

Musicaaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno XIII - Numero 39
Settembre-Dicembre 2007

Sommario

| | |
|--|--------|
| <i>Mondezza, cantata per voce di Bassolino e Jervolino</i> | pag. 3 |
| <i>Non piangere, Minnie</i> , di P. Mioli | 4 |
| <i>Puccini e Pascoli, un'intesa mancata</i> , di C. A. Pastorino | 5 |
| <i>Il rullio dei piedi</i> , di C. Levi | 15 |
| <i>L'idea del destino nel Fierrabras di Franz Schubert</i> , di M. Primignani | 16 |
| <i>Note su Bortkiewicz</i> , di V. Buttino | 14 |
| Ernani: " <i>brevità e fuoco</i> ", a cura di G. Ghirardini | 24 |
| <i>Indagine intorno ad alcuni aspetti della biografia e della musica di W. A. Mozart</i> , di G. Rausa | 28 |
| <i>O terra addio...</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) | Emanuela Negri (Verona) |
| | Antonio Carlini (Trento) | Laura Och (Verona) |
| | Ivano Cavallini (Trieste) | Roberta Paganelli (Forlì) |
| | 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) | Massimo Primignani (Bari) |
| | Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI) | Giuseppe Rausa (Monza - MI) |
| | Enzo Fantin (Legnago - VR) | Laura Ruzza (Roma) |
| | Antonio Farì (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 2008 a *Musicaaaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* 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

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Scarsellini, 2

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

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

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

Mondezza, cantata per voce di Bassolino e Jervolino

La trasfigurazione dei rifiuti

Napoli. Credevo di godermi la vista del mare e invece fui costretto a immaginarmelo. Con tutte quelle montagne di spazzatura nelle piazze, per le strade e nei vichi... E poi mi illudevo di ascoltare chitarre e mandolini, mentre... buongiorno Mr. Jackson (al secolo Michael) che ci fa qua? Ehi, Jovanotti, anche lei? Ed ecco spuntare da ogni parte la barba di Zuccherò, il cranio rapato di Ramazzotti, le gambe della Pausini. Ma guarda, ci sono anche i Bee Gees sdraiati tra un cumulo e l'altro. Ad invitarli è stato uno che canta da basso, certo Bassolino, amico di un'altra che canta pure lei, di nome Jervolino. Che bella rima, ma non così consonante come quella tra Veltroni e Berlusconi. Se si chiamassero Veltrucci e Berluschetti chi li voterebbe più? Sono tutti in attesa dei Deep Purple, ma quelli non arriveranno mai perché sono partiti in trasferta col primo camion. In trasferta dove? Alla Scala? No, c'è già Lucio Dalla come cantante e regista. A Parma, credo, ma ho qualche dubbio perché nella città di Giuseppe Verdi è probabile che vada Venditti. Sapete, "Sì, Venditti, tremendo Venditti!". Quello non scherza. Ma perché state qua a marcire tra la puzza? Andate a farvi un bagno. No, grazie, preferiamo nuotare nel nostro ambiente naturale. Va bene, ma prima o poi bisognerà sgombrare. Sarà forse meglio affidare tutta questa robbaccia ai poteri di San De Gennaro. Buono quello, oltre a ribollirgli il sangue...

Il ministro Turco voleva farci esibire al rione Sanità, ma non abbiamo accettato. Troppe ore d'attesa. Ah, eccoti le Spice Girls arrivate puntualmente col primo treno. Puntualmente, si fa per dire: le solite settantasette ore di ritardo. Dici niente? Col ministro Bianchi che aveva assicurato di rivoluzionare le Ferrovie in pochi mesi! E che, l'arrivo delle Spice non è forse una rivoluzione? Qualcun altro aveva pensato ai Quartieri Spagnoli, ma Zapatero si è opposto. Ha già anche troppe rogne coi tori per averne altre con i cani. La scelta migliore sarebbe quella del litorale tra Portici e Sorrento: la muta non sente e la cieca non vede. Sì, potrete fare di tutto, proprio come vi aggrada. D'accordo, ma non tutto può stare qui. Che ne pensate di Roma? Mmm, a Roma c'è Montecitorio. Quella è una banda, una Big Band, mentre noi siamo solo dei piccoli complessi. Ma chi è che annaspa lì in fondo? Salve signor Rossi: chiamatemi Vasco.

Nel frattempo qualcuno si ricordò che nei Campi Flegrei, verso il mare, si trovava Cuma, sede della famosa Sibilla. Perché non consultarla? Costerà, ma è una che fa la fattura. Ho capito, non è avvocato. E fu così che, inoltratisi nell'antro di questa maga, simile in tutto a quello di Ulrica nel verdiano Ballo in maschera, ottennero a prezzi abbastanza modici un valido responso. Insomma, la fattucchiera, dopo avere invocato più volte il "re dell'abisso", fu prodiga di consigli. In pratica venne ordinato al popolo dei cantautori, da Zero alla Mannoia, dai Pooh a Ligabue, compresi quelli già citati e tanti tanti altri, di riunirsi e mettersi in fila, marciando verso le falde del Vesuvio: tutti compatti come fossero il pifferaio di Hamelin seguito dal codazzo di topi. In fila per due, mano nella mano e bendati. Sì, bendati come la dea Fortuna. Fu poi loro chiesto di salire, salire, salire. Sali tu che salgo anch'io, a forza di salire, Patapumfete! Tutti dentro, col risultato che dei rifiuti non rimase più nemmeno l'ombra. Solo un po' di fumo: una sorta di trasfigurazione, un vero e proprio miracolo, anche senza l'intervento di San De Gennaro e nemmeno di San Remo che in fatto di spazzatura ne sa qualcosa. E fu così che Mondezza, la cantata che stava per trasformarsi in melodramma giunse al termine. L'indomani Napoli si risvegliò col sole alto e il mare luccicante. Di lontano, in direzione Posillipo, una voce cantava i motivi della vecchia Partenope. Cantava da Tenore ma non più da Bassolino e tantomeno da Jervolino.

J. Kreisler

Non piangere, Minnie

Il teatro di Puccini in Italia al 150° anniversario della nascita di Giacomo

di Piero Mioli

A Parigi e a Londra *Tosca*, a Londra anche *La bohème*, a New York oltre alla *Bohème* anche *Madama Butterfly* e *Manon Lescaut*: come normale annata o meglio stagione lirica va bene, ch  Puccini, con Verdi, rimane il musicista pi  frequentemente messo in scena. Ma siccome il 2008   l'anno che celebra il 150° anniversario della nascita di Giacomo (1858-1924), c'era da immaginare, da sperare qualcosa di pi  da parte dell'Opéra, del Covent Garden, del Metropolitan. Sar  in attesa della stagione 2008-2009, allora? Sta di fatto che l'Italia, il vituperato paese del melodramma tanto spesso accusato di negligenza sulla sua tradizione musicale, a queste tre opere popolarissime aggiunge anche parecchio d'altro, per celebrare degnamente il suo grande operista. Per esempio la Scala di Milano mette in scena il *Trittico*, con interpreti quali Juan Pons per *Il tabarro*, Barbara Frittoli per *Suor Angelica*, Leo Nucci per *Gianni Schicchi*, sotto la direzione di Riccardo Chailly e per la regia di Luca Ronconi. Ma il *Trittico* di Puccini visita anche Ravenna, Modena, Lucca, Bolzano, Ferrara, Pisa, Piacenza, e a una buona mezz'Italia far  capire che l'autore di "Un bel di vedremo" e "Recondita armonia"   stato capace di disegnare, sfumare, ombreggiare a meraviglia il cielo e la riva della Senna, l'interno di un convento femminile, la medievale Firenze della "gente nova".

Poi c'  il Puccini minore, quello giovanile precedente la *Manon Lescaut* del 1893 e quello della lunga crisi degli anni Dieci: nessuna paura, visto che *Le Villi* sono in programma a Mantova e Novara, che *Edgar* campeggia a Torino, che *La rondine* viaggia tra Venezia e Trieste. Questa *Rondine*, l'opera a suo tempo ideata per la Germania, inibita dalla Grande Guerra e poi deviata a Montecarlo, s'avvale del protagonismo di Fiorenza Cedolins, efficiente soprano in bella carriera che molte forze dedica a Puccini, e d  un piccolo spunto al grande problema dell'interpretazione pucciniana: come dire che opere, partiture, parti, figure cos  importanti e molto spesso cos  note non s'accontentano di poco, ma anche che questo "molto" necessario non   sempre di facile reperibilit . Quanto a *Edgar*, il secondo numero del catalogo pucciniano che forse bisognerebbe pronunciare tronco (Edg r, come il dramma di Alfred de Musset da cui deriva), compare nei cartelloni del Regio di Torino, del Massimo "Bellini" di Catania e del festival estivo di Torre del Lago. Qui come ultimo titolo di una quaterna formata da *Tosca* e *Madama Butterfly* in mezzo e da *Turandot* all'inizio; e siccome in tutt'Italia *Turandot* si fa notare, sentire e vedere solo tre volte, rispetto alle otto di *Madama Butterfly* e alle dieci della *Bohème* e di *Tosca*, ecco riaffiorare il problema di prima. Tanto pi  che dell'ultima fatica pucciniana   ben famosa la difficolt  esecutiva, fatta di due soprani dei quali almeno uno straordinario, un tenore capace di regge al tremendo duetto degli enigmi (e li chiamano carinamente indovinelli!), un'orchestra pi  percussiva del solito, una spettacolarit  degna di un esotismo cinese davanti al quale quello giapponese di Cio-cio-san   quasi cameristico.

Ma non pianga *Turandot* (pianga Li , piuttosto, e con ragione), n  pianga quella *Manon Lescaut* che in vita fu il maggior successo di Puccini e nella stagione 2007-2008 fa capolino solo quattro volte. A piangere, quest'anno, dovrebbe essere solo *La fanciulla del West*, che solo una volta dall'Ovest d'America approda in Italia, alle foci del Tevere per raggiungere presto l'Opera di Roma: direttore il versatile Gianluigi Gelmetti, allestitore il figurativo Giancarlo del Monaco; e a proposito dell'origine, del luogo di partenza, del porto donde salpare per l'approdo laziale, l'Ovest   proprio Ovest, non il selvaggio Far West bens  l'Opera di Los Angeles. Ma peccato che la Minnie di Puccini sia cos  poco fortunata, quest'anno: sar  perch  la parte protagonista   cos  difficile da continuare a diffidare i soprani? sar  perch    una delle pochissime opere di repertorio a finire in letizia, con il felice e commosso addio alla California? sar  perch  i teatri la tengono in caldo per la stagione 2008-2009? Delle tre, forse la prima ipotesi   la pi  giusta.

(continua a p. 23)

Puccini e Pascoli, un'intesa mancata

di Claudia A. Pastorino

1. Le distanze. Quello tra Giacomo Puccini (1858-1924) e Giovanni Pascoli (1855-1912) non fu, come accade di solito tra musicisti e letterati, un rapporto di non intesa o incomprendione o di ricerca di uno scambio per combinare insieme qualcosa – e che poi magari non va in porto per una ragione o per l'altra – ma dobbiamo porlo sullo sconcertante piano della collaborazione mai nata. Pascoli la voleva, Puccini per niente, per cui venne incoraggiata da una sola parte proprio dal poeta-bambino così tanto schivo e riservato, chiuso nel suo mondo votato alla campagna, al ricordo della famiglia, alle meditazioni solitarie attraversate da ombre, larve, fantasmi : quasi un ossario alleggerito dalla sensibilità un po' fiabesca del 'fanciullino', la chiave del suo pensiero di uomo e di poeta a cui si deve il lato più solare dell'opera sua.

Sulla base di questo dato reale, e cioè l'assenza di un inizio, è chiaro che i documenti disponibili al riguardo sono assai esigui e mostrano di seguire perlomeno una linea di generica cortesia di circostanza, attestata da qualche cartolina di saluti e uno sporadico scambio epistolare, ma non sono del tutto alieni da possibilità di approfondimenti che possano aiutare a comprendere meglio le ragioni del mancato sodalizio (più che disinteresse, impossibilità di definire un tracciato in comune). Innanzitutto dobbiamo attenerci alle uniche date del loro incontro nella casa del poeta, il 1908, quando Pascoli aveva 53 anni e Puccini 50, e il 1911, 56enne l'uno e 53enne l'altro, vale a dire un'epoca in cui erano entrambi molto affermati e avevano già prodotto il meglio dell'arte loro.

Il musicista lucchese aveva scritto e dato *Le Villi* (1884), *Edgar* ('89 e '92), *Manon Lescaut* ('93), *La Bohème* ('96), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904), *La Fanciulla del West* (1910), al Pascoli per essere ricordato sarebbero bastate le due raccolte che ancora adesso lo consacrano alla letteratura, *Myricae* (1891, ristampate negli anni successivi) e i *Canti di Castelvecchio* (1903, riediti nel 1907 e nel 1913), sebbene sia doveroso ricordarne altre che non andarono oltre il 1911, vale a dire un anno prima della fine : *Poemi conviviali* (1904), *Primi Poemetti* (1905), *Odi e Inni* (1906), *Poemi italici e Canzoni di Re Enzo* (1908-1910), *Nuovi Poemetti* (1909), *Poemi del Risorgimento* (1911, interrotti dalla morte). In un discorso a sé si collocano i *Carmina* del Pascoli latinista, raccolta di carmi latini composti tra il 1885 e il 1911 (prima edizione 1914, seconda 1930) e comprendenti trentuno poemetti e settantatré poesie più brevi. Di detti poemetti fanno parte alcune delle figure di donna più significative, Thallusa e Pomponia Graecina, considerate personaggi drammatici rispetto alla scarna ritrattistica del mondo femminile pascoliano dominato da vergini, monache e fanciulle che muoiono senza mai aver avuto il tempo di sapere e capire qualcosa della vita. Ma fu anche prosatore, critico, oratore, latinista e grecista, autore di antologie scolastiche, insomma tutto quel che all'opera lirica serve a poco per non dire a niente.

Sappiamo però che amava la musica, il melodramma in particolare. L'inseparabile sorella Maria, più nota come Mariù, ricorda nelle *Memorie* che il fratello, studente universitario con pochi quattrini in tasca, si recava spesso a teatro con gli amici e, quando prese con sé lei e l'altra sorella Ida, festeggiò l'evento portandole all'opera. Continuò a coltivare la sua passione ascoltando musica dal piano melodico¹ della Ditta Racca di Bologna collocato nello studio della casa di Castelvecchio, strumento donatogli dall'amico Giulio Vita al quale il poeta scrisse di avervi sentito l'Ave Maria di Gounod, «la portentosa sinfonia della Semiramide, e due o tre volte quella divinissima Prière d'une vierge, che mi ha suggerito i più alti e profondi pensieri. Io e Maria siamo risorti a nuova vita. Il Racca è un benefattore dell'umanità a più buon diritto di qualunque scopritore e inventore di comodità e di medicine. Egli viene in soccorso degli appassionati – dei bisognosi – della musica, i quali, come molte altre cose, così non poterono da ragazzi apprendere l'arte consolatrice e sublimatrice. Vorrei avere il ritratto di questo industriale per metterlo accanto a quello dei poeti che più m'hanno ispirato e giovato! A me pare che lì dentro ci sia del mistero, dell'oltreumano. Insomma dacché ho il musico strumento, io vivo il doppio di prima».

Mistero e oltreumano, come si legge in questa lettera che celebra con tanto entusiasmo gli effetti della musica ponendola perfino al di sopra delle conquiste della scienza medica e del benessere, sono motivi tipicamente pascoliani, ma lo erano anche pucciniani? Occorre chiederselo e magari si obietterà che comunque l'epoca era la stessa e che perciò qualcosa doveva accomunarli. Non proprio. Il decadentismo pucciniano non era esattamente quello del tempo, anzi non lo era quasi per niente: nulla o poco di misticismo, nulla o poco di mistero, nulla o poco di divagazioni metafisiche, morte sì ma mai ossessione mortuaria come nel Pascoli, con i suoi fantasmi poetici, il nido familiare ricreato a Barga prendendo con sé Mariù, le meditazioni dolcissime sempre intercettate da voci, perlopiù dei propri cari. Non che Puccini fosse un vanesio – e questo lo sappiamo dalla sua musica – ma del decadentismo in senso stretto non ne fece un mito, la nuova religione degli sbigottimenti e dei vaneggiamenti se la girò e rigirò come volle, traendone e affermandone un'arte personale. Le sue inquietudini e le sue frammentazioni non spezzano, creano pause, lunghi respiri che si fanno sospiri, poi le illusioni, la giovinezza che si consuma, l'annullarsi di sé mentre si vive (non mentre si pensa), l'amore che angoscia, sfugge e non si raggiunge se non per essere dissolto, la fine che quasi accarezza senza ghermire, senza violare. Il Lucchese non elaborava a freddo la propria poetica riandando in ricordi o in dimensioni sospese a mezz'aria, ma la filtrava attraverso la vita e le sue sciocchezze, i momenti fatti di tutto e di niente, cogliendo ogni attimo fugace non solo per interiorizzarlo ma per sfaldarlo nella fugacità vitale dell'esperienza. Andava a caccia, fumava come un turco, si distraeva con donne, il club della bohème, tressette, briscola, vestiti e automobili all'ultima moda, biciclette, camice e colletti fatti venire da Londra, la pelliccia per il freddo americano, la vita lacustre, le notti e i giorni al pianoforte a comporre quasi sempre con gente intorno a giocare e chiacchierare, i trasalimenti che lo afferravano quando sapeva di aver trovato per i suoi personaggi le parole giuste per la situazione giusta. E poi le note facevano il resto perché erano già lì ad aspettare in qualche parte di sé. La tradizione librettistica epico-romantico-eroica dell'800 era un lontano ricordo, vi aveva sostituito cose legate alle persone, al quotidiano, a una certa realtà tangibile, per cui nell'affannosa ricerca faceva impazzire gli amici librettisti, tutti uomini di lettere e di teatro, come la genesi della *Manon Lescaut*, e non solo, ampiamente dimostra.

