

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno II - Numero 4
Gennaio-Aprile 1996

Sommario

<i>Nerone e la Fenice (per tacere di Tigellino)</i>	pag. 3
<i>Quando se 'n va soletta per la via, di P. Mioli</i>	4
<i>L'organizzazione tonale del Primo Quadro di Bohème, di C. Marengo</i>	5
<i>L'ultimo Grande Vecchio, di A. Cantù</i>	13
<i>La bohème italiana, di E. Salgari</i>	15
<i>Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi, di E. Fantin</i>	17
<i>Montale e la musica, di R. Iovino</i>	22
<i>Musica commerciale e comunicazione estetica di massa, di G. Zotto</i>	24
<i>Critici</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

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

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

Sottoscrizione 1996 a *Musicaaaa!*

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

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi:

Bergamo

Ricordi, Pass.Limonata, 4/6

Bologna

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Rossini, 2
Ricordi, Via Goito

Bolzano

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Domenicani, 19

Brescia

Biblioteca del Conservatorio, Via Magenta, 50
Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Ferrara

Biblioteca del Conservatorio, Via Previati, 22

Firenze

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Belle Arti, 2
Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Mantova

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Dante
Casa musicale Giovanelli, Via Accademia, 5
Club 33, C.so Umberto I, 21
Expo, P.zza 80° Fanteria, 16
Frammeni Sonori, C.so Vittorio Emanuele, 100
Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19
Libreria Luxenbourg, Via Calvi, 27
Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19
Nuova Scuola di Musica, Via Fernelli, 5

Milano

Biblioteca del Conservatorio, Via del Conservatorio, 12
Ricordi, Via Berchet, 2
Ricordi, C.so Buenos Aires, 40

Modena

Casa della Musica, Via Gherarda, 6
Fangareggi Dischi, P.zza Muratori, 204

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Biblioteca del Conservatorio, Via Eremitani, 6
Ricordi, P.zza Garibaldi
Musica e Musica, Via Altinate

Parma

Biblioteca del Conservatorio, Via del Conservatorio

Piacenza

Biblioteca del Conservatorio, Via S.Franca, 35

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A.Peri"

Roma

Biblioteca del Conservatorio, Via dei Greci, 18
Ricordi, Via Battisti, 120
Ricordi, Via del Corso, 506
Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Rovigo

Biblioteca del Conservatorio, C.so del Popolo, 241

Torino

Biblioteca del Conservatorio, Via Mazzini, 11
Ricordi, P.zza C.L.N., 251

Trento

Biblioteca del Conservatorio, Via S. M. Maddalena
Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Venezia

Biblioteca del Conservatorio, Palazzo Pisani

Verona

Biblioteca del Conservatorio, Via Massalongo, 2
Ricordi, Via Mazzini, 70/B

Vicenza

Biblioteca del Conservatorio, Via Levà degli Angeli

Kreiseriana

Nerone e la Fenice (per tacere di Tigellino)

Quella sera l'imperatore Nerone schizzava nervosismo da ogni poro e, dopo aver lasciato nelle peste il povero vecchio Terpno, paziente maestro di musica tutto intento nell'insegnargli il canto, si affacciò sulla terrazza, stavolta a mani sciolte, senza abbracciare l'inseparabile cetra. Qualche strano presagio serpeggiava nelle sue vene. Infatti, col naso all'insù proteso verso la volta celeste, fu colpito come da un fremere d'ali, da uno strano frusciare sui tetti della reggia. "Fuori! non è l'ora del the!" gridò ad alta voce ad un servo che aveva violato i suoi segreti. "Lasciatemi in pace, e se viene l'imperatrice Poppea, non fatela entrare!".

Un diluvio di pensieri affollò il suo cervello, mentre continuava a contemplare il punto più alto di un comignolo. Doveva presumibilmente trattarsi di un uccello, o almeno così sembrava, sia pure entro l'impenetrabile coltre notturna. Un uccello dalle ali smisurate. Colto dalla fregola di sapere qualcosa di più, fece venire uno tra i più accreditati indovini dell'impero, un augure forse, o forse un aruspice; in ogni caso uno di quei vecchietti dalle orbite vuote che tutto vedono nella pece della notte e che tutto sentono nel più silenzioso dei silenzi. "Cesare", fu l'immediata precisazione, "tu hai visto la Fenice". "La Fenice, sarebbe a dire?". Colpo di tosse e poi, "... quel meraviglioso uccello che di giorno si libra in cielo inondando l'universo del suo soavissimo canto. Te beato, non l'avevi mai visto?" "Ma cosa vuoi che veda io, solo cristiani vedo e poi, rintanato come sono in questo attico che chiamano reggia, sempre vittima delle donne. Tra madre e moglie... per fortuna la prima l'ho eliminata, quella terribile Agrippina che mi faceva da suocera. Quanto a Poppea, non ci sarebbe il modo di darglielo da bere quel latte d'asino col quale fa le abluzioni mattutine? Con la colite che si trova... Ma non parliamo di tristezze, dimmi piuttosto, questa Fenice come tu la chiami, canta? Ma come canta?". E qui il vegliardo si mise ad enumerare le infinite doti musicali del divino pennuto, lasciandosi incautamente trasportare sulle ali della fantasia.

"Un giorno in Numidia l'incanto del suono fu tale che il re la fece rinchiudere in una voliera d'oro, ma la Fenice ruppe le sbarre col potente becco, librandosi in volo verso la libertà. Anzi, quel giorno il cielo parve farsi di fuoco e le ali della Fenice divennero rosse scarlatte. "Ma dimmi", incalzò Nerone, "perché mai si è confusa con l'inchiostro della notte proprio qui, accanto alla terrazza dalla quale è mio costume deliziare il popolo di Roma con la cetra e la mia ugola d'oro?" Allora l'indovino rispose, non senza compiacimento, che era sicuramente intenzione della Fenice gareggiare con Sua Maestà, ma a quel punto Nerone cominciò a farsi visibilmente corrucciato, aggrottando le ciglia in segno di disapprovazione. "Sfidare me", mormorava, "sfidare me", incamminandosi con passo claudicante verso la stanza da letto.

L'indomani venne il giorno e con la luce mattutina si udì un canto mai udito prima di allora. Nerone, dopo una notte in bianco passata nel timore di una competizione impari, tirandosi la pelle sbirciò fuori, preso da un moto di stizza e invaso da un oceano d'invidia. "Io, cantore dei cantori, io, citaredo di Roma, sfidato nientemeno che dall'erede di un pollo. Non fia mai! Non posso tollerare che l'Urbe venga svegliata da un canto che non sia frutto delle mie prestigiose tonsille. Io sono la vera Fenice, non quest'anitra starnazzante". E fu così che la sua ira ruppe le dighe. "Pretoriani, svegli, voglio a tutti i costi che catturiate questo ignobile uccellaccio che insozza col suo fetido guano la mia augusta dimora!". E la soldataglia, intenta a mangiar pecorino di Ciociaria intingendolo nel gustoso Frascati, si diede da fare, ma a vuoto. Ci si misero anche gli arcieri che a suon di frecce costrinsero il divino uccello ad innalzarsi sempre più verso il sole. E salì e salì sotto la minaccia degli armigeri... finché un'ala non si impigliò in un raggio dell'astro rovente. Fu un attimo e il meraviglioso uccello canoro prese fuoco. Invano Giove Pluvio tentò di fare esplodere in suo soccorso le cateratte del cielo. Le magre nuvole non contenevano una sola goccia.

E mentre innumerevoli piume di fuoco si disperdevano precipitando a rotta di collo, l'astuto

Tigellino, palazzinaro per vocazione, telefonò immediatamente a Zefiro (er venticello de Roma, per intenderci). Bastò qualche soffio perché anche la città prendesse fuoco. In tal modo il braccio destro dell'imperatore poté gestire la ricostruzione della capitale, mentre Nerone continuò ad essere l'unico grande e inimitabile musico dell'orbe terracqueo.

Quanto alla "povera" Fenice, nessun timore: l'uccello immortale risorge immancabilmente, proprio come la città eterna!

J. Kreisler

Quando se 'n va soletta per la via

di Piero Mioli

Non è vero che *La bohème* di Puccini, come fa la sua Musetta nel secondo atto, se ne vada tutta sola soletta per le strade impervie del teatro d'opera, perché la quarta opera di Puccini rimane pur sempre un pilastro del repertorio lirico. Ma è vero che così solitaria, in senso qualitativo, è sembrata la sua produzione al Regio di Torino nel febbraio di quest'anno, un secolo dopo la prima "in loco": nel bel mezzo dei saggi e dei commenti, dei sostanziosi allegati ai giornali e delle chiacchiere effimere, dal nuovo Regio si è levato il più lieto, convincente fortunato messaggio sulla fortuna dell'opera. Per diverse e valide ragioni, senza dubbio, ma soprattutto per la ragione della presenza di Luciano Pavarotti e Mirella Freni, un tenore e un soprano che cantano l'opera da decenni, che l'hanno registrata per la RAI, che l'hanno incisa con Karajan presso la Decca, che l'hanno interpretata insieme e separatamente in tante sedi e stagioni (memorabile, ad esempio, un allestimento genovese del 1969), e che seguitano a cantarla ad un livello artistico semplicemente impossibile ai colleghi odierni (e non solo). Inutile riandare all'amorosità della voce di Pavarotti, che in questo Puccini riproduce i fastigi della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, e alla fragranza della sensibilità della Freni, che in questo stile di canto si mantiene ai vertici della *Figlia del reggimento* dello stesso Donizetti. È inutile perché Pavarotti vale anche per l'estensione vocale e per la pronuncia, ad esempio, e la Freni per la morbidezza della voce e per l'emissione perfetta, laonde una cronaca della serata rischierebbe di tramutarsi in una serie un po' tardiva di complimenti (non senza qualche appunto, dalla piattezza del canto del tenore alla timbratura più fosca di quella del soprano).

E allora varrà la pena, piuttosto, di prendere atto dei colleghi dei due divi: l'anziano Nicolai Ghiaurov, che cantava Colline quasi per gioco, e i giovani Lucio Gallo, Annarita Taliento e Pietro Spagnoli, che di Marcello, Musetta e Schaunard davano ritratti esemplari, freschi d'impegno giovanile ma anche ricchi di autentica vena interpretativa, rivelandosi capaci di sottolineature sceniche e vocali di prim'ordine. A dirigerli, l'irrequieta e incostante bacchetta di Daniel Oren, a volte affascinante e a volte stranamente negletta. A muoverli, la regia di Giuseppe Patroni Griffi, che si limitava a coordinare all'antica piuttosto che andare alla ricerca di soluzioni nuove. Ma un'altra pena è il caso di far valere, e cioè quella della cronistoria operistica largamente intesa: in primo luogo capire che soltanto Giuseppe Di Stefano e Renata Tebaldi avrebbero potuto elevarsi a tanto (o anche sopraelevarsi), cantando *La bohème*, ma che la difformità delle carriere e delle case discografiche ha impedito l'attecchire del fenomeno; e poi non sottovalutare assolutamente la sessantina raggiunta dai due artisti, come un normale fatto di contemporaneità cui essersi assuefatti, e anzi intenderla come un merito raro e singolare del Novecento operistico che tramonta. Come se, ad esempio, la stagione del 1982 avesse ancora potuto mettere in scena una *Norma* con la Callas e Corelli: così non è stato, purtroppo; così è, invece, per questo scorcio di XX secolo che fra tanti demeriti operistici detiene comunque il vanto di una *Bohème* complessivamente superiore. Chi poi l'abbia vista per televisione e ne abbia criticato l'aspetto, col successivo *Don Giovanni* veneziano ha avuto un'ottima occasione per rimangiarsi tutta la critica.

L'organizzazione tonale del Primo Quadro di Bohème

di Carlo Marengo

A differenza del genere sinfonico, sonatistico, cameristico vocale o strumentale, la musica operistica ha sempre manifestato atteggiamenti e tratti del tutto peculiari per quanto concerne l'organizzazione dell'assetto tonale delle sue parti costitutive in rapporto ad un unico, chiaro e palese centro egemonizzatore. Ciò non implica necessariamente la disorganicità e l'incoerenza tanto dei singoli eventi scenici che della stessa architettura complessiva, quella *Grossform* che una lettura di superficie la vorrebbe contrassegnata da una sequela di "tonalità" in libera successione senza nessi apparenti, escludendo pertanto tale problematica come futile ed oziosa se non inesistente. Al contrario, il principio di coesione tonale sussiste anche nell'opera, seppur in forme più larvate e sotterranee sia in conseguenza delle caratteristiche strutturali intrinseche (a questo proposito calza a meraviglia la definizione di "grande pennello" datane da Diether de la Motte¹) che degli specifici contesti storico-stilistici. Così se in epoca classica, dove la centralità della tonica è sentita come priorità imprescindibile, tanto le relazioni tra i "numeri" dei singoli atti che quelle di maggior gittata tra gli atti stessi emergono con una certa evidenza², di contro, con l'evolversi della tonalità e dei meccanismi che la presiedono, si assiste ad un sempre maggior occultamento di quel centro ideale che qui si vuol indagare.

Qualche esempio preso a caso. Mozart: *Die Zauberflöte*. Dopo l'*Ouverture* in Mi bemolle, l'intero primo atto, nei suoi 8 numeri costitutivi, esibisce un'arcata tonale avente in do maggiore/minore il proprio punto di irradiazione con espansioni che dalla regione della dominante Sol dell'aria di Papageno, approdano a Mi bemolle, sol/Si bemolle, ancora Si bemolle, Sol e Mi bemolle. Più complessa la strutturazione del secondo atto che nella parte iniziale si enuclea attorno a Fa, allontanandosene dal numero 15 in direzione Mi, La e Re per concludere, attraverso Si bemolle e Fa, con l'imponente finale in Mi bemolle. Vista nel complesso, la partitura mozartiana sembra così organizzarsi attorno a Mi bemolle, pur con un'ampia digressione a Do/do (primo atto), la sopradominante maggiore/minore e a Fa (n° 9/14), la sottodominante maggiore.

In *Don Giovanni* il centro predominante Re, espresso dall'*Ouverture* e dal Finale secondo, registra una minor evidenziazione di aree secondarie di vasta portata come nel caso della *Zauberflöte*. Al contrario Re, in particolar modo nel primo atto, funge quasi da *refrain*, tanto nella forma maggiore (n° 4, 8, 10, 16) che minore (n° 2), tra il Fa dell'introduzione e il Do del finale primo, in alternanza con passaggi a Mi bemolle, Sol, La ecc. Nel secondo atto poi, eccezion fatta per la canzonetta di Don Giovanni, Re maggiore ricompare solo alla fine, dopo una nutrita serie di diramazioni che dal Sol del duetto Don Giovanni-Leporello su cui si leva il sipario, investono i centri La, Fa, Do, Mi bemolle, Si bemolle ecc.

Un cinquantennio circa più avanti Donizetti imposta la sua *Lucia* secondo un chiaro disegno tonale facente riferimento alle due parti in cui si divide il libretto:

Parte prima (atto unico): Si bemolle minore/maggiore

Parte seconda: atto primo e secondo: Re maggiore, per cui il Si bemolle introduttivo viene a porsi come sopradominante maggiore dell'omonima minore.

Sintomatici di una sfilacciatura in atto sono i numerosi impianti scenici strutturati secondo lo schema formale recitativo-aria-cabaletta, così rigorosamente unitari in epoca classica e ora all'insegna di una certa flessibilità. È questo il caso, ad esempio, della scena e cavatina di Lucia (introduzione in Re maggiore, Larghetto in re minore/maggiore, Moderato in Sol) e dello stesso Finale primo che

dal Sol del coro iniziale, attraverso varie peregrinazioni (il La del duetto Enrico-Arturo, il do dell'entrata di Lucia, il Re bemolle del Quintetto), raggiunge Re maggiore solo nella stretta finale.

