo, inizia a giocare, provocando una reazione a catena in cui le tensioni tra le diverse sfere della condizione umana consentono finalmente all’ambiente di prendere forma e di materializzarsi. In un certo qual senso possiamo riprendere l’affermazione di Eco – *il soggetto innesca il processo (alea iacta est) ... ma... il gioco si gioca al di là dell’intervento del soggetto* – e

rivestirla di un senso nuovo. Resta tuttavia ancora un concetto delle parole di Eco da confutare: è proprio vero che *il soggetto... non sa cosa succederà* e che quindi non è in grado di sapere in anticipo quale saranno i frutti della sua frequentazione dell'ambiente del gioco-musicale?

E' interessante notare come l'area del gioco-musicale si formi partendo dai due luoghi che abbiamo descritto (realtà esterna e interna) i quali hanno una comune caratteristica: la stabilità. Infatti giocatori entrano in contatto con il music-game il quale possiede regole fisse che forse loro stessi hanno determinato; peraltro, anche la componente dell'istinto - che contribuisce a dare il primissimo impulso per far entrare il soggetto in relazione con il game - pur variando da giocatore a giocatore - è senz'altro una caratteristica stabile all'interno del giocatore. Troveremo la stessa stabilità analizzando la realtà interna del giocatore: infatti, per ciò che concerne il patrimonio individuale, dobbiamo osservare una certa quota di rigidità derivante dall'ereditarietà, dall'organizzazione della personalità, ecc... del giocatore stesso.

Per contrasto, il prodotto dell'incontro, dello scontro o del solo avvicinamento di queste due aree, è un ambiente che si presenta estremamente variabile avendo la possibilità di presentarsi sotto varie forme e con numerose sfaccettature: questo essenzialmente perché esso dipende dalle esperienze del giocatore. Se restringiamo il campo riferendoci all'ambito compositivo del gioco-musicale appare chiaro che, quanto più numerose sono le esperienze vissute - e pensiamo alle occasioni avute dal piccolo Mozart - tanto più l'estensione di quest'area può assumere dimensioni importanti.

L'ambiente del gioco-musicale è variabile e pertanto, l'affermazione di Eco sull'impossibilità di sapere *come va a finire*, trova qui una sua conferma. La variabilità di questo spazio è sì riconducibile alla quantità e alla qualità delle esperienze dell'individuo, ma questo non è tutto. Infatti questo spazio è instabile, non solo perché esso dipende dalle esperienze del giocatore, ma anche perché i comportamenti che ne generano la forma sono di per se stessi precari. Infatti, nell'entrare in rapporto con la realtà esterna, il giocatore sperimenta un'esperienza quasi magica di controllo dell'oggetto; a poco a poco egli comincia a prendere confidenza con questa pratica e a vivere sensazioni quasi assimilabili all'onnipotenza. Tuttavia il giocatore sa benissimo che dalle sue scelte dipende, non solo l'atto di *giocare*, bensì anche l'esistenza stesso dell'ambiente. La permanenza e il piacere di vivere in uno spazio che non è reale dipendono esclusivamente dalle scelte del giocatore. Questo stato d'ansia, di precarietà, non fa altro che aggiungere nuova plasticità allo spazio del gioco-musicale rinforzando quell'aspetto di instabilità che gli è "geneticamente" proprio; al contempo però è anche fonte di massimo piacere per il giocatore poiché è proprio la precarietà di ciò che si svolge tra la realtà interna e l'esperienza di controllo dell'oggetto a essere la cosa magica del gioco della musica.

Marco Raiola

¹ Giulio Cattin, *La monodia nel Medioevo*, Edt, 1979

² Johan Huizinga, *Homo Ludens*, pag. 35, Einaudi, 1946

³ Donald W. Winnicott, *Gioco e realtà*, pag. 99, Armando Editore, 1974

⁴ La parola *ambiente* deriva dal latino *ambiens -entis* ed è il participio presente del verbo *ambire*, 'andare attorno'

⁵ Dal saggio introduttivo di Umberto Eco in *Homo Ludens*, pag. XVII

⁶ Dal saggio introduttivo di Umberto Eco in *Homo Ludens*, pag. XVIII

⁷ *Ibidem*, pag XX

⁸ Donald W. Winnicott, *Gioco e realtà*, pagg. 179 e seg., Armando Editore, 1974

Scale, scalini e scaloni

Mentre l'esecuzione di scale fa bene agli strumentisti, i nostri governanti, tra scalini e scaloni, non vanno né su né giù.



Gli scrittori e la musica

a cura di Gherardo Ghirardini

Danze sacre e sociali

di Geronimo

Quando nel 1886 il generale Miles, dopo aver assestato colpi a non finire contro gli Apaches Chiricaua, li ebbe ridotti allo stremo, il loro capo, Geronimo, accettò la resa sulla base di un trattato prontamente disatteso dal governo statunitense. Fu uno strazio vederlo nella umiliante condizione del prigioniero di guerra: l'ombra di se stesso, il guerriero reso ormai innocuo dalla smodata smania di conquista del nemico. Tuttavia, sia pur svestito della sua vera natura e rivestito dei paramenti folkloristici del pellerossa che deve divertire i bianchi, nel 1905 Geronimo dettò le proprie memorie, dimostrando di saper scoccare ancora qualche freccia dal suo arco, senza veleno, eppure con tutta la dignità impostagli dall'esigenza di rinnovellare le gesta di un popolo fiero e audace ma costretto a scimmiettare il padrone. Un grande capo, affaticato e amareggiato, ma fermo nel proposito di reclamare il diritto al ritorno della propria gente tra quei "territori che l'Onnipotente ha creato per gli Apaches": l'Arizona. Speranza miseramente delusa. Quella di Geronimo resta un'autobiografia che, senza aspirare ad alcuna dignità letteraria, nella sua semplicità riveste un'indiscutibile importanza storica. Da essa abbiamo tratto una pagina relativa alle danze e al loro valore sociale e sacrale.

Danze

Tutte le danze sono repute cerimonie religiose e sono presiedute da un capo e da uomini di medicina. Hanno natura sociale o militare, ma non mancano mai di qualche carattere sacro.

La danza del ringraziamento

Tutte le estati raccoglievamo il frutto della yucca, lo macinavamo e lo polverizzavamo, quindi ne facevamo delle focacce. Allora la tribù si radunava a banchettare, a cantare e a lodare Usen. Tutti pronunciavano ancora preghiere di ringraziamento. Quando la danza aveva inizio, i capi tenevano le focacce e univano di quando in quando parole di elogio ai soliti canti senza parole che servivano da musica.

La danza di guerra

La danza aveva inizio dopo che un consiglio di guerrieri aveva decretato di scendere sul sentiero di guerra e terminato i preparativi. In questa danza c'è il solito canto guidato dai guerrieri e accompagnato dai colpi sull'"esadadene", ma il ballo è più violento e gli urla e le grida di guerra quasi soffocano la musica. Soltanto i guerrieri partecipano a questa danza.