In che modo e con quale mezzo tutto questo complicato armamentario di far arte potesse non dico conciliarsi, ma sperare d'incontrarsi con le regressioni del mondo pascoliano all'infanzia, ai tormenti della tragedia familiare segnata dall'assassinio del padre, alle proiezioni continue di un immaginario tutto suo – sia pure mediato dalla luminosità di un profondo sentimento per la natura che opera, che canta, che vive – direi che è difficile da intravedere. Per questo, mal sopporto leggere di qua e di là assurdità riferite a rapporti di stretta amicizia fra i due, peraltro impossibile da documentare in quanto di amicizia non si è mai trattata e forse non poteva neppure esserci come molti vorrebbero, essendosi appena sfiorati con garbo, con rispetto, con tatto, senza mai arrivare a un'ipotesi di lavoro insieme. E non perché non si fossero capiti, ma per l'esatto contrario. Si obietterà con lo sbandierare la famosa poesiolina della farfallina, che senz'altro va ricordata in seguito al crollo di *Madama Butterfly* alla Scala il 17 febbraio 1904, quando il poeta scrisse e spedì per cartolina al compositore i bei versi poi pubblicati sul *Giornale d'Italia* il 20 aprile di quell'anno: «Caro nostro e grande Maestro, / la farfallina volerà: / ha l'ali sparse di polvere, / con qualche goccia qua e là, / gocce di sangue, gocce di pianto ... / Vola, vola farfallina, / a cui piangeva tanto il cuore; / e hai fatto piangere il tuo cantore... / Canta, canta farfallina, / con la tua voce piccolina, / col tuo stridere di sogno, / soave come l'ombra, / dolce come una tomba, / all'ombra dei bambù / a Nagasaki ed a Cefù». Risposta di Puccini: «Caro grande poeta, con tanta gioia ho letto la fine sua cartolina e ne la ringrazio. Anch'io ho così fede (sia pur tenue) nel volo di Cio Cio San!».

L'opera per fortuna si riprese e trionfò tre mesi dopo, il 28 maggio, al Teatro Grande di Brescia con sette bis e la giusta rivincita, ma vorrei far notare un dettaglio apparentemente insignificante del biglietto di risposta di Puccini, che scrive del «volo di Cio Cio San», non della «farfallina», diminutivo caro al lessico pascoliano non solo per il linguaggio bensì per tutta una poetica di riferimento. Puccini invece è più concreto, per lui *Butterfly* non è una farfallina, è Cio Cio San. Il verso *dolce come una tomba* è un altro motivo dell'assillo pascoliano e non so come dovette suonare al già lacerato spirito del musicista dopo la disfatta dell'opera; fatto sta che, se per il poeta romagnolo la morte è una tomba, per il Lucchese è una dissolvenza fra le nebbie di un lago all'alba o al tramonto, un vapore che non

produce ossari ma soltanto annientamento dell'esistenza già da vivi, purché passi per le passioni e le densità del vivere, non per il niente. Eccelsa la poesia del Pascoli quando viaggia nel liquido amniotico dell'infanzia – le ciaramelle, la befana, la ninna-nanna – e i sapori, gli odori, i suoni, il lavoro della campagna e della natura, ed è eccelsa quando bisbiglia sogni, parole quasi inarticolate, modi popolari a guisa di ritornello, tormenti della *domus* spezzata che brama di ricostituire attraverso le sorelle superstiti con le quali vivere per sempre (ma Ida si sposa gettandolo nel più cupo sconforto, mentre Mariù gli rimarrà accanto fino alla morte, custode di carte e memorie). Genera fantasmi, si popola di morti, specchio di una vita chiusa, spesa fra libri e cattedre scolastiche cui gli unici affetti a fare capolino sono quelli familiari, le figure del padre Ruggero e della madre Caterina – che sopravvisse da vedova poco più di un anno al marito ucciso - insegue per tutta la vita a promettere loro, come a risarcirle delle ingiustizie patite, in una personale offerta votiva, il suo essere poeta che ha saputo affermarsi, essere degno di loro. Poteva Puccini attingere materia nuova da un Pascoli librettista, il poeta che inizia 'Myricae' con un componimento (*Il giorno dei morti*) e lo stesso fa con i 'Canti di Castelvecchio' (*Tra San Mauro e Savignano*), per non parlare, da ambo le raccolte, de *Il Brivido*, il tremo che secondo la credenza romagnola si prova al passaggio della morte, *La voce, Il morticino, Morte e Sole, Morto, La civetta, Lapide, Il bacio del morto, La notte dei morti?*

Vero è che l'attitudine del Pascoli a un ripiegamento così angoscioso nei confronti della vita e soprattutto della morte, deriva anche da suggestioni del patrimonio classico, greco e latino in particolare, con la sua tragicità, la sua sacralità letteraria perpetuata da millenni nella nostra cultura del pensare e del vivere. Le malinconie del poeta passano per questo retroterra unito alla storia della cronaca familiare e non sono le malinconie nevrotiche di Puccini che invece nella noia ripone e rimesta le migliori soluzioni dell'arte sua : il superfluo, le piccolezze, sono il trionfo di questa poetica, quel che fa imprimere nel profondo le sue opere. Un esempio per tutti *La Bohème*. La cuffietta rosa, le buffonate dei quattro amici, le chiacchiere alla dogana, i litigi fuori campo di Musetta e Marcello, la vecchia zimarra, il manicotto e, a un passo dalla fine, il gesto caritatevole di Musetta che pensa a un riparo per la lampada *perché la fiamma sventola* (e vi si sentono tutti gli spifferi che su quella povera soffitta dovevano abbattersi), sono pulviscoli di grandezza che chiamano a sé tutta l'opera in ogni frammento e non soltanto nelle pagine più note. Se manca la tipica atmosfera pucciniana non sarebbe neppure possibile isolare un'aria o un duetto come per la tradizione del passato, perché non avrebbero senso, gli stessi personaggi non starebbero in piedi nella loro dissolvenza esistenziale.

2. Un amico in comune per due vite agli antipodi. S'incontrarono in Toscana, in casa del poeta, dopo alcuni cenni di contatto tentati anni addietro, ma sappiamo che Puccini era di Lucca e che al periodo di *Bohème* risale la scelta di stanziarsi a Torre del Lago, mentre Pascoli, nativo di San Mauro di Romagna (oggi San Mauro Pascoli), in Toscana ci andò per insegnare latino e greco a Massa negli anni '84-'87 e a Livorno in quelli '87-'95, decidendo di stabilirsi a Castelvecchio di Barga, in provincia di Lucca, nell'autunno 1895. Lasciò Livorno il 15 ottobre in treno insieme alla sorella Mariù (mancava Ida, l'altra sorella, che si era intanto sposata il 30 settembre andando a vivere nella zona di Rimini) e andò a stare in affitto nella nuova casa sul colle di Caprona – o dei Caproni – nella Valle del Serchio, in Garfagnana, lo stesso territorio selvaggio che l'Ariosto, in qualità di governatore, andò a liberare dal banditismo nel 1522 rimanendovi tre anni. Il poeta vi rimase per tutta la vita, lasciandola solo per i periodi dell'insegnamento universitario a Messina, Pisa e Bologna e per andare a curarsi la grave malattia allo stomaco nel capoluogo emiliano, dove giunse ormai allo stremo il 17 febbraio 1912 e dove morì il 6 aprile. Sappiamo che Puccini fu presente ai funerali, quando la salma venne portata a Castelvecchio da Bologna in un giorno assai piovoso, vero pianto del cielo, il 9 aprile, un martedì, tra acqua, vento e temporale, con sosta a Lucca, arrivo a Fornaci (all'epoca unica stazione attiva del comune di Barga), con il corteo funebre costretto a fermarsi più volte nel buio a causa delle strade ridotte ad acquitrini, in direzione del cimitero di Barga.²

Nella casa tanto amata dal poeta avvennero i due incontri, testimoniati da due fotografie : quella del 1908 venne scattata sull'altana che da un lato affaccia su Barga, dall'altra sulle Alpi Apuane, in particolare sulla Pania (la dantesca Pietrapana), Puccini elegante come sempre, Pascoli di profilo con la sua pancia prominente; quella del 1911, un anno prima della morte del poeta, li ritrae insieme nel giardino detto "chiusa", il cui viottolo conduce alla chiesetta di San Niccolò celebrata in *The*

Hammerless Gun (il nome di un fucile da caccia donato al poeta nel Natale 1896 da Adolfo De Bosis, traduttore di Shelley). Si vede un Pascoli assai pingue e, rispetto all'altro, con il solito aspetto dimesso, da sempliciotto di campagna, tanto che di sé diceva di essere «grosso e colorito [...]». Non un indizio esterno ch'io conosca l'alfabeto. Molti si sono compiaciuti di affermare che sembro un fattore, piuttosto che un poeta». Sappiamo che accolse in estate l'illustre ospite, giunto in compagnia del comune amico Alfredo Caselli, lucchese, omaggiandolo con l'ascolto sul piano melodico di una delle sue composizioni. In comune avevano sicuramente, più che qualcosa, qualcuno, il citato Alfredo Caselli (1865-1921), titolare di una nota drogheria e caffetteria di famiglia nel centro di Lucca, uno dei componenti il club della *Bohème* e tra i loro maggiori referenti epistolari, tanto che entrambi gli indirizzavano lettere fra le più significative della propria attività. Esiste al riguardo un fitto carteggio tanto pucciniano quanto pascoliano, perché il Caselli, omosessuale ben accetto, competente di musica, viaggiatore, persona colta e raffinata, era amato e tenuto in considerazione dall'uno e dall'altro, come dimostrano tante confidenze anche sulle rispettive poetiche. Il Pascoli, che lo conobbe nel 1898 e lo frequentò anche perché l'amico soleva trascorrere la villeggiatura estiva in una località della Garfagnana (qui fu poi trovato morto in non mai precisate circostanze, a mio avviso lo scotto della sua diversità, come oggi), dedicandogli nel 1902 l'ode *Ad Alfredo Caselli* e, nelle Note alla prima edizione dei *Canti di Castelvecchio*, nel 1903, rivolgendogli un ringraziamento per aver «tanto fatto, vegliato, trepidato, col suo gran cuore e col suo gentile intelletto, per noi». Puccini gli scrisse da Londra, da Parigi, si fece da lui fotografare per i giornali dopo il grave incidente d'auto del 26 febbraio 1903, lo mise al corrente della messa in scena e di altri dettagli di opere come *Bohème* e *Butterfly*, gli estese le sue impressioni, lo annoverò tra i membri di quel circolo bohémienne assai pericoloso per ogni genere di virtù e che aveva sede dirimpetto la villa del musicista a Torre del Lago, in una baracca in legno col tetto di paglia che oggi definiremmo una sorta di prefabbricato.

Può forse sembrare strana tanta condivisione con l'asetticità pratico-esistenziale del Pascoli, fatto sta che nel regolamento del club, presieduto da Puccini, i soci erano obbligati al giuramento di bere e mangiar bene, a non ammettere «immusoniti, pedanti, stomachi deboli, poveri di spirito, schizzinosi e altri disgraziati del genere», a proibire severamente «tutti i giochi leciti», a vietare il silenzio, a bandire la saggezza «non ammessa neppure in via eccezionale». Unica concessione andava al cassiere, avente «facoltà di fuggire con la cassa». Se poi si lancia un'occhiata al resto della combriccola, in particolare ai nomignoli di ognuno, ci si può fare un'idea più precisa dei suoi componenti nonché dello spirito che dominava l'attività di gruppo: oltre il citato Caselli con Alfredo Catalani, il direttore d'orchestra Leopoldo Mugnone, Luigi Illica, Renato Fucini, perfino un sacerdote don Pietro Panichelli, meritano menzione personaggi coloriti come i pittori Angiolino e Ludovico Tommasi, Ferruccio Pagni detto «mi strafotto» e «denti di ghisa», Ferruccio Fanelli il «patata», il giornalista Carlo Paladini il «pelacane», il riduttore delle partiture pucciniane Carlo Carignani il «mestola».

Di costoro il presidente si circondava anche dentro casa, mentre lavorava a *Bohème*, forse facendone tesoro mentre pensava ai quattro spiantati della soffitta parigina e mentre sentiva schiamazzare intorno a lui, tra le note che venivano fuori da risa, scherzi, carte da gioco, facezie scurrili, racconti di avventurette, proprio come nei ritrovi o nelle osterie. Un clima da bettola, una fucina d'idee, scenario impossibile e assolutamente impensabile per un tipo come il Pascoli, i cui unici frastuoni graditi erano quelli delle cucine di campagna intente al girarrosto, alla pentola che *brontola brontola brontola e sfrigola sfrigola sfrigola*, alle castagne sul fuoco, alla legna che scoppietta, o quelli provenienti dai brontolii della natura, insomma quel mondo semplice che si portava dietro fin dall'infanzia. Blindato con Mariù e il cane Guli nell'eremo che si era creato a Barga, riconosciuta «la patria di quasi tutta l'opera mia», confiderà al Caselli, in una lettera dell'11 settembre 1900, come lui e la sorella non fossero felici «nella loro trista vita solitaria [...] ma rassegnati, rassegnati». Puccini stava tutto sommato bene in quel suo veleggiare in libertà, nelle brevi o lunghe relazioni malcelate ad Elvira e che confidava alla prediletta sorella Ramelde, raccomandandole di stracciare dopo aver letto – un اندازzo che provocò la famosa strigliata di Giulio Ricordi nella lettera del 31 maggio 1903 a proposito di Corinna, la studentessa universitaria di Torino che frequentava da qualche anno –, e in tal disordine, come nel crogiolarsi annoiato nello sciochezza di ogni giorno, si nutriva la fecondità del suo comporre. Siamo nel riscatto eccellente dell'arte, lo stesso che Pascoli cercava invece di trarre dal conforto colloquiale con i suoi morti, lieti di godere delle glorie poetiche del congiunto volte a ripa-

garne il destino avverso – soprattutto il padre invendicato - avuto da vivi. C'è da chiedersi dunque che spazio, all'interno della progettualità pucciniana, poteva trovare la pur bella lirica del poeta, specchiante così bene l'autore con il suo mondo virginale-virgiliano da cui non era mai uscito. Naturalmente qui non si vuole indagare e moralizzare il *modus vivendi* di ognuno, bensì l'*ars* che ne poteva derivare se vi fosse stato un principio d'intesa non tra le due persone, ma tra le due poetiche, solo in apparenza simili mentre simili non erano né potevano essere (eppure si è scritto tanto a vanvera sul contrario). Sul piano concettuale ed espressivo erano anzi assai differenti per opposte visioni ed elaborazioni di esperienze tanto biografiche quanto artistiche. Inutile dire che Puccini era rivolto sempre al futuro, il Pascoli era rimasto prigioniero del passato, e non mi si dica che questo non ha conseguenze e non lascia tracce sull'opera propria.

3. I linguaggi. Nel ribadire al lettore che nessun confronto in meriti o demeriti si vuole qui porre tra i due personaggi, ma soltanto, sulla base di quei pochi dati certi, alcune valutazioni e approfondimenti per dimostrare come e perché non si sia arrivati a una volontà unanime di collaborazione, partirei da un concetto di fondo, forse il solito, però difficile da confutare : il pensare per il teatro, il saper fare teatro. E ci risiamo. Puccini, come Verdi e come tutti gli operisti che si rispettino, era un uomo di teatro e con i librettisti il primo punto di condivisione non poteva che essere il teatro. Nei tentativi di capirsi con D'Annunzio, progettò senza esito *Parisina d'Este*, *La Rosa di Cipro*, *La Crociata degli Innocenti*. Esplicita la lettera del 16 agosto 1906 per *La Rosa di Cipro*, laddove informò l'amico Gabriele di non volere un «realismo» vero e proprio, bensì «un 'quid medium' che prenda possesso degli ascoltatori per i fatti dolorosi e amorosi, i quali logicamente vivano e palpitino in una aureola di poesia di vita più che di sogno». In seguito si spingerà a chiedergli, per un'altra idea, due o tre atti «di dolci e piccole cose e persone. [...] Metti dei bimbi, dei fiori, dei dolori, degli amori» (agosto 1912 da Karlsbaden, in Germania). Sembra di vedere lo schizzo di *Suor Angelica*, la seconda opera del Trittico (1918), al centro fra *Il Tabarro* e *Gianni Schicchi*. Si rivela chiaro il suo guardare al concreto, al vissuto, non all'idea o all'illusione o alla filosofia del vivere. Se l'idea non veniva circostanziata e precisata, non poteva esserci musica. Un'idea vagheggiata è perfetta per la poesia, non per un libretto. Aveva avuto rapporti difficili con il D'Annunzio, troppo sofisticato per lui, e con il Verga (per *La lupa*), ma resta il fatto che costoro, prima di essere uomini di teatro e letterati, erano uomini d'azione, uomini che amavano la vita e le donne, dunque naturalmente preposti a una forma d'intesa, a un rapporto di scambi con l'incontentabile compositore. Con loro non concluse nulla, ma provò a imbastire un tipo di discorso, mentre invece non possiamo sapere come sarebbe stato con il Pascoli se si fosse avviata una qualche forma di collaborazione, né vogliamo in questa sede montare congetture o pregiudizi su presunte inadeguatezze o incomprensioni che potessero sorgere se fosse almeno cominciata. Tuttavia non può passare sotto silenzio il fatto che un poeta tanto grande non abbia coinvolto il compositore fino al punto da indurlo a provare. Non vorrei di certo far serpeggiare il dubbio che la mancanza di frequentazioni femminili nel vissuto reale pascoliano possa essere stato il motivo o uno dei motivi della *recusatio*, ma non si può e non si deve escludere che l'asessualità pascoliana riferita alla poetica sia stato per Puccini elemento di valutazione a favore della rinuncia. I tentativi di caccia da parte della critica e dei biografi non sono mancati, soprattutto per effetto di due liriche vagamente intriganti riferite a possibili donne presenti nella vita del poeta, *Per sempre* e *La tessitrice*, entrambe da i *Canti di Castelvecchio*, ma lo sguinzagliamento dei curiosi veniva puntualmente sbarato, nelle conclusioni, dalla sorella Mariù, la fide custode delle memorie, delle carte e della castità non solo poetica del fratello, al quale sopravvisse fino a quasi novant'anni di età, nel 1953. Puccini la conobbe senz'altro in casa del poeta, inseparabile com'era dal fratello, lei, la sorella madre dedicataria di diverse poesie negli anni di Massa e Livorno, dell'elegia *Sorella* in "Myricae", de *La mia malattia* e *Maria* nei "Canti di Castelvecchio", presente in tutti i componimenti del ciclo familiare. Fu lei a raccogliere e a dare alle stampe il volume postumo *Poesie varie*, la raccolta di *Traduzioni e Riduzioni* da poeti greci e latini, i *Carmina*. Se però si affacciava all'orizzonte il sentore che l'innocenza della poesia del fratello, la stessa che si era tanto affermata per purezza, bucolicità, pianto, animo e stupore di fanciullo, esortazione alla fratellanza, canto della natura e degli uccelli, potesse essere adombrata da sospetti di aspirazioni non proprio incorporee, Mariù vigilava sulla memoria di Giovannino – come il poeta era comunemente chiamato da familiari e amici - come il drago alla custodia del vello

d'oro, probabilmente anche per proteggere la fortuna dell'opera pascoliana e la sua eco nel mondo.