E ancora. Il primo atto di *Traviata* si snoda, nelle sue linee essenziali, attraverso i seguenti centri determinanti un imponente arco cadenzale facente riferimento a La bemolle maggiore:

si/MI	La	Si bemolle	Mi bemolle	Fa	Mi bemolle	La bemolle	fa	La bemolle
preludio scena iniziale	Brindisi	Valzer	Duetto	Valzer	Coro	Aria	Cabaletta	
aree di introduzione	II	V	VI	V	I	VI	I	

Questi non sono che alcuni esempi, peraltro citati e trattati sommariamente per non dire superficialmente, tuttavia sufficienti ad avallare l'assunto iniziale, che cioè anche l'opera lirica, nonostante le apparenze, non sia immune da quei presupposti di coerenza tonale stanti alla base della forma musicale. In realtà, lo studio di siffatte problematiche, soprattutto in riferimento alla bistrattata e troppo sottovalutata produzione italiana ottocentesca, a quanto ci è dato sapere, non è mai stato intrapreso con una certa sistematicità e rigore. Al contrario sono note in tal senso le imponenti analisi wagneriane del Lorenz³. Attraverso l'attenta disamina di fattori determinanti l'articolazione compositiva come il ritmo e l'elaborazione motivica, il musicologo tedesco è giunto a condensare il "divenire" della forma "aperta" wagneriana in una serie di sezioni fortemente unitarie sotto ogni punto di vista (formale, tonale, motivico, drammaturgico), evidenziando inoltre come queste siano partecipi di una sorta di comun denominatore tonale. L'indagine del Lorenz si è spinta audacemente oltre fino ad individuare un asse portante (re bemolle maggiore) all'interno dell'intero ciclo del *Ring*. Inutile sottolineare come queste letture risultino ben più difficili e complesse, vista la materia trattata, se rapportate al procedere per forme chiuse del melodramma italiano della prima metà dell'Ottocento.

Ed è appunto sul principio della forma "aperta", inaugurato in Italia già col Verdi maturo, che si impernia la produzione della cosiddetta Giovane Scuola Italiana che trova in Puccini un illustre se non il più rappresentativo esponente. In particolare il centenario di *Bohème* ci offre il pretesto per approfondire l'organizzazione tonale, se non dell'intero lavoro, almeno di una sua parte essenziale, nella fattispecie il Primo Quadro e, di passaggio, porre il luce alcune delle caratteristiche della tecnica compositiva pucciniana così come si presentava nel 1896, anno della prima torinese della partitura.

Nel *Manuale di armonia*, Diether de la Motte, relativamente al primo atto di *Lohengrin*, identifica in Do maggiore il punto di riferimento principale⁴. Il Primo Quadro di *Bohème* inizia e termina, contrariamente agli altri, in una identica tonalità, Do maggiore⁵, dato questo, sulle prime, del tutto inconsistente, almeno secondo i presupposti dell'analisi di de la Motte, per poter affermare trattarsi del centro predominante, individuabile anche altrove, magari in un'area che nulla ha a che fare con quella iniziale e/o finale (nella fattispecie il citato atto wagneriano esordisce in La e termina in Si bemolle maggiore). Ad un sommario e superficiale riscontro, Do maggiore assume le sembianze di semplice cornice a una nutrita serie di ramificazioni a regioni più o meno espanse, per cui l'ipotetica funzione di area-cardine è tutta da dimostrare.

Altra considerazione *a latere*. È opinione diffusa che nella musica operistica l'elemento trainante sia il canto e di conseguenza, purtroppo, i cantanti, con i loro limiti di estensione vocale, limiti che in apparenza potrebbero suggerire se non addirittura condizionare le aree prescelte, indipendentemente da quei criteri di omogeneità che la forma musicale, sotto vari aspetti, rivendica. Tale esigenza sembrerebbe giustificare ad esempio la disorganicità o quantomeno l'"apertura" tonale di *Che gelida manina*: una sezione iniziale con centro Re bemolle, due aree di transizione, Fa e Mi bemolle, una conclusiva in La bemolle che consente al tenore di sveltare sul celebre do finale. Svista di Puccini? Ignoranza dei più elementari principi di unitarietà all'interno di una sezione

svincolata dal contesto generale e finalizzata a meri edonismi vocali? No. Questa apertura pone semmai in evidenza come il monologo di Rodolfo sia tutt'altro che autonomo, fine a se stesso, ma indissolubilmente correlato a quanto segue, il racconto di Mimì. Inoltre, in sede più squisitamente "locale", gli esibizionismi tenorili non emergono affatto come gli unici veicoli di tale presunta "irregolarità". L'opera, è risaputo, è un perfetto connubio tra testo e musica e l'incidenza del primo sulla seconda è determinante se non preponderante. Ed è appunto l'articolazione degli "affetti" del testo a stimolare registri diversi: il discreto e insinuante corteggiamento iniziale di Rodolfo abbisogna di una regione media, dalle sonorità soffuse; diversamente lo scoperchiarsi del "forziere" contenente i sogni segreti del giovane poeta impone alla tessitura di elevarsi alla dominante La bemolle. Poco sarebbe costato a Puccini, per amore di una pedante coerenza tonale, ritornare al centro di riferimento iniziale. Ma è ancora il testo, in particolare la curiosità e l'insistenza di Rodolfo ("Or che mi conoscete parlate voi. Deh parlate. Chi siete? Vi piaccia dir?") nell'aver notizie della personcina che gli sta di fronte a sollecitare un carattere interrogativo alla curva tonale. E sin dalle origini della tonalità tale espediente è sempre stato di pertinenza della dominante, *cliché* al quale lo stesso Puccini non sembra sottrarsi, rincarando per di più la dose con la posizione melodica di quinta dell'ultimo accordo La bemolle, quel mi bemolle che conferisce alla triade il massimo senso di elevazione, di "dominanza panoramica", di "visione slargata e aperta" per dirla con Marco de Natale⁶.

Contrariamente alla natura estroversa di Rodolfo, Mimì è fortemente ancorata ad un unico centro, Re maggiore, seppure con una enigmatica contorsione iniziale ("Mi chiamano Mimì") alla mediante dell'omonima minore, Fa, avente la funzione, oltre che di elemento deviante (la mediante Fa ricompare più volte nel corso del racconto associata al motivo della protagonista), di addolcire, come nella stragrande maggioranza dei passaggi di tutto il Quadro, la transizione tra La bemolle e Re attraverso una serie di affinità di terza (Fa, sopradominante maggiore di La bemolle e mediante maggiore dell'omonima minore di Re)⁷. La risposta di Mimì si contraddistingue inoltre per il tono dimesso, da cui traspare l'indole introversa e timida della "gaia fioraia", i cui sogni segreti non si estrinsecano mai oltre fugaci la acuti ("il primo bacio dell'aprile è mio"; "è il profumo d'un fior").

Ma ritorniamo al piano generale del Primo Quadro. Si diceva dell'importanza che di primo acchito sembra assumervi la tonalità di Do maggiore. Tuttavia, a differenza di *Lohengrin*, il centro Do non è qui contrassegnato da frequenti ricomparses né tantomeno, cosa più importante, da un elemento tematico-drammaturgico unificatore (in *Lohengrin* la fanfara, l'idea di Impero, di Germania). I rarissimi ritorni si presentano

- 1 - il primo, dopo sole 175 battute circa, a rinunciare il motivo "Nei cieli bigi";
- 2 - il secondo, come espansione dell'area di Re maggiore che caratterizza buona parte della scena di Schaunard, con evidente funzione di centro subordinato più che principale;
- 3 - altre rare volte come semplice grado-accordo tonicizzato (vedi ad es. nel duetto Rodolfo-Mimì o, nella parte finale, nei richiami degli amici).

I primi espliciti ed evidenti elementi di coesione sono semmai forniti dal materiale tematico, dal suo sviluppo compositivo attraverso le numerose reiterazioni e variazioni motiviche, corroborate dalle nutrite e diversificate fluttuazioni tonali⁸.

Sotto il profilo della scansione teatrale il Quadro è suddivisibile in otto sezioni:

- 1 - Rodolfo e Marcello: "Questo "Mar Rosso" "
- 2 - Rodolfo, Marcello e Colline: "Già dell'Apocalisse"
- 3 - l'entrata e il racconto di Schaunard
- 4 - i quattro *bohémien*s alle prese con Benoit
- 5 - Rodolfo solo e l'entrata di Mimì
- 6 - "Che gelida manina"
- 7 - "Sì. Mi chiamano Mimì"
- 8 - I richiami degli amici e finale

A questa ripartizione scenica fa da contrappeso il piano tonale complessivo,
es. 1

introduzione Nei cieli bigi ripresa Nei cieli bigi Già dell'Apocalisse

Scena del caminetto Schounard Pranzare in casa arrivo di Benoit Olà, date una sedia

Dica quant'anni ha Ei gongolava Quest'uomo... e ammorba... Ci attende Momus Io resto..

Allegretto Entrata di Mimì Si sente meglio? Sventata... Che gelida manina

Mi chiamano Mimì Ehi Rodolfo... O soave fanciulla

aree principali aree di transizione gradi tonicizzati aree espresse da accordi di dominanti o da altre conformazioni o successioni accordali

successioni accordali per movimento cromatico bicordi: aree di modo minore

aree secondarie di maggior o minor peso strutturale all'interno d'una regione principale (●) toniche non espresse

in cui ciascuna area principale, di ampiezza e peso differente, è a sua volta suscettibile, come si vedrà, di una sorta di espansione interna verso altri centri secondari anch'essi di dimensioni variabili. Si può inoltre agevolmente osservare come, a seconda dei casi, la ripartizione librettistica assorba ciascuno di questi centri principali in numero talvolta maggiore, talvolta minore.

Nella disamina dettagliata delle relazioni intercorrenti tra assetto scenico e assetto tonale, unitamente alle diramazioni interne dei centri di un certo spessore, alle aree di transizione che li connettono, nonché al loro tipo di affinità e ai motivi tematici che li sostanziano, emerge quanto segue:

1 - Rodolfo e Marcello:

es. 2



La scena è racchiusa nell'area di Do maggiore secondo un percorso Do-Fa-Si bemolle-Do avente in Si bemolle il punto di massima espansione. L'episodio si connota attraverso due motivi fondamentali ed antitetici:

es. 3



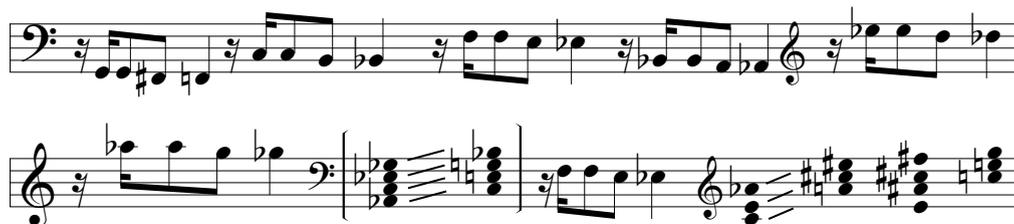
In particolare, sotto il profilo strettamente tematico, il primo, che identificheremo come il "motivo del Capriccio"⁹, in quanto tratto da una composizione sinfonica giovanile, costituisce l'ossatura dell'intero Quadro, ruotando sia nella forma integrale che nella sola sua testa, attraverso una nutrita serie di aree diverse.

es. 4



Ritornando alla prima scena, il grafico specifico pone in evidenza come la regione preponderante Si bemolle sia prima raggiunta ed in seguito ampiamente dilatata al proprio interno da un processo di trasposizione del motivo del Capriccio secondo un percorso sistematico e graduale in direzione sottodominantica

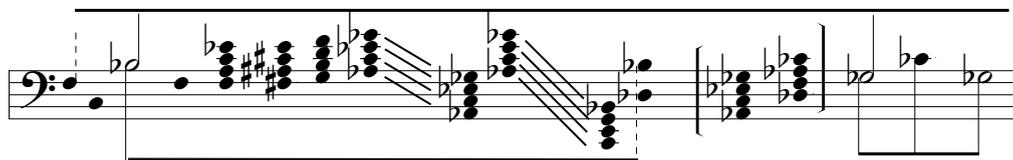
es. 5



che si spinge fino al 5° circolo discendente delle quinte, seguito, per il tramite di un concatenamento per gradi cromatici di settime di prima specie, da un energico e sbrigativo ritorno alla dominante Fa, introdotta dalla rispettiva dominante secondaria Do. Curioso pure notare come da contrappeso al percorso discendente del circolo delle quinte, questo elemento tematico compaia, viceversa, in tessiture sempre più acute, quasi a compensare il calo di tensione determinato dalla successione discendente. La tecnica di parallelismi di aggregati cromatici di passaggio è ripresa con le successive triadi eccedenti che conducono bruscamente a una zona dominantica “lontana”, Fa diesis, la cui fondamentale, in funzione di IV grado alterato, slittando al canto a sol, consente la ripresa del Do iniziale, evidenziato dal motivo di Rodolfo “Nei cieli bigi” che si posa sulla dominante tonicizzata Sol la quale, trasformata nella forma minore attraverso un cambio di modo (Sol-sol), consente un innesto diretto sulla sezione successiva senza vistose e nette linee di demarcazione.

2 - Marcello, Rodolfo e Colline, quest’ultimo introdotto dal proprio caratteristico motivo, dapprima proposto, con partenza dal II grado sol, in un transitorio Fa maggiore e successivamente ripresentato in Si bemolle, area che condivide con Sol bemolle il primato della scena, suddivisibile in due momenti ben distinti: l’entrata di Colline (Si bemolle) e l’episodio del caminetto (Sol bemolle).

es. 6



Nella regione di Si bemolle è ancora il motivo del Capriccio a farla da padrone, unitamente ad ulteriori slittamenti cromatici rispettivamente di 13 e 21 quadriadi di prima specie in terzo rivolto evocanti le fiamme del caminetto che ora si ravvivano, ora si affievoliscono. Raggiunta attraverso due dominanti, La bemolle e Re bemolle, l’area di Sol bemolle è sostanziata da un nuovo motivo armonicamente e timbricamente piuttosto interessante, basato su costanti sovrapposizioni di accordi maggiori e minori paralleli che conferiscono all’episodio una notevole ambiguità modale, tratto questo di cui si dirà più avanti.

