

# *Musicaaa!*

## Periodico di cultura musicale

Anno II - Numero 6

Settembre-Dicembre 1996

### *Sommario*

<i>Don Giovanni in paradiso</i>	pag. 3
<i>Il tricolore dell'opera</i> , di P. Mioli	4
<i>Il Futurismo in musica fra rivoluzione e tradizione</i> , di P. A. Franini	5
<i>Amore e morte in Andrea Chénier</i> , di G. Ghirardini	8
<i>La voce del mare e della nebbia</i> , di D. H. Lawrence	11
<i>A colloquio con Ivan Fedele</i> , di E. Rigotti	12
<i>Aneddoti</i>	13
<i>Camera dei deputati n. 829</i> , di P. Avanzi	14
<i>L'Adagio della IX Sinfonia di Anton Bruckner</i> , di C. Marengo	20
<i>G. B. Platti: Catalogo generale delle opere</i> , a cura di A. Iesùè	27
<i>Tempi moderni</i>	31

*Direttore responsabile:* Fiorenzo Cariola

*Redazione:* Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

### *Collaboratori*

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesùè (Roma)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Marta Lucchi (Modena)
Fausti Battini (Modena)	Laura Molle (Frosinone)
Elvira Bonfanti (Recco - GE)	Emanuela Negri (Verona)
Alberto Cantù (Milano)	Piero Neonato (Trento)
Antonio Carlini (Trento)	Laura Och (Verona)
Ivano Cavallini (Trieste)	Beatrice Pallone (Mantova)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Tarcisio Chini (Trento)	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)	Elka Rigotti (Trento)
Antonio Fari (Lecce)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Piera Anna Franini (Costa Volpino - BG)	Graziano Tisato (Albignasego - PD)
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 1997 a *Musicaaa!*

Per ricevere *Musicaaa!* 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.

*Musicaaa!* 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

Kreisleriana

## *Don Giovanni in paradiso, ossia il dissoluto “pentito”*

*“Péntiti scellerato!/No, vecchio infatuato/Péntiti!/No!/Sì!/No!...”.*

*E così, tira e bistora, Don Giovanni, non ricordiamo bene se Ariete o Capricorno, a forza di resistere finisce all’inferno. Questo, secondo la tradizione immortalata dai poeti, compositori, artisti e simili, ma - detto tra noi - sarà poi vero? Innanzitutto non si dimentichi che il capolavoro di Mozart porta scritto sul frontespizio “Dramma giocoso”. Può essere che una pièce di tal fatta consenta al suo eroe di bruciare in eterno tra le fauci di Lucifero? Va bene che erano altri tempi e non questi di imperante buonismo catto-pidiessino in cui le cose vanno a gonfie vele solo per i rottami della FIAT e della Mafia. Certo, erano tempi da lupi, tempi duri per gli agnelli... Ma soffermiamoci un po’ sui rottami della Mafia, vale a dire sui PENTITI: Chi ci assicura che il nostro Don Giovanni non sia stato un malavitoso, specialista in baci mortali e in amicizie particolari come quella col Commendatore, il cosiddetto Convitato di pietra?*

*Tutti interrogativi che hanno messo in moto la nostra curiosità di storici, pronti a rovistare nientemeno che negli archivi dell’inferno, ammesso che Don Giovanni sia finito laggiù. Problema numero uno, la consultazione dell’enorme schedario. Da che lettera partire? Dalla D di Don? Mamma mia, quanti preti!, o dalla G di Giovanni. Strano, assieme alla G ci sta la P II. Alla prima digitazione Internet un’ombra, inizialmente confusa poi sempre più distinta, sembra venirci in aiuto. “Il catalogo è questo...”. Leporello, che sorpresa! cerchiamo il tuo padrone. E quello, bofonchiando risponde “Notte e giorno faticar...” atteggiandosi a dipendente statale e facendoci capire che il suo bel signore non è più lì. Per la precisione, c’è stato ma di passaggio, poi si è dissolto come si sono dissolti i suoi peccati a causa di un improvviso pentimento. Qui all’inferno si spera in bene, vista la nuova opera del ministro Flik esemplata sulla Sinfonia n. 103 di Haydn, quella col colpo di timpani, che stavolta, grazie alla strumentazione più soft, si intollererà “Il colpo di spugna”.*