Per *La tessitrice* si fece il nome di Erminia Tognacci, concittadina di San Mauro, morta fanciulla a Rimini nel 1878, e lo farebbe pensare anche il fatto che il componimento venne inserito dall'autore nel ciclo "Il ritorno a San Mauro" (sempre all'interno dei *Canti di Castelvecchio*). Si disse che il progetto di matrimonio venne impedito dalla sorella, fatto sta che Mariù, sulla possibilità di amare del fratello intervenne a dissipare ogni dubbio. In una lettera del 18 gennaio 1916 a Luigi Pietrobono (1863-1960), il famoso critico noto anche come dantista, tenne a precisare che «la poesia d'amore nell'opera di Giovannino, intendo d'amore personale, non si trova. Egli non ne scriveva per principio. Diceva che la poesia d'amore è troppo facile e si può fare anche di fantasia senza sentirla affatto, anzi molto spesso i poeti che l'hanno fatta hanno avuto di mira un ideale della loro mente». E, a proposito di *Per sempre*, evocante in prima persona un amore tradito, aggiunge sempre al Pietrobono che si trattava di una poesia sognata dal fratello durante la notte, completa dei versi, ma siccome il sogno non aveva fornito versi «perfetti», lui «li perfezionò da desto».

Si dia uno sguardo ai primi versi del componimento (lui che parla) : *Io t'odio?!... Non t'amo più, vedi, / non t'amo... Ricordi quel giorno ? / Lontano portavano i piedi / un cuor che pensava al ritorno. / E dunque tornai... tu non c'eri. / Per casa era un'eco dell'ieri, / d'un lungo promettere. E meco / di te portai sola quell'eco: / Per sempre!*

Il finale (lui e poi lei) : *Risposi: «Sei bimba e non sai / Per sempre che voglia dir mai!» / Rispose: «Non so che vuol dire? / Per sempre vuol dire Morire... / si: addormentarsi la sera: / restare così come s'era, / Per sempre!»*. Difficile che un testo del genere, pur così tenue nella sua ambivalenza amore-odio già di reminiscenza catulliana (cc. 75 e 85), accenda la fiaccola creativa di chi deve pensare al pentagramma e, soprattutto, a un personaggio o a dei personaggi dietro quelle note. C'è da chiedersi cosa Puccini potesse rimestare e acciuffare nel baule dei simbolismi del poeta-bambino che si stupisce di tutto, che piange i suoi morti, che sorride alla vita dei campi e ne canta oggetti, animali, suoni, impressioni come se li scoprisse per la prima volta.

Il compositore toscano non incoraggiò neppure formalmente un inizio di collaborazione perché sapeva che sarebbe stato inutile, che non avrebbe funzionato, sapeva che il mondo pascoliano possedeva fermenti interessanti alla sua poetica ma troppo lontani dal suo assillo di concretezza, di parole giuste, di azioni che aderissero alla carne e al sangue degli umani : tutto ciò che era chiaramente sconosciuto alla sensibilità e all'esperienza pascoliane. La poesia di Giovannino bandiva nel suo pudore ogni riferimento casuale od esplicito o velato a presenze femminili che non fossero figure di famiglia o personaggi di un'incorporeità tale da impedire di guardare alla sua vita con curiosità morbosa. Non perché dovesse preoccuparsi di nasconderle, ma perché non v'era nulla da dover nascondere : un nulla che a un campatore come Puccini non credo potesse sfuggire, come non può sfuggire il fatto che le sue donne teatrali non fossero – per quanto acquerellate dal gusto dell'epoca - così tanto sdegnose di attenzioni maschili. Potevano incontrarsi due visioni del femminile così opposte e che tipo di versi il poeta poteva offrire alla musica di Puccini, una musica che ha bisogno di accendere i sensi prima di divampare in estasi di amore e di morte come per quel "piccolo Tristano" denominata *Manon Lescaut*? Se Puccini non vedeva e non sentiva le parole di un libretto farlo scattare infondendogli la mania di non staccarsi per tutta la notte dal pianoforte, l'ingordigia di provare e riprovare a centrare l'attimo o il silenzio giusti per una frase, non poteva mai accadere nulla nella trasfigurazione musicale così piena di umori e di languori. Senza dannazione, vite consumate, giovinezze che si logorano, non c'era Puccini. La rarefazione della sua musica non è la rarefazione della poesia pascoliana: l'una incarna delle realtà e delle persone che non vivono soltanto per pensare, sognare, struggersi in ricordi e nostalgie; l'altra non incarna niente e nessuno, evoca e simboleggia, insegue e si perde, trovando spiraglio e conforto nelle meditazioni sulla vita, la morte, la natura e le sue manifestazioni (il lavoro dei campi, gli uccelli, le mucche, il bosco, il mare, il temporale, l'acqua, l'alba, il tramonto, il vento, gli alberi, le montagne e via di seguito). Vi coglieva tutti i suoni, scandendoli come ritornelli : chiù chiù, gre gre, trr trr trr terit tirit, sci sci sci, tac tac, tin tin, zisteretetet, rererere, sii sii, tellterelltelltelltell, finc finc, uid uid, don don, sì! sì!, sicceccè sicceccè, fru, dlin dlin, cu cu, chio chio chio, tri tri, scilp, vitt videvitt e quelli umani del lavoro agricolo o dell'intimità familiare: tient'a su (il taglialegna), stacci! stacci! stacci! (lo stacciaio), Zvanî (il nome del poeta, il Giovannino in dialetto romagnolo de *La voce*).

Compare uno dei motivi più frequenti della sua poetica, la simbologia degli uccelli spesso equiparata alla condizione dell'orfano – la rondine uccisa di *X agosto*, giorno dell'assassinio del padre, o *Il nido di farlotti* - in cui si era trovato insieme a fratelli e sorelle dopo la tragedia familiare, un tema desunto dalle *Operette morali* di Leopardi (Elogio degli uccelli e Cantico del gallo silvestre) : tanti i titoli dei componimenti dedicati a molte varietà di uccelli, ma in Puccini, al di fuori del pettirosso che dovrebbe rifare il nido per la speranza di Cio Cio San, diventa un po' arduo trovare un'assimilazione del genere ai soggetti della propria poetica. Quando il musicista scrisse al Caselli da Parigi, il 10 maggio '98, per trasmettergli il fastidio provato a contatto con la grande città, aggiunse di amare il merlo, il capinero, il picchio e di odiare il cavallo, il gatto, il passero dei tetti, il cane di lusso. Come si nota, è uno spirito del decadentismo, contenuti compresi, completamente diverso. Puccini ha un approccio diretto con la vita e con gli altri, compone come vive, in cerca di sensazioni certe, palpabili, di sentimenti da rappresentare, di momenti da definire, non da evocare, da consegnare ad ombre della memoria. Quell'angosciosa vaghezza non precisata doveva dargli ai nervi come le schermaglie con i librettisti dimostrano, perché ansioso di cose vive, di perdizioni, di veleni, non di malinconie funeree.

Il Pascoli non aveva le innervature e le nevrosi del teatro che lo piegavano dentro, non poteva neppure immaginare di cosa vivesse un personaggio d'opera, essendo il suo mondo da un'altra parte, in un sogno ristretto a pochi spazi, gli unici varchi da cui uscire a respirare, gli stessi del suo universo poetico. Eppure il poeta romagnolo non era sempre stato un fanciullone innocuo. Le avversità, i lutti familiari a catena, la morte impunita del padre, lo avevano inasprito e, come tutti i timidi, quando sbottava erano guai : nel 1876 perse una borsa di studio universitaria per aver fischiato Ruggero Bonghi, ministro della Pubblica Istruzione dal '74 al '76, nel '79 scontò tre mesi nel carcere di San Giovanni in Monte a Bologna per aver preso parte a manifestazioni socialiste e per aver esaltato in un'ode Giovanni Passannante, attentatore il 17 novembre '78 alla vita di Umberto I. Dopo tanto patire per ultimare gli studi e dopo aver peregrinato a motivo dell'insegnamento, Barga gli sembrò il paese delle favole, dove regnavano il «bello» e il «buono» annunciati ai nuovi concittadini nel suo discorso di saluto un anno dopo l'insediamento nella casa dei sogni, ma ben presto dovette fare i conti con la realtà e con le amarezze che ne avrebbe ricevuto : con i contadini, con don Archimede Mancini per le nuove campane, con i protagonisti della vita politico-amministrativa locale, con i proprietari della casa, i Cardosi-Carrara, per ottenerne a fatica l'acquisto. Fu un susseguirsi di guerre intervallate dai periodi dell'insegnamento universitario a Bologna ('95-'98, 1905-'12), Messina ('98-1902), Pisa (1903-1905), e le tensioni non risparmiarono neppure i rapporti, dapprima buoni, con il suo mezzadro sul podere annesso alla casa, Giovanni Arrighi detto il Mère, il padre di Valentino, il contadinello scalzo *vestito di nuovo* celebrato dall'omonima poesia del '98 che ha accompagnato credo tutti fin dalle elementari. Anche con questa famiglia, definita «nido di vipere», vi furono aspri contrasti negli anni successivi al 1900 (il giovane Valentino emigrerà poi in America come tanti a quell'epoca). In mezzo alle burrasche coi vicini e nella solitudine personale, il rifugio di Barga divenne una fucina di ripiegamento interiore, ottima per far poesia, ma che non s'affacciava sul mondo degli altri e non lo faceva dialogare se non con se stesso, con le voci dei familiari defunti, con la nostalgia dei ricordi, con la contemplazione della natura, con la definizione di quel linguaggio animale da molti ritenuto «zoologico» per la sua precisione. Non così Torre del Lago che Puccini adorava perché gli permetteva di vivere come voleva, oltre che di comporre in libertà, nel caos e nel silenzio, di andare a caccia di uccelli lacustri, avviare contatti, stendere intese, insomma un luogo di brume come già Sant'Agata per Verdi, ritenuta dallo stesso Bussetano zona non bella ma indispensabile per farsi venire le migliori idee musicali. Tutto, perfino la morte, si trasforma in una componente del vivere e dell'amare : anche se fosse stata un'ossessione come per il Pascoli, Puccini la fa passare per i sensi, per tutti i capillari del corpo e le strade della vita, per quanto oscene siano. Se le case di poeti e letterati sono biblioteche e archivi viventi, quelle dei musicisti hanno perlopiù i libri che a loro occorrono, a cui attingere soggetti nati o mai nati, per il resto sono bazar di ogni genere e gusto, idem la villa di Torre così descritta ad Illica il 4 agosto '93, per invogliarlo a raggiungerlo : «In casa mia, qui, esistono letti soffici, polli, oche, anitre, agnelli, pulci, tavoli, sedie, fucili, quadri, statue, scarpe, velocipedi, cembali, macchine da cucire, orologi, una pianta di Parigi, olio buono, pesci, vino di tre qualità (acqua non se ne beve), sigari, amache, moglie, figli, cani, gatti, rhum, caffè, minestre di varie forme, una scatola di sardine andate a male, pesche, fichi, due latrine, un eucaliptus, pozzo in casa, una scopa, tutto a vostra

disposizione (tranne la moglie). Vieni».

E il disordine della sregolatezza quotidiana, l'inventario di cose pensate alla rinfusa, senza apparente importanza eppure così ricco di vitalità, di azione, di progetti – come indica la pianta di Parigi, preparatoria di *Bohème* – una conferma di simpatica canaglieria e di aderenza allo spirito da vagabondo. Tanti oggetti anche inutili diventano nelle sue opere non pezzi di arredo, ma cellule stesse dei personaggi, l'anima dell'ambiente in cui si muovono.

4. I contatti. Puccini, come ogni compositore che si rispetti, era sempre in cerca di novità e molte furono le idee per soggetti mai realizzati. Spesso su consiglio di Illica e dell'amica inglese Sybil Seligman, pensò ad autori italiani ma soprattutto stranieri: *Pelléas et Mélisande* di Maurice Maeterlinck, *Notre-Dame* di Victor Hugo, *La Faute de l'abbé Mouret* di Emile Zola, *Tartarin* di Alphonse Daudet, *Teodora* di Victorien Sardou, *Mauvais bergers* di Octave Mirbeau, *Enoch Arden* di Alfred Tennyson, *La femme da La femme et le pantin* di Pierre Louÿs (da affidare ai versi di Maurice Vaucaire con il titolo *Conchita*), *The Duchess of Padua* e *A Florentine Tragedy* di Wilde, *Hanneles Himmelfahrt* e *Tessitori* di Gerhardt Hauptmann, *Anima allegra* di Serafin e Joaquin Alvarez Quintero, *Don Pablo di Segovia* di Francisco de Quevedo, *La locandiera* e *Le baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni, *Lea* di Felice Cavallotti, *Margherita da Cortona* di Valentino Soldani, un soggetto sugli ultimi giorni di *Maria Antonietta*, uno da Paul de Kock e, ancora, Poe, Dumas padre, Balzac, Shawe. Sul *Tartarin* scrisse ad Illica che il soggetto gli piaceva perché il pubblico era stanco di lacrime e avrebbe voluto ridere, impressione che lo indusse ad accantonare l'*Hanneles* di Hauptmann perché «troppo triste e uniforme», ma di fatto li scartò tutti non rispondendo – come si evince dai tipi di soggetto – al suo sentire lontano da ideali epici e romantici, tragedie storiche e commedie dell'arte. Con il Pascoli un primo contatto si ebbe nel 1898, quando il compositore chiese e ottenne per la morte dell'amico lucchese Guglielmo Lippi, giovane medico, un epitaffio, al che il poeta a sua volta richiese la musica per l'*Inno alla Sicilia*, un coro-inno dedicato agli studenti di Messina. Puccini lo ringrazierà il 15 dicembre: «Ho letto la magnifica epigrafe e l'ho trovata sublime per concezione e affettuosità. Bravo col cuore. Per l'inno ben venga da parte sua e sarò onorato farci la musica». Di fatto però non accadde nulla e l'inno venne poi musicato da Giovanni Zagari.

Unico precedente di teatro giunse con il poemetto *Il sogno di Rosetta*, azione scenica musicata da Carlo Alfredo Mussinelli (1871-1955), nativo di La Spezia, definito dal poeta *cieco veggente* (era infatti cieco dall'infanzia), lavoro rappresentato con successo il 14 agosto 1901 al Teatro dei Diffidenti di Barga, poi al Teatro del Giglio di Lucca e a La Spezia. Composizione poetica destinata a collocarsi in appendice a *Odi e inni*, divenne dramma riproposto di recente, in occasione del centenario della prima rappresentazione, il 25 agosto 2001 nel giardino di Casa Pascoli su iniziativa della Fondazione Pascoli in collaborazione con la Misericordia di Castelvecchio, protagonisti il soprano Nicoletta Zanini, il tenore Leonardo de Lisi, il Coro di Voci bianche della Chiesa di Santa Rita di Viareggio, l'Orchestra Sinfonica "Carlo Alfredo Mussinelli" diretta da Marco Balderi. Spettacolo divenuto poi un Cd della Bongiovanni, etichetta sempre benemerita per le rarità. Lo stesso poemetto venne musicato nel 1902 da Zandonai, mentre l'inno latino *Corda Fratres* glielo musicò Mascagni nel marzo dello stesso anno e Renzo Bossi, figlio del più noto Marco Enrico, fece altrettanto per il dramma *Nell'Anno Mille* che però non vide mai le scene. Soddisfazioni vicine al genere teatrale ne ebbe, sia pure di corta gittata, ma puntare su Puccini avrebbe rappresentato davvero molto, benché avesse le sue idee in materia di libretti quando con il Caselli affermò che «il dramma musicale non deve essere ridotto dal dramma prosaico e dal romanzo; ma deve essere concepito a sé». Non poté mai sapere, essendo scomparso già da sei anni, come la pensasse Puccini nel 1918, quando a Carlo Clausetti scrisse che «il Poeta porta male al teatro lirico. Vi manca sempre il vero e spoglio e semplice senso umano. Tutto è sempre parossismo, corda tirata, espressione ultra eccessiva. La parola bella e varia che in musica non si sente lascia via libera al dramma, e questo è quello che non deve essere».

Intanto il poeta si era assestato con la nuova casa, riuscendo ad acquistarla nel 1902 con il ricavato della vendita delle medaglie d'oro vinte tredici volte con i *Carmina* al concorso internazionale di poesia latina, bandito annualmente dall'Accademia Hoeftiana di Amsterdam. Ne fece fondere sei di 250 grammi ognuna e le vendette, assicurandosi così il possesso dell'amata dimora di Castelvecchio. Con il compositore volle tornare alla carica, ma di librettisti nuovi l'altro non aveva bisogno e, sem-

pre in quell'anno, gli rispose: «Ascriverei a grande fortuna il poter collaborare con lei! Ma l'argomento? Questo è il nocciolo duro!». Pretesto o no, il diniego è palese sul fatto sostanziale, l'argomento, "il nocciolo duro" che, sulla scorta di una buona conoscenza di Pascoli poeta, appare insormontabile. Troviamo in una lettera al Caselli del 3 aprile 1903 l'accenno di Puccini a un invito rivolto al poeta a raggiungerlo a Torre del Lago, ma in realtà non c'era sotto alcuna volontà di collaborazione, solo di ottenere un discorso pubblico a Lucca poi tenuto dal concittadino Giovanni Rosadi (1863-1925), avvocato, deputato e sottosegretario alle Belle Arti. Eppure Pascoli orazioni ufficiali ne fece diverse, di natura politica, sociale, patriottica. Tuttavia non finì lì. Il poeta gli chiese la musica per il poemetto sul ritorno di Ulisse, probabilmente *L'ultimo viaggio*³ dai "Poemi conviviali" del 1904, però non ebbe nulla. I versi sulla farfallina di quello stesso anno avrebbero forse voluto muovere qualcosa, far crollare delle riserve, ma personalmente non riesce ad abbandonarmi il sospetto – quasi un indizio – che Puccini ritenesse il Pascoli un poeta di cose mortuarie e che dunque l'ipotesi di lavorare su versi così distanti dalla realtà di un pubblico di teatro fosse davvero remota. Mi pare che questa distanza sia oltremodo attestata da un'altra circostanza analoga, il desiderio di Puccini, trasmesso al poeta nel 1907, di avere un'epigrafe per i propri genitori Michele e Albina, sepolti nel cimitero di Lucca, ma questa volta Pascoli la prese per le lunghe indugiandovi fino al 1909 senza mai concludere, come sostenne Mariù nelle *Memorie* confermando che le due epigrafi rimasero allo stato di abbozzo. Se ne deduce che quelle tuttora esistenti sulle tombe dei genitori del musicista e attribuite per tradizione al Pascoli, non lo siano. L'oggetto delle uniche richieste avanzate riguarda dunque epigrafi funerarie. Si badi pure al particolare della richiesta del poeta concentrata su un inno e su un soggetto omerico, temi troppo distanti da sentimenti, suggestioni, figure presenti nello scenario cui s'ispira di norma il teatro lirico. Non so fino a che punto Puccini conoscesse l'opera del Pascoli, ma se si è allungato per ben due volte nella casa di Castelvecchio un'idea doveva essersela fatta e, del resto, il poeta come si è detto aveva già dato alle stampe i maggiori lavori e fatto rappresentare *Il sogno di Rosetta*, andato in scena anche al Teatro del Giglio di Lucca, la città del musicista: un particolare che a questi non poteva essere sfuggito. Quello fu l'unico libretto di Giovannino, che nella sua produzione sfiorò appena la donna, inserendola come la vedeva lui, nell'inconsistenza di larve, di fanciulle che non hanno avuto il tempo di vivere, che passano dal limbo dell'adolescenza all'unica esperienza adulta della morte, ad essa arrivando all'improvviso senza aver conosciuto null'altro. Come lui. Forse qualcosa vi fu ad attirare l'attenzione di Puccini, un'idea che si concretizzò parecchi anni più tardi quando il poeta era già morto e lo spinse a sbirciare ne *I Poemetti* del 1897, in terzine, che poi divennero i due volumi distinti dei *Primi Poemetti* (1905) e *Nuovi Poemetti* (1909). In essi il poeta aveva sviluppato il ciclo di Rosa e la vita della sua famiglia, tutti contadini, padre, madre, quattro figli, una storia d'amore tra lei, figlia maggiore, e il cacciatore Rigo su uno sfondo di verde natura e il ciclo di stagioni che accompagna, nel suo evolversi, quello dell'amore nella nascita, nello sboccio, nella fioritura delle nozze. *Rosa dalle bianche braccia* doveva chiamarsi, nella bozza di progetto del 1891, *Reginella*, di cui si è trovato fra le carte di Castelvecchio il documento programmatico.