La danza degli scalp

Dopo il ritorno dei combattenti si tiene una danza di guerra modificata. I guerrieri che hanno riportato *scalp* dalle battaglie li mostrano alla tribù; quando la danza incomincia, questi *scalp*, innalzati su pali e su lance, sono portati intorno ai fuochi da campo mentre il ballo procede. Durante questa danza si ha ancora un po' della solennità della danza di guerra. Ci sono urla e grida di battaglia, sovente accompagnate da spari a salve con armi da fuoco; c'è però sempre una maggiore spensieratezza di quella che si addice alla danza di guerra. Quando la danza degli *scalp* è finita, gli *scalp* sono gettati via. Nessun Apache li conserva, perché sono reputati contaminatori.¹

da Geronimo, *La mia storia*, a cura di F. W. Turner (trad. di E. Bona) Milano, CDE 1988, pp 160-161

¹ Questo si accorda con la paura che i Chiricaua provano per tutti gli oggetti in relazione con la morte. Alcuni Chiricaua avevano imparato a scotennare dai messicani: ed è vero che i messicani scotennavano gli Apaches morti. È stato anche affermato che gli Apaches scotennavano *soltanto* messicani. (FWT)

La rinascita musicale in Finlandia

di Vincenzo Buttino

Si dice: *Lontano dagli occhi, lontano dal cuore*. Il meraviglioso e fiabesco territorio finlandese, preda storica di interessi russo-svedesi, subì secolari influssi e tradizioni non autoctone, che ostacolarono a lungo la formazione di una coscienza nazionale. La lontananza dall'epicentro europeo fu talmente determinante per l'incremento degli scambi interculturali che, persino oggi, poco o nulla si conosce sulla sua letteratura musicale. Complessivamente, le innovazioni armonico-stilistiche dei massimi compositori finnici si pongono in una prospettiva di ritardo 'speculare' rispetto alle grandi conquiste europee, un fenomeno assai evidente soprattutto nel periodo classico-impressionista, ma si distinguono per taluni interessanti riferimenti alla musica popolare.

La costituzione, nel 1790, della Turku Music Society, determinò il risveglio della musica colta in territorio finlandese. Questa importante associazione, oltre a dotarsi di una prestigiosa orchestra e di una propria biblioteca, composta dalle partiture dei più illustri compositori mitteleuropei, contribuì in maniera decisiva alla formazione del *Classicismo viennese del Nord*: una schiera di musicisti, per la maggior parte dilettanti, che seppero animare la cultura locale nel primo Ottocento. Dalla loro preziosa linfa trassero nutrimento i capostipiti dell'arte musicale finnica: Erik Tulindberg (1761-1814), Thomas Bystrom (1772-1839), Carl Ludvig Lithander (1773-1843) e Bernhard Henrik Crusell (1775-1838). Il primo, nonostante avesse studiato violino, violoncello e composizione all'Accademia musicale di Turku, dovette necessariamente svolgere mansioni di impiegato presso gli uffici postali di Oulu. Profondo conoscitore delle opere di Haydn, e per tal ragione soprannominato l'*Haydn finlandese*, Tulindberg dedicò alla Royal Academy of Stocholm, di cui era membro, due apprezzati lavori per violino e orchestra. Fra questi, il Concerto in si bemolle maggiore giacque a lungo tra gli scaffali della prestigiosa istituzione svedese ed ebbe la sua prima esecuzione soltanto nel 1986, grazie all'interessamento del musicista Kalevi Aho. I tanto decantati sei Quartetti per archi, invece, vanificarono le aspettative di studiosi ed interpreti perchè l'intraprendente postino, oltre ad averli concepiti in un blando stile classico, una sorta di parafrasi haydniana ben lungi dalla *limpida complessità* e dallo spirito arguto del *Signore di Esterhazy*, trascurò persino di arricchirne il tessuto sonoro con motivi derivati dal folclore locale.

Thomas Bystrom, figlio di un importante uomo d'affari di Helsinki, ufficiale presso la corte reale di Stoccolma nonché tutore dell'erede alla corona, il principe Oscar, pubblicò un trattato sul basso continuo che gli procurò una certa notorietà e la nomina a membro onorario della Società filarmonica svedese. La sua non copiosa produzione musicale comprende tre Sonate per violino e pianoforte (Si bem. maggiore; Sol minore; Mi bem. maggiore), una raccolta di liriche e la mirabile *Air russe variée* per pianoforte (1798). Complessivamente la fantasia di Bystrom è molto più espressiva e raffinata delle creazioni di Tulindberg: oggi come allora, fruitori ed esperti restano soggiogati innanzi a certi passaggi cromatici che spesso anticipano in modo sorprendente lo stile di Chopin. Carl Ludvig Lithander, il terzo grande protagonista della stagione classica finlandese, proveniva da una famiglia di abili compositori ed esecutori. Destinato, come Bystrom, alla carriera militare, riuscì a conquistarsi la dovuta fama di musicista, esibendosi come interprete in Olanda e in Danimarca. A Londra, dove fu distaccato nel quadriennio 1814-1818, compose il suo primo capolavoro pianistico, la Sonata in Do maggiore, che dedicò all'amico Muzio Clementi. L'opera, in quattro movimenti, mostra, in genere, notevoli affinità con le analoghe composizioni del primo Beethoven, ma il continuo avvicendamento tra metro binario e ternario ne rende l'ordito sonoro particolarmente interessante. L'ambito incarico di direttore e organista a Greifswale, nel 1824, consentì a Lithander di dedicarsi completamente alla musica per il resto dei suoi giorni. Nacquero così i suoi lavori più impegnativi: i due singspiele, *Il suonatore di cornamusa* (mai rappresentato) e *Lantara* (dato alle scene nel 1818, resta soltanto l'*Overture*). Lithander, seguace del teatro mozartiano, consegnò alla letteratura pianistica un'ecce-

zionale composizione, la Sonata n. 2 in Fa diesis minore, pubblicata nel 1822, nella quale reminiscenze beethoveniane interagiscono con interessanti spunti provenienti dalla musica popolare. L'opera costituisce il primo esempio di sintesi tra musica colta e folklore locale in Finlandia.

Il più rinomato musicista del periodo classico finlandese fu comunque Bernhard Herik Crusell: virtuoso incomparabile nel clarinetto, noto in tutto il Nord Europa per le straordinarie prodezze esecutive. Di umili origini, figlio di un rilegatore di libri, il sedicenne prodigio lasciò definitivamente la propria casa natale per ricoprire il posto di clarinetista a Stoccolma, dapprima nella banda delle Guardie della Regina Madre e, in seguito, presso la Cappella Reale. Nel 1798, dopo aver completato gli studi musicali a Berlino e a Parigi con Franz Tausch e F. Gossec, Crusell intraprese una decennale tournée di concerti in Danimarca e in Germania, sfoderando sovente i suoi 'cavalli di battaglia': l'*Introduzione e aria svedese op. 12* (dalla canzone *Caro ragazzo riempi il bicchiere* di Olof Ahlstrom) e il *Concerto op. 11* per clarinetto ed orchestra. A Carlsbad, nel 1820, durante un ciclo di riposanti cure termali, conobbe Felix Mendelssohn e Carl Maria von Weber. Ne ricevette preziosi consigli che indirizzarono la sua assopita fiamma creativa alla ricerca di un linguaggio sonoro più ricercato ed equilibrato. Rientrato in Svezia nel 1824, il celebre clarinetista rappresentò per la Cappella Reale il suo capolavoro teatrale, *La fanciulla schiava*, considerato a lungo dal pubblico il primo melodramma finlandese. L'opera consiste in un singspiel dai contorni piuttosto anomali, in quanto dominano eccessivamente le parti dialogate e la musica concede largo spazio ad un clarinetto solista che si esprime sovente in rocambolistiche figure virtuosistiche. Dal 1818 sino alla sua scomparsa, Crusell ricoprì la carica direttiva nella banda reale dei Granatieri, per la quale scrisse una cospicua messe di pezzi occasionali. Le creazioni strumentali più notevoli dell'insigne finlandese restano i tre Concerti per clarinetto ed orchestra op. 1, op. 5 e op. 11, composti tra il 1803 e il 1807, pubblicati a Lipsia nel 1811. La freschezza del materiale tematico, nel primo, in mi bemolle maggiore, e nel terzo, in si bemolle maggiore, contrasta la drammatica ed appassionata musica del secondo concerto, in fa minore, che, dedicato allo zar Alessandro I°, pare argomentare vicende umane proprie dell'impero russo del tempo. Curiosa è l'assonanza motivica tra quest'ultimo concerto e quello di Philip Jacob Riotte, un compositore contemporaneo di Crusell, che comunque snoda un tessuto sonoro meno impegnativo e più orientato verso le tonalità maggiori. I concerti op. 5 e op. 11 di Crusell sorprendono anche per le mirabili melodie dei loro tempi lenti: una delicata *Pastorale* in 9/8, nel primo, e un *Andante moderato*, nel secondo, dalle atmosfere sonore di intima e serena estasi, simili all'*Adagio* mozartiano K. 622.