*Ma torniamo a Don Giovanni secondo la versione del buon Leporello, partendo dal momento in cui il terribile Commendatore, afferratolo per un braccio, lo condusse al cospetto di Minosse pronto a leggergli su due piedi l’atroce condanna pari, più o meno, a quella toccata al povero Radames. “La fatal pietra”! Non fia mai: Radames aveva il torto di sognare un “esercito di Prodi” per salvare la patria. Un esercito? ma qua nessuno è fesso.*

*Abbiamo capito che di Prodi ne basta uno solo per mandare a rotoli l’orbe terracqueo. Colto dall’ira e dal panico, Don Giovanni proruppe in un pianto a dirotto e perciò si profuse nella recita del mea culpa. Non è facile immaginarlo in queste vesti, eppure deve essersi trattato di una eccezionale performance, se è vero come è vero che Minosse in persona venne colto da un profondo sentimento di pietà. E fu così che il Nostro ebbe a sentirsi miracolosamente nei panni di una COOP rossa tra le mani immacolate del POOL di Milano. Tutto merito del pentimento, virtù fondamentale per il bene del Paese (l’ha detto un certo Caselli) e della musica (lo diciamo noi perché cantare è bello).*

*In tal modo Don Giovanni si guadagnò il Paradiso. Almeno così ci è stato riferito. L’hanno visto comodamente sdraiato su una soffice amaca alle Maldive o ai Caraibi. Ritiri spirituali, presumiamo, ovviamente in compagnia di tanti che come lui furono colti in extremis da profondo pentimento: un lunghissimo elenco, ancor più lungo dello sterminio di donne sedotte dal nostro “dissoluto”. Aveva dunque ragione quel tangentopolaio del Commendatore che, da buon Convitato di cemento, sta edificando bungalow in paradiso.*

**J. Kreisler**

## *Il tricolore dell'opera*

*Francia, Germania e Italia a raccolta per tre inaugurazioni '96 - '97,  
con qualche questioncella direttorial-vocale*

di Piero Mioli

Un'opera francese di un compositore tedesco, un'opera italiana di un compositore austriaco, un'opera francese di un compositore italiano: è questo il curioso, trasversale bilancio geografico delle aperture di stagione proposte dalla Scala di Milano, dal Massimo di Palermo, dall'Opera di Roma, che non si elogerà mai abbastanza proprio per la democratica promiscuità delle scelte (del pari s'elogerà anche la RAI, che sebbene sempre meno incline verso il teatro musicale ha comunque radiotrasmesso le tre serate). Dai tre spettacoli, che sono l'*Armide* di Gluck, *Le nozze di Figaro* di Mozart e *Les vêpres siciliennes* di Verdi, balzano evidenti alcune costanti, e su queste converrà insistere piuttosto che sui troppi particolari (del resto ampiamente segnalati, commentati, sviscerati dalla critica alla moda di certi quotidiani). Primo, la direzione d'orchestra: che all'altezza di Milano punta il dito sulla presenza di Muti, ma altrove rimane nei limiti della routine e nemmeno della vecchia, saggia routine operistica. Giacché Muti ha interpretato la partitura di un autore tanto amato con una classicità stilistica, una rotondità sonora, una fragranza timbrica letteralmente inedita (anche se forse a discapito di un certo tono dionisiaco, aggressivo, scabro voluto e dall'autore di *Alceste* e dal mito particolare), ma il contributo di Yoram David alla commedia dapontiana e quello di John Nelson al *grand-opéra* scribiano non sono andati oltre la semplice convenzione della lettura.

Dunque l'opera odierna soffre delle latitanze non solo dei grandi direttori (Carlos Kleiber avrà appena superato la cinquina, in fatto di repertorio teatrale), ma anche di quella dei direttori medi, di quegli onesti ed esperti uomini di teatro che un tempo, con alterne vicende, sapevano comunque reggere le buone sorti di uno spettacolo.