3 - l’entrata e il racconto di Schounard fino al sopraggiungere di Benoit: è un ampio squarcio saldamente ancorato a Re maggiore che si estende fino alla frase “tenebrosi oscuri” cui seguono la regione di Fa e altre di trapasso di modestissimo spessore al sopraggiungere inopportuno del padrone

di casa (la, do, Mi bemolle, mi bemolle):

es. 7



Nell'ambito della narrazione delle peripezie del musicista alle prese con lo stravagante *Lord* inglese e il suo pappagallo Lorito (Re maggiore) va sottolineata la ricca elaborazione motivica tanto del tema del protagonista che di altri frammenti secondari, il tutto grazie ad un peregrinare continuo a regioni più o meno focalizzate o semplicemente lambite, tuttavia sempre opportunamente "preparate" (il passaggio, ad esempio, alla regione napoletana Mi bemolle, introdotta dal cambio di modo del sistema di riferimento (Re-re) prima, dalla rispettiva mediante minore Fa e dalla tonicizzazione di La bemolle dopo).

es. 8



Un modulo del basso, ripetuto in progressione (le notine tra le parentesi quadre), funge da base per il passaggio da Mi bemolle, attraverso Sol bemolle (Fa diesis) e La, a Do maggiore secondo un percorso di relazioni di terze minori (mi bemolle-sol bemolle-la-do) le cui toniche sono condensabili in un accordo di settima diminuita. Questo modulo compare in verità, reiterato, già all'ottava battuta del tema principale e altre volte ancora, configurandosi, tra l'altro, come struttura portante dell'intero frammento in Fa ("Or vi dirò") ove è ripetuto ben 3 volte (12 battute). L'elemento caratterizzante è la sempre diversa fisionomia ritmico-melodica delle parti superiori, secondo il principio della variazione del basso ostinato (non dimentichiamo, per i fanatici del simbolismo, che a parlare in questo momento è un musicista...). Da Do maggiore, ancora attraverso un cambio di modo, il movimento tonale prosegue con un fugace ritorno a Mi bemolle (Do, do, Mi bemolle) per poi oscillare, attraverso movimenti di andata e ritorno tra la regione principale e centri di modesta entità (La e fa diesis), concludendosi con la ripresa del motivo b), ritmicamente rivisitato dall'iniziale 6/8 al 2/4. La successiva area di Fa ("Pranzare in casa") introduce un nuovo tema associato alla festa della Vigilia nel Quartier Latino, tema essenzialmente imperniato sui noti parallelismi di terze e quinte, di ascendenza modaleggiante, che evidenziano come l'orecchio del giovane Puccini già fosse attratto più dalle sonorità del linguaggio di un Fauré o di un Debussy, che non dal tanto conclamato, più a parole che nei fatti, filowagnerismo delle generazioni di musicisti italiani coeve.

Questo motivo, divenuto celebre per la sua apparente trasgressività, aprirà più brillantemente e sonoramente il secondo atto, di cui rappresenta un elemento importantissimo, paragonabile a quello del Capriccio del primo Quadro, per trasmigrare, assottigliato delle terze e ridotto a nude quinte vuote, all'inizio del terzo ad evocare la fredda mattinata invernale alla barriera d'Enfer. È ancora il tema di Schaubard ad offrire il destro per la chiusura dell'episodio. Si ode bussare: è Benoit. Sul saltellante e rapido ritmo di terzine di crome si crea una zona fluttuante (la, settima diminuita su re diesis, do, Mi bemolle, mi bemolle) che prepara il Sol bemolle della scena successiva.

Carlo Marengo

1 - *continua*

¹ D. de la Motte, *Manuale di armonia*, La Nuova Italia, Scandicci (FI), 1988, p. 249.

² È interessante notare come le relazioni tonali tra i vari eventi scenici, in considerazione soprattutto dell'ampiezza dell'architettura complessiva, tendano spesso ad anticipare processi che in situazioni "normali" (un singolo movimento in forma sonata o in forma di canzone) verranno alla luce solo attraverso fasi evolutive posteriori. Sintomatico a questo proposito è l'utilizzo precoce e sistematico della modalità maggiore-minore nonché lo sviluppo di tutte quelle affinità di terza e di seconda che solo l'Ottocento con Beethoven e Schubert prima e Chopin e Schumann poi elaboreranno in scala più ridotta, sia a livello di contrapposizione di raggruppamenti tematici o formali che di ampliamenti della sfera tonale entro i temi stessi.

³ Vedi I. Bent - W. Drabkin, *Analisi musicale*, EDT, Torino, 1990, pp. 58-61.

⁴ D. de la Motte, op. cit., pp. 269-273.

⁵ Non presentando i successivi Quadri analoghe caratteristiche, l'individuazione dell'area predominante tanto in sede locale (i singoli Quadri) che generale (l'intera partitura) comporterebbe una indagine di tali proporzioni che lo spazio a disposizione non ci consente di intraprendere. Questo il motivo della limitazione volutamente impostaci relativamente al primo Quadro, peraltro il più esteso dell'opera.

⁶ M. de Natale, *L'armonia classica e le sue funzioni compositive*, Ricordi, Milano, 1986, p. 21.

⁷ D'altra parte simili esempi di forte coerenza tonale sono ampiamente riscontrabili altrove come nella vasta sezione in Mi maggiore del secondo Quadro che inizia con il valzer di Musetta, o nell'altrettanto esteso Sol bemolle maggiore del terzo che attraversa tutto il Quartetto finale, ecc.

⁸ Sotto questo punto di vista i 4 Quadri assumono connotazioni diversificate:

1 - il Primo Quadro, in quanto fase di presentazione, è per sua natura caratterizzato da una discreta quantità di materiale tematico per lo più di modesta entità, circoscrivibile anche a frammenti di pochissime battute, ampiamente ripresentato ed elaborato;

2 - il Secondo Quadro vive in gran parte degli spunti del primo pur introducendone altri (vi compare per la prima volta Musetta) e seguendo analoghi processi;

3 - il Terzo Quadro, il "movimento lento", laddove il primo potrebbe rappresentare l'Allegro e il secondo lo Scherzo della partitura, si connota, se si eccettua la fase iniziale e alcuni passaggi secondari, attraverso una maggior indipendenza tematica e una propensione più spiccata alla ripetizione letterale che non all'elaborazione di un dato elemento, tanto nel duetto Marcello-Mimi prima che nello sfogo di Rodolfo e nel Quartetto finale dopo;

4 - il Quarto Quadro, una sorta di fusione tra la tendenza all'elaborazione del primo e del secondo e alla creazione di "blocchi nuovi" del terzo. Anche qui i temi, soprattutto nella parte terminale, più che la funzione di intessere una trama orchestrale fungente da intelaiatura alle voci, hanno il carattere più squisito della citazione (si veda la rievocazione di Mimi dell'incontro con Rodolfo, che riproduce le stesse aree tonali).

⁹ Da un punto di vista strettamente drammaturgico, questo motivo potrebbe essere associato all'idea di "vita *bohémienne*", alla spensieratezza, ai frizzi e ai lazzi che animano la quotidianità e la "lieta povertà" dei protagonisti maschili dell'opera.

Vita da *bohémians*: sbafare a credito

Mentre scriveva *La bohème*, a Puccini capitò più volte di rievocare i tempi della trattoria Excelsior, uno di quei localini milanesi ove a lui e ai suoi colleghi era concesso sfamarsi a credito. Tutto merito del sciur Gigi, il proprietario, talmente avvezzo alla bolletta dei soliti clienti, in prevalenza artisti, da stizzirsi fino a rifiutare il conto, nel caso qualcuno osasse chiederglielo.

Quando il cameriere gli sussurrava all'orecchio con fare cospiratorio: "Sciur Gigi, quel tizio vuol pagare", il principale rispondeva malamente, mandandolo al diavolo. Poi, incuriosito, chiamava la moglie per mostrarle la "bestia rara" che certo non poteva essere un artista. "Vieni anche tu a vederlo in faccia: paga ma non morde!".

L'ultimo Grande Vecchio

ricordo di Gavazzeni e di una visita a Toscanini con “duetto” sulla Bohème

di Alberto Cantù

Con Gianandrea Gavazzeni scompare il decano dei direttori d'orchestra di casa nostra ma soprattutto l'ultima, importante, curiosissima bacchetta che conoscesse e tenesse vivi i segreti della musica e del melodramma italiano a cavallo fra Otto e Novecento. Segreti che sapeva ad uno ad uno, appresi direttamente ossia dai compositori o rivelati da fonti di prima mano, vissuti accanto ad Arturo Toscanini o Victor De Sabata e che ora il Grande Vecchio porta via con sé non potendoli più tramandare a nessuno. Di tutto ciò era ignaro il Tg2 delle 20.30 che il 5 febbraio scorso, lunedì, a poche ore dalla morte di Gavazzeni nella sua Bergamo, a 87 anni, ha liquidato la notizia in dieci parole e cinque secondi senza immagini (seguiva ampio servizio su non so quale rochettare) mentre nei telegiornali di mezzasera Rai Uno è stata più dignitosa ancorché sparagnina e Rai Tre ha realizzato il migliore e meno asettico dei tre servizi (immagini, le stesse per le due reti: una conferenza stampa col direttore dietro ad un tavolo e i mirallegro al proscenio della Scala il 16 febbraio 1994 per *La Rondine* di Puccini). Commosso e accurato, a completare la rassegna, Enrico Mentana sul Tg 5, però, nuovamente, senza immagini.

Amante delle rarità, delle opere dimenticate cui lo spingeva anche un desiderio di giustizia, Gavazzeni si è congedato dal palcoscenico, lo scorso gennaio, nel piccolo teatro di Lugo di Romagna, col futurismo di Balilla Pratella ne *L'aviatore Dro*. Possedeva pure la chiave degli oratori di don Lorenzo Perosi, come il *Transitus animae* che con lui ritrovava la freschezza melodica catturante e l'inventiva armonica per cui il pretino di Tortona si ebbe una breve ma intensa stagione di gloria internazionale, o *Il Natale del Redentore* (al Carlo Felice di Genova, nel dicembre 1995, quando ebbe la bontà di accettare la mia dedica in testa ad uno scrittarello perosiano sui filtrati echi wagneriani di questa fine partitura). Conosceva pure, da *Loreley* alla *Wally*, il modo d'approccio verso il teatro di Alfredo Catalani: la sua squisita malinconia, la cifra colta e romantica di musicista civilissimo, certi echi dell'uomo sfortunato, tanto caro a Toscanini. Non temeva il cimento con Cherubini o Bruckner in anni di pollice verso per i due autori. Negli oltre sessant'anni di podio, da quando, non ancora ventiquattrenne, il 23 giugno 1933, aveva esordito a Torino con l'orchestra dell'Eiar, si era fatto paladino della "Giovine Scuola". Di Leoncavallo e Mascagni, di Cilea e Giordano (alla Scala, nel '93, la *Fedora* che avrebbe dovuto riprendere quest'anno), da grande maestro, con la bacchetta e la penna del saggista, di Decadentismo e Verismo. Naturalmente di Puccini, "quel lucchese astutissimo", come lo definì una volta indicando strategie drammaturgiche calcolatissime e infallibili, il quale Puccini però dista anni luce dai Leoncavallo per statura creativa, dimensione europea e appartenenza al XX secolo. Proprio come ogni interpretazione di Gavazzeni, specie negli ultimi, straordinari anni, lasciava intendere: ora col tranquillo lasciar scorrere il *Tabarro*, per quanto di *pièce noire* si tratti (come a dire: il sor Giacomo, "astutissimo", non ha bisogno di sottolineature a lapis rosso), ora, come in una non dimenticata riproposta di *Bohème* alla Scala con una sempreverde Mirella Freni (e Roberto Alagna: settembre '94), immettendo canto e vicenda in fluviali ondate sinfoniche degne di Wagner.

Così, ripescasse *Parisina* dal limbo, come aveva fatto all'Opera di Roma, o mettesse in cantiere più usuali *Pagliacci* - la prima volta, curiosamente, nel '95: al Carlo Felice da "deb" ottuagenario - ogni "accelerando" e "rallentando" erano un dato di natura (quei misteri di cui si diceva) per la loro esattissima funzione strutturale ed espressiva mentre la partecipazione di Gavazzeni interprete suonava forte ma naturale proprio come l'aveva pensata l'autore. A volte persino più naturale, data la capacità - quei *Pagliacci* genovesi - di trasparenza, levità ed asciuttezza, con l'*Intermezzo* sinfonico ridotto all'osso, tali da situare un'opera tutta ammazzamenti e sfoghi canori in una luce completamente nuova. Da decano e innamorato di Verdi, secondo la lezione del suo maestro Pizzetti,

Gavazzeni aveva diretto una montagna di opere (concerti, meno, purtroppo; e dischi troppo pochi). Aveva lavorato assieme a cantanti come Magda Olivero, Giulietta Simionato e Maria Callas in spettacoli memorabili, anche come direttore principale della Scala (fino al '68, quando vi fu un brusco divorzio) e con la Scala in *tournée* (in Russia nell'ultimo mese del Governo di Krusciov come nell'Era Gorbaciov).

Il suo cruccio, però, accantonata definitivamente la composizione (influsso di Pizzetti, elementi popolari, lavori sinfonici, da camera e teatrali), era la montagna di libri, in aggiunta a quelli divorati nei decenni, che si sognava di notte: la paura di non fare a tempo a leggerli tutti, di raggiungere impreparato gli amici poeti, romanzieri e critici letterari d'una vita: da Montale a Sereni a Bacchelli e Giuseppe De Robertis. Perché lui era fatto così: di due anime. La prima svelava il musicista concreto, solido, di prove su prove tanto che la Simionato, volitiva come sempre, aveva coniato l'affettuoso soprannome di "pignolone d'oro"; l'artigiano e l'uomo di ruvida schiettezza bergamasca che tirava corto in tivù ("la preparazione di un'opera non deve interessare il pubblico: sono faccende nostre") o in conferenza stampa come per la menzionata *Rondine* scaligera: "Della mia interpretazione non vi dico niente. Se sono riuscito a tradurla nell'esecuzione, lo capirete da soli, sennò a che serve parlarne?". L'altra anima era quella del lettore onnivoro e dello scrittore di razza: attento alle voci che ascoltava dalla Città Alta (le campane, la natura, gli artisti: non solo Donizetti che pure prediligeva), l'autore di decine e decine di saggi raccolti in volume sino al recente *Scena e controscena* (Rizzoli) e di centinaia di pagine di diario: le quasi novecento dell'arco 1950-1976 pubblicate da Einaudi nel '92 come *Il sipario rosso*: un diario pubblico e non intimo con supremo modello il *Journal* di André Gide; "diario scritto su quaderni giallini o color avorio scuro nelle amate case di Bergamo e Baveno, ma anche, durante le tournée, negli alberghi dove il maestro ha passato una vita [...] ogni volta nella stessa stanza perché il maestro è consuetudinario e vuole ritrovare, con quel letto, quel tavolo, quella specchiera, l'atmosfera, la luce e i colori lasciati negli ultimi soggiorni" come esordisce lo scritto introduttivo di Corrado Stajano.

Una vita disciplinatissima. "Al mattino, sveglia presto. Acquisto e lettura della stampa quotidiana, perché alle otto voglio essere già imbottito d'amarezza. Poi, pulizia della mente con una sosta alla lettura di Bach al pianoforte": il *Clavicembalo ben temperato* revisione Busoni. Questa immersione nel sociale - "ho sempre voluto stare dentro la vita del nostro tempo" - e rigenerazione attraverso la pratica musicale, pianoforte o orchestra, Gavazzeni la maturò col padre, celebre penalista, deputato per il Partito Popolare dal '19 sino all'Aventino, la cui casa era frequentata da De Gasperi, Gronchi e anche don Sturzo e dove si parlava di politica ma anche di letteratura e di musica coinvolgendo Gianandrea ragazzino anziché spedirlo a letto. Più che Verdi e Mascagni, a Gavazzeni diede una pubblicità tanto indesiderata quanto tenuta a bada con energia - "sono fatti nostri" - il matrimonio che contrasse nel '91, a 82 anni, rimasto vedovo il gennaio dell'anno prima, col trentottenne soprano Denia Mazzola da Bottanuco, una piccola borgata della cosiddetta isola bergamasca. Galeotta fu la Scala e una *Bohème*, guarda caso. Da queste nozze Gavazzeni si ebbe una seconda giovinezza, umana e artistica, con tante avventure, musicali e no, stimolate dalla moglie. Che definì il suo legame col maestro "il più grosso regalo che il Padreterno poteva farmi" mentre i pettegoli, lentamente, furono costretti a farsi i fatti propri e rispettare le scelte altrui.