Il trasferimento dell'università da Turku a Helsinki, nel 1828, a seguito di un disastroso incendio, favorì la nascita del movimento romantico finlandese, come pure l'ascesa artistica del suo maggior esponente: Fredrick Pacius (1809-1891). Nativo di Amburgo, trascorse i primi anni di studi a Kassel, dove fra il 1824 e il 1826 studiò violino, direzione d'orchestra e composizione con Hauptmann e Spohr. Mentre era ancora studente, in Germania, Pacius diede alle stampe le sue prime composizioni. Due anni dopo, gli apprezzati recital concertistici, tenuti nelle principali città tedesche, gli valsero la nomina a primo violino nella Cappella reale di Stoccolma. Nel 1835 il compositore si trasferì a Helsinki per organizzare la vita musicale universitaria, offrendo alla cultura locale eventi memorabili, quali l'esecuzione degli oratori di Spohr e di Haendel, nonché la rappresentazione in veste teatrale dei capolavori operistici di Weber, Rossini, Bellini, Schumann e Mendelssohn. Pacius compose essenzialmente musica per il teatro, in virtù di un duraturo sodalizio artistico stretto con lo scrittore Zachris Topelius. Il principale frutto di siffatta collaborazione fu il grand-opéra *Il re Carlo a caccia*, che ebbe una leggendaria audizione il 24 marzo 1852 nei locali dell'università di Helsinki. Si trattava, infatti, della prima opera composta in Finlandia, basata su un racconto popolare rivisitato da un celebre patriota finlandese. Nel melodramma, Pacius, sebbene segua in maniera ravvicinata gli schemi strutturali propri del teatro d'opera italiano, padroneggia e impreziosisce magistralmente l'azione drammatica. L'orchestra, infatti, sfoggia spesso pittoresche e genuine invenzioni musicali che rinnovano costantemente l'interesse del pubblico. Il successo del *Re Carlo*, conseguito anche a Stoccolma, incoraggiò la coppia di artisti a cimentarsi in un'altra fatica, il singspiel *La principessa di Cipro*, presentato all'inaugurazione del Nuovo teatro di Helsinki, nel 1860. L'argomento, però, una

trasposizione narrativa di alcuni episodi contenuti nel *Kalevala* lonnrotiano in ambiente greco, sorti spesso tra il pubblico conseguenze spiacevoli, come, ad esempio, lo smodato scherno manifestato in teatro dalla principessa Maria, figlia dello zar Alessandro II°, nel 1876. Un anno dopo il vergognoso episodio, il compositore si cimentò in un altro monumentale affresco, più ambizioso ed ardito del primo, *Loreley*, nuovamente criticato aspramente, non tanto per il tema drammatico, quanto per la novità del linguaggio musicale, affine al cromatismo wagneriano. *Loreley*, calcò le scene teatrali di Helsinki grazie alla tenacia profusa dal musicista e amico di Pacius Richard Faltin; ciò nonostante, ancora oggi continua a giacere immeritabilmente nell'oblio. La produzione strumentale di Pacius risale al periodo giovanile, agli esordi della sua carriera artistica, durante gli anni trascorsi nella nativa Germania. Essa compendia una *Ouverture* in mi bemolle maggiore per grande orchestra, del 1826, il primo movimento di un'incompiuta *Sinfonia* in re maggiore, datata 1850 e un difficile *Concerto* in fa diesis minore per violino ed orchestra (1845), strutturato in forma ciclica. Dal 1838 sino alla sua scomparsa, il musicista si dedicò alla riscoperta del canto popolare finnico, nonché alla produzione di numerose liriche per voce singola o per coro misto. In proposito, istituì l'Accademia Finlandese per la Musica Corale, con la quale portò alla ribalta i testi dei più illustri poeti nazionali contemporanei. Al termine della sua lunga esistenza, Pacius ebbe il privilegio di essere considerato *il padre della musica finlandese*, il *Genio*, il solo ed unico *Maestro*. Persino Sibelius riconobbe l'importanza delle sue creazioni quando scrisse: *Ogni cosa che noi ora facciamo è sempre dovuta all'esperienza artistica di Fredrick Pacius*.

Fra il 1856 e il 1861, due giovani musicisti finlandesi studiavano al Conservatorio di Lipsia per perfezionare le loro conoscenze in materia di orchestrazione e composizione musicale. Rientrati in patria, Filip von Schantz (1835-1865) ed Ernst Fabritius (1842-1899) condivisero l'entusiasmo per i caratteri più innovativi e sperimentali del movimento romantico tedesco. L'*ouverture Kullervo* del primo, composta nel 1860, costituì per decenni il solo esempio di poema sinfonico finlandese tratto dal *Kalevala*, la celebre raccolta di leggende popolari pubblicata nel 1835 da Elias Lonnrot. Fabritius, dal suo canto, cercò di eguagliare la carriera artistica dell'illustre *Padre e Maestro*, componendo per il teatro le musiche di scena per i drammi scilleriani *Fiesco* e *Maria Stuarda*. Strinse anche un rapporto di collaborazione con il poeta e librettista Kaarlo Bergbom, fondatore del Teatro Finlandese, per la messa in scena del melodramma *La morte di Elina*, ma il progetto decadde miseramente, perché l'autore del libretto non ritenne il musicista all'altezza del compito.

Degno successore di Pacius invece fu il nipote di Fabritius, Ernst Mielck (1877-1899), un intelligentissimo ma sfortunato ragazzo che morì di tubercolosi due giorni prima del suo ventiduesimo compleanno. Nato a Viipuri, l'odierna Vyborg, imparò a suonare il pianoforte con eccelsa bravura già all'età di dieci anni, grazie alle lezioni impartitegli dalla madre Irene. Nel 1891 il giovane Ernst entrava nel Conservatorio Stern di Berlino, mentre, tre anni dopo, fu accolto a braccia aperte da Max Bruch, che si occupò della sua formazione sino alla prematura scomparsa. Acclamato solista ed interprete del concerto romantico, Mielck raggiunse la meritata fama nel 1897, quando il celebre direttore finlandese Robert Kajanus (autore a sua volta di un interessante *Scherzo umoristico* in 5/8) diresse la sua *Sinfonia* in fa minore, dopo averlo sostenuto nel *Concerto* in la minore di Grieg. Il promettente musicista trascorse il suo breve tempo sempre sulla cresta del successo, malgrado le continue sofferenze dovute alla salute precaria, componendo brani destinati per lo più al pianoforte. Sono opere intense e struggenti che riecheggiano momenti lontani di un passato ideale: *Novelle*, *Reminiscenze*, *Intermezzo*, *Pezzi fantastici*, *Improvvisi* nonché il canto del cigno, la toccante *Sarabanda*. Persino nell'esteriore e brillante *Konzertstück* per pianoforte ed orchestra (1898), eseguito spesso dall'autore nei suoi recital, appaiono, quasi inaspettatamente, momenti lirici che assumono significati reconditi e misteriosi. Le opere per orchestra di Mielck continuano la tradizione romantica finlandese e si possono rapportare agli stili di Schumann e di Brahms. Esse consistono nell'*Ouverture Macbeth*, datata 1896, nell'*Ouverture drammatica* (1898), e nella *Suite finlandese* (1899). La poetica musicale di Mielck, sebbene apprezzata dal pubblico finlandese, fu ritenuta dai musicisti contemporanei 'fuori moda'. Le correnti avanguardistiche russo-francesi ormai turbinavano anche nei cieli culturali della Finlandia 'fin de siècle', assecondando le ire dell'artista più irrequieto e rivoluzionario del primo Novecento: Erki Melartin.