Diverso l'aspetto delle voci, che è puntualmente riflesso nell'impiego dei cantanti voluti dalle tre inaugurazioni. La Scala, al solito, fa per conto suo: Jessye Norman, che è stata grande *Alceste* e predilige sempre i titoli speciali e raffinati, rari e quasi alessandrini, sarebbe stata un'*Armide* ideale; la compagnia messa assieme da Muti s'accentrava invece su Anna Caterina Antonacci, buona attrice e buona cantante agevolata dalla tessitura non propriamente sopranile ma sempre afflitta da una tenuità di suono che poco s'addice alla veemente e patetica eroina inventata da Tasso e reinventata da Gluck.

Quanto a Palermo, ottime notizie dalla presenza di cantanti tutti italiani, tutti franchi, umani, eloquenti nei lunghi recitativi, e notizie più o meno buone anche sul versante dei cantabili, anche se è noto come il teatro di Mozart abbisogni spesso di una elegante, poetica, nobile plasticità di canto e vanti di fatto una lunga prassi interpretativa del genere. Laonde la contessa d'Almaviva disegnata dall'ineccepibile Mariella Devia non era certo quella eretta dalla tradizione della Schwarzkopf e della Janowitz, e d'altra parte faceva rimpiangere la più legittima assunzione della parte di Susanna. Ma di fianco a una contessa tanto leggera, stava bene la Susanna simpatica, brillante, garbata, insomma leggerissima di Daniela Mazzuccato.

Infine Roma, dove non si sono sentiti *I vespri siciliani* ma *Les vêpres siciliennes*, cioè l'originale francese con tutti i balletti a loro tempo pretesi dall'Opéra di Parigi. Partitura difficile, questa, e per l'occasione risolta non senza difficoltà: a lato di un baritono un po' affaticato nell'acuto estremo ma sempre timbrato e cantabile come Paolo Coni, stava un tenore minuto come David Kuebler, che in Rossini aveva meritato assai poco e qui, nonostante tutto, si salvava grazie alla musicalità e all'intelligenza. E in mezzo Daniela Dessì: come dire la dote di una bella voce lirica e di una buona tecnica d'emissione costretta a gonfiare le gote, ad aprire talvolta i centri, ad allentare le colorature nel bolero, anche forzare gli acuti.

## *Il Futurismo in musica fra rivoluzione e tradizione*

di Piera Anna Franini

Il Futurismo nasce ufficialmente il 20 febbraio 1909 con la pubblicazione su *Le Figaro* di *Fondation et manifeste du futurisme* a firma di Filippo Tommaso Marinetti, il leader carismatico del movimento. Di lì a poco, il testo rimbalzava sulla rivista milanese "Poesia" per apparire, inoltre, su opuscoli e volantini trasmessi a giornali, intellettuali, artisti e politici italiani e non.

La modernolatria, il culto per il divenire vitalistico, il rigetto del passatismo e la glorificazione della guerra "sola igiene del mondo" spiccano tra i presupposti cui, secondo i proclami marinettiani, le arti erano chiamate ad ispirarsi per prefigurare l'avvenire e per recidere il cordone ombelicale con qualsiasi tradizione. Svetta, in tale direzione, il mito della macchina<sup>1</sup>: sintesi di potenza, velocità e slancio, e, in quanto tale, simbolo privilegiato di modernità nonché allegoria della volontà di fare *tabula rasa* del passato. Il *topos* dei motori, dell'elettricità, delle fabbriche non era una novità. Si pensi ad Émile Zola (*La bestia umana*), a Giosuè Carducci (*Alla stazione in una mattina d'autunno*), a Joris-Karl Huysmans (*À rebours*) e, quanto alla musica, al Berlioz de *Le chant de chemins de fer* per tenore, coro e orchestra o al Rossini del pianistico *Le petit train de plaisirs*<sup>2</sup> (sino all'Honegger di *Pacif 231* per orchestra).

Il Futurismo, però, si spinse più in là alimentando un vero e proprio culto di quell'invenzione prometeica: idolatrata - l'ottimismo feticistico di Marinetti che sosteneva l'automobile essere "più bella della Vittoria di Samotracia"<sup>3</sup> - ma nel contempo temuta: il caso di Ruggero Vasari autore del dramma *Angoscia delle macchine* (con musiche di Silvio Mix, 1927)<sup>4</sup>.