Molly del poemetto *Italy* – dai "Nuovi Poemetti" – è invece una bambina, protagonista di una vicenda sul dramma dell'Italia che emigra. Vi si narra il ritorno di una famiglia di contadini di Castelvecchio dall'America al luogo d'origine, storia vera di Molly, una delle nipotine di Bartolomeo Caproni, lo Zi Meo del *Ciocco*, fattore e amico del poeta. Molly era Isabella Caproni, figlia di Enrico – uno dei figli di Zi Meo – che a Cincinnati nell'Ohio mise su un ristorante e rientrò poi in Italia con la figlioletta malata, per farla curare. Il poeta si adoperò molto e con affetto per concorrere al risultato, ma la poverina morì nel gennaio 1906, tre mesi prima di lui. Il poemetto invece, risalendo al 1904, ha un lieto fine, la piccola guarisce e gli emigranti fanno ritorno in America.

Diverse le eroine dei *Carmina*, poemetti scritti interamente in latino. Thallusa è una schiava cristiana alla quale è stato rapito il figlioletto e si affeziona ai figli dei padroni, venendone poi allontanata per i sospetti sulla sua fede. Con questo componimento il poeta vinse per l'ultima volta ad Amsterdam nel marzo 1912, aggiudicandosi il primo premio. Anche Pomponia Graecina, moglie di un flamine, è cristiana e avrà un nipote ucciso nelle catacombe, ma per non essere separata dal figlioletto continua a fare offerte ai Lari.

Nei "Canti di Castelvecchio" ritroviamo una fanciulla, *La figlia maggiore*, colei che fa da madre ai fratelli senza che, dell'essere madre, conosca l'atto generante. Morirà prematuramente come la sorel-

la del poeta, Margherita, uccisa dal tifo a diciotto anni (*ché seppe, misera, un giorno, come si muore!*). *La tessitrice*, che rammenta alla lontana la Silvia leopardiana che fila ma almeno canta, più che una donna è un'ombra, un silenzio, un fantasma che evapora, un tassello delle tante visioni incorporee che attraversano le ossessioni pascoliane: *E non il suono d'una parola; / solo un sorriso tutto pietà. / La bianca mano lascia la spola*. Tutto però è muto, lei è muta, la spola è muta, il pettine è muto, lei non fa che piangere, lui fa domande finché l'altra non si decide a parlare per dirgli che è morta e che vive soltanto nel cuore di lui: *Morta! Sì, morta! Se tesso, tesso / per te soltanto; come, non so; / in questa tela, sotto il cipresso, / accanto infine ti dormirò*. Nessuna di costoro è donna e nessuna, come La figlia maggiore, sa *come si nasce avendo l'umile cuore che non sa nulla!*

Pure vi fu un momento dell'animo pucciniano ad avvertire l'esigenza della purezza che non è necessariamente quella virginale, bensì quella dell'espiazione, della ricerca di altrui perdono o comunque del rimpianto di qualcosa. Uno scenario siffatto venne aperto, in "Myricae", da *Le monache di Sogliano*, suore agostiniane di Sogliano sul Rubicone dove nel '74 si ritirarono per diversi anni le sorelle del Pascoli Ida e Maria, prima di ricongiungersi al fratello, docente a Massa, nell'87. Il poeta si chiese: *Oh! qual colpa macchiò l'anima / di codeste prigioniere? / qual dolor poté precorrervi / la fiorita del piacere? / Queste bimbe, queste vergini / in che offesero Dio santo, / che perdono ne sospirano / con sì lungo inno di pianto?* Con *Suor Virginia*, considerato il componimento migliore dei "Primi Poemetti" queste idee si fecero più nette e, nella capacità della musica di armonizzare in mirabili sintesi tutte le immagini e tutti i pensieri, divennero con molta probabilità *Suor Angelica*, un personaggio atipico per una produzione come quella che Puccini aveva fino a quel momento realizzato. La fine di *Suor Angelica*, se ben si riflette, è forse la più deprimente di tutta l'opera sua, dove cioè si avverte un'oppressione molto simile a quella espressa dal Pascoli, che vi introdusse, similmente allo spirito del finale in *Le monache di Sogliano*, apparizioni larvali e premonizioni di morte (l'incessante *tum tum... tum tum...* della morte che bussa all'uscio, finché *Suor Virginia* comprende e le corre incontro). Il nesso sembra quasi certo. Sappiamo che per il Pascoli la vita coincideva con la morte e, per una volta, Puccini, avvezzo ad associare alla morte non la vita ma l'amore più corrosivo, fu d'accordo.

E poi? Sarà un azzardo, ma a me pare difficile non pensare a *Il sogno di Rosetta senza il bel sogno di Doretta* da *La Rondine* (1917, 1920), la meno fortunata delle sue opere in popolarità, ma non dispongo di elementi per sostenerne la fondatezza.

In conclusione, sia chiaro che non si vuol far passare il pericoloso sospetto, men che mai da un'estimatrice del Pascoli come la scrivente, che la sua letteratura sia tutta incentrata sul funereo – poiché questo motivo va sempre inquadrato ed esaminato all'interno di una più vasta poetica – ma è indubbio che dalla morte fosse largamente pervasa e che questo aspetto sia stato determinante al defilarsi di Puccini, i cui personaggi stavano a dir poco, e per fortuna, agli antipodi. C'è anche tanta poesia del Pascoli più serena, come quella d'ispirazione georgico-bucolica o quella delle meditazioni o dei ricordi d'infanzia, ma probabilmente a Puccini non interessavano o non ne sentiva il richiamo, circondato com'era da collaboratori più che collaudati e più che mai in sintonia con le sue esigenze di teatro. Sì, in lui musicista c'è dissolvenza, giovinezza che si sfalda, vite che bruciano in un soffio, passioni dalle ali tarpate, ma tutto è dentro la vita, tutto si combina con la vita, di cui la morte è solo un afflato e non può essere così invasiva da avvelenare l'esistenza per impedirsi di vivere.

Sarebbe bastato comprendere questo per intendersi, ma, se anche Puccini vi si fosse provato, Pascoli non avrebbe potuto capire: per lui la vita era e restava mistero, stupore avvolto dal sogno, accarezzato dai fantasmi dei ricordi, dalla voce dei morti e da quella del fanciullino, vera indole del vero poeta. Puccini la vita se la spese come volle e ne fece teatro.

Claudia A. Pastorino

¹ Si trattava naturalmente non di un normale pianoforte, ma di uno strumento meccanico a cartone somigliante per forma al pianoforte ma simile, per suono, a un mandolino meccanico. Fu inventato da Giovanni Racca verso fine '800 e riportava nella locandina pubblicitaria le stesse lusinghe del Pascoli nella lettera su citata.

² Il 6 ottobre dello stesso anno la salma del poeta veniva tralata nella cappellina della casa e ancor oggi riposa lì, insieme a Mariù.

³ Il vecchio Ulisse fa ritorno nei luoghi dove ha trascorso i giorni più belli e vorrebbe rivivere il suo passato, ma deve constatare che tutto è cambiato, la sua vita è stata un'illusione. Cerca l'amore, la gloria di una volta, la verità su se stesso, ma non trova risposte e sa che mai ne troverà.

Il rullio dei piedi

di Carlo Levi

*“Il teatro e la vita non son la stessa cosa”, esclama Canio nei Pagliacci. Oltre il sipario splendono fari che abbagliano più del sole e gradazioni luminose mai viste altrove, così come dominano fragori assordanti o sussurri tra i più impercettibili. Può comunque bastare il violento cozzare di spade o lo scambiarsi di battute lapidarie per riprodurre particolari situazioni, senza alcun bisogno di effetti speciali. Stiamo parlando del Teatro dei pupi nel quale pesanti pezzi di legno abbigliati da paladini o saraceni agiscono su fondali di cartapesta che riproducono zone aride e impervie, luoghi incantati, ambienti fastosi. Nel fitto della mischia, nell’enfasi della vittoria, nel cumulo delle passioni, nei soprassalti dell’ira o, come si suol dire, quando il cerchio si stringe, basta un battere di piedi ed è già musica: l’equivalente del lampeggiare dell’orchestra nel teatro d’opera. Una colata di lava “musicale” sottolinea efficacemente lo sgranarsi di queste storie dominate da un senso di inesorabilità. Storie capaci, grazie all’arte dei pupari, di avvincere fortemente, come testimonia Carlo Levi in un passo di *Le parole sono pietre* (1955). Qualcosa che sembrerebbe una paginetta di colore locale, ma che – al contrario – si fa esplicativa del profondo legame tra questo genere di teatro e l’anima del popolo mediterraneo oltre che, come scrive Achille Fiocco, dell’“eterna aspirazione all’eroismo e alla giustizia”.*

La sera si finisce all’Opera dei Pupi, al Teatro Garibaldi dove il bravissimo commendatore Insanguine rappresenta con le sue marionette le storie dei Paladini. Sono marionette bellissime, grandi quasi come una persona, con bei visi, armature cesellate, abiti ed armi che il commendatore Insanguine ha costruito egli stesso completamente. Pesano da venticinque a trentacinque chili l’una e sono sostenute dall’alto e mosse da due aiutanti, due giovani che di giorno fanno gli agrumari e la sera lavorano ai pupi per trecento lire. Li sanno muovere meravigliosamente, con passi d’arme, gesti violenti di duello accompagnati ritmicamente dal battito dei piedi che simula il rullio dei tamburi di battaglia. Ho provato, dopo lo spettacolo, a reggere e azionare uno di quei paladini: è un lavoro pesante. Quella sera si dava uno degli episodi di *Erminio della Stella d’Oro* che, come un romanzo a puntate, dura settantacinque sere. Il pubblico sa già prima che cosa capiterà e parteggia appassionatamente. In questa storia non vi sono né Rinaldo, né Orlando né gli altri Paladini più celebri, ma dei personaggi che, confesso, non conoscevo, e che mi parvero, a vero dire, un po’ spuri. C’era, se non erro, Aronte del Marocco, padre di Erminio della Stella d’Oro, marito di Gemma della Fiamma (figlia a sua volta di Baisette di Persia), genitori di Tigreleone, protagonista della vicenda, che si svolge a Berlino assalita dai Saraceni e dall’Imperatore di Russia Arnoldo. Si vedevano terribili battaglie nelle quali l’eroe siriano Ideo uccideva il famoso Tangisteo di Olanda, veniva salutato dalla figlia dell’Imperatore di Russia col grido di: “Ideuccio mio!”, faceva strage di nemici finché sopravveniva Arturo di Macera, italiano col cappellaccio, che gridando “per me italiano morire è sempre gloria” si buttava nella mischia, che non sarebbe però finita che in una delle sere seguenti. Il protagonista, Tigreleone, assediato, oltreché dai Saraceni e da Ideo, da guerriere rivali e gelosissime, mi riuscì antipatico. Dissi ai vicini che avrei desiderato vederlo ammazzare dal prode Ideo, ma quelli mi risposero che se fosse avvenuta una cosa del genere la sala si sarebbe trasformata nella Valle (cioè nella Valle di Roncisvalle), piena di morti. I paladini sono idoli attuali, assai più che Coppi o Bartali, ci si rallegra delle loro vittorie, si piange la loro morte. Un cocchiere, mi raccontarono, si svegliò una mattina di umor nero e dichiarò ai familiari che non sarebbe uscito in piazza con la carrozza perché era giorno di lutto: la sera, al Teatro Garibaldi, sarebbe morto Rinaldo.

da Carlo Levi, *Le parole sono pietre*, Milano, Mondadori-De Agostini (su licenza Einaudi, 1955), 1992, pp. 97-99.

L'idea del destino nel Fierrabras di Franz Schubert

di Massimo Primignani

Vi è, all'interno dell'eloquio drammatico - musicale del "Fierrabras" - ultima e ambiziosa opera schubertiana, scritta nel 1823 e mai rappresentata vivente l'autore - una presenza ricorrente, la cui frequente reiterazione difficilmente potrebbe essere considerata casuale o imputabile all'imperizia del librettista Josef Kupelwieser.

Un primo riscontro è agevolmente rintracciabile nelle primissime parole che Fierrabras pronuncia nel suo debutto sulla scena - allorchè si trova al cospetto di Carlo Magno, condottovi insieme agli altri prigionieri: "Verdammenswertes Schicksal!", cioè "Destino infame!" - ed è molto significativo in proposito come in realtà non si tratti di una risposta alle domande che vengono a lui insistentemente rivolte dal re dei Franchi, qualificandosi così come una sorta di principio assoluto, di un'affermazione che Fierrabras rivolge a se stesso, di una gnome eternamente e universalmente valida; subito dopo, Roland, perorando la di lui causa agli occhi del sovrano, afferma: "Consentigli di tacere: / la sorte lo tormenta."

Nel Duetto del primo atto fra Emma ed Eginhard (numero 2), in cui si effondono i loro sentimenti amorosi, entrambi cantano: "il destino, anche se infligge tormenti / sorride a chi si conserva devoto". Nel Quartetto con Coro (numero 4E), Fierrabras e Roland esprimono il loro turbamento in una importante strofa: "Il mio/suo destino / mi fa fremere d'orrore / affiderò/affiderà al caso / tutta la mia/sua felicità". Nel seguente dialogo parlato tra i due cavalieri, Roland si dimostra disposto ad ammettere il valore del suo avversario dicendogli: "Non fui io a sconfiggerti, poichè l'eroe soccombe solo alla potenza del caso". Al termine di questo colloquio, Fierrabras si domanda: "Come? Devo dunque credere a un esito prodigioso del destino?", e infine proclama: "Quanto a me, sopporterò le più violente tempeste del destino".

Nello splendido Duetto fra Eginhard ed Emma che dà avvio al Finale Primo, il cavaliere Franco proferisce le parole: "il crudo destino strappa l'amante / alla felicità appena assaporata". Nel Recitativo e Aria che ne deriva, è ancora una volta Fierrabras a chiedersi angosciosamente: "Perchè mi tormenti, sorte avversa?". Nel Coro che introduce il secondo atto, Roland mette a parte i suoi compagni delle sue riflessioni al riguardo: "i cuori ardenti / sono separati dal destino".

Fra le prime parole che il Principe Boland esprime vi sono, nel dialogo parlato con Brutamonte - scena sesta del secondo atto: "Forse m'annuncerà la sorte di Fierrabras: la sua morte", e, subito dopo: "Che venga; ma lo attende, insieme ai suoi compagni, un giudizio severo, terribile, se apprendereò il destino orrendo di mio figlio". Nel Terzetto con Coro (numero 12), i soldati Mori si rivolgono ai paladini Franchi minacciando: "Non contate sulla sorte / fra poco per voi è finita". Nell'evocativo Coro a Cappella in cui i cavalieri di Carlo Magno rievocano con nostalgia la propria patria lontana (numero 14), essi lamentano: "e la speranza, spezzata dal destino / presto svanirà in immagini di sogno!". Ogier, nel seguente dialogo parlato, apostrofa Roland dicendo: "Amico, piegati al duro destino". Quando quest'ultimo ritroverà, nel Concertato (numero 15A), l'oggetto del suo anelito amoroso, Florinda, proclamerà: "La felicità è tornata! Per quanto la sorte infuri / tu rimarrai legata a me per sempre".

All'inizio dell'atto terzo, Carlo Magno paventa un possibile esito negativo per la missione dei suoi soldati, asserendo: "Non posso nascondermi che il destino di quegli eroi mi tormenta con timori angosciosi". Nel racconto in cui Eginhard, poco più avanti, dà ragguagli al sovrano sui suoi compagni, dice: "l'onta del carcere divenne la nostra sorte".

Densa di significato e particolarmente sintomatica è l'asserzione - ancora una volta proposta in un modo didascalico - che Fierrabras pronuncia nel Terzetto (numero 20), sempre nel terzo atto: "Non fatevi ingannare dalla chimera: / il corso del destino è misterioso". Nel condannare a morte la sua propria figlia, il Principe Boland, nel Coro e Concertato (numero 22) dichiara: "Ripudiata, dividi

con loro / la *sorte* d'un meritato castigo", e i Mori nel corso della medesima scena, affermano: "Il debole non deve mai contare sulla *sorte*". Nel successivo Concertato che prelude al Finale (numero 22B) Carlo Magno glossa non senza una certa solennità: "Avete visto la *sorte* volgersi in nostro favore".

Dunque, non è possibile certamente valutare questa pletora di citazioni e riferimenti all'idea del destino - nelle sue varianti terminologiche, "geschick", "schicksal", "zufall" ("caso"), "glück" ("fortuna"), "los" - come una persistenza del tutto accidentale, scevra da implicazioni analogiche e simboliche, o, peggio, come una mera deficienza di varietà nel concepimento di questo testo.