Vincenzo Buttino (1- *continua*)



Sansone e Dalila, *il classicismo francese*

di Claudia A. Pastorino

1. Un insolito musicista. Il nome di Camille Saint-Saëns è ricordato tra gli addetti soprattutto per la vasta produzione non operistica: sinfonie, composizioni per orchestra nonché per singoli strumenti e orchestra, insomma per il genere verso cui si sentiva maggiormente portato e in cui molto si prodigò a livello di diffusione ed esecuzione. Scrisse anche un bel po' di opere liriche rimaste di fatto ignote, se si esclude il *Samson et Dalila* per fortuna ancor oggi in repertorio ma dal potere di far arricciare un po' il naso a buona parte di critici e appassionati, avvezzi – se devono proprio allungare l'occhio e l'orecchio alla Francia – ad altri generi di presa più popolare: il grand-opéra, l'opéra-comique, l'opéra-lyrique. Vale a dire l'epoca in cui troneggiavano mostri sacri come Auber, Meyerbeer, Adam, Halévy, Berlioz, Bizet, Gounod, Thomas, Massenet, Lalo, Delibes e la loro fitta messe di opere quasi impossibile da menzionare per intero, anche in virtù del fatto che perfino le non sopravvissute imperversavano all'epoca con enorme successo europeo e nessun cantante che si reputasse degno di tal nome poteva eluderle. Pensiamo a *Fra Diavolo* (Auber), *La Juive* (Halévy), *Les Huguenots*, *Le Prophète*, *Robert le Diable*, *Dinorah*, *L'Africaine* (Meyerbeer), *Le Cid*, *Esclarmonde*, *Manon*, *La Navarraise*, *Thais*, *Le roi de Lahore*, *Le Mage*, *Hérodiade*, *Don Quichotte*, *Werther* (Massenet), *Lakmé* (Delibes), *Carmen*, *La jolie fille de Perth*, *Les pêcheurs de perles*, *Djamileh*, *L'Arlesienne* (Bizet), *Faust*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, *Sapho* (Gounod), *Mignon*, *Hamlet* (Thomas), *Le roi d'Ys* (Lalo), senza trascurare il classicismo di Berlioz, l'ondata operettistica e ballettistica rappresentata da Offenbach (il quale ha lasciato *Les contes d'Hoffmann*, l'opera più affollata del teatro lirico), Adam (*Giselle*), Delibes (*Coppelia*, *Sylvia*) e, in generale, gli inserti ballettistici del grand-opéra riguardanti anche nostri autori, come Donizetti o Verdi, interessati alla piazza parigina. Se andiamo a curiosare tra i soggetti della vasta produzione appena accennata, balzano all'occhio due aspetti caratterizzanti, e cioè il gusto per certa ambientazione religiosa (o fantastico-religiosa) e quello per l'esotismo geografico, quest'ultimo accentuato dalla poderosa azione della Francia colonialista (citiamo a caso *La Juive*, *Les Huguenots*, *Le Prophète*, *Robert le Diable*, *L'Africaine*, *Les pêcheurs de perles*, *Hérodiade*, *Le Mage*, *Thais*, *Faust*, *Lakmé*) che suggeriva la mania dell'Oriente, dei colori esotici, dei viaggi in paesi lontani e ricchi di fascino. Camille Saint-Saëns, se da un lato non rientrò come autore nel corpus operistico prodotto dai più noti connazionali con i loro titoli rappresentati con successo ovunque, dall'altro si fece prendere dalla passione per i viaggi in Oriente e in Africa (non a caso morirà ad Algeri il 16 dicembre 1921), seguendo come musicista un percorso direi all'inverso o alternativo rispetto ai famosi colleghi che, nel teatro, avevano saputo cogliere e rappresentare il meglio della propria arte in linea con i gusti del pubblico e le mode del tempo, ricavando i soggetti – come di consueto – anche dai miti e dai capolavori della letteratura più in voga.

Nato a Parigi il 9 ottobre 1835, risentì di una formazione e di un tipo di concezione musicale orientati in altra direzione, avendo cominciato fin dalla più tenera età ad affermarsi come pianista prodigio, al punto da entrare a soli tredici anni nel conservatorio della capitale dove ebbe, per maestro di composizione, Fromenthal Halévy, l'autore de *La Juive* (*L'Ebreo*). Nel 1853 – dunque a soli diciotto anni – fu organista nelle chiese parigine e, dal 1861, insegnò all'Ecole Niedermeyer (con Gabriel Fauré tra gli allievi), finché nel 1871 fu tra i fondatori della Société Nazionale de Musique, che tutelava alla pari di un tempio l'arte francese e si preoccupava di diffondere musiche di autori moderni come Franck, Indy, Chabrier, Ravel ed altri, per cui già questo aspetto sottolinea l'atipicità di un autore essenzialmente votato alla musica strumentale per la quale scrisse molto e bene. Ebbe il merito di dare nuovo impulso alla letteratura pianistica diffondendola con pubbliche esecuzioni a Parigi – città molto attiva anche per l'attività concertistica – di musiche di autori celebri, nonché delle proprie composizioni, ammirando Mozart, Bach, Beethoven, Gounod, Mussorgski e interessandosi molto a Wagner, dalla cui scuola si discosterà in vecchiaia avversandola tenacemente nei suoi scritti. Descritto dal carattere burbero, dal fisico sgradevole (piccolo, naso a becco come quello di un pappagallo) e

dal parlare rapido e nervoso, lasciò interessanti testimonianze su varie tematiche musicali come, ad esempio, i commenti sulla tetralogia wagneriana o sulle *Rapsodie ungheresi* di Liszt : della prima scrisse che essa «appare, nella sua immensità quasi soprannaturale, come la catena delle Alpi vista dalla vetta del Monte Bianco»; delle seconde colse «l'effetto pittoresco e la riproduzione immaginosa della bizzarra orchestra tzigana». Ricordiamo - dell'ampia produzione comprendente poemi sinfonici, oratori, pezzi vocali, corali, da camera, concerti solistici - i maggiori lavori tutt'oggi in repertorio, come La Sinfonia n. 2 in la minore op. 55 (1878), la Sinfonia n. 3 in do minore per organo e orchestra op. 78 (1886), i poemi sinfonici *Il filatoio d'Onfale* op. 31 (1871), *Phaëton (Fetonte)* op. 39 (1873), *Danza Macabra* op. 40 (1874), *La jeunesse d'Hercule (La giovinezza d'Ercole)* op. 50 (1877), la *Suite algerina* per orchestra op. 60 (1879); la popolare farsa musicale *Le Carnaval des animaux (Il carnevale degli animali)* per due pianoforti e piccola orchestra (1886), da cui è tratto il famoso Cigno affidato al violoncello; ancora per pianoforte e orchestra *Rapsodie d'Auvergne* op. 73 (1884), *Africa* op. 89 (1891) e i famosi cinque Concerti op. 17, 22, 29, 44, 103, di cui i più eseguiti restano il Secondo in sol minore (1868) e il Quinto in fa maggiore (1896), quindi una miriade di altre composizioni, raramente eseguite, per strumenti vari (flauto, clarinetto, violino, violoncello, organo) e orchestra, mentre fra le Cantate tentò il successo con *Ivanhoe* e *Les noces de Prométhée*, ottenendo però scarsi risultati.