Nel far leva sull'equazione arte = vita, il Futurismo auspica un'attività estetica capace di tradursi in produzione pratica e vitalistica grazie a un artista, sorta di eroe-demiurgo che volge al superamento dei limiti umani: di qui, la volontà e metafora del volo (Friedrich Nietzsche *docet*). Quanto al pubblico, l'obiettivo dell'artista è sconvolgerne le attese, sovvertire abitudini sclerotizzate nel segno della "voluttà d'essere fischiati" come recita un manifesto futurista. Il consenso risulta insomma fattore di deprezzamento a ricordare - per circoscrivere le considerazioni alla musica - le condanne espresse da alcuni intellettuali (Gabriele D'Annunzio in testa) nei confronti di *Cavalleria rusticana* e più in generale delle opere della "Giovine Scuola" tacciate di essere animate unicamente dal desiderio di far breccia sul pubblico pregiudicando la dignità artistica del prodotto. D'altra parte già nel secondo Ottocento si assiste alla spaccatura tra piani alti e bassi della cultura, tra prodotti di fede intellettuale e di consumo. Risulta dunque emblematica il fenomeno della Scapigliatura i cui tratti d'avanguardismo, vale a dire desiderio del nuovo, coscienza di un'arte "alta", capace di nobilitare anche il popolare melodramma (si pensi all'ambizioso *Mefistofele* boitiano) e la concezione del legame indissolubile fra le arti, creano in un certo senso i presupposti per il Futurismo, che pure, come la Scapigliatura pose il suo quartier generale a Milano.

Aspetto peculiare del Futurismo è il puntare sulla complementarità e scambio interdisciplinare delle arti in accordo con l'ideale di un'opera d'arte dove convivono, compenetrandosi, più codici (visivi, sonori, prossemici, verbali ecc.). Ad ogni modo, l'aver individuato nel gesto e nell'azione tanto le modalità d'espressione quanto i contenuti stessi del movimento pone la musica in una posizione di secondo piano, di netta subordinazione estetica, rispetto ad altre forme d'espressione: *in primis* al teatro.

Ci si chiede a questo punto quale sia stato il ruolo della musica nell'ambito del movimento. Ma

ancor prima, nel riprendere un'osservazione di Guido Salvetti<sup>5</sup>, rimarrebbe da chiarire se una musica futurista sia mai esistita, un problema di vecchia data e sollevato per la prima volta nel 1934 da Giorgio Viscardini sulle colonne della rivista "Sant'Elia". Ad alimentare il dubbio contribuisce, anzitutto, lo scollamento fra i risultati pratici e le premesse teoriche. Si pensi, ad esempio, alla teorizzazione di Francesco Balilla Pratella di un linguaggio enarmonico, ossia su microintervalli, però smentita dalla sua produzione. Manifesti tutti che spesso sopravanzano sia numericamente sia qualitativamente le opere compiute e dove la *pars destruens* abbonda di gran lunga rispetto a quella *construens*. Per non parlare della miopia tradizionalista di alcuni esponenti del movimento - addirittura il *leader* - che non seppero cogliere la notevole portata de *L'arte dei rumori* (1913) di Russolo, vale a dire la conquista più ardita del Futurismo in musica. Lo attesta il fatto che gli intonarumori (strumenti capaci di ricreare un ampio ventaglio di possibilità rumoristiche) con l'eccezione di poche *performances* rivestirono solo un ruolo subalterno o, nella migliore delle ipotesi, integrativo rispetto alle altre forme artistiche. Senza contare inoltre che buona parte delle musiche futuriste furono distrutte dagli stessi autori oppure andarono perse (esemplarmente quelle di Russolo, è invece recente la scoperta di un "fondo Casavola" a Bari<sup>6</sup>). Altre esperienze, infine, accoglievano la formula dell'improvvisazione; in genere non si aspirava a creare un repertorio, in assonanza con la febbre futurista del nuovo, che brucia il prodotto stesso, e in linea con lo slittamento tipico delle Avanguardie dalla nozione di "opera" a quella di "operazione"<sup>7</sup>. Così, "una sola esecuzione e poche repliche erano sufficienti per archiviare una composizione o un *evento* fra le carte ingiallite del movimento", per riprendere le parole di Fiamma Nicolodi<sup>8</sup>.