Per cogliere nella giusta luce questi rilevamenti va debitamente aggiunto un altro riferimento, più criptato, celato, nondimeno irrefutabilmente presente, il quale è correlato a tutte le menzioni sopra riferite, vale a dire il primo Coro femminile che inaugura il primo atto. La scena ha luogo negli appartamenti riservati alle donne nel castello reale, ove risiede Emma, confortata dalla presenza di alcune damigelle, intente - si noti - a un lavoro di filatura.

Ci si potrebbe ragionevolmente chiedere il motivo per cui si è scelto di dare avvio a un dramma "eroico-romantico", dalle tinte epiche e cavalleresche, costruito su tematiche tipiche del repertorio romantico, con una scena di tal fatta, che non mostra di avere alcuna precisa relazione con il resto dell'opera, e in cui le giovani donne discorrono proprio della figura che stanno incarnando, vale a dire la filatrice, la quale adorna, come si evince, eventi lieti come una nascita o un matrimonio con dei lavori di propria fattura.

Nel tentativo di decifrare un nesso che è plausibile vi sia tra questa scena e il seguente sviluppo drammatico, non è illogico ipotizzare che essa, e segnatamente le effigie che vi compaiono, abbia una valenza simbolica e allegorica: queste "Jungfrauen" rammentano infatti, anche nel loro carattere assolutamente impersonale, le Moire dell'antica cultura ellenica.

Esiodo per primo, nella sua "Teogonia",¹ espone queste deità figlie della Notte, asserendo ch'esse sono tre: Atropo, Lachesi, la *sorte* e Cloto, la *filatrice*; e Crisippo di Soli poteva affermare che Cloto aveva tale nome proprio in virtù del fatto che "la distribuzione secondo il fato e le cose che ne derivano si compiono in maniera analoga al *volgersi di un fuso*".² La loro responsabilità di tutte le vicende umane era, agli occhi dei Greci, suffragata dall'esser appunto personificazione del Destino. In particolare, Cloto realizzava, con il suo lavoro, lo stame che avrebbe contrassegnato il corso della vita di ciascun uomo, a partire dalla sua nascita.

E proprio il primo a solo di una delle donne recita: "Quando saluta il mondo, / il neonato, pieno di vita, / vien cinto dal tessuto / orditogli dalla filatrice"; questa strofa è dunque - lapalissianamente - una traduzione letteraria proprio dell'idea che ogni essere umano sia soggetto, con l'atto stesso della sua nascita, all'imperio ineludibile e immutabile del Destino. In secondo luogo, il consecutivo intervento di Emma - che dal punto di vista musicale è adeguatamente reso con una modulazione e un passaggio verso una tonalità in minore - è altrettanto importante per il compimento dell'allegoria: "La bella melodia" - esordisce - "ha un'altra strofa (...). Anche il sudario per la tomba, / o per piangere un'infedeltà, / è un dono tessuto dalla filatrice: / il velo per le lacrime o per la sepoltura".

La strofa cantata da Emma chiarisce ulteriormente il riferimento alle Moire, nel ricordare ch'esse - cioè il corso del Destino - sono fautrici e regolatrici di accadimenti gioiosi così come di mesti o nefasti; e dunque, nella strofa seguente, il coro delle donne riprende cantando: "il tondo filo argentato / scorre triste nelle mani; / questo amaro pegno funebre / è votato a danno eterno". Rincontreremo queste figure muliebri - le damigelle ed Emma - nell'incipit dell'atto terzo, questa volta occupate nell'intreccio di beneauguranti ghirlande, in un clima di rasserenante e pacificata convivialità.

Benché la fine dell'atto precedente si sia chiusa nel modo più tragico possibile (i paladini Franchi, sconfitti dai Mori, tornano prigionieri nella torre, Roland viene catturato e Florinda sviene), queste giovani donne cantano: "Presto echeggeranno le danze: / col petto colmo di gioia, / la tristezza dovrà tacere, / il dolore si mitigherà. / Fuggon le pene, / i tormenti, gli affanni, / nei giorni beati / sboccherà la gioia".

Questa apparentemente incoerente discrasia rispetto alla scena precedente può essere risolta se ne si valuta l'assunto poetico in rapporto alla valenza simbolica del primo Coro del primo atto, con cui è strettamente connesso: in un apice drammaticamente teso, sorgono nuovamente le Moire a decreta-

re l'esito positivo della vicenda, rassicurando Emma in modo ancora una volta impersonale e decontestualizzato, come se si trattasse di un assioma assoluto – nell'eterno e ciclico ritorno degli eventi, asseriscono in controtuce, sono sul punto di accadere quelli più favorevoli. E la congiunzione ideale tra questi due Cori è deliberatamente confermata e rafforzata da una precisa scelta compositiva: identico in entrambi i casi è infatti l'organico orchestrale (flauti, oboi, clarinetti in Do, fagotti, corni in Do, archi), identico è il metro (sei ottavi), identico è l'assetto tonale globale (secondo lo schema: Tutti – tonalità d'impianto; Solo – tonalità della dominante maggiore/minore; di nuovo Tutti – tonalità d'impianto maggiore/minore); identici sono i gradi armonici principali su cui si basa il canto (ossia tonica, mediante, dominante).

Molto significativamente, in uno spazio letterario in cui la parola "destino" compare come visto assai frequentemente, questi due Cori femminili sono le uniche parti in cui questo termine risulta assente, anche se l'oggetto dei loro discorsi è proprio quello del *cursus humanae vitae* dell'umanità, e quindi un riferimento o una citazione di tale tipo sarebbero state, qui, giustificate più che altrove; venendo con ciò a confermare la nostra tesi, poiché le Damigelle-Moire evitano qualsiasi palese autoreferenzialità. Come esprime Schubert questa problematica, come la significa attraverso una propria interpretazione che si attua con mezzi esclusivamente musicali? Innanzitutto, è d'uopo sottolineare quanto essa dovette essere ben presente nelle sue speculazioni e nella sua sensibilità; in una pagina del suo diario personale datata 8 settembre 1816 scriveva: "L'uomo somiglia ad una palla, con cui giocano il caso e la passione. Mi sembra una verità indiscutibile."³

E, in una lettera indirizzata a von Spaun e vergata il 21 luglio 1825, affermava: "Sfida l'assurdo destino e a suo dispetto lascia sbocciare il tuo fertile animo come un giardino fiorito, sì che tu possa diffondere il calore della vita anche nel freddo del Nord e provare la tua origine divina. Riproverebbe il dolore che s'insinua in un nobile cuore, allontanalo da te e scaccia l'avvoltoio prima che divorì la tua anima".⁴

Fondamentale per la genesi di questa *Weltanschauung* fu, notoriamente, il sodalizio con Johann Mayrhofer, autentico rappresentante della letteratura austriaca coeva⁵, grazie al quale poté coniare una visione personale e per così dire "negativa" dell'esistenza; oltre alla possibilità non indifferente di conoscere gli approdi del nuovo pensiero romantico tedesco – soprattutto Schiller, Novalis, Schelling, Schlegel, Hölderlin, - e trarre fonti poetiche per la composizione di numerosi *Lieder*.

Schubert condividerà presto con Mayrhofer questa concezione tragica dell'esistenza e dell'universalità umana, e in special modo dell'idea del destino, considerato una forza inesorabile e annientatrice, a cui opporsi con un atteggiamento di virile accettazione o di eroica rivolta.⁶ La traduzione sonora e immaginifica che Schubert scelse per fissare indelebilmente in termini musicali questa idea fu, come è noto, il piede dattilico (vale a dire, nel nostro caso, una nota lunga seguita da altre due brevi di egual valore, come ad esempio minima - semiminima - semiminima).

Variamente denominato dagli storici e dai musicologi come "tema della morte", o "del viaggio", o "del viandante", o, appunto, "del destino"⁷, questo inciso presenta, nella sua fisionomia, una affinità piuttosto notevole con quello analogo che funge da base – al contempo musicale ed ideale – nell'"Allegretto" della Settima Sinfonia di Beethoven (eseguita in pubblico per la prima volta nel 1813).

Schubert assumerà questo inciso come una sorta di luogo deputato ad esprimere, con il suo mero incedere ritmico – a prescindere dunque da aspetti melodici o armonici – questa concezione già in "Sensucht" (D123), un *Lied durch-Komponiert* su testo di Goethe, composto nel 1814 (quindi di poco successivo alla *première* della sinfonia beethoveniana sopra citata). Una successiva comparsa di questo frammento sarà nel *Lied* "Die Fruhen Gräber" (D290), nel quale il ritmo dattilico viene accostato a un argomento di carattere funebre; e ancora nel *Lied* "Der Wanderer" (D489) di von Lübeck, in "Der Tod und Mädchen" (D531) – nel quale, mirabilmente, il ritmo dattilico viene ripreso dalla voce proprio nel momento in cui la morte invita la fanciulla a riposare fra le sue braccia - , nell'elegiaco Coro iniziale de "Die Zwillingbrüder" (D647), in "Grenzen der Menschheit" (D716), nella "Wanderer-Fantasie" (D760) per pianoforte, nel dolcissimo e conclusivo "Des Baches Wiegenlied" in "Die Schöne Müllerin" (D795); ancora, nel Quartetto in La minore (D804), nel "das Wirtshaus", ventunesimo *Lied* del ciclo "Winterreise" (D911), e infine nella Sonata in Si bemolle

maggiore (D960).

Il diffuso impiego di questa particolare cellula viene sempre localizzata da Schubert in quei luoghi che sono in relazione – precisamente testuale o anche solo evocativamente musicale – con l’idea del Destino, ivi associato sovente all’idea della Morte.

È oltremodo indicativo che Schubert abbia optato per una cellula ritmica anziché – assecondando la sua propria inclinazione – melodica, oppure basata su un nesso armonico, o intervallare, o contrappuntistico; questa peculiarità lo rende ontologicamente consona – in qualsiasi ambito tonale, strutturale e melodico – a simboleggiare quella precisa idea.

Per ciò che concerne l’assetto musicale del “Fierrabras”, è legittimo dunque chiedersi se, all’interno di un’opera in cui, come visto, troneggia il concetto di Destino, il compositore abbia voluto esprimerne la presenza anche nella sfera prettamente musicale, secondo quell’opzione che ha informato le sue numerose opere sopra citate. A questo riguardo, l’esordio vocale di Fierrabras è paradigmatico, dato che si tratta – a ben vedere – di una variante di quel ritmo dattilico: le parole “Destino infame!” vengono dipinte dalla figurazione ritmica: croma – minima – croma – croma – croma – croma – semiminima – semiminima; ma, considerando solo la battuta 14, si ricava agevolmente il disegno: minima – semiminima – semiminima (con l’acorporo delle quattro crome in due semiminime), che altro non è se non quel piede dattilico prima esaminato; e non è possibile trascurare il dato ch’esso sia applicato, in primo luogo, al personaggio di Fierrabras, e in secondo luogo, proprio a queste parole ch’egli proferisce. Inoltre, nel Terzetto (6D) della scena decima del primo atto, la figurazione dattilica vi appare nuovamente e in una veste più facilmente riconoscibile, questa volta scolpita dai timbri scuri delle viole, dei violoncelli e dei contrabassi, a partire dalla battuta 45 (semiminima – croma – croma): si tratta di un punto chiave dello sviluppo drammatico dell’opera, in cui cioè si determina in nuce il destino di Emma, Eginhard e anche di Fierrabras, le sorti dei quali sono in questo punto fortemente dipendenti dalla decisione che quest’ultimo è in procinto di prendere (e dunque anche il suo proprio destino vi è implicitamente coinvolto). Il piede dattilico è presentato dalle parti che qui fungono da sostegno armonico, di contro al canto dei protagonisti e alla linea contrappuntistica dei violini, e per di più in *pianissimo*, dunque in una certa misura risulta come occultato, non chiaramente percepibile da un punto di vista acustico, e nondimeno stante sotteraneamente, come una presenza arcana e celata che, non vista, assoggetta i personaggi ad una Volontà imprescindibile.

Ulteriormente esemplare risulta il Coro delle Damigelle che inizia l’atto terzo: le figure che abbiamo identificate come l’allegoria delle Moire principiano il loro canto proprio sulla figura topica di quel ritmo dattilico (semiminima puntata e legata a una croma, poi due crome), che rimarrà invariata fino alla fine del brano, ivi compreso dunque il solo di Emma, che poggia sul medesimo disegno; è logico desumere, dunque, che Schubert abbia inteso in questa prospettiva queste apparentemente innocue e insignificanti Damigelle di corte, suggellandone la fisionomia – a dispetto di una musica festante e dal carattere alquanto Biedermeier - attraverso un procedimento squisitamente musicale. La cellula dattilica è ravvisabile in altri sette luoghi del “Fierrabras”, venendo in questo modo a configurarsi quale vero e proprio topos interno e originalissimo, sorta di linguaggio pre-codificato che ha come unico referente la propria natura intrinseca; nello specifico, questi sette punti nodali sono:

1) il Terzetto con Coro (n°12) nella scena nona del secondo atto, allorché il Principe Boland e i suoi uomini cantano: “Impallidiscano / nel segreto affanno, / odiare il nemico / è legge di vendetta”, il ritmo dattilico è presentato dapprima dagli archi in unisono, e, subito dopo, ripreso e trasformato per aggravamento (le semiminime divengono minime, e le crome semiminime) quando Florinda, Roland e i paladini Franchi affermano: “Per lasciare la vita / nel disperato affanno / occorre esser pronti / a una morte oltraggiosa”;

2) il Recitativo e Concertato (n°15A) nella scena dodicesima del secondo atto, nel momento in cui i cavalieri Franchi si adoperano per far rinvenire l’esanime Florinda, dunque in una congiuntura priva di parole e di canto, in cui il dattilo risuona nei legni, nel terzo trombone, nei corni, nelle viole e nei bassi;

3) il Coro dei paladini Franchi che conclude il secondo atto (n°17B), “Senno e valore svaniscono;

un cupo orrore di morte / mi mostra solo tormenti / la mia fiducia è distrutta” – il piede dattilico è stavolta presentato esclusivamente dalle voci, segnatamente dalle parole dei bassi “orrore” e “tormenti”;

4) il Quartetto (n°19) nella scena seconda del terzo atto, in cui il particolare e simbolico metro informa di sé il canto a partire dalle parole di Carlo “La clemenza deve cedere / si desti lo sdegno / se la figlia languisce / io penetrerò nell’oscurità”, e subito ripreso da Emma – in canone – sulle parole “La gioia languisce / si desta lo spavento / mi afferrano pallide figure notturne”; anche in questo caso il dattilo è riservato alle parti vocali;

5) l’Aria con Coro (n°21A), nella scena sesta del terzo atto, in cui il canto di Florinda prima – “Gli aspri tormenti dello strazio / inondano il mio cuore” etc., in Fa minore – e quello dei paladini Franchi poi – “Non abbandonare la fiducia / per noi brilla un raggio di speranza” etc., in Fa maggiore – risultano costruiti proprio sulle fondamenta di quella figurazione dattilica (in questo caso, una cromia seguita da due semicrome), la quale è presente anche nella sezione dei legni, che qui hanno il compito di accompagnare o raddoppiare il canto;

6) il Coro facente parte del Concertato (n°23B) nella scena decima del terzo atto, in cui il canto “dattilico” sulle parole “L’impresa è coronata, / raggiunta è la felicità; / la pace risorge / dalla notte di sangue” viene rimarcato dalla medesima figurazione presente nei legni, nei corni e (parzialmente) nei bassi;

7) il Canto Finale (n°23C) che appunto conclude l’opera, nel quale la cellula metrica funge ancora una volta da impalcatura ritmica dell’intero edificio melodico e contrappuntistico, a partire dalle parole di Eginhard, Fierrabras, Roland e Carlo “Tormento e spavento / sono dissipati nella nebbia / la felicità fu conquistata dalla sola costanza” etc., parole ripetute poi identiche – e dunque con lo stesso profilo ritmico – da Florinda ed Emma; e il conclusivo “Tutti” corale ribadisce ancora una volta il piede dattilico sulle parole “Dopo il tormento d’incessanti dolori / si ridesta la pura gioia / e canti di giubilo echeggiano / dal petto estasiato” – rinforzato e raddoppiato dai legni e dagli archi in unisono. Certamente, è di particolare e significativo rilievo la scelta di Schubert di terminare l’opera proprio facendo ricorso a questo *tòpos* personalmente codificato e precedentemente utilizzato e rielaborato nel corso del dramma: è come se ne suggellasse l’importanza e insieme la valenza simbolica, presentandolo – ancora nell’epilogo – come un’essenza *sine qua non*, come un sunto chiarificatore.

C’è infine un riferimento che è quasi un’autocitazione, nel Coro d’apertura, in cui non appare il piede dattilico, nondimeno vi viene correlato in qualche modo all’idea ch’esso rappresenta. Il tema principale, infatti, di questo Coro d’apertura - posto dunque in un luogo particolarmente rilevante - presenta non poche affinità con quello del Lied “La trota” (D550), composto sei anni addietro: simile è, in entrambi i casi, l’incipit anacrusico - per di più nella concatenazione dominante-tonica costruito su un intervallo di quarta ascendente -, identici sono i gradi armonici principali su cui gravita il canto (vale a dire la dominante, la tonica, la medianta), e, soprattutto, offre una singolare somiglianza lo stesso profilo melodico.

Questo rimando abbastanza preciso cui Schubert deputa un ruolo così importante come l’apertura dell’opera è, ai fini di questo discorso, eloquente, in virtù dell’assunto poetico che “La trota” propugna, in sé considerato: il Lied può difatti assurgere a metafora della condizione umana, del Destino cui ogni essere umano soggiace inerte; una sorte comune che, agli occhi del compositore, è inevitabilmente votata alla sconfitta; da questa angolazione, non è forse accidentale che le filatrici-Moire dell’opera cantino un tema che è – anche – una reminiscenza di quel Lied.

Massimo Primignani

¹ Esiodo: “Teogonia”, Rizzoli edizioni, 1984, pag. 33

² Crisippo di Soli: frammenti, in: “Stoici antichi”, Utet 1989, vol.I, pag. 353

³ Schubert, op.cit., pag.37

⁴ Schubert, op.cit., pag. 109

⁵ Brigitte Massin: “Franz Schubert”, edizioni Fayard, 1983, pag. 94-95

⁶ Claudio Bolzan: “La tematica del destino tra Goethe e Schubert”, “Nuova rivista musicale italiana”, XXIII, 1989, pag. 66

⁷ Bolzan, op.cit., pag. 61 e ssgg

Note su Bortkiewicz

d Vincenzo Buttino

Prologo. Torrida estate 2006. Un rubicondo ragazzone, munito di camicetta bianca e pantaloni corti alla *Touring Club Mania*, gironzolava con fare insolito presso il noto mercatino di *Place de jeu de la balle* a Bruxelles. Spulciando con sguardo avido qua e là tra risme di vecchi libri accatastati impietosamente sul terreno, quasi a dispregio dell'umana conoscenza, rimase improvvisamente irretito innanzi ad uno spartito musicale per pianoforte di provenienza russa, che evidenziava sul frontespizio, in cirillico, il nome di un oscuro musicista. Invero, il pantagruelico giovinotto era piuttosto demotivato da una deludente ricerca mattutina e, stanco di rinvenire tra il ruvido 'fogliame' le solite banali quadriglie, stava per accantonare il polveroso libello. Però, prima di passare oltre, ebbe il cruccio di sfogliarne qualche pagina a caso. I suoi occhi emanarono una radiosa luce di gioia: quegli arcani puntini neri, simili ad insignificanti macchie d'inchiostro su carta, comunicavano un mondo sonoro d'indicibile bellezza: erano i *Preludi op. 40* di Serghei Bortkiewicz.