Un ricordo nel ricordo che riguarda anche Puccini e *La bohème*. L'incontro con Arturo Toscanini ottantasettenne, di cui riferisce una pagina di diario de *Il sipario rosso* datata Baveno, 26 agosto 1954. Eccolo:

Visita ad Arturo Toscanini, a tre anni dall'altra. Ancora gagliardo il viso, senza traccia di decadimento. Si lagna per la diminuita capacità visiva che gli impedisce la lettura. La conversazione è vivissima, infuocata nel ricordo musicale. Soltanto qualche sforzo nella citazione d'alcuni nomi. Per il resto, la stessa lucidità intorno ai problemi interpretativi. E ancora il maggior calore che si accende nel riferimento operistico. Di nuovo la scarsa simpatia per Puccini, a insistere. Non ammette che in una forma operistica come la sua, il compositore si valesse di materiali sonori annotati o composti in brani antecedenti. La sorpresa sgradita, per Toscanini, di sapere che la musica accompagnante le parole di Mimì: "Addio dolce svegliare alla mattina", non era nata per quel momento teatrale, per quelle stesse parole del testo. Gli osservo che, ciò nonostante, tutto è valido e vivente nella Bohème. Sorvola. Ribadisce l'inadeguatezza di melodie come "Nei cieli bigi..." e "Talor dal mio forziere".

Alberto Cantù

La bohème italiana

di Emilio Salgari

Non è cosa facile, per chi sia nutrito di certe letture fin dal latte della balia, immaginare un Salgari pronto a piantare in asso i suoi ardimentosi eroi per correre a caccia di ricordi autobiografici tra il proletario e il piccolo borghese. Un Salgari insolito, dunque, disposto ad imbarcare la propria fantasia dal delta del Gange o dal mar dei Caraibi, gettando l'ancora in quel di Torino, ove fra l'altro lo scrittore troncò col suicidio la sua triste esistenza. Un Salgari attento ad altri mondi e, cosa non da poco, tutto tranne che duro d'orecchi. In stretta relazione con musicisti, si dice amasse chiamare Aida la moglie Ida e perciò non è da escludersi, alla luce di questa genuina musicofilia, che ad ispirargli La bohème italiana (tale il titolo degli scritti risalenti allo spirare del secolo scorso) abbia contribuito il capolavoro di Puccini, presente, sia pure attraverso il fonografo, tra le attrazioni della Topaia: quel rifugio, in cui, le nebbie e i rigori invernali confinano i nuovi eroi, simpatici e squattrinati compagni di baldorie. Cosicché, anche senza thugs o corsari, in qualche angolo di periferia c'è ancora posto per un brivido di mistero.

[...] Questo spettacoloso programma - e non poteva essere altrimenti - fece furore non solo alla Venaria, bensì anche nei paesi vicini. Io credo che se ne fossero commossi perfino i pesci della Ceronda, poiché lo stesso giorno il nostro romanziere ne prese tre. Probabilmente s'erano lasciati accalappiare colla segreta speranza di assistere alla meravigliosa festa, prima di finire nella padella. Moriondo, poi, il postino, leggendo il programma, piangeva per la commozione pensando *agli mortaletti et alla dispensa di cibarie*.

Nei due giorni che precedettero la festa, fu una processione continua di personaggi illustri o poco meno, per avere biglietti d'invito per assistere al nostro concerto. Sudavamo freddo e per respingere quell'orda invadente, avevamo dovuto armarci di scope mostruose.

Ecco finalmente giunto il grande giorno. Da tre sere i professori d'orchestra si erano affiatati per quattro o cinque ore di seguito, compromettendo la sicurezza della Topaia. Qualche crepa s'era già manifestata nelle pareti, mettendoci in gravi pensieri. Temevano per la sera del concerto, una catastrofe completa.

Ai primi albori ecco i galli e le galline cantare a festa per annunciare ai vicini abitanti il grande avvenimento ed i nostri due cerberi urlare come indemoniati. I cannoni del V° artiglieria, così di campagna come di fortezza, però, tacevano. Certo gli artiglieri si erano dimenticati del fausto avvenimento. Spedimmo una staffetta; non tornò che alle 11 senza risposta.

Soppressi i cannoni, il programma si svolse egualmente in tutte le sue diverse fasi. Caffé e latte, uova, pranzo con relativi tartufi procurati dall'artista barbuto, pane e vino a discrezione, caffé e liquori, poi nuove soppressioni.

Mancavano i mortaletti e la polvere, le giostre, i labari e vessilli e perfino il giullare di Altessano non si fece vivo col suo organino. Ci rifacemmo con le boccie e col grafono e soprattutto colla cena.

Alle ore 20 il cortile d'onore brulicava di invitati venuti ad assistere al grande concerto degli artisti. Vi erano tre signorine, due signore, una mezza dozzina di ragazzi strillanti e poi... credo che non vi fossero altri. Tutto pubblico scelto e soprattutto intelligentissimo.

Vi era perfino un bovaio il quale aveva condotto due servotte dei dintorni.

"A posto l'orchestra!" gridò Ferrol. "Si accendano i lumi!..."

Alfonso maestro di casa quella sera diede fuoco alle lucerne e alle candele, facendo scintillare le nostre collezioni d'armi, antiche e moderne, i nostri scudi, gli elmi e la raccolta di pipe turche ed il concerto cominciò fra il silenzio... universale.

Il pezzo della *Bohème* suonato dal nostro grafofono, ottiene un successo incontrastato. Le due servotte piangevano e le signore e le signorine si scaldavano le mani.

Per poco non invidiavamo quella tromba lucente, quantunque emettesse certe note da far rizzare i capelli e da far scattare il nostro nervosissimo ma generosissimo castellano.

Devo però fare osservare che il cilindro era crepato la sera innanzi, durante la prova generale del nostro concerto.

Dopo quel primo pezzo, vi fu un breve silenzio di mezz'ora per lasciar tempo agli artisti di prepararsi.

Quando noi prendemmo posto dinanzi agli scanni, un immenso scoppio di risa ci accolse. E non c'era da stare serii, ve lo assicuro. Avevamo sfoggiato le nostre parrucche, le barbe, i baffi ed anche i nasi di cartapesta.

L'artista barbuto era diventato un vero brigante delle Calabrie; il minatore pareva un avanzo del secolo passato redivivo colla sua parrucca bianca a coda; noi dei vecchi decrepiti: che splendida collezione di professori!

E l'orchestra? L'ex-segretario del moro si era fabbricato un tamburo di cartone, dipinto però smagliantemente; il letterato aveva un lattone da petrolio; il nostro magistrato un treppiede che aveva preso a nolo da un suonatore girovago a due soldi l'ora; l'artista barbuto un violino colle corde di spago; Ferrol un mandolino con fili di ferro, ed io avevo un trombone di carta-pesta.

Al primo attacco, tutte le lucerne si spensero ed i cani scapparono urlando; al secondo le candele caddero e le nostre due superbe gru lasciarono i vasi sui quali le avevamo collocate, con grande spavento delle signore.

Al terzo pezzo anche la nostra collezione di pipe venne giù assieme agli scudi. Una signora, vedendosi cadere addosso uno dei tre topi rampanti dello scudo, svenne per lo spavento.

Meno male che era una delle due servotte condotte dal bovaio, per cui si rimise presto in piedi.

Al quarto pezzo, il più assordante di tutti, metà spettatori fuggirono. Il lattone del letterato ed il tamburo del segretario del moro si erano già sfondati.

Noi però continuammo imperturbabilmente a svolgere il nostro programma. Dal violino e dal mandolino piovevano note da agghiacciare il sangue.

Venne però Alfonso a portare un po' di pace in quello sconcerto tremendo, cantandoci un pezzo della *Lucia*. Che gorgheggi, lettori miei! Roba da far rizzare i capelli! Eppure ebbe gli applausi... delle due servotte e del bovaio.

Chi ottenne un vero successo fu Ferrol, l'usignuolo della Topaia. La romanza di *Beppe va soldato* strappò lagrime all'intero uditorio.

Al decimo pezzo, a base di nuove casse e di nuovi lattoni, il pubblico che aveva avuto la pazienza di rimanere fuggì a rompicollo per non sentirsi sfondare i timpani degli orecchi. Solamente il bovaio aveva avuto il coraggio di rimanere.

Quell'uomo doveva avere gli orecchi foderati di rame. Forse il briccone non voleva andarsene per non perdere il promesso regalino e le castagne che arrostivano nel fornello della nostra stufa.

Decidemmo di far scappare anche quest'ultimo spettatore per conservare le nostre provviste mandateci dal castellano e aggiungemmo tre nuovi pezzi veramente magistrali.

Il bovaio però rimaneva imperterrito, benché le due servotte che aveva condotte fossero scappate anche loro.

A mezzanotte, quando attaccammo la battaglia di Glencol, composizione dell'usignuolo della Topaia, a base di cannonate, un pezzo destinato a fare fortuna - tale almeno è il mio modesto parere - tutto quello che rimaneva ancora attaccato ai muri venne giù.

L'intrepido bovaio, sentendosi cadere addosso una faina ed un serpente, scappò via urlando di terrore! Ah!... fortunato crotalo! Ci aveva salvato almeno la cenetta promessaci dal castellano.

Se non fosse stato imbalsamato lo avrei venduto, per riconoscenza, a qualche proprietario di serragli.

A mezzanotte il grande concerto terminava fra la soddisfazione generale, la nostra compresa. Le castagne arrostite erano però rimaste a noi, degna ricompensa di tanto valore... musicale.

Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica

di Enzo Fantin

L'aforisma nietzscheano: "La musica appartiene forse a una cultura in cui ha già avuto termine il dominio sopra tutti i tipi di violenza?" risuona oggi di una nuova estrema attualità se solo appena lo si raffronti con le condizioni di generale decadenza della cultura e dell'arte in tutto il mondo. L'interrogativo del filosofo tedesco, la cui sorprendente lucidità sul futuro della nostra civiltà occidentale suona a dir poco profetica, si ripropone come sintesi della coscienza di una crisi senza limiti e senza confini. È la *finis mundi et subjecti* magistralmente descritta in ogni piega dai musicisti della *fin de siècle* da Mahler a Schönberg. Grandioso fenomeno di una cultura aristocratica, la musica descrive, in ogni particolare, la propria consunzione anche materiale, la propria parabola discendente, il proprio destino. Il suono stesso diventa immagine fedele di questa catastrofe alla ricerca di una definizione ormai perduta per sempre. Non è possibile, infatti, ridare vita e significato ad un ciclo culturale (con forti pertinentissimi riferimenti con quello biologico) quando la linfa vitale che lo ha alimentato per secoli ha cessato di generare i principi di una continuità nel seno della storia. È questo il punto focale del nostro discorso come sguardo di lungo orizzonte sul senso stesso della musica europea oggi, e quindi della sua interpretazione.

Il tempo storico e antropologico come dimensione primaria della deduzione del 'suono' europeo

Il nostro tempo "scientifico", il più altamente condizionato dai feticci della scienza nella sua più implacabile presenza tecnologica, esaltato come il fulcro delle aspirazioni umane verso un assoluto che sostituisca l'immagine del divino e dell' "infinito" sulla terra, si rivela, alle soglie del nuovo millennio, una camicia di forza in cui la sola possibilità di pensare liberamente il tempo è condannata fin dall'inizio al fallimento e alla morte. La maledizione biblica del possesso della terra con il sudore della fronte e la sofferenza e la tentazione diabolica dell'*Eritis sicut dii* si rovesciano, sulle generazioni umane alla disperata ricerca di una felicità costruita sul nulla, sulla negazione appunto del tempo come viva dimensione della storia, come postulato del 'fare' e del creare dell'uomo. Così la distruzione della natura, la desertificazione del mondo naturale e del tempo storico, vanno assieme come la conseguenza più logica della perdita della coscienza profonda del tempo nella vita dell'uomo. Sono premesse, *a priori* indispensabili per condurre un discorso attendibile sull'attuale condizione della musica e della sua interpretazione, dando per scontato che la musica vive la sua piena realtà nel momento della sua vivente pratica esecutiva in cui consiste la sua più vera identità fenomenica.

Come un tempo la *querelle des anciens e des modernes*, e poi le dispute infinite tra le diverse scuole di pensiero musicale, *musica mundana* e *musica humana*, *musica pura* e *musica del melodramma*, *musica mensuralis* e *musica figuralis* (da cui poi discende la stessa infinita diatriba dei brahmsiani e dei wagneriani), così oggi al centro del nostro tempo esegetico stanno le linee di contrapposte visioni della musica che si riferiscono alla mera veste esecutiva della stessa più che al significato profondo, imbevuto della coscienza del tempo storico ed antropologico di cui l'arte della musica è la più sensibile vibrazione e la più perfetta individuazione. Ma ciò che più colpisce è la banalizzazione crescente della vita musicale e del mondo ideale dei suoni europeo dove alle grandiose costruzioni quasi mitologiche di un tempo, quando autori come Bach o Beethoven potevano dare adito ad uno sforzo progettuale immane, si sostituisce oggi un coacervo senza fine di approcci parziali, di considerazioni particolaristiche, di corte vedute critiche e storiche. Prendono il sopravvento, a poco a poco, le nuove sirene di questa piovra dalle spire mortali che coinvolge il suono nelle sue mere occasioni mondane, nelle sue appariscenti metamorfosi televisive. Sotto questo profilo si è andato smarrendo il senso epocale della musica non solo nella traduzione tecnica e strumentale, ma anche e soprattutto nella più alta considerazione estetica che presiedeva, un tempo,

all'elaborazione dei più grandi progetti compositivi che restano per noi oggi stelle fisse di un firmamento destinato a spegnersi nel deserto dei significati del mondo e dell'uomo. È una generale asfissia che ammorba e distrugge la possibilità stessa del suono che ormai da tempo guarda al suo crepuscolo se non l'abbia appunto già tematizzato nella stessa prassi compositiva.