In attesa di sciogliere l'interrogativo se esiste la musica futurista, si procede all'esame dei momenti salienti che hanno scandito il fenomeno e dei protagonisti di spicco che lo hanno incarnato.

Il Futurismo musicale brucia la sua stagione più intensa in un arco assai breve, dal 1910 alla fine della prima guerra quando, esaurita la carica propositiva, s'avvia al tramonto eclissandosi sul finire degli anni Trenta. Il movimento conta adepti e frequentatori occasionali, così, al manipolo Francesco Balilla Pratella, Luigi Russolo, Franco Casavola e Silvio Mix che sono i militanti della vecchia come della giovane guardia, si affianca un drappello di modernisti di "passaggio", per citare qualche nome, Pietro Tronchi e Daniello Napoletano, Carmine Guarino e Aldo Giuntini, Luigi Grandi e Virgilio Mortari, fra gli ultimi ad affiliarsi a un movimento ormai posto ai margini rispetto alla cultura musicale ufficiale, in un'Italia disinteressata a ricerche sperimentali, o meglio, pronta a neutralizzare ogni elemento eversivo e a rendere tributo ai frutti di un corretto e consolidato artigianato di scuola. Furono inoltre coinvolti in spettacoli futuristi anche musicisti estranei al movimento. È il caso di Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Béla Bartok e Gerald Tyrwhitt, autori delle musiche per i *Balli plastici* allestiti al "Teatro dei Piccoli" di Roma nel 1918. Composizioni tutte che, con l'eccezione de *I selvaggi* di Malipiero, non erano state scritte *ad hoc* per lo spettacolo di Fortunato Depero. Ottorino Respighi, altro compositore della "Generazione dell'Ottanta", fu garante della causa futurista nello scrivere le musiche per *La nascita di Ermafrodito* di Vittorio Orazi, uno dei titoli proposti, tra il 1927 il 1928 al Teatro della Pantomima Futurista. Ancora, i compagni di cordata Pratella e Casavola si trovarono a lavorare (1922-'23) fianco a fianco a Ezio Carabella, Francesco Santoliquido, Sommi Picenardi e Casella nello *staff* del "Teatro degli Indipendenti" di Anton Giulio Bragaglia<sup>9</sup>.

Il primo compositore ad essere attratto nell'orbita futurista è Francesco Balilla Pratella (Lugo di Romagna, 1880 - Ravenna, 1955), un'adesione, la sua, sollecitata dal desiderio di affrancarsi dalla vita provinciale e di svincolarsi dalle frange tardoveriste (fra i suoi titoli di memoria verista spicca l'opera *La Sina 'd Vargöun*, rappresentata e caduta a Bologna nel 1909). L'abbracciare la causa futurista non corrispose per Pratella all'adesione alla modernolatria e tecnolatria inneggiate da Marinetti, ma alla liberazione della potenza dell' "io" nella sua prorompente vitalità istintiva, ingenua e antigraziosa<sup>10</sup>, a ricordare, insomma *l'élan vital* di Henri Bergson.

Trentenne, il musicista di Lugo compilava nel 1910 il primo *Manifesto dei musicisti futuristi* con il quale inveiva contro il filisteismo della musica corrente, fustigandone istituzioni e ideologie. Sferzava