Serghej Bortkiewicz. Serghej Eduardovic Bortkiewicz nacque il 28 Febbraio 1877 ad Artjomovka, nei pressi di Kharkov, in Ucraina. Come Prokofiev trascorse la sua infanzia nella tenuta familiare, alternando salutari escursioni tra i campi a momenti formativi in compagnia di educatori ingaggiati annualmente dai genitori. Cominciò a studiare pianoforte con Ilja Slatin e in seguito con Alfred Bensch. Ultimato il liceo classico, fu accolto nella classe di Anatolij Ljadov presso l'Accademia Imperiale di Musica sampietroburghese. Agli inizi del nuovo millennio, si trasferì a Lipsia per seguire i corsi tenuti da Salomon Jadassohn e da Alfred Reisenauer. Diplomatosi due anni dopo, conseguì il Premio Schumann, che gli permise di insegnare per un anno al Conservatorio Klindworth-Scharwenka di Berlino. Nel 1904, il breve sodalizio stretto con la celebre diva dell'opera Emma Destinn favorì una serie di fortunate tournée attraverso le principali città europee. A Berlino il giovane Serghej conobbe la sua futura moglie, Elisabeth Geralikova, e il noto pianista Hugo Van Dalen, promotore entusiasta nonché primo 'beneficiario' delle sue composizioni pianistiche. Costui, infatti, durante una serata di gala, mentre eseguiva lo *Studio op. 15 n. 8* in Re bemolle maggiore dell'amico ucraino, fu avvicinato da un'avvenente dama, che gli si pose accanto incantata dalla musica. Sophia Wilhelmina Rijckholt e Hugo Van Dalen, convogliarono a nozze, e, in segno di riconoscenza, lo sposo interpretò, il 23 Novembre 1913, il *Primo concerto per pianoforte op. 16* di Bortkiewicz, in una entusiasmante serata concertistica, accanto al compositore in veste di direttore d'orchestra. L'avvento della Prima Guerra Mondiale sconvolse la serena esistenza dei coniugi Bortkiewicz. Dapprima tenuto agli arresti domiciliari, in quanto cittadino russo, Serghej fu costretto a rimpatriare frettolosamente. Rientrato a Kharkov, pochi mesi dopo, portò alla luce due importanti lavori: il *Concerto per violoncello op. 20* e il *Concerto per violino op. 22*, che ebbero la loro prima audizione rispettivamente a Praga e a Budapest. Furono momenti di gloria presto spazzati via dallo scoppio della Rivoluzione d'Ottobre. La casa della famiglia Bortkiewicz, requisita dai Bolscevichi perché considerata importante avamposto strategico, fu deturpata e ai suoi proprietari non rimase altro che espatriare. Imbarcati avventurosamente sul Kostantin, Serghej e Elisabeth raggiunsero Costantinopoli con pochi spiccioli in tasca: <<Avevo soltanto 20 dollari, i miei 1, 5 milioni di rubli erano completamente perduti, mi restavano soltanto alcune valigie contenenti pochi indumenti e i miei manoscritti>>, confida il compositore nelle sue *Memorie*. Introdotto nei circoli delle ambasciate metropolitane dal prodigo Ilen Ilegi, il pianista personale del sultano, Serghej ammalì irrimediabilmente le dame dell'alta borghesia turca con la sua romantica musica salottiera. Basti pensare che la moglie dell'ambasciatore iugoslavo in persona, Natalja Chaponish, per ricambiare la dedica posta in calce allo spartito dei *Pezzi op. 24* di Bortkiewicz, consegnò all'autore il tanto agognato, nonché quasi utopico visto per raggiungere Vienna. La capitale austriaca consolidò la fama di Bortkiewicz come compositore di musica dall'affascinante sentore romantico. Paul Wittgenstein, il noto pianista austriaco privo della mano destra, a cui si riconosce il

merito di aver commissionato a Ravel, a Prokofiev e ad altri eminenti musicisti la composizione di concerti per la sola mano sinistra, ottenne da Bortkiewicz un' analogo lavoro, che fu presto eseguito con successo il 29 novembre 1923, sotto la direzione di Pavel Pabst. Sei anni dopo, i coniugi Bortkiewicz lasciarono l' Austria per cercar fortuna a Berlino. Sergej auspicava che la locale élite musicale apprezzasse le sue recenti composizioni: *Un Romanzo op. 35*, la *Rapsodia Ucraina op. 35* per pianoforte ed orchestra e il melodramma *Gli Acrobati*. Malauguratamente, le sue speranze vanificarono, in quanto la Germania aveva appena subito una deleteria crisi politica e la cultura tedesca, inebriata o soggiogata dalla nascente ideologia nazista, cominciava a osteggiare qualunque influenza eteronazionale. Nelle sue memorie Bortkiewicz precisa: *Se non ci fosse stata la mia povera moglie....avrei posto fine alla mia esistenza....Sebbene io goda di ottima reputazione a Berlino, sono considerato uno straniero e allo stato attuale è molto svantaggioso non essere un cittadino tedesco purosangue... ho poche possibilità di farmi una posizione*. Perseguitato dal regime, Sergej rientrò con Elisabeth a Vienna senza subire, per fortuna, alcuna violenza privata. La Seconda Guerra Mondiale peggiorò ulteriormente le condizioni di vita degli sfortunati profughi. Nonostante insegnasse al Conservatorio di Vienna, il musicista occupava un misero appartamento, privo di luce e di riscaldamento. Era costretto a sopportare temperature inferiori ai quattro gradi. Gli introiti, derivanti dall' esecuzione della sua Sonata op. 60, al Musikverein di Vienna e ad Amsterdam, neanche bastavano per risollevargli il morale. Inoltre gran parte dei manoscritti composti in Germania fu distrutta dai bombardamenti. Alla fine del conflitto la coppia, ridotta in miseria e psicologicamente depressa, rimase circoscritta nella casa di cura Franz Joseph a Vienna, su iniziativa del dottor Zdrahal, un loro buon amico. Soltanto nel 1946, il Conservatorio di Vienna risollevò economicamente le finanze di Bortkiewicz, offrendogli il remunerativo incarico di direttore didattico. Pochi mesi più tardi, un gruppo di sostenitori fondava la Bortkiewicz Society, grazie alla quale le opere di Sergej furono eseguite e stampate presso le più prestigiose istituzioni musicali. Il compositore in persona eseguì spesso in concerto programmi dedicati alle proprie od altrui musiche, suscitando edificanti consensi tra il pubblico. La Bortkiewicz Society, scioltasi nel 1973, sopravvisse al suo nume ispiratore per quasi venti anni. Sergej Bortkiewicz si spense per una trombosi all' *Algemeines Krankenhaus* di Vienna il 3 novembre 1952. Durante il rito funebre, il dottor Kleehoven, presidente dell' illustre società, commosso, pronunciava: *Ti ringraziamo sinceramente per il meraviglioso tesoro di melodie che ci hai donato...noi onoreremo il tuo nome come si addice ad un grande Maestro*. Otto anni dopo Elisabeth Geralikova Bortkiewicz raggiunse il marito nella tomba e ancora oggi presso lo Zentralfriedhof di Vienna c'è qualcuno che riserva un mazzo di fiori a questo oscuro e dimenticato artista.

La musica. Sergej Bortkiewicz considerò il pianoforte veicolo indispensabile per la creazione musicale: la sua produzione giovanile segue il filone romantico russo del primo Novecento, alimentato da autori come Ljapunov, Glazunov, Rebikov, Skrjabin e Rakhmaninov. Tuttavia, mentre gli ultimi tre s'ingegnarono all' arricchimento della propria sintassi musicale, anche a rischio di compromettere la propria autostima (Rakhmaninov), il compositore ucraino perseguì sempre uno stesso stile, nel quale l' innovazione riguardava più l' aspetto melodico-formale che quello armonico-contrappuntistico. Il suo linguaggio musicale, tardo romantico per eccellenza, mai banale o concettuoso, maturò nel corso degli anni un ricco repertorio di accostamenti sonori scevri da elementi particolarmente dissonanti, capaci, però, di colpire, di scuotere e di affascinare anche le orecchie più arcigne. Fulcro ispirativo e imprescindibile modello fu per Sergej Bortkiewicz Franz Liszt: il Liszt fiabesco, l' incantatore, il vate della natura. Fra i *Pezzi op. 3* di Bortkiewicz vi sono pagine pervase di languida atmosfera musicale: ad esempio la serafica indole del quarto, *Primula Veris*, è dovuta al sapiente dosaggio di ritardi, di accordi da appoggiatura e di triadi eccedenti, enfatizzate al basso da cullanti arpeggi, mentre lo *Studio op. 3 n. 2* accosta rapide successioni accordali di terza e sesta, riecheggianti il lisztiano *Feux Follets*, ad una melodia tipica della tradizione russa ottocentesca. Un altro meritevole brano della raccolta è il *Capriccio op. 3 n. 1*, in fa diesis minore, nel quale gli accordi ribattuti, le terzine puntate della melodia, i veloci arpeggi a parti late del basso, sfruttano sino in fondo il volume sonoro del pianoforte, mostrando un' irruenza ed una passionalità unica nel suo genere, che può essere ricondotta allo Skrjabin dello *Studio op. 8 n. 12*.

Con la realizzazione degli *Schizzi di Crimea op. 8*, Bortkiewicz interrompe la non ricca messe di composizioni pianistiche dallo spiccato gusto salottiero, ispirate alle forme tradizionali (Minuetto, Pastorale, Scherzo, Notturmo, etc.) per rivolgere la propria attenzione ad eventi e luoghi di un passato leggendario. Il primo, dedicato alle Rocce di Uce Coce, è musicalmente affine alla *Chapelle de Guillaume Tell* di Liszt: un sommesso corale, affidato alle voci gravi del pianoforte, inframmezzato da un irrequieto episodio virtuosistico (basato su accordi di settima diminuita), esplose tripudiante di sonorità intense e martellanti. Seguono un allegra descrizione del movimento marino (*Caprice de la mer*), e le due grottesche *Passeggiate d'Alupka (Idillio Orientale, Chaos)* dal carattere esotico e irruento. Gli elementi moderni della presente raccolta si riducono ad alcune interessanti successioni accordali di quinta diminuita (come in Debussy) e a repentini accostamenti di armonie prive di legame funzionale: espedienti comunque efficaci per infondere nel tema considerato, ad esempio *Le rocce di Uce Coce*, un'aura di mistero e di magia. Al primo periodo berlinese risalgono anche gli *Studi op. 15*, frutto di un brillante impasto di procedure connesse alla tradizione romantica. Ad esempio il fatidico *Studio op. 15 n. 8*, composto sulla falsariga del lisztiano *Ricordanza (Studio Trascendentale n. 9)*, raggiunge l'apice dell'estasi quasi inaspettatamente, ossia nel momento in cui il musicista ne impreziosisce gli affascinanti contorni melodici con una una cospicua serie di perlacee cascate sonore. Noto è anche il sesto della raccolta, in sol diesis minore, struggente e malinconico come lo *Studio op. 10 n. 7* di Chopin o lo *Studio op. 2 n. 2* di Skrjabin. La musica di Bortkiewicz è vistosamente affine allo stile dei primi Skrjabin e Szymanowski anche per ciò che concerne la tecnica pianistica. L'autore, infatti utilizza spesso sonorità molto ricche: contrasti serrati tra melodia e accompagnamento secondo schemi ritmici propri dell'emilia, tensione e distensione armonica, inusitati scivolamenti cromatici, rapidi arpeggi, continue riproposizioni di ritardi enfatizzati da martellanti accordi ribattuti, conclusioni drammatiche o estremamente rarefatte. Mentre le composizioni del primo dopoguerra esaltano stati d'animo d'indescrivibile tristezza (*Lamentazioni op. 17*), quelle nate durante il soggiorno in Turchia, strutturate spesso secondo agglomerati esatonali, s'ispirano alle fiabe popolari (*Le mille ed una Notte op. 37*) o alla mitologia greca (*Pezzi op. 24*). I capolavori pianistici di Bortkiewicz risalgono al secondo conflitto mondiale: sono pezzi intrisi di sofferenza, di una drammaticità e di una nostalgia impressionante, caratterizzati da un ripensamento del linguaggio tardo chopiniano, da un uso quasi maniacale del cromatismo nonché da una persistenza di ritardi o di anticipi musicali. Se nel *Preludio op. 40 n. 1* è ravvisabile uno Chopin dai contorni spettrali che pare esibirsi in una guizzante danza, come se fosse incurante della tragedia storica in atto, i caratteri funerei del secondo, del quarto, del sesto, fra i *Preludi op. 40*, come pure della drammatica *Ballata op. 42*, illustrano gli orrori e il tormento di un'umanità perseguitata. Non a caso fra le pagine dei *Preludi op. 40 n. 4* e *n. 6* emergono frammenti motivici simili a raccapriccianti rintocchi di campana. Certamente Sergej Bortkiewicz non fu innovatore né nel campo dell'armonia né delle forme musicali, tuttavia la sua musica, raffinata ed emotivamente coinvolgente merita senz'altro il dovuto riconoscimento musicologico. Recenti iniziative, negli Stati Uniti e a Kharkov, prospettano un futuro migliore per il nostro musicista tanto notevole, quanto ignobilmente trascurato.

Vincenzo Buttino

Non piangere, Minnie (continua da p. 4)

A proposito poi di canto, di vocalità, di protagonismo, non sarebbe male che l'anno del 150° della nascita si ricordasse del Puccini di una cinquantina d'anni fa, più o meno, quando Manon era Clara Petrella, Des Grieux Franco Corelli, Rodolfo Giacomo Aragall, Butterfly Antonietta Stella, Minnie Gigliola Frazzoni, Suor Angelica Magda Olivero, Gianni Schicchi Giuseppe Taddei, Calaf Mario Filippeschi. E che se ne ricordasse sul serio, con qualche recupero sonoro trasformato in CD non polemico né nostalgico ma solo istruttivo e significativo.

Piero Mioli

Dalla fonte all'opera

Ernani: "brevità e fuoco"

a cura di Gherardo Ghirardini

Dopo il lusinghiero successo scaligero dei *Lombardi alla prima crociata* (1843), Giuseppe Verdi, sempre animato dalla massima concretezza, mira ad una nuova affermazione su altra piazza e non mancherà di essere esaudito. Infatti, dalla Fenice di Venezia ben presto gli arriva l'allettante opportunità di riproporre i *Lombardi* e di sfornare un'opera nuova. Frattanto, tra i progetti rimasti nell'aria (*Re Lear*) e possibilità varie (*Caterina Howard*, *I due Foscari*, *Il corsaro*) spunta un *Cromwell* su libretto di un certo Francesco Maria Piave: lavoro non sgradito al compositore che tuttavia nella sua nota intransigenza si riserva di valutare le capacità del nuovo eventuale collaboratore. Se non che l'idea di un *Ernani*, dall'*Hernani* di Victor Hugo, spiazza definitivamente qualsiasi altra ipotesi. Il dramma dello scrittore francese si è aperto un grosso varco nei gusti del pubblico e dell'intelligenza europei, tant'è che già Stefano Gabussi e Vincenzo Bellini vi hanno tratto ispirazione, il primo dando alle scene l'omonima opera a Parigi nel 1834, il secondo limitandosi ad alcuni abbozzi poi confluiti in gran parte nella *Sonnambula*. Il giovane Verdi aderisce con convinzione e slancio alla proposta, attratto dal rapporto amore-onore, carattere precipuo dell'opera victorhughiana portatrice, come vedremo, di nuovi ideali.

1. Le idee dell'epoca. Bellini, Hugo, Verdi, nomi di spicco che si situano nell'età romantica caratterizzata dalla crisi del razionalismo e dalla ricerca di nuovi valori, come precisa lo storico Roland Marx (v. G. Livett e R. Mousnier, *Storia d'Europa...* vol. V, pp. 139-40), toccando per sommi capi le principali problematiche:

Una nuova cultura europea è sorta dalla progressiva ridiscussione del retaggio filosofico del periodo dei Lumi. Fin dagli anni 1780-1790 si è assistito in vari paesi alla «crisi del razionalismo». Dal momento che ci si era aspettati troppo dalla ragione, si resta delusi dalla vastità dei problemi scientifici allora insoluti. Visto che si era prestata una fede eccessiva nell'approssimarsi della felicità, si prende coscienza con molta maggiore amarezza dell'incapacità dei razionalisti di costruire un mondo ideale senza rischiare di versare il sangue e di mandare in rovina i grandi principi del diritto naturale: lo sviluppo della Rivoluzione francese ha ampiamente contribuito a plasmare tale sensazione. Dal momento che le guerre e i vari protezionismi frenano il progresso economico, disseminano la miseria, si perde l'eccessivo ottimismo suscitato dal progresso tecnologico e dalle prime vittorie della vita sulla morte. Dal momento che gli intellettuali formati alla scuola del razionalismo attendono, talvolta invano, - come nel caso della Prussia - degli sbocchi professionali adeguati alla loro formazione universitaria, un giovane borghese «tradisce» la causa illuministica e si abbandona al sogno e alla fantasia. Dal momento che certi Stati, attenti ai rischi della libertà, cercano di mettere le briglie agli ideologi, si perde fiducia in un progresso ordinato sotto l'egida di «re filosofi». Nel vivo delle verifiche e in mezzo a tante rovine, ci si scopre ad aspettarsi tutto da un miracolo o da una vita eterna: ad esempio, i lionsi descritti da Louis Trénard soggiacciono al misticismo dopo essere stati annoverati tra i più brillanti razionalisti. Mentre la riflessione politica reazionaria tende a porre l'accento sulle specificità nazionali, ci si discosta dal magnifico sogno universalistico del XVIII secolo. Comportamenti prima marginali, antiche superstizioni, gusti a lungo tenuti a freno vengono ormai in piena luce. Alcuni saggi attendono da un'«illuminazione» divina - magari trasmessa, come spera il filosofo Ballanche, da profeti «eletti» - la rivelazione di inaccessibili verità. Nelle logge massoniche, quando permangono o riprendono, si vede spesso trionfare un misticismo che un tempo aveva contraddistinto alcune confessioni

Dopo *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, riprende un'altra trattazione relativa al verdiano *Ernani*, stesa con i medesimi criteri: schede didattiche per lo più di carattere antologico (onde fornire un ampio inquadramento storico-artistico), siglate da riferimenti bibliografici (anticipati, questi ultimi, in forma ridotta nel corso delle varie citazioni e completi in sede di bibliografia).

dal successo limitato. Gli astrologhi ritornano di moda persino alla corte prussiana, che aveva reso celebre il modello dei «sovrani illuminati». Gli eredi dell'Illuminismo tedesco distinguono «ragione» e «intelletto» e pongono l'accento sulle virtù dell'intuizione, dell'immaginazione, della percezione sensibile. Il caso riacquista i suoi diritti, con la grande attrazione del gioco, delle lotterie e addirittura con la concezione di un matrimonio che si pretende basato sull'amore come «colpo di fulmine». La natura diventa rifugio consolante e vi si ricercano armoniose corrispondenze tra i suoi fenomeni e gli stati d'animo dell'essere umano, la stessa conferma di slanci religiosi. Nelle giovani generazioni, i delusi dalla vita ricorrono spessissimo al suicidio, presunta soluzione di tutti i mali, accettata con troppa facilità da uomini e donne indeboliti fisicamente e moralmente dalle privazioni o dalle troppo tensioni nervose. Così a poco a poco, si è passati «dall'Encyclopédie al preromanticismo», poi al romanticismo.