Il dispiegamento delle “immagini di morte” nella vita dell'interpretazione del nostro tempo

Vi è una frattura insanabile tra le vecchie generazioni di interpreti della musica (prima dell'industria discografica) e le attuali. Ed essa è data fondamentalmente dalla concezione fenomenologica del suono, vivo e guizzante, che caratterizzava i primi musicisti. Essi erano legati alla visione ancora romantica o meglio classico-romantica in cui l'arte, e tanto più quel linguaggio al di là di ogni codice linguistico e non, che è la musica, è traduzione immediata di una corporeità complessa e in crescita continua, multiforme ed articolata. In questo senso inorridivano quegli interpreti alla stessa idea di una versione che si eternizzasse in un supporto meccanico e tecnico, che privasse la loro realizzazione musicale dei crismi da cui aveva tratto alimento e senza i quali semplicemente non esisteva. Ma il mondo contemporaneo degli affari, il *business* del tempo che corre, l'odierno *understatement* costruisce una macchina di infernale potenza, di mostruosa capacità distruttiva. Chi non si adegua alle sue leggi inflessibili, semplicemente si vota all'oscurità, all'oblio, al non essere. Un tempo centinaia di musicisti e di interpreti sono stati passati sotto silenzio, anche se probabilmente grandissimi, perché l'arte bastava a se stessa e costituiva ragione sufficiente e necessaria per la loro coscienza esistenziale. Al contrario, oggi l'industria culturale è il filtro naturale di ogni pubblica intrapresa, di ogni diritto ad esistere nel contesto storico-culturale. Ci sono, in tal senso, fatti emblematici che hanno segnato tutta la nostra epoca condizionando fortemente il corso dell'interpretazione novecentesca. Si ricordi qui soltanto la mancata successione di Sergiu Celibidache a Wilhelm Furtwängler alla testa della Filarmonica di Berlino privando il mondo musicale di una delle maggiori personalità in assoluto della scena direttoriale per lasciare il posto ad un'astutissima operazione all'insegna di musica e affari sul nome di Karajan, che per oltre un quarantennio costituì l'emblema di una gestione del suono tra le più discutibili ed equivoche. La figura di questo *manager* della musica, se altri mai, ha incarnato la prima, più pericolosa forma di museificazione del suono europeo, proprio facendo leva sulle doti di un controllo maniacale della riproduzione della musica che divenne il centro focale di tutti i suoi interessi. Ora vi sono musiche e musicisti che hanno acquistato un profilo più credibile di una simile condizione industriale mentre altri, i più grandi, ne sono rimasti offesi, diminuiti nella loro più vera identità sonora. E si fa qui riferimento a molte versioni mozartiane, al *corpus* sinfonico schubertiano e bruckneriano in particolare. La mera amministrazione della musica viene rinchiusa in un processo radicalmente estraneo alla sua più vera natura che è quella della descrizione dei moti della coscienza nel fluire del tempo. I temi fenomenologici, di cui si è accennato nella prima parte di questo saggio, gravitano attorno alla natura intuitiva del nostro attingere il reale. I moti della coscienza che agiscono attraverso la corporeità dispiegata sul mondo nelle sue componenti sensibili-materiali si determinano secondo le tracce di una intenzionalità che pone il reale e scorre nel tempo fluente-reale di un divenire che stabilisce, di volta in volta, le tappe di un percorso conoscitivo che solo in parte può alludere a quello tecnico-scientifico, che anzi è il più lontano dalla sua facoltà percettiva, memorativa e immaginativa. In questi autori, perciò, massima deve essere l'apertura interpretativa che non può porsi come schematismo onnidirezionale che stabilisca, una volta per sempre, lo statuto dell'esecuzione e dell'interpretazione. Se così fosse verrebbe meno la stessa natura estetico-artistica della composizione che perderebbe così irrimediabilmente le sue caratteristiche inconfondibili. Possiamo dire che Karajan, invece, opta decisamente per una totale amministrazione del suono di cui celebra proprio i fasti di un miracoloso tecnicismo che può però collimare col vuoto. Vuoto di un prodotto che si qualifica per un ascolto predeterminato, previsto e permesso, chiuso in se stesso, rivolto ad una degustazione chimica inodore, insapore e incolore. Proprio come avviene per tanti altri aspetti del consumismo 'cimiteriale' contemporaneo in cui è spenta ogni vita della coscienza che pone il reale o che semplicemente aneli alla 'trasformazione' attiva dell' 'attimo fuggente' della sua felicità estetica.

Così il cinismo dell'operazione-Karajan è tanto più evidente quando affronti il mondo sonoro schubertiano in cui la grandezza inarrivabile del compositore è proprio il suo aspirare ad un cosmo di impalpabile poesia, di un "suono vivente", vivente in me nel tempo della coscienza che cerca di liberarsi definitivamente dagli ostacoli che le sono frapposti dalla realtà storica e quotidiana, piena di pericoli, di insidie, di ipocrisie, di finte verità. E questo si verifica anche in Mozart: nulla di più lontano dal compositore che il suono aristocratico delle belle gioie domenicali. Tutto, invece, in lui è intima, elegiaca commozione, luminosa poesia delle cose e del mondo. Quanto un interprete allievo di Mahler come Bruno Walter ha esaltato nelle sue versioni storiche. Ma anche nel sinfonismo di Anton Bruckner, che sembrerebbe improntato ad un manierismo talora eccentrico, è facile indulgere ad effetti di pura violenza fonica quando si voglia esaltarne la potenzialità tecnologica, radicalmente antipodica dell'universo compositivo bruckneriano. Il direttore austriaco elude i momenti di aurorale *melos* e di trepidante, religiosa trenodia ed esalta il tripudio orgiastico, il lussureggiante vigore cosmogonico senza capire (come fa proprio Celibidache, mirabilmente) che l'autore traduce dall'organo le atmosfere calde e pudiche di un wagnerismo depurato d'ogni orpello visivo o banalmente teatrale, come non capirono Brahms, Hanslick e i loro famuli. L'esempio del direttore celeberrimo è solo il più clamoroso ed emblematico di una concezione del suono che esula totalmente dal suo contesto storico-culturale e dalla sua profonda, autentica vita coscienziale. Si potrebbe continuare nell'osservazione del costume musicale contemporaneo come, per esempio, nella disputa sugli strumenti 'originali', spesso mere occasioni per gli innumerevoli interessi connessi all'industria del disco. Anziché ricercare il significato vero, profondo, frutto un tempo di una vita di amoroso studio, di ascolti, di diurne letture, si preferisce affidarsi alla nomea di nuovi miti di cartapesta che sminuiscono la grandezza del messaggio musicale e la riducono ad epifenomeno del travestimento fonico e dell'immagine acustica della musica. Quando alcuni dei musicisti più grandi hanno stabilito che alcune delle loro opere più grandi fossero eseguite su strumenti diversi, se non i più disparati. Sono tutte le figure di una falsa coscienza che vorrebbe erigersi a legge universale e scientifica cui debbano sottostare coloro che della musica vogliono conoscere la verità, stabilita una volta per tutte sul tavolo anatomico della loro *scientia*. Non c'è più allora un messaggio musicale chiaramente individuato sul quale tutti sono d'accordo e che tutti possono ugualmente apprezzare, ma tutta una serie di parziali messaggi, scelti di volta in volta a seconda di particolarissimi, spesso inutili frammenti di un discorso sul travestimento sonoro che la musica dovrebbe assumere per essere vera. La furia filologica, creata ad arte per imporre dall'alto simili operazioni interpretative, non è altro così che un processo di decostruzione analitica che porta verso l'annullamento potenziale del vero, grande messaggio che ogni musica, come ogni musicista, costituiscono o vogliono comunicare attraverso l'atto del loro comporre. Ed è proprio qui che nasce l'atto fenomenologico con la sua epochizzazione fondamentale come possibilità di andare al di là dei falsi miti che di epoca in epoca il pensiero come ideologia ha voluto erigere.

I caratteri essenziali di una via fenomenologica dell'interpretazione musicale

La musica, il suono costituiscono la più alta coscienza del tempo vissuto che l'uomo abbia creato e descritto nel mondo. La fenomenologia non deve fare altro che ritrovarne il senso, la direzione. È una scienza trascendentale (come tutto ciò che ha a che vedere con la coscienza pura, come c'insegna Hegel). È sospensione del tempo metronomico e di tipo formale-razionalistico come capacità del soggetto di adeguarsi sempre di nuovo alla natura più profonda dell'opera e dello strumento che la realizza, la incarna. Ed è anche sospensione delle componenti estetico-artistiche e della traduzione immediata e fisica del suono per derivarne la sostanza che il soggetto è in grado di stabilirne, di volta in volta, in base ai suoi *Erlebnisse* (dati immediati della coscienza). In tal modo l'atteggiamento fenomenologico è quello che più si avvicina alla natura e ai suoi processi indeterminati e spontanei, incausati: È alla naturalezza che si può riscontrare anche nei codici retorici, e persino nella vita quotidiana. Pensiamo al parlare, alla sua semplicità e cadenza, che nasce dalle esigenze immediate e particolari di chi parla: scioltezza, tono vario e cangiante, accentuazione dei toni della voce a seconda delle necessità comunicative, punteggiatura dei silenzi e delle pause, gamma fonica che

può andare dal mezzoforte al pianissimo. Proviamo a notarlo facendo riferimento a tutte queste componenti nell'ascoltare il Mozart di Horowitz (concerto al Musikverein di Vienna, 1987). Il sommo musicista, tramite il grande pianista, è in grado di stabilire le coordinate di una *epoché* della musica come sensibilizzazione delle rigide strutture metronomiche dell'epoca. Siamo così già di fronte ad una doppia operazione fenomenologica come ricostituzione di un tempo musicale originario: quello posto in essere dal compositore e quello creato dall'interprete.

Il Terzo *Improvvisto* dell'Op. 90 di Schubert eseguito da Vladim Horowitz: un modello di interpretazione fenomenologica

Nello stesso concerto, suonando l'*Improvvisto* Op. 90 di Schubert, il pianista si sofferma sull'aspetto modulante e sulle sfumature dinamiche della composizione cercando di suggerire all'ascoltatore un mondo sonoro soffuso di impalpabili screziature che collimano con il soffio interiore, quella particolare impronunciabilità del suono che proprio l'interprete romantico mette in evidenza. In questo modo è in grado di sottolineare, in tutta la sua importanza lo stile viennese intimo e colloquiale, quasi senza riferimento allo statuto tecnico-formale dell'opera (proprio perché essa lo contestava radicalmente). E solo un così grande interprete-virtuoso è in grado di affrontarla occultandone i dati tecnici elementari con una pedalizzazione accortissima. L'opera si definisce così per tramite estremamente suggestivi e ne viene colta la particolare modernità che è data sia dalla forma ciclica tutta schubertiana che da quella atmosfera che potremmo definire "romanzo in un sospiro". Anche qui l'aspetto più evidente che va sottolineato è la creazione, fin dal primo momento, dall'*incipit*, di un "tempo" assolutamente epochizzante di straordinario calore comunicativo e di grande naturalezza giocando il pianista su andamenti ondulatori quasi a pastello. È una linea di pensiero questa spesso aspramente censurata in sede d'interpretazione musicale, desunta dai modelli supremi skrjabiniani e neolisztiani come collegamento con un'idea dell'assoluto e dell'infinito, figlia primigenita del romanticismo europeo. L'anelito cosmico-universalistico, che attinge, nella scorsa fine secolo, punte di abbacinante visionarietà sia nel senso costruttivo che come descrizione dell'approdo al caos e alla morte, rappresenta infatti il momento storico più importante di una concezione musicale fenomenologica. Essa rimane la più radicalmente estranea al nostro concepire gli eventi musicali sentiti secondo il codice della più stringente logica informatico-informativa, il suono essendo, d'altra parte, una realtà paradossalmente quantificabile secondo moduli matematici in grado di descriverlo e di fissarne la fisionomia più feticisticamente materiale. Ecco allora la ventata neoromantica anche in sede compositiva cui si legano i movimenti musicosofici, la nuova coscienza religiosa, grido d'allarme di un'umanità che sente di aver raggiunto l'acme di ogni possibile ipotesi razionalistica, ingigantitasi in un mostro dalle mille teste che non è altro che la sete di onnipotenza del possesso e del denaro, del puro apparire fine a se stesso.

La riscoperta della lezione di W. Furtwängler e del beethovenismo utopico e trascendentale come unica via percorribile di fronte alla barbarie tecnologica

Wilhelm Furtwängler costituisce il caso più emblematicamente chiaro dell'ostracismo subito da una *Weltanschauung* musicale tra le più illustri per ragioni di bassa lega politica e per l'intolleranza del maestro nei confronti di un'industria discografica che imponeva agli interpreti tutto il rituale maniacale della musica come prodotto commerciale. Questo direttore rappresentava inoltre un pericoloso modello di interprete di natura intellettuale che riusciva a trasmettere l'idea della musica non tramite l'organizzazione tecnica, ma *nonostante* l'organizzazione tecnica della musica. Ecco un altro principio della fenomenologia in atto mentre la 'scienza' direttoriale vuole porsi in contatto diretto con le forze originarie del suono europeo nelle punte decisive dei suoi autori massimi. Il maestro berlinese traduce istanze della cultura germanica, dell'epoca e *tout court*, cogliendo aspetti dell'analisi schenkeriana della musica risalenti ad Anton Bruckner (ma oggi ripresi anche da Perahia). Il contrappuntismo intuizionistico fondamentalmente schumanniano consente al direttore tedesco un forte accento intellettuale posto sulla scrittura musicale. Per questo l'imprecisione del gesto non produceva letture dilettantistiche, ma scatenamenti visionari, tempeste sonore che traducevano la

cosmogonia latente specie negli autori della tradizione alta del germanesimo culturale. È una visione che postula la libertà romantica, che ha prodotto la più grande rivoluzione musicale di tutti i tempi. E proprio per questo la fenomenologia punta sulla libertà intuitiva del tempo come ratifica del possesso pieno del senso della composizione musicale. I criteri assiomatici di questa concezione interpretativa si possono così riassumere:

1. Il rifiuto di una dialettica mensurale dell'opera che si definisce in un ordine autogenerantesi (i massimi risultati vengono raggiunti, in questo senso, da Otto Klemperer)
2. Il discorso musicale assume un andamento cosmogonico quasi che l'interprete dovesse porsi in contatto con una filosofia cosmologica e la musica ne traducesse gli aspetti fondamentali secondo caratteristiche però temporali;
3. La promozione dell'idea secondo cui il linguaggio sonoro è traduzione immediata della coscienza e, quindi, secondo il concetto schopenhaueriano, l'immagine più alta di cui dispone l'uomo per tradurre le proprie esperienze più profonde;
4. Il principio buddista-stoico-fenomenologico del *Nichts wollen* (non volere nulla) (posto da Sergiu Celibidache al centro dei suoi seminari sull'interpretazione fenomenologica) inteso come fondamento quasi mistico (ma senza alcun fondo misticheggiante) che richiama la *Kenosis* cenobitica. Di qui anche l'elemento di richiamo alla musicoterapia, oggi strumento di grandissimo valore nel recupero di certi casi di dissociazione della personalità servendosi della musica di Bach, per es.).

Sono tracce di un itinerario di massima purificazione del messaggio sonoro dalle incrostazioni dei feticci della tecnologia che ha indotto la musica, l'arte alla perdita di identità, alla sua lenta scomparsa in un mondo di devastante asfissia informativa. Solo poche personalità ancora oggi rimangono aggrappate a quella lezione, a quel lascito della moralità della storia. Proprio per questo l'autore per eccellenza furtwängleriano è stato Beethoven, la più alta coscienza morale della musica occidentale, che diventa linfa vitale per tutta la creazione musicale a lui successiva; come prima di lui era stato Bach. Così l'interpretazione si pone sul solco obbligato di un cammino storico e antropologico di amplissimo respiro. Le figure-chiave di questa salda continuità di pensiero sono quelle di Celibidache e di Delman. L'uno continuatore del messaggio di Furtwängler in un'accezione squisitamente strumentale, con gli esiti massimi nel sinfonismo bruckneriano (proposto nella mirabile sala dei Münchener Philharmoniker) con una serrata foga colloquiale e un contrappunto molto lineare. L'altro, da poco scomparso, con il suo testamento ciaikowskiano intriso di una parlante, commossa drammaturgica musicale.