Ci si chiederà, a questo punto, da quale magico cilindro sia venuto fuori un capolavoro come il *Sansone e Dalila*, ed io provo a spiegarlo con il dato reale dell'impossibilità d'ignorare, da parte di Camille, l'importanza assunta dall'opera francese dominante tutto l'Ottocento e quanti connazionali si fossero imposti come giganti nel grand-opéra (di dimensioni spettacolari per allestimento e durata, di solito cinque atti), nell'opéra-comique in auge fino al 1870 (avente quale sede ufficiale l'omonimo teatro parigino e la caratteristica di alternare la recitazione al canto), nell'opéra-lyrique (genere più intimistico). Nel 1872, con la ripresa dell'opéra-comique, si era cimentato ne *La princesse jaune*, sua seconda opera dopo *Le timbre d'argent* (1865, rivista nel 1877), ma fino a quel momento i vari tentativi per sfondare nel teatro erano naufragati in sperimentazioni poco convincenti, come prova il fatto che a *La princesse jaune* si dedicò nel periodo della composizione del *Sansone*.

Al soggetto biblico attese dal '69 al '74 attingendo al *Samson* scritto nel 1732 da Voltaire per Rameau, mai andato in scena per motivi di censura, e affidandosi per il libretto al letterato creolo Ferdinand Lemaire con il quale collaborò al lavoro di versificazione, ma la fonte più certa può considerarsi molto semplicemente il Libro dei Giudici dalla Bibbia. Fu un percorso travagliato, che il musicista riuscì a portare a termine solo perché ebbe il merito di non demordere e, pare, per effetto della situazione bellica a lui coeva, la guerra franco-prussiana del '70-'71, che lo spronò a riprendere il lavoro, identificando nei leviti i propri connazionali. Forse non del tutto convinto, ne fece rappresentare una parte in occasioni private e, in considerazione dello scarso successo, mollò il progetto destinato inizialmente a diventare un oratorio - cui già pensava nel '66 - finché nel 1874 ultimò la partitura e diresse personalmente il primo atto in forma di oratorio il 12 marzo 1875 a Parigi, in occasione del Venerdì Santo. Nel settembre 1876 la partitura venne stampata dall'editore Durand, ma di far rappresentare l'opera non si parlava nemmeno, al che Camille puntò le sue speranze su un rimaneggiamento de *Le timbre d'argent*, sua prima opera, rimessa in scena all'Opéra nel 1877, da cui non venne però l'esito sperato. A questo punto subentrò il sempre soccorrevole Liszt, con il quale Camille aveva buoni rapporti essendo spesso suo ospite a Weimar, città del cui Hoftheater o Teatro Granducale l'altro era il direttore, e qui l'opera venne data il 2 dicembre 1877 tradotta in tedesco con il titolo *Simson und Delila* e un enorme successo di pubblico e critica grazie anche a un cast di ottimo livello : Alexandre Talazac (Sansone), Rosine Bloch (Dalila), direttore d'orchestra Gabriel Marie.

In Francia tuttavia si dovette aspettare il 3 marzo 1890 al Théâtre des Arts di Rouen e, a Parigi, il 31 ottobre dello stesso anno al Théâtre Lyrique de l'Eden, quindi fu un trionfo dappertutto, approdando il 23 novembre 1892 agli onori del palcoscenico dell'Opéra Palais Garnier. Qui Dalila era Blanche Des-champs-Jehin, Sansone Edmond Vergnet, il Gran Sacerdote di Dagon Jean Vassalle, al podio Edouard Colonne. In Italia l'opera arrivò al Dal Verme di Milano nel gennaio 1893 ed è sempre rimasta in repertorio, sebbene non frequentemente rappresentata come meriterebbe, godendo però di alcune incisioni discografiche di rilievo fra cui spicca, in lingua originale, l'insuperabile edizione 1963 EMI Angel AN/SAN 117/9 con Rita Gorr (Dalila), Jon Vickers (Sansone) Ernest Blanc (Gran



Sacerdote), Anton Diakov (Abimélech e un Vecchio Ebreo), Georges Prêtre alla guida dell'Orchestra dell'Opéra di Parigi e René Duclos maestro del coro. Un'incisione formidabile a tutto tondo, in cui Rita Gorr – per accento, interpretazione, canto elegante e seducente - domina sovrana a tal punto da imporre implicitamente, a chi non conosca la Dalila della Bibbia o voglia farsene un'idea più precisa, di andarsi a sentire lei per prima. Va inoltre aggiunto, poiché lo ritengo un aspetto fondamentale, che nel *Sansone* come in tutte le opere francesi rimaste o meno in piedi (oggi poco più di mezza dozzina), la lingua originale è insostituibile e che le traduzioni italiane, unicamente in voga fino a qualche decennio fa in teatro e in disco, rendono orribili il canto e l'ascolto.

2. Da oratorio ad opera lirica. Nessuno può sapere cosa avesse in testa Saint-Saëns nel progettare inizialmente il suo capolavoro come oratorio, probabilmente pensando al soggetto religioso più consono a quel genere o, ancor meglio, prevedendo una maggiore riuscita rispetto all'impegno dell'opera lirica in cui purtroppo non riusciva a emergere rispetto a tanti connazionali carichi di gloria e di titoli in repertorio. L'oratorio, che ebbe la sua eccellenza in Giacomo Carissimi, era destinato se in latino – derivato a sua volta dal mottetto - all'élite di clero e nobiltà, mentre quello in italiano ebbe maggiore diffusione e s'impose con successo soprattutto nello Stato Pontificio, ponendosi come l'equivalente dell'opera e per questo gradito al pubblico. Tendendo sempre più col tempo ad assimilarsi all'opera, da questa trasse maggiori parti solistiche rispetto a quelle corali, introduzione di forme chiuse quali recitativi, arie e duetti, una scrittura vocale più semplificata ma severa, soggetti tratti dal Vecchio e Nuovo Testamento, dalle vite dei santi, con particolare attenzione a personaggi ed episodi capaci di suscitare sensazione o scalpore come avverrà, in seguito, nella pittura, in letteratura, nel cinema e nella televisione: Caino e Abele, Abramo, Noè, Mosè, Davide e Betsabea, Saul, Salomone, Sansone e Dalila. L'opera naturalmente puntava su un apparato più ricco per il fatto di mettere in campo voci importanti con scene e costumi, mentre l'oratorio conferiva più valore alla vicenda e al suo spessore morale, ma fu comunque l'influsso del melodramma a portare all'apice il genere oratoriale che ne divenne, purtroppo, un'appendice, incapace di conquistarsi una propria autonomia. Saint-Saëns fece del *Sansone* un'opera in tre atti, sia pure con qualche limite ancora legato alla forma oratoriale di cui si è voluto notare l'eccessiva staticità, come ad esempio la scena della cattura occultata al pubblico o il rilievo dei cori messi alla pari dei protagonisti, con l'aggiunta dell'osservazione – alquanto balorda – secondo cui tenore e mezzosoprano sarebbero una strana coppia (perché, con Carmen-Don José o Werther-Charlotte non è lo stesso?). In ogni caso l'accusa di freddezza o di scarso calore mi pare si spieghi in due modi: la scelta del soggetto, che in fondo non presenta – al di là delle imprese forzute di Sansone visibili al cinema – un'azione dinamica; la concezione classica che della musica aveva l'autore, e non perché la musica dovesse essere priva di emozioni, ma perché essa deve nascere dalle qualità artistiche dell'opera, dunque dal di dentro. Si legga in proposito quanto da lui sostenuto sull'argomento (e che mi sono provata a tradurre, spero con fortuna, dal francese): «Per me l'arte è prima di tutto forma. L'espressione, la passione, ecco quel che seduce prima di tutto l'amatore. Per l'artista funziona diversamente. L'artista che non si senta pienamente appagato dalle linee eleganti, dai colori armoniosi, da una bella serie di accordi, non comprende l'arte. Nel corso del XVI secolo, sono state scritte opere ammirevoli da cui tutta l'emozione è esclusa».