conservatori e accademie (proprio lui che lo stesso anno aveva assunto la direzione del Liceo Musicale di Lugo), stigmatizzati come “vivai della impotenza”. Avversava l’impero degli “editori-mercanti” e la “venalità ed ignoranza” della critica. Bersagliava le “forme sinfoniche”, considerate ultima spiaggia di “operisti mancati”, e il melodramma italiano “pesante e soffocante gozzo della nazione”. Il suo *pamphlet* non si spingeva oltre l’iconoclastia verbale e offriva il destro a Ildebrando Pizzetti che lamentava il velleitarismo di tali dichiarazioni. La formulazione di questioni propriamente musicali spettava al *Manifesto tecnico della musica futurista* messo a punto l’anno dopo. Anche questo secondo testo pratelliano trasudava ansia di rinnovamento, ma, a conti fatti, le soluzioni offerte erano di scarsa audacia e molto generiche, la lacerazione del tessuto linguistico tradizionale e la sovversione di pratiche già rodiate si riducevano insomma a ben poca cosa. Si dichiarava l’annullamento della distinzione fra dissonanza e consonanza, si esaltava la libertà poliritmica, la sintesi di armonia e contrappunto e s’additava quale maggior raggiungimento futurista l’acquisizione di un linguaggio non più asservito al sistema temperato ma strutturato enarmonicamente su microintervalli. Il che non era poi una grande novità se già da tempo erano in atto ricerche microintervallari. Si pensi agli studi compiuti a cavallo fra Otto e Novecento dal giapponese Shoei Tanaka, Carl Andreas Eitz, John Herbert Foulds, Arthur Vincent Lourié, Charles Ives e Alois Hába e, quanto all’Italia, alle teorie sui terzi e sestoni di Ferruccio Busoni contenute nell’*Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (1907)<sup>11</sup> e a quelle di Domenico Alaleona pubblicate sulla “Rivista Musicale Italiana” del 1911. Nel 1912 Pratella dettava il suo terzo ed ultimo manifesto, *La distruzione della quadratura*, dove teorizzava l’ “assoluta libertà del ritmo” all’interno della singola battuta come di un’intera frase e di un periodo. Proponeva inoltre di surrogare le “vecchie” indicazioni di tempo (Allegro, Grave, Andante etc.) con espressioni come “Eccitazione”, “Ardore”, “Violenza-Agitazione”, “Curiosità”, eccetera plasmate sugli stati d’animo dell’ “artista creatore”.

In sintonia con lo scollamento fra teoria e prassi cui s’è accennato, *Musica futurista*, *La Guerra e L’aviatore Dro*, vale a dire le composizioni-emblema e al tempo stesso uniche dell’avventura futurista di Pratella, solo fuggevolmente riflettono gli assunti dei manifesti del compositore. Così, urti dissonanti, scale a toni interi e dinamismo irrefrenabile di cui sono intrise le tre partiture si riducono spesso a elementi di facciata, a “veste moderna” di una sostanza che ridotta all’osso permane tradizionale.

**Piera Anna Franini**

1 - *continua*

<sup>1</sup> Per l’analisi approfondita di questo tema si rinvia a M. Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni, 1988.

<sup>2</sup> Secondo il gusto descrittivo proprio degli autori francesi o acclimatati alla Francia.

<sup>3</sup> Cfr. *Fondazione e Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti.

<sup>4</sup> Per citare qualche altro titolo del capitolo futurista informato all’estetica del macchinismo: *Psicologia delle macchine e Astrale* di Silvio Mix; *Danza dell’elica, Anihccam del 3000* e *Fantasia meccanica* di Francesco Casavola; *Cavalli + Acciaio. meccanicavalcata per grande orchestra, Solebattaglia e Aeroduello - dinamosintesi per grande orchestra* di Luigi Grandi; *Le macchine* di Aldo Giuntini. Cfr. D. Lombardi, *La sfida alle stelle!... aspetti della musica futurista*, in “Musica/Realtà”, anno II, numero 5, agosto 1981, pp. 63-65.

<sup>5</sup> G. Salvetti, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991, p. 302.

<sup>6</sup> Cfr. S. Bianchi, *La musica futurista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, p. 126 nota 142.

<sup>7</sup> L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari, Laterza, 1993, p. 113.

<sup>8</sup> F. Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, p. 77.

<sup>9</sup> Cfr. Nicolodi, *op. cit.*, e C. Piccardi, voce *Futurismo*, in *DEUMM*, vol. II, Torino, UTET, 1983.

<sup>10</sup> Cfr. Nicolodi, *op. cit.*, p. 106.

<sup>11</sup> Vero è però che Pratella prese coscienza del problema quando ancora l’*Abbozzo di una nuova estetica della musica* era sconosciuto in Italia. Una parte esigua della versione italiana dello scritto di Busoni sarebbe apparsa nel 1913 sulla rivista “Harmonia” di Roma.