2. La Restaurazione. Cultura e lotta politica caratterizzano il periodo della cosiddetta Restaurazione, come puntualizza Rosario Villari (*Mille anni di storia...* pp. 413-14):

...fin dal momento in cui cominciò ad essere applicato, il programma della Restaurazione rivelò il suo contrasto con la realtà. Nessun'altra epoca storica aveva visto fino allora trasformazioni sociali così rapide e profonde come quelle del periodo comprendente la nascita dell'industria moderna e la rivoluzione francese, trasformazioni irreversibili, che non potevano restare senza conseguenze in ogni campo della vita collettiva. Così il periodo dal 1815 alla metà del secolo fu percorso da una tensione rivoluzionaria dalla quale anche la borghesia moderna, malgrado la paura del Terrore e del giacobinismo, fu largamente contagiata.

Nella cultura, la moda del romanticismo medievaleggiante e conservatore non durò a lungo o almeno non mantenne il predominio. Già intorno al 1820, la tendenza si era rovesciata e la figura dell'intellettuale romantico cominciò ad identificarsi piuttosto con quella del ribelle politico che del portavoce della reazione. Il caso di Byron, che morì partecipando alla lotta per l'indipendenza della Grecia, può essere considerato esemplare ed ebbe larghissima influenza tra gli intellettuali europei. La giovane letteratura francese, che contava tra i suoi esponenti Victor Hugo, Lamartine, Mérimée e Balzac, non aveva più nulla a che vedere con i miti conservatori del primo romanticismo: Shelley e Keats in Inghilterra, Puskin in Russia, Mickiewicz in Polonia, Leopardi in Italia proponevano e sostenevano valori etici e politici ben diversi da quelli della cultura ufficiale della Restaurazione, erano schierati dalla parte del rinnovamento e del progresso. Le loro posizioni coincidevano, almeno in parte e con le differenze delle singole esperienze e personalità, con la rielaborazione romantica delle idee liberali che si erano manifestate nella rivoluzione francese e nei movimenti di pensiero che l'avevano preceduta e preparata. L'avvio alla ripresa della cultura liberale fu dato da oppositori del regime napoleonico come Madame de Staël e Benjamin Constant e dal gruppo dei cosiddetti «ideologi» che faceva capo a Pierre-Paul Royer-Collard; apporti fondamentali vennero anche da altre fonti e da ricerche che non si svolgevano esclusivamente nel campo della teoria politica, ma anche in quello della teoria economica, della storia, della letteratura, della filosofia.

3. Il panorama storico-artistico. Per un'efficace sintesi storico-artistico-culturale del primo Ottocento europeo, si veda P. Mioli, *La musica nella storia...* pp. 581-83:

Quando inizia l'Ottocento, è ancora la Francia a dare eventi alla storia. Nel quarto di secolo compreso fra lo scoppio della Rivoluzione e il Congresso di Vienna gli spiriti rivoluzionari da borghesi si fanno sempre più democratici ed estremistici; e poi la parola spetta a Napoleone che diventa primo console, console a vita e infine imperatore dei Francesi e motore della politica europea, ma dopo la disastrosa campagna di Russia e la sconfitta di Waterloo finirà nel silenzio dell'esilio. La Restaurazione, guidata dalla Santa Alleanza, è però minata dalle sette o società segrete (come quella dei Carbonari) e contrastata dai tanti moti spagnoli, napoletani piemontesi, russi (famoso quello decabrista), anche americani (il principio di Monroe, «l'America agli Americani») e dalla rivoluzione e dall'indipendenza della Grecia. La monarchia di luglio, nel 1830, chiude di colpo la Restaurazione. La Francia respira, l'Inghilterra attua vigorose riforme, l'Italia congiura (Mazzini fonda la Giovine Italia e quindi la Giovine Europa, e del resto dopo Vienna vi si forma il concetto di nazione) e anche grazie a papa Pio IX conosce uno speranzoso biennio riformista. Ma quando cade la nuova monarchia francese, allora la crisi italiana si inserisce in una più vasta crisi europea. In Francia è la repubblica, Berlino insorge, a Francoforte si proclama un Reich tedesco (contro l'impero di Vienna), l'Ungheria si ribella, insorgono anche Venezia e Milano e Carlo Alberto di Savoia interviene a favore degli insorti. Ma l'Austria vince il Piemonte e poi Venezia, a

Palermo e a Parigi hanno luogo feroci repressioni, cade anche la valorosa repubblica romana, e in Italia la prima guerra d'Indipendenza finisce tristemente come altrove le altre rivolte. Nondimeno al '48 hanno portato anche spinte e questioni economiche, dalla diffusione dell'industria alle conquiste scientifiche, dall'abbassamento dei prezzi all'incremento dei consumi, dalla ricerca dei nuovi mercati ai tanti problemi del proletariato industriale. E nello stesso '48 vede la stampa il *Manifesto del partito comunista* di Marx ed Engels sospeso fra filosofia e politica. Variamente preannunciato dal tardo Settecento, ufficialmente nato nel 1798 presso la rivista berlinese «Athenäum», nel primo Ottocento il Romanticismo regna sovrano. La Germania appunto s'incarica di definire e coltivare per prima il nuovo movimento, certo fondato sul sentimento, sulla passione, sulla fantasia, sul senso della storia, sull'antiaccademismo, ma anche vario e perfino contraddittorio (privato o pubblico, religioso o ateo, nazionalistico o no). Un anno prima del vecchio Goethe muore anche Hegel, il filosofo dell'Idealismo romantico che trattando l'Io, la natura e la storia fa scuola con Fichte e Schelling ma desta anche le riserve di Schopenhauer e Kierkegaard. E non da ora la poesia tedesca di Tieck e Novalis s'infiama di entusiasmo e di fantasticherie che arrivano a infastidire lo stesso Heine. Grande il contributo della letteratura francese, da un poeta, romanziere e drammaturgo acceso e quasi turbolento come Hugo alla serie raffinata di Lamartine, Vigny, Musset, dalla prosa esaltata di Chateaubriand a quella critica di Saint-Beuve dalla narrativa esuberante e avventurosa di Dumas a quella storica e sensuale e musicale di Stendhal fino al romanzo realistico di Balzac. Anche l'Inghilterra si accende ai bagliori romantici, con la poesia visionaria di Byron e quella liricissima di Shelley e Keats, con il romanzo storico di Scott e quello tenebroso delle sorelle Bronte e quello umano di Dickens, con una produzione saggistica che sarà esemplare per l'Europa. Sebbene tardiva, è forte anche la letteratura spagnola, grazie ad alcuni drammaturghi e a un lirico puro come Becquer. Da Puskin a Gogol monta anche il Romanticismo russo e negli Stati Uniti ha luogo il cosiddetto Rinascimento letterario americano, che porta presto al vertice fantastico di Poe. E l'Italia, se capisce d'aver perduto l'antica funzione di guida per le lettere europee, dopo il Classicismo romanticheggiante di Foscolo ha comunque il coraggio di aggiornarsi con la lirica poetica «filosofica» di Leopardi e con la narrativa profonda, umana, storica, ironica di Manzoni. I poeti tedeschi daranno testi all'imperante Lied mentre letterati italiani come Rossi, Romani, Cammarano e Piave saranno gli efficienti librettisti dell'intramontabile melodramma. Tanto meno l'Italia detta più legge nell'arte, nonostante la scultura tersa e palpitante di Canova e l'aulica pittura storica di Hayez: in Francia Ingres è neoclassico, Delacroix romanticamente storico, Corot romanticamente paesaggista, mentre in Spagna Goya è un realista spregiudicato e in Inghilterra Turner si sospende fra il visionario e il naturalistico.

Con una specie di colpo di stato nella gerarchia dei generi la musica strumentale soppianta la musica vocale perché con mezzi minori, senza la parola, senza la scena, con qualche nota sul pianoforte può aspirare all'infinito: così la pensano i filosofi tedeschi che assistono all'ultimo Beethoven ed erigono teorie anche sulla musica. Ma se l'opera tedesca sa vestire i nuovi panni grazie a Weber, quella italiana i nuovi panni li porta con la massima disinvoltura. Rossini è l'ultimo dei classici, nonostante le inquietudini musicalmente amministrate con saggezza, e dopo di lui Bellini e Donizetti avanzano impetuosamente senza dichiarare, senza criticare alcunché, e applicano una musica più sensibile, più accorata, letteralmente disperata a soggetti tristi, pietosi, medievali e sempre intrisi di civismo. Intorno al 1840, il regno dell'opera romantica però, e a reggerlo sarà un tiranno come Verdi. Mentre l'Inghilterra s'accontenta di dare spazio agli stranieri, mentre la Russia comincia a scalpitare di fronte alle solite invasioni occidentali, la Francia lascia vibrare la protesta del suo singolare romantico, Berlioz, e per il resto accoglie Cherubini e Rossini, Bellini e Chopin, Liszt e Verdi, seguitando ad amare il teatro e rumoreggiando con il grand opéra di Meyerbeer: sicché Parigi è ancora una vera capitale della musica europea. Indiscussa rimane la supremazia strumentale dell'area germanica dove Beethoven non ha eredi in carne e ossa ma conseguenze e citazioni infinite. E il culto della musica assoluta, della forma, della grande sinfonia, che si trova a convivere con la passione per la musica descrittiva, per la forma breve e libera, per il valzer e per il Lied. Troneggia il pianoforte, dunque, e mentre Beethoven muore, mentre s'impone la mediocrità della *Biedermeierzeit* mentre Wagner muove i primi faticosi passi operano, trionfano, muoiono Schubert, Mendelssohn, Schumann e Chopin. Giovani come voleva l'anima più leggiadra e patetica del Romanticismo.

4. Giuseppe Verdi, “austero intelletto”. Giuseppe Verdi, artista dalla vita spoglia, dal carattere schivo e riservato, dalla natura intransigente e dalla concezione artistica lucida e determinata. A darcene un'immagine di immediatezza visiva è Francesco Domenico Guerrazzi (v. O. Mula, *G. Verdi...* pp. 32-33):

Di Giuseppe Verdi, a me ignoti i sensi e gli affetti, e le sembianze perfino: a lui propenso «Com'uomo che per

fama s'innamora»; e la fama (se però ella porge il vero) me lo restituisce austero intelletto; con altrui rigido, e con sé stesso; signore piuttosto e marito della sua Musa che amante; del libero vivere sviscerato: aborrente così dal dare, come dal ricevere lodi, tu non sai se più abbomini la parte di adulatore, ovvero quella di adulato, comeché egli con pienezza di cuore le detesta ambedue. Dei pregi di cui si ornano anche i vili, si mostra vago, come il can delle mazze [...]. Dove al Verdi pigli vaghezza di alloro, egli se lo sa educare con le proprie mani in casa; e se gli piaccia circondarsi di splendore, esso si crea col suo ingegno raggi come Dio [...]. Come uomo, che si sente grande davvero, egli fugge le Corti sapendo che per penetrare in cotesti abituri sia mestieri abbassarsi a modo dei malcapitati, che entravano nelle *Stinche*.

5. Verdi “artista moderno ed europeo”. Ma la figura di Verdi può essere schematicamente inquadrata come fa P. Mioli (*Storia dell'opera lirica...* pp. 51-52):

Verdi fu artista moderno ed europeo negli esiti e nella fortuna, ma di natura e formazione era italiano e propriamente mediterraneo: per questo nell'opera sua accampò una visione della vita che anche sulla finzione del palcoscenico restava umana, razionale, reale, contro i pericoli opposti rappresentati per esempio dalla cultura, dal teatro, dalla musica tedesca e nordica. Troppo vaghi e astratti, nella loro tensione mitologica, magica, simbolica gli dovevano apparire i titanici personaggi di Wagner. Perché Carlo V e Ford, Manrico e Riccardo, il Padre Guardiano e Filippo II, Violetta e Aida, una principessa come Eboli e una zingara come Azucena erano personaggi ideali ma anche vicini e ravvisabili, densi di passioni ma in fondo trasparenti, illimpiditi dalla lucidità del disegno drammatico e del colore musicale. Così sotto il profilo più lato della cultura. Sotto quello della civiltà, al suo pubblico il teatro di Verdi prospettò un tipo di vita pieno e responsabile, fervido di sentimenti individuali ma anche aperto all'ambiente e alla società, quindi al rispetto e al culto per la nazione. Più che un grande figlio, dell'Italia Verdi fu un sommo padre, un artefice come Cavour e Garibaldi e Manzoni. E non saranno solo i casi della *Battaglia di Legnano* o dei *Vespri siciliani*, con i loro titoli storici e guerreschi, a illustrare questo contributo, bensì anche quelli di due tiranni come Attila e Macbeth, o del singolare Simon Boccanegra che sui moti privati dell'animo cala la devozione allo stato. Ma quasi nessun'altra opera di Verdi rinunciò alla cornice civile, mentre Charles Gounod, in Francia, si diletta con la fastosa e amorosa mitologia della regina di Saba o di Romeo e Giulietta. Anche nel tessuto sociale Verdi incise con una forza impressionante. L'immediato successo delle sue opera gli guadagnò l'inserimento nel repertorio, fenomeno emerso all'inizio del secolo con qualche titolo di Cimarosa, di Paisiello e soprattutto di Rossini. Siccome poi intanto, in Italia, il teatro recitato non sapeva produrre né un Musset né un Dumas, ma si limitava alla buona volontà di Pellico e Niccolini, di Ferrari e Torelli, Verdi ebbe l'onere quasi esclusivo di educare e intrattenere intere generazioni di pubblici. E riuscì a costituire una parte non secondaria del loro patrimonio di conoscenze e di esperienze, dove in nessun altro modo, forse, avrebbero potuto penetrare autori remoti e quasi inattingibili come Shakespeare, Byron, Hugo, Schiller.

1- continua

Mozart sfrattato dai Deep Purple

Mentre Vladimir Putin si dice ami la musica classica con una particola propensione per Mozart, il suo successore, Dmitri Medvedev, è un patito dell'hard rock, specie dei Deep Purple che si è premurato di invitare ad una importante manifestazione. Perciò si prevede che il prossimo insediamento di costui nella ex sede degli zar significherà per Mozart un bell'e buono invito ad andarsene. Povero Mozart, in Russia ha avuto scarsa fortuna. Prima, avvelenato da Salieri secondo Puskin, ora, sfrattato da Medvedev.

Beethoven contro Mussi: sordo sì ma non cieco

Credeva l'onorevole Fabio Mussi, ministro dell'Università di scamparla quando decise di glissare sugli aumenti di stipendio destinati ai docenti di conservatorio. Di lassù lo ha visto Ludwig van Beethoven, notoriamente sordo ma non cieco, beccandolo in pieno e facendolo cadere dallo scranno del suo dicastero.