Il classicismo di Camille lo discosta dalla musica “calda” espressa dall'opera francese con le sue ampie distensioni melodiche, la sua monumentalità ricca di dolcezze, tenerezze, nuances, spettacolarità timbriche, il che non vuol dire che il *Sansone* manchi del tutto di tali componenti, bensì che le esprima con la misura, la compostezza, il controllo e la severità architettonica tipiche del gusto classico, lasciando comunque ampio margine a superbe pagine orchestrali, al fascino delle tinte d'Oriente (di cui l'Algeria dovette rappresentare il mondo più influente alla sua musica), alla *souplesse* e ai giochi di seduzione affidati a Dalila (la quale però, fingendo un ruolo per ridare vittoria al suo popolo, non può e non deve strafare). Vi sono dei momenti un po' a sé – i cori, i monologhi di Sansone tra il primo e l'ultimo atto – che parrebbero isolati, poi però riconfluiscono nello svolgimento della vicenda e assegnano ad ogni personaggio, compresi i minori come il perfido Abimélech e il Vecchio Ebreo, un'originalità ammirevole, per comprendere la quale bisogna conoscere tutta l'opera nel suo unicum.

Dobbiamo considerarne una certa asciuttezza rispetto all'opera lirica tradizionale, di solito più rappresentativa per il prisma di colori, le sonorità timbriche, l'agilità dello stile, gli esibizionismi vocali, le parti solistiche, i concertati, insomma per lo scenario più ricco di elementi non solo spettacolari

e più ampiamente articolati. La riduzione di questi aspetti finora considerati non devono però essere visti come limiti, ma soltanto come scelta stilistica di una forma, di una concezione musicale consona al tipo di soggetto trattato, il che non ne fa un oratorio. Gli interventi corali e quelli solistici appaiono distintamente separati, ma molto ben trattati in un individualismo che caratterizza tutti senza isolare nessuno, neppure i cori. Anche negli unici maxi-duetti (Dalila-Gran Sacerdote e Dalila-Sansone) si canta con disciplina, senza sovrapposizioni o gare di bravura : c'è come un ordine costituito nella distribuzione dei ruoli, eppure non se ne coglie un'impressione di staticità o stanchezza, perché l'organizzazione strutturale è dosatissima e perfetta. Ogni personaggio ha la sua casella che tuttavia sa interagire con le altre, la musica è pervasa da un sapiente classicismo ben sviluppato nella forma, tutto assume un controllo da cui la varietà delle componenti musicali (combinazioni armoniche, vocalità ecc.) non ne esce per nulla inaridita, anzi rafforzata.

Saint-Saëns, come si è detto, produsse altre opere, *Étienne Marcel* (1879), *Henry VIII* (1883, ritenuta la migliore insieme al *Sansone*), *Proserpine* (1887), *Ascanio* (1890), *Phryné* (1893), *Frédégonde* (1895), il balletto *Javotte* (1896), *Les barbares* (1901) *Parysatis* (1902), *Hélène* (1904), *L'ancêtre* (1906), *Déjanire* (1911), titoli da cui si può facilmente ricavare la sua propensione per il classicismo e la classicità degli argomenti, ma un po' come è successo ai nostri veristi, la fama gli è rimasta legata per antonomasia a un solo titolo di riferimento, per fortuna ancora in circolazione sia pure spesso maldestramente relegato ad una sminuente e mortificante forma di concerto. Ciò a dimostrazione del fatto che purtroppo, a tutt'oggi, il *Sansone* sia sovente considerato alla stregua di oratorio anziché di opera (eppure inaugurò alla grande la stagione 1969-70 alla Scala dei tempi d'oro!). Insignito nel 1900 della Legion d'Onore, Camille ebbe la soddisfazione di assistere alla inaugurazione di una sua statua collocata il 27 ottobre 1907 davanti al Théâtre de Dieppe, morendo nell'amata Algeri il 16 dicembre 1921.

3. La fonte biblica. L'autore del *Samson et Dalila* non poteva sapere che molti decenni dopo, nel cinema, il suo soggetto avrebbe seguito con una certa fortuna il filone della mitologia all'italiana, incarnato dall'eroe tutto muscoli, il culturista di turno (poi prestato alla serie degli Ercole, dei Maciste e dei Tarzan) che sbaraglia i nemici, salva la donzella in pericolo e rimette le cose a posto. Di queste pellicole forse qualcuno ricorderà *Sansone e il tesoro degli Incas* (Italia-Francia, 1964) con Mario Petri, ma mi auguro che molti si rammentino di un film – l'unico che rispecchi il testo biblico, tranne che per il particolare di Dalila pentita – ancora trasmesso sul piccolo schermo, il celebre *Sansone e Dalila* (Usa, 1949), con protagonisti Victor Mature ed Edy Lamarr, regista Cecile Blount De Mille, una pellicola che ebbe l'Oscar per scene e costumi. Naturalmente, la fonte biblica ha una secchezza e un linguaggio consoni all'austerità del testo sacro a cui attinge il libretto di Lemaire, il Libro dei Giudici dal Vecchio Testamento e che la tradizione attribuisce a Samuele. I Giudici, in questo caso, non corrispondono ai nostri magistrati, ma sono Capi designati da Dio per liberare il suo popolo da minacce nemiche, si suddividono in Maggiori e Minori e Sansone fa parte di questi ultimi non in base all'importanza, ma perché della prima categoria si hanno più notizie rispetto alla seconda.

Stando alla Bibbia, Sansone nasce miracolosamente da un uomo di nome Manoe e da sua moglie sterile, della quale non è precisato il nome. La città è Saraa, la tribù quella di Dan. In età adulta s'invaghisce di una filisteo della città di Tamna e comincia a distinguersi per la forza straordinaria, dimostrata quando per strada, con le sole mani, squarta un giovane leone che gli muove contro rugendo. Tornando dopo qualche tempo per prendere in sposa la donna, scopre che dalla carcassa dell'animale rimasta a terra è venuto fuori uno sciame di api e del miele, di cui si nutre per via. Hanno inizio le imprese contro i Filistei dei quali fa strage a migliaia distruggendone i raccolti, sbaraglia e uccide con una mascella d'asino mille uomini grazie all'incredibile forza. Per vent'anni giudica Israele, abita nella caverna della rupe di Etam, non ha più la moglie riandata sposa a un amico, giace con una donna di facili costumi, si porta via le porte di Gaza staccate con le mani.

Da questo momento s'inserisce Dalila, donna della valle di Soreck avvicinata dai principi filistei affinché scopra con lusinghe il segreto di tanta forza : ne riceverà in cambio millecento sicli d'argento da ognuno di loro. La bella filisteo si mette all'opera, ma Sansone, pur preso da lei, s'inventa per tagliar corto tre sistemi di farsi legare e rendere all'impotenza, sistemi che alla prova pratica non funzionano. Lei, sentendosi burlata, si spazientisce e lo mette tutti i giorni alle strette per farsi rivelare il segreto, al che lui, tediato a morte dalle insistenze, si decide a dirglielo : se gli saranno recisi i



capelli, acquisterà la debolezza di un uomo comune. Così avviene l'inganno. L'eroe si addormenta sulle ginocchia di Dalila, che gli taglia le sette trecce del capo e lo fa catturare dai Filistei. I nemici gli cavano gli occhi, lo conducono a Gaza e lo legano con due catene di bronzo, costringendolo a girare la macina in carcere. Intanto i capelli gli ricrescono. I principi filistei organizzano una grande festa in onore del loro dio Dagon, mentre il popolo esulta a gran voce nel vedere il suo peggior nemico ridotto in schiavitù, anzi per umiliarlo ulteriormente i Filistei impongono al prigioniero di rallegrarli con dei giochi. Poi lo lasciano in piedi in mezzo alle colonne che reggono l'edificio colmo di gente, tremila persone fra uomini e donne, compresi i capi nemici. Sansone chiede al fanciullo incaricato di condurlo per mano a causa della cecità, di fargli toccare le colonne onde possa appoggiarsi ad esse, quindi invoca un'ultima volta Dio di ridargli la forza, scuote con entrambe le braccia le colonne fino a far crollare il tempio, morendo sotto le macerie insieme ai nemici. La famiglia verrà a prenderne il corpo per seppellirlo nella tomba di suo padre Manoè, tra Saraa ed Estaol.