Chi abbia seguito le prove dell'*Eugene Onegin* bolognese di qualche anno fa, ha potuto rendersi conto delle radici slave di questa drammaturgia in cui il suono musicale si fonda, musorgskianamente, sulla recitazione prosodica popolare, sull'accento, sulla pronuncia e sull'articolazione verbale da cui scaturiscono i codici visivi, poetici, musicali della composizione. L'individuazione poi degli *Erlebnisse* archetipici della composizione come suggerimento anche esecutivo per gli orchestrali: soprattutto quei sentimenti contraddittori di cui la musica romantica è imbevuta. Si potrebbe continuare nella ricerca delle figure più importanti della coscienza del suono europeo nella sua massima invenzione, seguendo la storia interpretativa di questo secolo. Ma l'invito alla rimediazione dei temi fenomenologici dovrebbe aver chiarito in ogni dettaglio quale sia il senso profondo di una loro riproposizione oggi. Talmente grande è, infatti, lo smarrimento della coscienza che pone il reale proprio quando sembrano trionfare le "magnifiche sorti e progressive" di un'onnipotente tecnologia in grado di riprodurre il mondo sotto tutte le sue specie, fisiche e mentali. La fenomenologia non è che un semplice grido d'allarme che dall'uomo vada all'uomo, memore dell'ultima battuta del Commendatore mozartiano: "Tempo più non v'è". È la fine del tempo della storia, è la fine del tempo fluente-reale della coscienza, è la fine del tempo della vita biologica, è la fine del tempo in cui la musica descrive il mondo.

Enzo Fantin
2 - *continua*

Montale e la musica

di Roberto Iovino

“... Il cantante prende la vita sul serio e vive tra buffoni. Egli crede però di esser lui il buffone tra persone serie; e questo è il lato più straordinario della sua carriera”. Scriveva così, con ironia e fine *humour* Eugenio Montale nel 1971¹. Il grande poeta genovese (di cui ricorre il centenario della nascita) non ha mai nascosto la propria passione vera, genuina, profonda per la musica. Una passione che si è estrinsecata a vari livelli: nella giovanile aspirazione ad una carriera baritonale, nella duratura attività di critico musicale e, naturalmente, nello stile poetico. Si pensi, a proposito di quest’ultimo, alle innumerevoli “immagini” sonore che emergono dai suoi versi:

Nella sera distesa appena, s’ode // un ululo di corni, uno sfacelo (da *Clivo*)

o, ancora,

*Parlo d’altro // ad altri che t’ignora e il suo disegno
è là che insiste do re la sol sol* (da *L’anima che dispensa*)

o, infine,

*Il vento che nasce e muore // nell’ora lenta s’annerà // suonasse te pure stasera
scordato strumento, // cuore* (da *Corno inglese*)

Del mondo della lirica, Montale s’innamorò da ragazzo, quando, accompagnato dal padre al Carlo Felice di Genova, ascoltò *Sonnambula*. Successivamente Montale entrò anche nella *claque* del teatro diretta allora dal barbiere Pecchioli che nel 1915 lo presentò al basso Mansueto gaudio “il più sepolcrale forgiatore di note sotto le righe che il teatro italiano abbia mai conosciuto”². L’artista, dopo aver ascoltato il giovane aspirante cantante nell’aria verdiana dal *Simon Boccanegra* “Il lacerato spirito”, gli consigliò di studiare. La voce c’era, si trattava di educarla. Montale giunse a un passo dalla carriera lirica, ma non la intraprese mai: “Una volta - ha affermato anni dopo³ - ho scritto che ogni vero cantante inventa la propria voce. La mia, ad esempio, era un’ipotesi di voce: poteva esplodere, diventare una gran voce, solo per quelle parti che mi suggestionavano. Devo ammetterlo: in me non c’era soltanto lo sdoppiamento tra lo scrittore e il cantante. Nel mio io di cantante avveniva un ulteriore sdoppiamento: quanto più alto era il pregio musicale del pezzo, tanto meno, in quanto cantante lo apprezzavo. Insomma, come basso, come baritono sarei stato più inclinato a parti gigionesche, magari vergognandomene dopo...”

Dismessi gli abiti di potenziale interprete lirico, lo spirito del cantante rimase pur sempre in Montale. Il “baritono” emerge da questa battuta: “Giuliano è Richard Martell che si sente pochissimo e questo, trattandosi di un tenore, è già un risultato apprezzabile” (recensione alla *Louise* di Charpentier, sul “Corriere d’informazione”, 17 maggio 1957). A parte qualche isolata esperienza precedente, la carriera di critico iniziò ufficialmente nel 1954, anno in cui Montale assunse l’incarico al “Corriere d’informazione” (edizione pomeridiana del “Corriere della sera”), incarico che mantenne fino al 1967. Da allora in Montale si trovarono a convivere varie e contrastanti “entità”. Si avverte, infatti, assai spesso una dicotomia fra il Montale critico e il Montale melomane: rigoroso e altamente professionale il primo, più partigiano il secondo. Ma si scopre anche che il Montale critico fu certamente più conservatore del Montale poeta.

Montale fu un serio cronista. Nei suoi articoli non manca alcun dettaglio, tutti i protagonisti, anche i minori, hanno l’onore della citazione. I giudizi sono chiari, precisi. In sede esecutiva, Montale si fidava poco dei registi troppo invadenti: “Dobbiamo scandalosamente dichiarare che nella rappresentazione di un’opera d’arte consideriamo regia e scenografia elementi d’interesse secondario” (sul “Corriere d’informazione” del 7 marzo 1955, a proposito di *Sonnambula*). Fra i compositori, amava Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi. Non era un wagneriano. Il primo Novecento aveva per lui i colori e i profumi di Debussy. Non apprezzava, invece, Mahler: “Il Mahler tipico

esponente del gusto *liberty* tedesco ha sempre qualcosa da cincischiare, da aggiungere e da postillare e potrebbe così continuare all'infinito. Folclore, sentimentalismo, profetici slanci e una perpetua atmosfera di epifania che non illude nessuno (perché noi sappiamo che non accadrà nulla di notevole)...” (sul “Corriere d’Informazione del 12 settembre 1960 a proposito della *Prima Sinfonia* e del *Canto della terra*). L’atteggiamento di Montale nei confronti di Mahler e, più in generale, del periodo fra Ottocento e Novecento appare indubbiamente curioso perché è qui soprattutto che si riscontrano le due anime montaliane, il poeta e il critico.

Sul piano poetico c’è in Montale la volontà di non rompere con il passato, con la tradizione, ma di agire sul linguaggio in senso naturalmente moderno. Di Mahler, dunque, potrebbe disturbarlo non tanto l’atteggiamento *retro* (ammesso che ci sia), quanto, se mai, la prolissità che si scontra con la maggior sinteticità dell’invenzione montaliana. Lo accomuna a Mahler, inoltre, la raffinatezza di un atteggiamento culturale “nobile” alimentato da letture e conoscenze di alta levatura. Il Montale critico, invece, è “nazionalpopolare”. Del periodo preferisce la “cattiva musica” (intendendo il termine in modo provocatorio perché tale non era naturalmente per lui), ovvero il verismo italiano. È curioso (ma conferma quanto appena sostenuto), che in questo senso i gusti di Montale coincidano con quelli di Mahler, strenuo difensore e diffusore nell’area germanica delle opere mascagnane. Il dopo-Debussy per Montale fu epoca problematica con poche luci e molte ombre.

Il suo gusto può essere così sintetizzato:

- 1 - forte critica ad espressionismo e dodecafonìa;
- 2 - comportamento meno ostile e più articolato nei confronti di Stravinskij;
- 3 - preferenza accordata ai cosiddetti “minori” da De Falla a Britten (allora snobbato), da Milhaud a Poulenc a Walton.

Emerge anche in questo caso la libertà del pensiero montaliano. Andare contro la dodecafonìa, contro la serialità, voleva dire allora chiamarsi fuori dalle correnti più forti della critica. Curioso notare che il Montale poeta fu amatissimo dai musicisti. Si pensi a Petrassi, a Pennisi, a Bettinelli, a Vlad, a Zafred, a Sciarrino (suo il brano che verrà presentato a Genova in prima assoluta il 12 ottobre prossimo, anniversario della nascita del Poeta). Il Montale critico non ripagò dello stesso amore i suoi contemporanei. Ma la sua prosa fu spesso ironica, finemente umoristica, anche irriverente, ma senza acrimonia. E, in conclusione vale la pena rileggere un passo tratto da un gustoso ritratto del musicista d’oggi, tracciato nel 1971: “I tempi sono democratici e non comportano una musica in cui alcune note la facciano da padrone rispetto alle altre. Non si parli più di tonica e di dominante e non si permettano inutili ripetizioni (esibizioni) di note. Le note sono dodici, contando i bianchi e i neri del pianoforte. Ebbene, si stabilisca che in ogni battuta tutti e dodici i suoni debbano essere presenti e che nessuno di essi possa far capolino due volte. Questo pulviscolo sonoro realizza la vera democrazia musicale, la civiltà di masse partorisce legittimamente la musica di serie e chi vi si oppone dimostra un inguaribile spirito reazionario. Il musicista “di serie” ha così risolto il problema di fare una musica che non sia né pucciniana né wagneriana. Per essere tale, la musica avrebbe bisogno di sviluppare la frase, di distendersi, di abbandonarsi in qualche modo al tema o al motivo. Ma la tecnica di serie non permette simili sviluppi e il musicista cammina così sicuro. Egli ha la profonda soddisfazione di non essere un altro. Gli manca, è vero, la soddisfazione di essere se stesso, ma questo è forse necessario?...”

Il musicista non vuole il successo perché sa di non poterlo avere e perché tutti i geni, al loro tempo, sono stati fischiati. Egli vuole il fiasco, il fiasco crescente, su scala internazionale, diffuso, senza limiti, senza soste. Chi fischia il musicista lo incoraggia e lo riempie di tripudio. Applauditelo, invece, gridando: è un nuovo Tosti, è un nuovo Tirindelli! e lo ucciderete!”⁴.

Roberto Iovino

¹ E. Montale, “Il cantante” in *La poesia non esiste*, All’insegna del pesce d’oro, Milano, 1971

² G. Nascimbeni, *Eugenio Montale*, Longanesi, Milano, 1969

³ G. Nascimbeni, op. cit.

⁴ E. Montale, “Il musicista” in *La poesia non esiste*, op. cit.

Musica commerciale e comunicazione estetica di massa

di Gastone Zotto

Stereotipo e didattica infantile

Partire dalla ripetitività per iniziare il bambino alla scoperta dell'atteggiamento estetico sembra cosa valida sia dal punto di vista operativo mentale, sia da quello più direttamente didattico.

Si può suggerire al bambino di vedere 'come belli' i petali di una margherita, i banchi o i tavolini messi in fila con regolarità, il ritmo di una marcia, il battito del cuore, il gocciolio isocrono della grondaia, il verso sempre uguale del cuculo, un gruppo ritmico elementare ripetuto invariabilmente con la voce, con il battito delle mani, con la matita sul tavolo, ecc. Tutto ciò che viene preso generalmente come ripetitivo (le tegole del tetto, un filare di alberi, il suono di una campana, ecc.) può diventare valido strumento di iniziazione estetica.

È necessario però, fargli superare quanto prima questa tappa didattica; il fermarvisi significherebbe costruire nel bambino, quasi certamente, lo stereotipo osservativo, corrispondente al seguente principio: 'le cose belle sono soltanto quelle ripetitive, e soltanto perché tali'.

Bisogna, invece, sollecitare nel bambino, appena possibile, la polivalenza operativa, 1) offrendogli il massimo di alternative (es. anche il pigolio 'irregolare' del pulcino può essere ascoltato come bello, anche il gruppo ritmico regolare può subire delle variazioni, può essere cioè riproposto con articolazioni più o meno differenziate rispetto a quello di partenza ed essere considerato ancora valido, se non addirittura ancora più valido, dal punto di vista estetico), 2) facendogli notare che lui stesso può, a sua volta, costruirsi le alternative e scegliersi quelle che considera maggiormente valide, accettando, anzi, prevedendo, in partenza, le conseguenze della sua scelta ("se scegli quel tipo di suoni o di elaborazione, otterrai quel risultato, e non un altro"), e 3) facendogli notare la soddisfazione ed il senso di sicurezza che generalmente accompagnano un tale controllo operativo. Se si vuole allontanare il bambino dal pericolo dello stereotipo osservativo, è necessario camminare gradatamente su questa direzione. Educato in questo modo, egli si costruirà una capacità critica nei riguardi delle musiche commerciali e, se vorrà, potrà pure acquisire una capacità costruttiva od elaborativa del suono; in ogni caso, potrà costruirsi anche una polivalente capacità di lettura estetica dei classici, da questi certamente sollecitata e sostenuta nel miglior dei modi.

Nei primi anni di vita, gli schemi osservativi risultano abbastanza fragili e, quindi, modellabili o sostituibili con relativa facilità. Di solito essi arrivano a cristallizzarsi definitivamente sugli undici-dodici anni, e, se non intervengono elementi o situazioni fortemente sbloccanti, si ritrovano perfettamente conservati anche nell'età matura in una mente estremamente povera ed incapace di modificarli. Per evitare il pericolo, occorre introdurre gradualmente, fin dalla primissima infanzia, la capacità attenzionale di sostituire con la variazione la ripetizione, cioè lo schema fisso. Già il sollecitare un bambino di tre anni circa a contare le cinque dita della mano, partendo indifferentemente or da un dito, or dall'altro, significherebbe rompergli lo schema: pollice = 1, indice = 2, medio = 3, ecc., ed aiutarlo ad isolare il numero, che è rapporto tutto mentale, dall'oggetto numerato, che funge da semplice appoggio osservativo del rapporto stesso.

Matrici operative della stereotipia osservativa musicale

Si propone una prima indagine sulle matrici mentali, che sembrano dare origine agli stereotipi osservativi, più spesso adottati dal lettore impreparato o inesperto nella interpretazione estetica dell'evento sonoro. Sono i modelli mentali, sui quali si fonda la forza persuasiva della musica commerciale. Quanti si accingono a comporre questo tipo di musica, se di mestiere, sono perfettamente consapevoli che, per raggiungere un largo consenso popolare o un buon risultato economico, devono far leva su di essi. In molti casi si possono raggiungere i limiti della persuasione occulta: 'l'importante

è che il disco piaccia e vada venduto, il resto non mi interessa'. L'arte assume così il ruolo di illusorio pretesto e la musica, proposta quotidianamente alle masse, diventa fin dal suo nascere, un grave strumento di diseducazione popolare, una specie di avitaminosi estetica ben programmata e curata, una povertà mentale massificata, coltivata e sfruttata a catena.

Prima matrice mentale: praticità e descrittività della musica come parametri di valore estetico. Operando sullo stesso oggetto, in vista di una valutazione estetica, è possibile prendere come termine positivo di confronto lo schema osservativo, costituito in atteggiamento pratico o descrittivo, e come confrontato, quello aggiuntovi con modulo ritmico sommativo. La conclusione derivata è soltanto illusoriamente estetica, perché originata unicamente dal confronto tra i due schemi.

L'animale dipinto viene giudicato come bello, perché sembra vero; tipica, in proposito, la valutazione espressa in un vecchio programma televisivo da parte di un popolano nei riguardi di una tigre dipinta da Ligabue: "Io non so se Ligabue sia un gran pittore, io so però che quella tigre assomiglia davvero a quella dello zoo". Dal contesto risultava evidente, poi, che la motivazione adottata doveva portare ad una valutazione positiva. La descrittività dell'opera venne fatta coincidere con il suo valore estetico.