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

di Giuseppe Rausa

3. Mozart e Da Ponte: il misterioso “backstage”

Una grotta miracolosa (*continua*). Il lavoro di Casti conferma la sua inclinazione conservatrice (antidapontiana e anticasanoviana si potrebbe dire): non solo nell'azione non compare alcun elemento antinobiliare, ma anzi l'avventuriero millantatore Teodoro (che si spaccia per re e pretende di vendere titoli inesistenti) finisce in galera per debiti mentre tutti gli altri personaggi, liberatisi dello scomodo agitatore, possono ristabilire l'ordine sociale esistente: il locandiere Taddeo, per poche ore diventato “generale”, torna a essere un semplice locandiere; Lisetta sua figlia, che lo sciocco padre sperava divenisse “regina”, può riallacciare il proprio fidanzamento con il semplice mercante Sandrino e nell'epilogo tutti intonano il coro moralistico “Come una ruota è il mondo” dove si dice che c'è “chi salta, chi precipita / e chi va in su, chi in giù” per concludere saggiamente: “Ma se la ruota gira / Lascisi pur girar / Felice è chi fra i vortici / Tranquillo può restar”. Insomma, un distaccato scetticismo anima il testo e invita in sostanza a non modificare l'ordine sociale esistente. Al *Teodoro*, nel quale è già possibile leggere tra le righe un messaggio di critica alla dinamica e pericolosa politica giuseppina, segue la *Grotta* musicata da Salieri la quale viene salutata anch'essa da un notevole successo (Artaria ne pubblica perfino la partitura, evento assolutamente insolito). Vi si narra, come detto, di un mago misantropo che vive in una grotta e che pensa di potere cambiare la natura di persone e cose. Questo presuntuoso Catone porta lo scompiglio nell'ordine naturale delle cose, infrange l'aristotelica regola che vuole il simile accanto al simile e pensa di potere creare “uomini nuovi” e differenti. Gli esiti sono perversi e universalmente contestati. Per fortuna poi tutto si aggiusta e “il malefico stregon” viene abbandonato a se stesso, in solitudine. Il pubblico aristocratico di Vienna, quello stesso che di lì a poco decreterà l'insuccesso della provocatoria e massonica trilogia mozartiana, applaude felice: esso deve avere colto la sottile e audace ironia dell'abate che ha ritratto in Trofonio nientemeno che Giuseppe II (figura umana altrettanto presuntuosa e ostinata), l'illuminista che porta scompiglio e che tutti scontenta. Dunque Casti rappresenta quella nobiltà irritata dalle riforme avveniristiche e filoborghesi dell'imperatore: benché si vociferi di lui come di un libertino o, peggio, di un giacobino, Casti non è (per quanto ci consta) un massone (nell'esautivo volume di Alberto Basso, *L'invenzione della gioia*, quasi un dizionario dei musicisti massonici nel Settecento, Casti non è mai citato) e quindi è realmente una figura estranea al contesto culturale egemone nella Vienna giuseppina; né appare casuale che egli incorra nelle ire e nelle astiose critiche sia del concorrente Da Ponte, sia dell'avventuriero Casanova (storico alleato e protettore del librettista di Ceneda) il quale si spinge fino a definire Casti “rimatore ignorante e impudico”. Gli eventi successivi sembrano confermarlo. Dopo l'attacco frontale a Mozart e Da Ponte con *Prima la musica, poi le parole* (vedi sotto), Casti ha la faccia tosta di confezionare un'opera antirusa quale *Cublai, gran kan de' Tartari* (il soggetto è ispirato a un capitolo del *Poema tartaro*) per la quale Salieri compone le musiche ma che viene subito proibita da Giuseppe II, alleato di ferro di Caterina II e in procinto di entrare in guerra contro la Turchia al fianco della poco affidabile imperatrice. In seguito l'abate, che aspira alla carica massima di poeta cesàreo, viene invitato a lasciare Vienna (1787): si parla di espulsione con indennizzo ma non ci sono le prove; tuttavia Giuseppe II doveva averne abbastanza del letterato “provocatore”. Il *Trofonio* sarebbe dunque l'ultimo tentativo della cultura nobiliare di corte di protestare con arguzia contro le manie “sovvertitrici” di Giuseppe II. Nel *Finale secondo* la scena si apre con l'esilarante coro “Trofonio, Trofonio, filosofo greco”, solenne, gluckiano eppure immobilizzato su un'unica nota, nel quale dopo il verso iniziale il testo prosegue con “tu chiami sul mondo la guerra e la peste, tu crei la tempesta sul pelago Ionio”: non si potevano immaginare versi più aderenti alla situazione di disagio e di aperta ostilità che circonda l'imperatore progressista e le sue riforme. Il coraggioso Casti si rivela ora anche buon profeta: la guerra è effettivamente alle porte. Né appare casuale che Giambattista Casti rientri nella capitale asburgica solo nel 1791 con il placet di Leopoldo II, il quale sta prendendo le distanze dalla Russia di Caterina II (dunque il *Poema tartaro* non è più un problema), nonché da tutte le pericolose società segrete che ancora operano nella Vienna dei primi anni novanta. Verrà infine formalmente riassunto ed elevato al rango di poeta cesàreo (in sostituzione del grande Metastasio, nel periodo 1792-96, con uno stipendio di 3000 fiorini; quello di Da Ponte,

poeta dei teatri imperiale, era di 1200 fiorini) dal “reazionario” Francesco II il quale, tra l’altro, riconferma l’allontanamento di Da Ponte (vedi sotto) e provvede a versargli la promessa liquidazione. Infine bisogna ricordare che in due lettere (del 27 novembre 1799 e del 21 luglio 1800) di Constanze agli editori Breitkopf & Hartel (anche loro vicini alla Massoneria), la donna ricorda che Mozart al termine della sua esistenza, stava progettando una società segreta (probabilmente una loggia coperta o una setta appartata e trasversale come quelle degli Asiatici o degli Illuminati, non coincidente con una loggia ufficiale) chiamata “La grotta”. Impossibile che il compositore nello scegliere tale nome (in lingua italiana) non pensasse anche a uno dei massimi successi operistici viennesi, alle sue esplicite allusioni (anche se in quel contesto poco benevole) a Giuseppe II quale riformatore deciso e intraprendente, capace di rovesciare l’ordine esistente, e all’idea di un luogo in cui, come per magia, si potesse determinare una radicale trasformazione del reale.

Una strana festa. Per il febbraio 1786 Giuseppe II indice una festa musicale all’Orangerie di palazzo Schönbrunn invitando sia Mozart, sia Salieri a comporre un breve divertimento scenico di argomento metateatrale. Il salisburghese, dopo gli incerti e abortiti tentativi dell’*Oca del Cairo* e dello *Sposo deluso* (quest’ultimo non privo di qualche passo interessante), completa la modesta “trilogia” componendo i pochi numeri musicali (ouverture, due arie, un terzetto e un vaudeville) di *Der Schauspieldirektor* in cui “dimostra” di sapere comporre pagine piuttosto anonime nello stile dei prevalenti maestri italiani. Lo conferma il poco lusinghiero giudizio che a caldo ne diede il conte Carlo Zinzerdorff: “il tutto riuscì molto mediocre”. Meglio fa Salieri con *Prima la musica, poi le parole* sia perché il testo di Casti è realmente gustoso, sia perché al suo interno alcuni brani del compositore italiano riescono a rendere la comicità intrinseca di questa classica caricatura dell’opera seria e del mondo approssimativo e fatuo del teatro musicale, attingendo a piene mani dagli ultimi successi viennesi (in particolare dal *Giulio Sabino* di Giuseppe Sarti, Venezia 1781, eseguito nel 1785 con buon esito nella capitale austriaca). Tuttavia quello che in questa sede interessa è la tesi principale che anima il sarcastico e malizioso testo di Casti, tutto assorbito da questioni inerenti la recente vita operistica viennese. Un ricco mecenate, il conte Opizio (alias Giuseppe II), appassionato di cose musicali commissiona il libretto d’opera a un letterato fanfarone (alias Da Ponte; il cantante Stefano Mandini si presenta in scena vestito e pettinato alla maniera del letterato di Ceneda), intimandogli di prepararlo “in quattro dì” poiché la musica è già pronta. Al di là delle usurate osservazioni che si possono dedurre (e sono state esaminate in abbondanza dai musicologi) sull’evidente primato della musica nell’opera italiana, qui il sospetto che può nascere è ben altrimenti sconvolgente. Giuseppe II commissiona (come già detto in sostituzione dell’omonimo *Singspiel* che sta girando in Germania) una versione italiana del *Figaro* a Da Ponte (questo è il vero bersaglio del sarcasmo di Casti), la qual cosa confermerebbe il lavoro di Mozart-Da Ponte come parte della battaglia ideale antiaristocratica promossa dall’imperatore, e lo fa incaricando il maestro di musica (alias Mozart) di avvisare il librettista di fare alla svelta poiché la musica è già pronta. Si arriva così al cuore del problema: il compositore ha già in mano l’intera partitura finita e non gli resta che adattarvi le parole del librettista; ma siccome è alquanto improbabile comporre un’intera opera senza un testo di riferimento, di che musica si sta parlando? Giorgio Taboga avanza l’ipotesi che la musica sia stata composta in precedenza dal Kapellmeister di Bonn Andrea Luchesi e che tale musica fosse all’origine del *Singspiel* citato. Inoltre il testo si può certamente adattare in quattro giorni poiché anch’esso è già pronto (sebbene in lingua tedesca). E’ una tesi estrema che, nel momento stesso in cui viene proposta, andrebbe minimamente documentata con testimonianze concrete intorno alla natura del *Singspiel Die Hochzeit des Figaro*; al contrario nei testi del biografo di Luchesi non si trova alcuna indicazione al riguardo e la congettura resta campata in aria. D’altro lato anche l’unica frase presente nelle *Memorie* dapontiane al riguardo delle *Nozze* è assai ambigua. Innanzitutto il letterato scrive: “Vietato aveva pochi di prima l’imperatore alla compagnia del teatro tedesco di rappresentare quella commedia, che scritta era, diceva egli, troppo liberamente per un costumato uditorio: or come proporgliela per un dramma? Il baron Vetzlar offriva con bella generosità di darmi un prezzo assai ragionevole per le parole, e far poi rappresentare quell’opera a Londra o in Francia, se non si poteva in Vienna”. Si noti che in questo passo lo scrittore sta solo parlando di una traduzione delle parole di quella edizione e non fa cenno a una nuova musica (tale sarebbe l’intento del barone) mentre poi egli aggiunge che, nel solco di questa iniziativa di Wetzlar, egli pensò di affidare la musica a Mozart. Per quanto largamente egocentrica, questa versione rende ancor più fondamentale ed enigmatica la relazione tra il lavoro della compagnia Grossman e la nuova opera di Mozart - Da Ponte.

Poco più avanti ecco le scarne righe dedicate al tipo di collaborazione instaurata con il salisburghese: “Mi misi dunque all’impresa, e, di mano in mano ch’io scrivea le parole, ei ne faceva la musica. In sei settimane tutto era all’ordine”. Questa sciagurata versione, così burocratica e grigia, non sembra avere a che fare con un vasto atto creativo ove numerose sono sempre le incertezze, i bivi aperti, le vie possibili, i ripensamenti e le folgorazioni; essa sembra dar conto di un banale lavoro di revisione di qualcosa di già preparato, un po’ come se Da Ponte, senza volerlo, pensasse: “man mano ch’io traducea le parole, ei ne aggiustava la musica”. Il tempo di sei settimane è largamente plausibile (e poco sorprendente) per un simile tipo di lavoro. In ogni caso il testo di Casti appare allusivo e malizioso; si pensi alle affermazioni iniziali rivolte dal Maestro al Poeta: “Circa a la musica non ve ne date pena; ella è già pronta. E voi sol vi dovete le parole adattar”; e alle strofe del quartetto finale: “Or se tutti son d’accordo, se nessuno è muto e sordo, se la musica è già pronta, se il libretto non si conta, se vestiario, se scenario, se gli attori, i suonatori, se ogni cosa insomma è lesta, se chi paga e dà la festa, vuole ed ordina così, sarà cosa facilissima di far l’opra in quattro di”. In fondo il testo sopraccitato può essere letto come allusivo nei confronti di un piccolo, segreto complotto. Si può aggiungere che il committente Opizio è un conte come il conte d’Almaviva e che i quattro di fanno il paio con i quattro atti dell’opera (partizione a tutti ben nota, come dimostra la lettera sopraccitata di Kraus).

Conti aperti con Da Ponte ne avevano sia Casti, sia soprattutto Salieri il quale era ancora irritato per il fiasco de *Il ricco d’un giorno* (dicembre 1784), uno dei suoi rari insuccessi viennesi di cui dava la colpa alla scarsa qualità del libretto di Da Ponte (era la loro prima collaborazione, e tale rimase fino al 1787). D’altro lato inventare una farsa che aveva come bersaglio l’ “avversario” (o meglio il rivale; era a tutti noto che Mozart stava lavorando al *Figaro*) di quella medesima festa musicale può essere stato un colpo di genio che deve avere somamente divertito la selezionata (e certamente ben informata) platea “regale”. Da Ponte, invece, presente allo spettacolo si inalbera all’affronto e reagisce pochi giorni dopo con un sarcastico sonetto in cui accusa il colpo e si difende irridendo le qualità letterarie di Casti. In seguito, nelle memorie, parlerà di “vero pasticcio, senza sale, senza condotta, senza caratteri...” e di “galante satiretta dell’attuale poeta teatrale....ma se si tragga il vestito mio e il modo con cui io portava i capelli, il rimanente era più il ritratto di Casti che mio”. L’interpretazione del divertimento salieriano come di una satira intorno ai retroscena del nascente *Figaro* è una congettura da tenere presente: essa spiegherebbe il reticente silenzio (presente e futuro) intorno alla lavorazione dell’opera buffa di Mozart e Da Ponte, silenzio ancor più sospetto se si pensa che, intorno a un’operina solo abbozzata come *L’oca del Cairo*, Mozart scrive al padre alcune fluviali lettere (come peraltro intorno alla lunga gestazione del Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*, 1782) in cui descrive con calore la possibilità di modificare alcune situazioni sceniche (dicembre 1783) e in definitiva chiede consiglio. Resta dunque lo sconcertante enigma: se la musica (del *Figaro*) è (almeno in parte) già pronta, da dove proviene? E’ musica composta da Mozart o bisogna ipotizzare altre provenienze? Si badi che nel testo di Casti in nessun punto il maestro di musica afferma di essere l’autore della musica (con l’eccezione di un’aria di cui afferma “otto e dieci anni sono la composi in Forlì...vedrete che qui ognuno se la becca per nuova, anzi nuovissima di zecca”, passo peraltro che rafforza l’idea generica di una sorta di frode musicale in atto); egli si limita a ripetere che “la musica è già pronta...”, una musica di gran lunga superiore alle ordinarie creazioni presenti in *L’oca del Cairo*, *Lo sposo deluso* e *Der Schauspieldirektor*, nonché di tutta la generica produzione operistica mozartiana degli anni sessanta e settanta. Va aggiunto infine che i ritmi creativi del Mozart viennese sono incredibili, soprattutto se confrontati poi con la fama di relativa pigrizia che lo circonda (si vedano la lettera di Melchior von Grimm del 1778 e quella di Leopold Mozart a proposito dei preparativi per il *Figaro*). Il musicista compone in quegli anni una quantità inverosimile di opere che spaziano in ogni settore della musica; quelle poi dedicate al pianoforte implicano anche ore di studio e di prove per perfezionare le esecuzioni pubbliche tenute da Mozart soprattutto nella prima metà degli anni ottanta. Intorno al periodo di gestazione del *Figaro* il musicologo Volkmar Brauenbehrens scrive: “Mozart lavorò in tempi davvero da suicidio: durante i sette mesi di lavoro a *Figaro* videro infatti la luce non solo le musiche per *Der Schauspieldirektor*, ma anche tre concerti per pianoforte e orchestra, la *Maurerische Trauermusik* e almeno altri otto lavori” (in *Salieri: un musicista all’ombra di Mozart*, 1989). Al misterioso “backstage” si aggiunge quindi lo sconcerto per l’intensa produttività. Va aggiunto infine che la pratica dell’acquisto e della vendita di composizioni era cosa comune e praticata dallo stesso Mozart il quale, come è noto, accettò di fornire (dietro congruo pagamento) alcuni Lieder al dilettante di musica Gottfried von Jacquin e un intero *Requiem* al conte Walsegg.

Giuseppe Rausa (3- continua)

O terra addio...

“La fatal pietra sovra me si schiuse”, mormorava somnesso Radames dall’oscura tomba politica nella quale era precipitato insieme al suo miserevole esercito di prodi. Con lui, fedeli sino alla morte, c’eran quasi tutti, tranne Giuda, s’intende. Quello se n’era rimasto fuori a barattar poltrone coi vari Dulcamara che in quel momento, sotto lo sguardo rassegnato di un popolo sempre più inebetito e allo stesso tempo ancora inspiegabilmente complice, si azzannavano a vicenda per la conquista del potere vantando elisir vieppiù miracolosi.

Eppure il suo dovere, da buon politico, l’aveva fatto fino in fondo. Non aveva forse sistematicamente ignorato e contraddetto ogni punto del programma elettorale? Non aveva forse assecondato il Cavaliere della Rosa lasciando intatte tutte le sue leggi ad personam guardandosi bene, in sovrappiù, dal metter mano a quella tanto promessa sul conflitto d’interessi? Non aveva forse, in ossequio al Grande Fratello d’oltreoceano, ritirato dalla campagna irachena le truppe nei tempi stabiliti dal suo predecessore, né un giorno prima, né un giorno dopo, “senza se e senza ma”? Non aveva forse attuato in campo economico la politica del risanamento dei conti pubblici, tanto cara ai poteri forti, applicando la massima tano cara a certa “sinistra” “ruba ai poveri per dare ai ricchi”? E non aveva forse salvato la sacralità della famiglia da quei pervertiti che la volevano distruggere? E infine - il grande miracolo - non era forse riuscito a far tutto ciò con la benedizione dei comunisti che per la seconda volta c’erano ancora cascati? Ma c’erano davvero cascati? Si dice infatti che il loro leader massimo, il Dottor Faust, dall’alto del suo scranno di Montecitorio, avesse finalmente mormorato in una crisi di delirio di onnipotenza “Attimo fuggente, fermati sei bello”. Ma quello, purtroppo per lui, se n’era ito ed ora, precipitato tra i comuni mortali, smarrita la retta via della falce e del martello, si ritrovava vecchio e stanco a competere a capo di un manipolo anonimo di scalzacani dall’incerto futuro.

Ma ritorniamo al povero Radames che, sempre più disperato, non sapeva dove sbatter la testa. Insomma, cosa si voleva ancora da lui? La morte? “Morir sì pura e bella”, proruppe a un certo punto in lacrime guardando negli occhi prima la Bindi e poi la Turco che a loro volta imploravano Topo Gigio, Ministro degli Interni, di aprir tra quelle pietre un varco salvifico mentre dal canto suo l’infido Maxim Dhalem pensava fiducioso fra sé e sé: “si può fare...”.

Tra le schiere dei prodi il più incazzato di tutti era il responsabile del dicastero Università che non era riuscito in uno dei suoi intenti primari: far fuori i conservatori di musica. Era costui un toscanaccio borioso e antipatico oltre che dall’aspetto decisamente sgradevole. Di cognome faceva “Mussi” che in dialetto veneto vuol dire “Somari”. Egli aveva pensato di aggredire le rocche dell’ormai decrepita cultura musicale italiana attraverso una duplice strategia: raderle fisicamente al suolo e prender per fame i loro abitanti. Per raggiungere il primo obiettivo si stava servendo, con l’appoggio del CNAM (Consiglio Nazionale per l’Alta Formazione), di leggi, leggine e decreti attuativi vari ove, con una parolina ad hoc messa ora di qua e un’altra ora di là, rischiavano di saltar torri, bastioni, muri maestri ecc. ecc. Per il secondo, complici quei figli di buona donna della Triade, aveva bloccato i contratti di rinnovo del personale non aggiungendo ai vecchi stipendi nemmeno il becco d’un centesimo, laddove maestri d’asilo, delle elementari, professori di media inferiore e superiore si eran visti gratificati di qualche briciolina. Diversa la situazione nel settore Università ove più che a briciole si pasteggiava con prelibatezze d’ogni tipo. Ecco quindi che ancora una volta il popolo dei conservatori se la stava per prendere in quel posto. Fortuna volle che ciò che era nell’aria da sempre finalmente accadesse. Fu così che dall’oggi al domani Radames e i suoi si ritrovarono in quell’oscura tomba dalla quale, sempre più privi di forza, si appressavano ad intonare all’unisono un languido “O terra addio, addio valle di pianto, sogno di gaudio che in dolor svani”.

Riposa dunque in pace, o Radames. L’Italia tutta non si dimenticherà certo facilmente delle tue prodezze.

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 Iesùè - 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 Iesùè - 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
- 22 - **Luca Marenzio - *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 23 - **Luca Marenzio - *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco - 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 direttamente allo 0376-362677