Questa l'asciuttezza del racconto biblico, che per fortuna la musica rende di ben altra vitalità, a cominciare dal sentimento religioso presente sia negli Ebrei sia nei Filistei, per estendersi alla fedeltà di Sansone a Dio, alla mestizia costante del suo canto, alla spacconeria di Abimélech, alla bella personalità del Gran Sacerdote, alla politica di seduzione tessuta da Dalila con i languori di un canto amorosamente freddo, ai colori orgiastici della festa di Dagon con il magnifico Bacchanale trapuntato d'Oriente, ai delicati cori maschili e femminili. Nell'opera il rapporto Sansone-Dalila è chiaramente più privilegiato e, nel secondo atto, erotizzato dalla seduzione del canto di lei, che deve mettere in atto il piano concordato con il Gran Sacerdote per far cedere l'eroe, ma rispetto alla Bibbia le viene aggiunto il ruolo finale di schernitrice del povero Sansone durante la festa. Altro rilievo è dato dalla figura del Gran Sacerdote, dotata di coraggio e dignità a vantaggio del suo popolo, e dal satrapo filisteo Abimelech, che insulta con arroganza gli ebrei sconfitti provocando la reazione di Sansone dal quale verrà ucciso, mentre nel testo biblico il primo è assente, il secondo compare in un altro contesto. Abimelec (senza l'h finale), biblicamente, risulta essere soltanto l'indegno figlio di Gedeone (uno dei Giudici principali che aveva cacciato i Medianiti da Israele), per tre anni al governo d'Israele e reo di essersi macchiato del fratricidio dei settanta fratelli nonché di altri misfatti. Viene ucciso da una donna che, dall'alto di una torre presa d'assedio, gli scaglia sul capo la pietra di una macina, al che lui, prima di morire, ordina al suo scudiero di finirlo con la spada affinché non si dicesse che fosse perito per mano di una donna.

4. Un'opera *charmante*. Il *Samson et Dalila* è opera incantevole, anche se può non dare questa impressione causa il "freno" del soggetto biblico poco propenso a grandi abbandoni. In realtà non è così. I cori di Ebrei e Filistei hanno molto spazio e sono trattati con pari importanza, con rispettosa religiosità. Sansone resta a metà tra un tenore wagneriano e un tenore come l'Otello verdiano per accento e declamato, ha la solennità del capo religioso e l'irruenza del guerriero, caratteri messi in risalto fin dalla scena iniziale, quando conforta l'oppresso suo popolo invitandolo a non perdere la fede in Dio. Quando però ci si vuol armare di pazienza e sperare, arriva sempre qualcuno che la pazienza deve toglierla, compito spettante all'arroganza di Abimelech, satrapo filisteo di Gaza, il quale fa valere la ragione del più forte e dei suoi dei, suscitando lo sdegno di Sansone che gli risponde per le rime. Ne nasce l'inevitabile alterco, con Abimelech che gli si scaglia addosso con la spada in pugno e l'altro che, strappandogliela di mano, lo trafigge. Ecco un'altra scena notevole, con il lungo intervento del satrapo distinto da effetti mossi dell'orchestra, in un allegro che cresce per sottolineare l'intenzione dello scherno, mentre per Sansone e il coro ebreo prevale il concetto di fedeltà all'unico Dio, con arpeggi sullo sfondo e la categorica conferma a piena orchestra.

Il Gran Sacerdote di Dagon, che uscito dal tempio si trova sotto gli occhi il cadavere di Abimelech, è un personaggio che merita rispetto, avendo astuzia, fierezza e discernimento davanti a un problema più grande di lui e che sa di non poter risolvere con cieca violenza. Per prima cosa dà una severa strigliata ai soldati dimostratisi incapaci di difendere il loro satrapo, poi si assume la responsabilità di organizzare la rivincita, nonostante l'annuncio di un messaggero che informa della vittoria di Sansone e degli Ebrei sul loro popolo. Tutti si danno alla fuga, nonostante le rampogne del Gran Sacerdote più indignato che mai. Già questa scena offre subito l'idea di chi sarà la mente a manovrare le lusinghe di Dalila: il canto nobile del baritono si propone come guida della riscossa filisteo, con un fraseggio elegante e una ritrattistica anticipatrice del grande duetto che seguirà con Dalila nella valle di Soreck.

Il coro dei Vecchi Ebrei saluta la vittoria d'Israele come fosse in preghiera, con un raccoglimento e un'austerità che s'intercalano con il canto un po' più gagliardo del Vecchio Ebreo, ad intendere che hanno vinto e lodano Dio ma non c'è bisogno d'insuperbirsi. Segue il canto delle fanciulle filistee che accompagnano Dalila, vi si sente la sottomissione mentre levano un inno alla primavera in sboccio. Ora canta Dalila rivolta a Sansone, che fiuta subito guai. Ha inizio l'incanto, partono le lodi al vincitore e l'invito a seguirla nella sua casa lontana, nella valle di Soreck. Fra il turbamento del campione e le ammonizioni del Vecchio Ebreo che non smette di redarguire la sua evidente vulnerabilità, ha luogo una leggiadra danza delle sacerdotesse filistee, poi la ripresa del canto di Dalila sulla "printemps qui commence", grande scena di promesse e allusioni bilanciata dalla gravità del Vecchio ebreo.

L'atto II è il più bello e si svolge al tramonto, mentre si prepara una tempesta introdotta da un breve preludio ricco di effetti cromatici, di suoni circolari, onde rappresentare l'avvicinarsi agitato degli elementi. L'attesa dell'arrivo di Sansone, manifestata da Dalila con scatti di nervi e abbandoni voluttuosi riferiti al piano di seduzione, è presentata come un intervallo pre-amoroso: Dalila non ama, ma canta come se amasse. Giunge il Gran Sacerdote e torna alla carica con l'autorità che gli è propria, affinché lei carisca il famoso segreto della forza da cui il loro popolo è stato sconfitto. Gran bel duetto giocato su astuzia e politica, senza cadute di stile, dalla maestosità assecondata da un prisma di colori orchestrali frastagliati d'impeti e ansie proprio come in un dialogo serrato. Dopo un duetto del genere, nessuno dei due filistei può suscitare avversione anche nell'ascoltatore più schierato. La vocalità di Dalila continua ad essere avvolta dai suoni a spirale – il motivo della tempesta in atto – mentre, congedatosi il Gran Sacerdote, continua l'attesa finché Sansone, nel turbinio d'animo e del maltempo, entra in scena. Sempre cauto e reticente, vuol resisterle e lei ha un bel da fare per piegarne la volontà, fino al momento del celeberrimo duetto, "Mon coeur s'ouvre à ta voix", che prepara il cedimento e l'estasi dei sensi. Però non è ancora finita, inizia ora il braccio di ferro per strappare il segreto: lui non crolla, lei non molla, l'orchestra scaglia i colpi di tuono, il tema d'amore viene ripreso da Dalila con nervosismo crescente, la tensione sale al massimo, il canto si fa grido da una parte e dall'altra, finché, gettandogli in faccia tutto il suo disprezzo, Dalila lo pianta ed entra in casa. L'altro esita, poi le si arrende e la segue. Suspance dell'orchestra che racconta quel che accade senza che si veda, poi il grido trionfante di lei che, resa inerme la preda, alla finestra chiama i Filistei, i quali accorrono in massa. L'orchestra infuria e segna la cattura con un'accelerazione rabbiosa, come un urlo all'unisono di tutti gli strumenti.