Così, il film interessa per la trama (aspetto descrittivo), e non per il modo con cui essa viene esposta; la poesia piace per ciò che describe, più che per il modo con cui essa describe; una musica viene apprezzata, perché rappresenta bene il temporale, lo scorrere del fiume, l'incalzare della cavalleria, e simili; una danza è bella, perché fa ballare volentieri. Con simile impostazione valutativa si può coerentemente arrivare al paradosso di giudicare un cibo 'bello', perché gustoso, una scarpa o una poltrona 'belle', perché comode, e così via. La macchina fotografica o il registratore sarebbero i migliori artisti, perché più fedeli nella ripresa dello schema descrittivo. L'autorevole informazione direttamente rivolta al sottoscritto da parte del prof. Simha Arom dell'*U.E.R. de Sciences* dell'Università di Parigi, ci può offrire una conferma: anche i Pigmei Aka della zona sud-est della Repubblica Centrafricana operano sul medesimo schema, anzi soltanto su di esso, e definiscono "bello" un suono, una musica o una esecuzione in diretta ed esclusiva proporzione all'efficacia della funzione pratica da essi svolta; "fa musica più bella, chi comunica ed informa meglio".

Con il medesimo meccanismo vengono presi i brani musicali più o meno dichiaratamente descrittivi: il Temporale della VI Sinfonia di Beethoven, le Stagioni di Vivaldi, la Moldava di Smetana, la Sinfonia dei giocattoli di Haydn, ecc. I riferimenti descrittivi vengono assunti come elemento portante della presa estetica, le connotazioni simboliche, 'tradotte' in suono, vengono considerate come la base della validità artistica di un'opera.

Anche i madrigalismi, corrispondenti ad una degenerazione dell'arte polifonica, traggono origine dalla stessa matrice operativa: l'arte musicale sarebbe direttamente parallela al descrittivismo verbale tradotto in musica; il giudizio estetico diventerebbe sempre più positivo con il crescere degli elementi ricavati dal riferimento descrittivo. Così, ad esempio, il IV e V tempo della Sinfonia n° 6 di Beethoven verrebbero apprezzati soltanto per la chiarezza dei riferimenti: 1) al brontolio del temporale, 2) al suo avvicinarsi, 3) allo scoppio della tempesta, 4) ai lampi, cui fanno riscontro i tuoni, 5) all'allontanarsi progressivo del cattivo tempo, 6) al ritorno del sereno, 7) al definitivo placarsi della violenza della natura, 8) alla riconoscente letizia dei pastori, ecc.; la ricerca dei soli elementi descrittivi potrebbe continuare, provocando nel lettore, privo di una maggior ricchezza osservativa, l'illusione di aver così approfondito l'autentico contenuto estetico dell'opera.

Dall'altra parte però, una volta operato su un oggetto l'atteggiamento estetico in maniera autonoma, cioè rapportando tra loro i soli elementi propri dell'arte in esame, nel nostro caso quelli sonori, è possibile aggiungervi anche il confronto tra i due schemi e derivarne un'eventuale sincronia, capace di aumentarne il valore e la relativa piacevolezza osservativa. Tale confronto diventa conveniente ed, entro certi limiti, necessario, almeno nei casi in cui le funzioni descrittive o pratiche siano evidenti o addirittura dichiarate dall'autore stesso dell'opera. Chi dichiara, magari nel titolo, di voler proporre un 'bel' paesaggio, non può dipingere in sostituzione una 'bella' natura morta. Perché l'elemento descrittivo e dichiarato, il paesaggio, possa diventare 'bello' a vedersi, deve

risultare in qualche maniera osservativamente ricavabile, pena quantomeno l'inganno del fruitore.

In ogni caso, il confronto tra i due schemi di osservazione non va mai considerato come operazione strettamente estetica. L'oggetto descritto, gli elementi descrittivi e le funzioni pratiche, assegnate o assegnabili all'opera d'arte, sono sempre *oggetto* del trattamento artistico, ma non ne sono mai essi stessi, in quanto tali, il vero *contenuto*. Questo è derivabile dal modo con cui essi vengono trattati dall'artista come strutturazione di soli elementi sonori, per le arti musicali, o visive, per quelle figurative, e dalla loro capacità di stimolare e sostenere nell'osservatore una corrispondente presa estetica. Anche la 'canzone commerciale' viene ascoltata quasi sempre mediante l'adozione di questo equivocante meccanismo interpretativo. Un'importanza quasi assoluta viene concessa al testo della canzone. Questo viene inconsapevolmente preso come elemento principale di lettura estetica e la musica viene ad assumere, così, soltanto il ruolo di sfondo, talvolta privato perfino di una funzione espressiva nei riguardi della parola stessa. Il contenuto semantico, cioè il solo significato della parola, viene indebitamente isolato ed osservato esteticamente, prescindendo perfino dalla maniera 'musicale' con cui esso viene formulato verbalmente; viene a mancare, così, anche gran parte della sua lettura estetico-letteraria.

La canzone allora piace perché "racconta una bella storia", e nulla più; non interessa nemmeno un'analisi estetico-verbale del testo.

Nell'arte musicale, invece, la parola deve assumere una funzione estetico-sonora, va analizzata come suono tra i suoni ed il suo contenuto semantico va preso come elemento 'pretestuale' o aggiunto. Per definizione, l'arte dei suoni va costruita e analizzata soltanto in base ad elementi sonori. Ciò non toglie al compositore la possibilità e la convenienza di aggiungere altri tipi di contenuto, considerati validi sotto altri aspetti o atteggiamenti, quali il sociale, il religioso, il politico, ecc., e, dall'altra parte, al fruitore di preferire un prodotto musicale rispetto ad altri, proprio per tali presenze o funzioni aggiunte.

Anche nella lettura del melodramma va dissociata la duplice funzione estetica assegnata alla parola: quella semantica, che permette la costruzione della vicenda, del dramma, e quella sonoro-verbale, che funge sia da stimolazione per la costituzione estetica della situazione drammatica (genere drammatico-letterario), sia da germe per la costruzione e per la costituzione, ancora estetica, della relativa espressività musicale (genere drammatico-musicale).

In sintesi: è possibile osservare un oggetto sotto l'aspetto descrittivo o pratico, ed aggiungervi, poi, una valutazione estetica prendendo i valori o disvalori, ottenuti dalla prima catena di operazioni, come parametro di giudizio della seconda. La frammentazione attenzionale estetica viene considerata tanto più valida quanto più ricalca quella operata in precedenza in chiave descrittiva o pratica. La poltrona è 'bella' (valutazione estetica), *perché* 'comoda' (valutazione pratica).

È possibile però, capovolgere gli ingressi, far precedere, cioè, alla presa descrittiva o pratica quella puramente estetica: il risultato di insieme ottenuto non sarebbe più illusorio dal punto di vista estetico, come nel caso precedente, perché la seconda parte ne diventerebbe un semplice elemento di arricchimento osservativo e non già di indebita e quasi sempre inconsapevole traslazione sostitutiva dei pezzi. La poltrona è 'bella' (valutazione estetica) ed *anche* 'comoda' (valutazione pratica). Oppure, il IV e V tempo della VI Sinfonia di Beethoven oltre che essere musicalmente belli, sono *anche* ricchi di elementi descrittivi.

In ogni caso, allo scopo di evitare dannosi equivoci, risulta necessaria non tanto la predeterminazione dell'ordine di ingresso dei diversi meccanismi d'atteggiamento, quanto piuttosto la consapevolezza che i relativi risultati vanno accuratamente distinti.

Seconda matrice mentale: limitatezza e ripetitività dei rapporti osservativi. La stereotipia osservativo-musicale non si arresta allo schema del descrittivismo verbale (testo) o musicale (riferimenti al mondo sonoro del vivente quotidiano); essa trova una frequente applicazione anche nel miglior dei casi, quando cioè il fruitore estetico osserva e valuta il fenomeno musicale in se stesso. In questo caso la stereotipia va riferita all'applicazione rigida e fissa di schemi osservativi poveri di rapporti su differenziabili tipi di situazione. Tale povertà conduce inevitabilmente alla

ripetività osservativa. Ad esempio, la mente, che ha acquisito un solo generico schema di giallo, non saprà certo costituire di volta in volta il giallo ocra, il giallo paglierino, il giallo limone, ecc., ma rileverà, in riferimento alle citate differenziabili colorazioni, un indistinto, confuso e ripetuto 'color giallo'. "Bello, ma troppo semplice (in albanese: *lepo ali preprosto*)": esclama, all'ascolto della Nona Sinfonia di Beethoven, l'eccellente musicista popolare albanese, abituato alla complessità del ritmo "additivo", e privo invece di ricchezza osservativo-armonica e timbrica. Né meno significativo appare il giudizio di "superficialità" musicale, affibbiato al *Requiem* di Mozart da parte di una signora cinese di ottima istruzione, abituata a rifiutare, per 'ordine' di Confucio stesso, qualsiasi esecuzione musicale "chiassosa o affrettata"². Anche il più elaborato Concerto Brandeburghese di Bach può essere preso come musica noiosa e monotona da una mente capace di rilevarne soltanto il ripetitivo incedere metrico di tre o quattro quarti.

Riemerge così lo schema della sopracitata ripetività priva di variazione, che toglie all'opera costruita o alla mente osservatrice la possibilità di aggiungere rapporti nuovi al modello povero ed abituale.

Va notato tuttavia che, se la ripetizione senza variazione provoca una inevitabile monotonia, anche l'eccessivo accostamento di elementi nuovi toglie alla mente la possibilità di legare, di tenere insieme le parti di un'opera, specie per l'osservatore comune, quello privo di un allenamento estetico-osservativo.

Da una parte "sembra (quindi) che in musica l'intelligibilità sia impossibile senza ripetizione", dall'altra "la discrezione (nell'uso della variazione) è necessaria, quando si mira ad una intelligibilità immediata, come nella musica di tipo popolare"³.

Già la ripresa esatta di elementi ritmici o melodici permette una nutrita serie di possibili ripetizioni variate, quali, rispettivamente, le diminuzioni e gli aggravamenti delle durate, per i primi, e il trasporto su diversi gradi o diverse tonalità, il moto contrario, il moto retrogrado, ecc., per i secondi. Qualsiasi elemento ritmico, intervallare, melodico, armonico o timbrico può essere singolarmente ripetuto con variazione ed offrire, perfino all'interno di una possibile continua ripetività generale di tutti gli altri elementi, una serie illimitata e raffinatissima di rapporti estetici, aggiunti con il criterio della modificazione. Il *Bolero* di Ravel può offrirci in proposito una dimostrazione più che convincente: le varianti timbriche, accostate ad una ossessiva ripetività ritmica, melodica e armonica, riescono, da sole, ad offrire un capolavoro unico nella storia della musica.

Non è quindi la ripetività in se stessa la vera causa di questo tipo di stereotipia musicale; essa, semmai, ne deriva come effetto. La sua vera origine va ritrovata invece nell'incapacità di porre, da parte del compositore, e di rilevare, da parte dell'osservatore, una nutrita serie di rapporti (ripetizioni, accostamenti, incastri, condensazioni, aggiunte, modificazioni, sviluppi, ecc.) aggiunti all'aspetto, entro certi limiti, necessariamente ripetitivo dell'arte musicale. Si sente (fruitore) o si fa (compositore) un continuo 'tutto uguale': qui sta lo stereotipo.

A differenza di quella visiva, l'arte musicale non offre la possibilità di riprendere in qualsiasi momento gli elementi osservati in precedenza. La ripetività, ma soltanto quella variata, si impone come stimolazione estetico-attenzione e come sussidio mnemonico. "Per mezzo di prove scientifiche - ci dice in proposito Claus Bang - è stato dimostrato che una miscela di esperienze nuove ed esperienze già note (stimoli) è in grado di tener desta l'attenzione per un periodo di tempo più lungo. È esattamente questa formula che noi usiamo nella musica, un insieme di stimoli nuovi e già noti"⁴.

Terza matrice mentale: l'aspetto musicale ricavato dalla maggior operatività dell'organo uditivo, preso come unico elemento del rapportare estetico. Allo stato attuale delle ricerche, sembra risultare un'altra matrice operativa di stereotipia musicale: il funzionamento dell'organo acustico, che funge da diretto stimolatore dell'organo cerebrale ed, indirettamente, dell'attenzione per la costituzione dei presenziati, viene messo come guida monovalente ed obbligata dell'operare estetico soltanto in riferimento alla caratteristica sonora, ricavata dalla sua maggior operatività. Su tali presenziati, assunti isolatamente, la mente opera il rapporto estetico; l'attenzione, ad esempio, rileva e gusta

soltanto l'aspetto 'più evidente', come il ritmo, la melodia o il timbro ecc., e trascura tutto un mondo di possibili altre presenziamenti e intercorrelazioni. Certi suoni, infatti, a preferenza di altri, sono dotati di una o più caratteristiche fisiche, cioè localizzabili spazialmente, capaci - per così dire - "di imporsi" all'attenzione.

A) *Intensità (e timbro)*. Prima fra tutte, per importanza, sembra emergere l'intensità, cioè l'ampiezza delle vibrazioni. È il caso, ad esempio, del rumore improvviso ed intenso dell'aereo, che passa a bassa quota: il relativo presenziato generalmente si impone, anche quando in precedenza l'attenzione sia fortemente applicata altrove. È ancora il caso di uno strumento musicale, che emerge per intensità su tutti gli altri e funziona così da richiamo attenzionale; la costituzione del relativo presenziato, cui ovviamente seguono la percezione ed eventuali altri arricchimenti osservativo-categoriali, viene fortemente sollecitata, quasi 'imposta', anche se mai resa assolutamente necessaria, dall'aumentato operare dell'organo uditivo.

Sul medesimo principio si fondano molti tracciati attenzionali, volutamente tradotti in partitura dal compositore di mestiere, 1) per mezzo del contrasto di intensità o di timbri, 2) oppure per mezzo di sonorità penetranti, cui corrisponde l'aumentata intensità degli ultimi armonici.

B) *Altezza*. Un'altra caratteristica fisico-sonora in grado di stimolare fortemente la relativa presenziamento attenzionale sembra essere l'altezza, specie se proposta in successione variata, ed ancor più, se in successione velocemente variata.

a) *Melodia*. L'introduzione di una figurazione melodica provocherebbe un aumento di operatività dell'organo uditivo da ricercare nel suo continuo adeguarsi al variare del numero di vibrazioni. L'aumentato numero di stati di movimento della membrana timpanica, provocati dalla diversità delle frequenze vibratorie, cui segue una pressoché immediata serie di differenti stati di eccitazione del liquido dell'orecchio interno e delle terminazioni nervose, stimolerebbe l'attenzione ad operare la relativa presenziamento.

Il richiamo, sostenuto da quest'ultimo fattore, è reso più forte, ai fini della costituzione melodica, dal fatto che questa viene normalmente proposta dal compositore ad opera del medesimo strumento o della medesima voce. La serie di altezze diverse viene proposta con il medesimo timbro: le prime solleciterebbero su di sé il funzionamento attenzionale con l'accresciuta e variata operatività dell'organo uditivo, il secondo stimolerebbe la funzione mentale del mantenimento di presenza per mezzo della ripetitività del timbro: ambedue sosterranno la costituzione della funzione melodica, che si ottiene appunto spostando l'attenzione da un rapporto intervallare ad un altro, mantenendo presenti tali rapporti nel loro aggiungersi ed applicandosi la frammentazione ritmico-estetica.

La successione temporale dei suoni va presa come il mezzo più adatto per 'suggerire' all'attenzione il rapporto melodico, ma non come elemento essenziale per costituirlo; esso infatti, dal punto di vista operativo, si fonda soltanto sul mantenimento di presenza attenzionale dei rapporti intervallari, non già sulla loro temporalizzazione. In altri termini, la mente, quando melodizza i suoni, opera nel tempo, non sul tempo. Si pensi, come prova, alla perdita della conclusione melodica avvenuta con l'aggravamento della melodia gregoriana assegnata al *Tenor*. Questa venne ad assumere la funzione di struttura portante di tutto il brano polifonico dal punto di vista contrappuntistico, ma venne a perdere proprio la sua funzione originaria, quella melodica. La successione temporale delle note venne mantenuta, ma fu resa inefficace, dal punto di vista melodico, per l'impossibilità attenzionale di legare tra loro i pezzi, mantenendoli presenti nel loro succedersi troppo dilazionato, per l'impossibilità, cioè, di mettere in atto il meccanismo mentale "melodizzante". Il rapporto sommativo sugli intervalli, a prescindere dall'aggiunta di quello temporale, opera il risultato melodico.