L'atto III, se si escludono la scena della macina e il Bacchanale, non sconvolge più di tanto. Il lungo lamento di Sansone in catene, mentre gira la macina, segna l'ultima tappa di rilievo di questo personaggio, abbandonato a se stesso e reietto dal suo popolo tornato in schiavitù. Il declamato ampio, robusto è accentuato tristemente dai rimproveri del coro ebreo, ma assume un suo vigore valorizzato dalle doti dell'interprete. Al tempio di Dagon, dove i Filistei si preparano a far festa, ritorna il dolce motivo della primavera dell'atto I, affidato questa volta anche al coro maschile che saluta l'alba. Sull'ultima nota s'innesta improvviso, perentorio, l'inizio del Bacchanale. Magnifica questa parentesi orchestrale tutta giocata sull'esotismo, la fantasia di colori e la sfrenatezza di un paganesimo caratterizzato da una selvaggia voglia di vivere.

Il resto è retorica, nulla di speciale. Le voci del Gran Sacerdote, di Dalila, dei Filistei s'ingarbugliano e si estraniano, come Sansone stesso si estranea meditando l'ultimo anelito di riscossa. La musica scherza e si fa vanesia, i personaggi si lasciano prendere dall'euforia della vittoria, dal gioco dei punzecchiamenti e delle libagioni. Il prigioniero è al centro della festa e del dilleggio, Dalila gli ripete in faccia il sublime tema d'amore del II atto snocciolandolo con rapido sarcasmo, lui leva a Dio con angoscia mortale il suo grido di pentimento e la sua richiesta di estremo soccorso invocando il recupero della forza perduta, il Gran Sacerdote lo invoglia a divertirli, tutti ridono e schiamazzano. Continua il sabba di voci, finché, con l'ultima invocazione dell'eroe a Dio, si giunge al finale, che si consuma in pochi istanti senza che la musica v'insista più di tanto.

La bellezza molto limpida, direi in fondo semplice, dell'opera di Saint-Saëns è calibrata, si regge su una perfezione formale e ha un impatto sicuramente più debole rispetto a un Gounod o un Massenet o un Bizet, i giganti francesi, ma merita una sua collocazione per l'originalità dello stile, l'inventiva melodica, la capacità di trattare la materia corale e orchestrale con la dignitosa caratterizzazione riservata ai personaggi, a prescindere a quale popolo appartengano.

Claudia A. Pastorino (1- continua)



Dalla Traviata alla Troiata

Nella lussuosa villa ai margini della capitale, dono munifico del barone Douphol, Violetta Valéry stava meditando, in attesa della gran festa foriera di rivelazioni ultrasensazionali, sui tempi andati. Addio del passato, bel sogno ridente... il rosso sul volto s'è fatto pallente. Erano gli anni anteriori alla svolta della Bolognina, quando lei, ragazza dai grandi ideali, portava avanti la nobile causa della rivoluzione proletaria. Ma, si sa, la vita (all'opposizione) era dura e la fame (di potere) tanta. Non le ci volle molto per lasciarsi sedurre dagli irresistibili baffetti del ricco Douphol il quale, dopo averle promesso mari, monti e persino sterminate pianure, ne fece la sua amante number one. Sempre libera degg'io, folleggiare di gioia in gioia! Così, deposti la falce e il martello ai piedi di una robusta quercia (una notte, poi, fatti misteriosamente sparire), abbandonò le sinistre Botteghe Oscure per una residenza più comoda e soprattutto centrale che ben presto divenne un autentico giardino di Klingsor, fonte d'ogni peccato e perversione. Fu probabilmente per questo che qualche vecchio bacchettone padano le appioppò il nomignolo di Traviata. Irrobustita sempre più la propria attività puttanesca, s'invaghì ad un certo punto di un tale Alfredo Germont, un giovane proprietario terriero del sud. Ma il di lui padre, in odor di mafia, provvide immantinente a far saltare la relazione invocando dalla sua addirittura l'autorità del Santo Padre, pronto a minacciar scomuniche in nome della sacralità della famiglia. Un ti quanto le Feneri, il tempo afrà fucate.

A Violetta non restò che rinunciare all'amore. "A quell'amor, quell'amor ch'è palpito dell'universo intero", soleva canticchiare in quei giorni, consolandosi al pensiero dei lauti proventi delle sue case di tolleranza e tutto, grazie ad una finanziaria ad hoc, esentasse. Nei pochi momenti di crisi osava chiedersi pure se quel che stava facendo fosse giusto. Ma la risposta era sempre pronta e sempre la stessa: follie, follie, delirio vano è questo! Anzi, per esorcizzare quelle ansie aveva preso la sana abitudine di sputare, giorno dopo giorno, con rinnovata veemenza, sul suo passato, sulla sua bandiera e sui suoi compagni che per essa ci avevano magari anche lasciato le penne.

Infine, l'ennesima, eclatante svolta. Per venire incontro alle istanze sempre più inique e balorde dei nuovi tempi occorreva un mutamento ancor più drastico, netto... radicale. Eccola allora, assieme alla fedele Margherita Gauthier, anche lei cresciuta in gioventù a pane e cicoria, decidere di fondare un club esclusivo, un superbordello di lusso che avrebbe sbaragliato e annichilito seduta stante la concorrenza sia di destra che di sinistra. E proprio quella sera le due amiche ne avrebbero dato l'annuncio. Già gli invitati iniziavano ad arrivare: industriali, uomini dell'alta finanza, faccendieri e intrallazzatori d'ogni ordine e grado, politici, sindacalisti, grossi prelati e chi più ne ha più ne metta. Tutti abituali clienti delle due. Tutti reduci dal Family Day. C'era persino lui, il Cavaliere senza macchia e senza peccato. Lohengrin, s'intende. Per non parlare poi del Presidente Faust (che di cognome faceva ora B.), amante segreto di Margherita, e di Mefistofele, ancor più ingobbito e invecchiato. Un coro di zingarelle, munite di regolare permesso di soggiorno, accoglieva gli ospiti leggendo loro la mano e promettendo un avvenire vieppiù radioso. Seguiva un drappello di pittoreschi toreador intenti ad incornare, tra il diletto generale, un gruppuscolo di malcapitati operai metalmeccanici in tuta blu, razza ormai in via d'estinzione. Per i grandi saloni risuonavano lieti canti intonati (si fa così per dire) dalle ugole più prestigiose del momento, tutte rigorosamente affiliate ai bordelli delle comari, da Sale a Zucchero, da Fernet Branca a Ramazzotti, per non parlare di Dalla, il cui nome era tutto un programma, anzi il programma. Lo champagne e la coca (senza cola) scorrevano a fiumi. Sniffiamo, sniffiamo nei lieti calici... Quando Violetta e Margherita stimarono che la temperatura fosse arrivata al punto giusto fecero scoppiare la bomba. Alla strepitosa notizia, in verità già nell'aria da tempo, tutte quelle brave persone proruppero in un irrefrenabile ed insistito ohhh! di gioia. Tra l'entusiasmo generale il Cavaliere propose di mettere a disposizione un'ala del proprio castello del Monsalvato mentre Manon Lescaut, ambasciatrice USA, promise il pieno appoggio del suo paese, particolarmente sensibile, sin dalle origini, nei confronti di iniziative di tal genere. Tralasciamo gli altri illustri e autorevoli pareri e contributi che la fervida fantasia dei nostri fedeli lettori potrà certo immaginare. Ci piace riportare soltanto il commento di una voce stonata, fuori dal coro, quella, insomma, del solito vecchio balordo di Busseto che, una volta appresa la notizia, esclamò: puah! dalla Traviata alla Troiata.

Hans

I Quaderni di *Musicaaaa!*

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

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

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaaa!* su supporto cartaceo è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di euro 2 per spese di spedizione) sul c/c postale 20735247 intestato all'Associazione Musicanuova, P.zza Seminario, 3 - Mantova. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail carlomarenco@libero.it) o telefonando