Sempre in riferimento all'importanza della maggior o minor operatività dell'organo uditivo per la spiegazione della presa più o meno "economica" del fenomeno estetico, va ricordato che *le note gravi* richiedono un tempo di percezione maggiore di quelle acute. Più diminuisce il numero di c/s, più aumenta la durata di ciascun periodo, cui corrisponde, a parità di ampiezza e di timbro, una diminuita eccitazione o operatività auricolare e nervosa: i tempi di ingresso percettivo ne risultano allungati, perché l'attenzione vi opera con minor immediatezza i relativi presenziati. Viceversa, *le note acute* provocano un aumento dell'operatività dell'organo fisico, cui corrisponde una maggior

stimolazione degli apparati cerebrale ed attentzionale non solo a costituirvi di preferenza la relativa presenziazione, ma anche ad operarla con una maggior prontezza e velocità. Forse va ricercata in questa direzione la vera spiegazione di due fenomeni facilmente evidenziabili nella storia della musica: 1) le note più gravi tendenzialmente hanno ricevuto un'andatura più lenta di quelle meno gravi; 2) la maggior focalizzazione melodico-attentzionale, con il passare dei secoli (sec. IX - sec. XVI circa), sembra essersi "stranamente" trasferita dal basso verso l'alto. La costituzione del rapporto melodico, posta agli inizi con funzione di supporto armonico, ha finito per emergere progressivamente verso l'alto:

- *Organum*: melodia al *Basso* con rapporto armonico *fisso*;
- *Discantus*: melodia al *Basso* con rapporto armonico *mobile*;
- *Faux-Bourdon*: melodia all'*Alto* con rapporto armonico *fisso*;
- *Polifonia*: melodia nelle *varie voci o altezze* con rapporto armonico *mobile*;
- *Melodia accompagnata*: melodia all'*Alto* con rapporto armonico *mobile*.

Probabilmente va ricondotto a questi rapporti di funzione-organo il fatto che da un gruppo di suoni, percepiti contemporaneamente, riesce più 'spontaneo', più 'evidente', più 'facile' e più 'economico' ricavare attentionalmente quello più acuto. Sulla percezione della serie di *suoni più acuti* viene infatti costituita, di solito, la conclusione melodico-tematica da parte dell'ascoltatore impreparato; su questa medesima serie l'attenzione opera una presenziazione ed una costituzione melodica, cui viene assegnata una importanza illusoriamente tematica, anche nel caso in cui il vero tema o la melodia principale venga assegnato invece ad una voce intermedia o grave, magari senza l'aggiunta di una speciale intensità o di un timbro evidenziante. Nasce di qui il nuovo aspetto della stereotipia osservativo-musicale: l'incapacità cronica di isolare attentionalmente il tema assegnato per imitazione o variazione alle voci intermedie o grave, e la conseguente incapacità stabile di svincolare la costituzione del rapporto melodico dallo stimolo di presenziazione ed evidenziazione, provenienti dai suoni più acuti.

b) Armonia. Un accenno, infine, alla stereotipia osservativa applicata alla presa armonica. Già considerato in se stesso, il rapportare armonico risulta piuttosto ricco dal punto di vista mentale. Esso suppone una notevole complessità, trovando origine nella correlazione plurima di una nota con le altre della scala, gerarchicamente fissata in precedenza; in altri termini, esso nasce dal trasferimento sulle note, prese come punto di riferimento osservativo e corrispondenti, di solito, alla melodia, assegnata al basso, all'alto o ad una voce intermedia, dei rapporti scalari, cioè da un'espansione scalare o tonale della melodia o delle altezze, prese come punto di riferimento armonico.

La contemporaneità dei suoni va presa come normale conseguenza, ma non come causa del rapportare armonico; né, tanto meno, essa va considerata come costitutiva dell'armonia, poiché questa, dal punto di vista operativo mentale, esige soltanto la compresenza rapportativa, ma non certo quella temporale. Si opera con il tempo (i pezzi mentali si costituiscono e si correlano uno dopo l'altro), ma non sul tempo (la categoria mentale di tempo si opera con diversa strutturazione attentzionale: plurale + cosa). Una mente ricca di stereotipi tralascerà quasi completamente la presa armonica; i suoni "altri", quelli estranei o aggiunti alla più immediata costituzione ritmica o melodica, vengono presumibilmente inseriti nella categoria di 'sfondo': oggetto + cosa.

Sembra tuttavia che la plurisecolare assuefazione mentale alla costituzione armonico-tonale abbia ormai provocato anche nell'ascoltatore 'comune' uno schema osservativo elementare, che potrebbe essere considerato come un tipo di stereotipo armonico. Si tratta dell'accordo perfetto maggiore di terza-quinta, applicato al I, al IV e al V grado della scala maggiore, e, seppure con le debite mutazioni ed aumento di difficoltà rapportativa per l'introduzione della terza minore e della sensibile, del corrispettivo accordo perfetto minore per la scala di modo minore. I principianti della musica leggera chiamano questa concatenazione con il nome generico di giro armonico; lo usano fino alla noia i chitarristi, i fisarmonicisti, gli organisti, ecc più o meno autodidatti, alle prime prese con il problema dell'accompagnamento di una melodia tonale. Di fatto, con questi tre accordi è possibile accompagnare qualsiasi motivo privo o privabile di modulazione, perché essi comprendono tutte le sette note della scala: a) do(1)-mi(3)-sol(5); b) fa (4)-la(6)-do(1); c) sol(5)-si(7)-re(2). Può riuscire

utile notare come nella presente aggregazione figurino per due volte il I ed il V grado della scala, corrispondenti rispettivamente al primo e al secondo armonico costruito sulla tonica, posta al basso e presa come base sia della scala, sia della costruzione armonico-tonale: un' aumentata e certamente utile carica 'informativa' per giungere ad una ben definita inquadratura tonale.

Anche le severe grammatiche musicali propongono una concatenazione parzialmente uguale nella "Cadenza mista", che poggia sui gradi IV (più spesso nella veste di II6) - V - , ma con la raffinata avvertenza di introdurre un accordo di quarta e sesta tra il primo ed il secondo, allo scopo di evitare lo spiacevole effetto di tritono: sottodominante-sensibile.

L'aggregazione in esame è costruita in pratica su un solo tipo di accordo, trasferito sui gradi fissati come i più importanti della scala. Entra in gioco, così, l'economia mentale della ripetitività, poiché per mezzo di un solo accordo, ripetuto e trasferito, riesce possibile rapportare armonicamente tutta la scala e qualsiasi melodia ricavabile da essa: una chiave di lettura unica, quindi fissa o stereotipata.

Ancora dal punto di vista economico-mentale va ricordato che la triade do-mi-sol risulta la più elementare dal punto di vista rapportativo, perché trae origine dai primi quattro armonici, provenienti dalle prime e più elementari suddivisioni (leggi: operazioni mentali) del monocordo:

a) 1/1 (Do): monocordo, *frequenza presa come unità di misura*, fondamentale dell'accordo e come base del rapporto armonico;

b) 1/2 (Do): *frequenza doppia*, vibra la metà del monocordo, si ottiene l'ottava del suono di partenza e la ripetizione della fondamentale dell'accordo;

c) 2/3 (Sol): *frequenza tripla*, vibra la terza parte del monocordo, si ottiene la quinta del suono di partenza;

d) 3/4 (Do): *frequenza quadrupla*, vibra la quarta parte del monocordo, si ottiene la doppia ottava del suono di partenza e una nuova ripetizione della fondamentale dell'accordo: un rapporto di facile costituzione mentale, cui corrisponde la mancanza di una novità di correlazione armonica; si cammina in qualche modo sul già fatto (metà della metà: un sottomultiplo) dal punto di vista mentale;

e) 4/5 (Mi): *frequenza quintupla*, vibra la quinta parte del monocordo e si ottiene la terza maggiore del suono di partenza.

Evidentemente i rapporti sono già molto numerosi e complessi, soprattutto se consideriamo che devono essere operati a grappolo, su un insieme di suoni presi in reciproca funzione gerarchico-intervallare-scalare. Va tenuto presente, tuttavia, che essi, nel caso dello stereotipo, vanno usati in maniera ripetitiva e fissa, e soprattutto che l'assuefazione osservativo-culturale gioca un ruolo determinante nell'acquisizione mnemonica, quasi automatica, di questo tipo di accordo. Questo viene preso come 'già fatto' da tutto un clima tonale, imposto dalla tradizione plurisecolare e soprattutto dai *mass-media*.

La musica commerciale lo sfrutta a ragion veduta sia isolatamente, sia in aggregazione, ed evita accuratamente la complessità armonica, nella certezza che la mente piena di stereotipi o non recepisca o si senta disturbata dall'introduzione della varietà e della ricchezza dei rapporti armonici. Sembra certo che la mente povera di capacità correlante, dal punto di vista musicale, non colga niente, o ben poco delle finzze armoniche derivabili dai rivolti, dagli accordi più complessi, dalle modulazioni, dagli artifici armonici, come i ritardi, le note alterate, ecc.

La musica puramente commerciale, in linea di massima, sfrutta, anche in questo caso, il meccanismo della ripetitività, evita tutti questi tipi di arricchimento o li utilizza in maniera povera e fissa (qualche modulazione ai toni vicini, qualche settima quasi sempre e soltanto di dominante, qualche ritardo, ben poco di più); trasformandosi ancora una volta in strumento diseducativo, perché privo di possibili ricche stimolazioni estetiche.

Gastone Zotto

2 - *continua*

² Curt Sachs, *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino, 1979, pagg. 234-235).

³ Arnold Schönberg, *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano, 1969, p. 20.

⁴ Claus Bang, *Seminario di Musicoterapia*, a cura della Copisteria Scientifica Universitaria, Torino, 1978, p. 16.

Critici

Senza ombra di dubbio ai lettori più affezionati, rovistando un po' tra i meandri della memoria, potrà ritornare alla mente il cav. Donato Carbucicchio, colonnello a riposo nonché fervente appassionato di musica, e i suoi interventi illuminati e puntuali sulle colonne di **Mantova Musica**. L'abbiamo incontrato giorni fa per caso al bar e, come suo costume, non si è fatto scrupolo di palesarci il suo pensiero sugli ultimi fatterelli della vita musicale italiana e non. Ci confessa che gli capita spesso, come a tanti altri "colleghi" di sventura ghetizzati dai media, di accendere la filodiffusione e sintonizzarsi su Radio Tre (non la radio, giacché il letame che circola per l'etere impedisce la ricezione dell'unica stazione italiana che ancora trasmette musica) per partecipare, seppur indirettamente, a qualche evento di una certa rilevanza, vista l'impossibilità di poter metter piede di persona nelle sale da concerto e nei teatri in mancanza della debita raccomandazione. "Si sente di tutto", ci confessa tra un sorso e l'altro della sua China Martini fumante. "Cose egregie, altre meno e così via. Eh, purtroppo anche la radio non è più quella di una volta! Ti passano di quei collegamenti così privi di interesse che ti vien fatto di chiederti se non ci sia sotto lo zampino di un qualche onorevole in vena di reclamizzare il festival del suo collegio elettorale." Suvvia, cavaliere, non sia così malizioso. Che c'è di male, in fin dei conti, a divulgare un po' di produzione nostrana? Non le sembra che sia ormai tempo di smetterla con la fissa di Bayreuth, di Salisburgo o della Scala? "Forse. Purché in cambio il convento passi buona roba e soprattutto fatta come si deve. Ma non è questo il punto. Quel che più mi fa imbestialire di questi collegamenti è il prima, il durante e il dopo. Sì, insomma, mi riferisco a tutte quelle stronzate che escono dalla bocca dei conduttori o dei loro "illustri" ospiti (beati loro) presenti in sala". E qui, il colorito paonazzo e la voce alterata dell'anziano ufficiale non lasciano presagire nulla di buono. "Da tutto quel parlare c'è da chiedersi come costoro siano potuti arrivare tanto in alto! Domanda retorica... visto che è il contenuto del loro dire a darcene implicitamente la risposta. Critici, null'altro che critici. Ruffiani della carta stampata e dell'etere, sempre pronti a genuflettersi davanti ai potenti e a segare i deboli, quelli che evidentemente non possono ancora compromettere la loro carriera mercenaria". Suvvia cavaliere, si moderi, in fin dei conti sta parlando di persone che la sanno lunga, che hanno faticosamente sudato, meditato e scritto sugli spartiti, che magari si ritrovano titolari di qualche cattedra universitaria di Storia della Musica. "Me ne frego!". E assumendo un atteggiamento cipiglioso da far invidia al più imbestialito "Buonanima" aggiunge: "Io non ho fatto studi musicali, eppure uno che non sa andare a tempo lo so distinguere. Mi ricordo che quand'ero sottotenente li facevo marciare come Dio comanda i miei fanti. Un - due - passooo! Ah se mi mettessero sotto tiro quel bel tomo che so io, oltre che fargli perdere un po' di lardo gli insegnerei sì come tenerlo il tempo!". Ma cavaliere, silenzio, non si possono dire queste cose. Ci vuol proprio rovinare? Non sa che di certe persone è tassativamente vietato parlar male? Anzi, bisogna dirne sempre tutto il bene possibile. "Tutto il bene possibile? Pensi un po' che quella persona, sì, il suo "Innominato" per intenderci, l'ho sentita sere fa alla radio. Cose vergognose. Spernacchiate che la peggior tromba di caserma o il più sguaiato sergente maggiore non si sognano di fare. E quel povero direttore a sudare come un... negro per stargli dietro. E tutti quei... Bravi a sperticarsi in elogi... Ma ci sono o ci fanno quelli, perché essere così fessi poi..." Eh, cavaliere, fessi non proprio. Un po' sordi magari, un po' a digiuno delle elementari cognizioni di teoria e solfeggio forse... ma sa, l'università non pretende che uno ci senta per dargli la laurea. Quanto poi al posto, beh quello si guadagna sul campo col sudore della fronte e soprattutto della lingua. Ma cosa ci fa scrivere, cavaliere! Quelli ci fanno chiudere! "Critici, null'altro che critici!", continuava imperterrito fregandosene dei nostri patemi. "Pensi che tempo fa è venuto meno il vecchio, sì... quello che non riusciva manco più a reggere la bacchetta in mano. Eppure fino all'ultimo ad infliggerci le sue esecuzioni. Esecuzioni! Roba da Corte marziale! Che cosa ci han sempre trovato nel suo modo di dirigere Dio solo lo sa. Eppure quando saliva sul podio lui, tutti sull'attenti. E adesso giù coi necrologi, a lacerarsi le vesti, a profondersi in pianti e lamenti per chissà quale perdita..." Cavaliereeee! Questo è veramente troppo! Un po' di rispetto! Lei non si ferma neanche davanti ai morti!

Lo lasciamo ancora in preda al suo livore e alla sua China ormai terminata. I lettori (e soprattutto gli interessati) lo scusino: in fin dei conti non son che gli sfoghi di un povero, ingenuo e vecchio melomane non ancora intaccato, nonostante l'età, dalle brutture del mondo.

Hans