## Amore e morte in Andrea Chénier

di Gherardo Ghirardini

“...sublime ora d’amore... fino alla morte insieme!”, cantano Andrea e Maddalena nel secondo quadro dell’*Andrea Chénier* di Umberto Giordano. E manterranno il patto. “La nostra morte è il trionfo dell’amor... Viva la morte insieme!” sono le loro ultime parole esclamate a gran voce prima di salire sulla carretta dei condannati, sotto il firmamento di Parigi ai tempi di Robespierre.

Amore e morte, dunque, fraternizzano in quest’opera ove di espressioni del genere ce n’è a bizzeffe, e non solo fiorite sulle labbra dei due protagonisti. Non meno che Andrea Chénier anche Carlo Gérard, il “cattivo” di turno, parla d’amore, sia nelle *avances* erotiche, sia nei *raptus* politici. Passaggi obbligati proprî del melodramma ottocentesco, certo, ma ora posti sulla bilancia della sensibilità verista; un tronco attorno al quale ogni altra cosa germoglia senza troppe radici.

Tutto ha i suoi inizi nel 1894, vale a dire all’ “indomani” dei clamorosi trionfi di *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Manon Lescaut* e prende le mosse da quel “Caro Giordano...” che Alberto Franchetti indirizza all’amico, dichiarandosi disposto a cedergli i diritti sull’*Andrea Chénier* che Luigi Illica sta scrivendo per lui. Siamo a Napoli, la data esatta è il 20 aprile e se il mittente, già distintosi con *Cristoforo Colombo* nel 1892, può permettersi il lusso di passare di palo in frasca alla ricerca di nuovi soggetti operistici rinunciando ad un progetto già consolidato, il destinatario si sente invece roso dal tarlo dello sconforto, oltreché avvilito al punto da ipotizzare la possibilità di deporre definitivamente la penna, dedicandosi senza troppa ritrosia alla direzione di una banda o addirittura degradandosi a insegnante di scherma, in virtù di una certa abilità come spadaccino.

La stella del giovane compositore pugliese, ma napoletano di formazione, rischia di eclissarsi precocemente; il che risulta oltremodo amaro se si pensa che alla battaglia a favore della musica, combattuta - e vinta - in famiglia ove il padre, farmacista, volendo fare del figlio un medico, respingeva a tirate d’orecchi e a scapaccioni le richieste del piccolo Umberto. Per giunta, le iniziali umiliazioni sembravano risarcite dal riconoscimento di *Marina* al Concorso Sonzogno e, più ufficialmente, dal successo di *Mala vita* (ispirata alle “Scene popolari napoletane” di Salvatore Di Giacomo) che aveva immesso l’operista nella cerchia della Giovane Scuola, consentendogli di esibirsi a Vienna con la coorte di Casa Sonzogno. Siamo parlando di Mascagni, Leoncavallo, Cilea e Mugnone.

Se non che nel ’94 pesa negativamente su Giordano l’ “infelice” scelta di un soggetto nato seguendo il filo della donizettiana *Maria di Rohan*. *Regina Diaz* è il nuovo titolo che pur non potendosi definire un fallimento, soffre del tono sentenzioso riservatogli dall’editore Sonzogno, nel quale è forte l’esigenza di seguire l’ultima moda: in breve, le recenti acquisizioni del Verismo. Sappiamo infatti quanto costui brigherà con Mascagni pur di ripetere il miracolo di *Cavalleria rusticana*, senza rendersi effettivamente conto del cambiamento in atto nel compositore. È probabile che, ancora nel ’92, il contratto steso per *Regina Diaz* sia parso al Sonzogno un pesce fuor d’acqua, mentre l’esito tutt’altro che entusiasmante deve avergli fatto perdere le staffe, mettendo in difficoltà l’autore, prostrato dall’incombente sospensione del mensile. Un cencio. Vista la situazione alquanto penosa, non è difficile capire come Giordano accolga su due piedi la proposta dell’amico Franchetti, col risultato di rinascere in un batter d’occhi a nuova vita. Sottoscritto immediatamente l’accordo, il compositore giudica indispensabile trasferirsi a Milano, ove prende alloggio presso un tetro magazzino di lapidi funerarie, pur di stare accanto a Luigi Illica.

In vista del grosso impegno Giordano si ritiene complessivamente soddisfatto. La trama attinta a fonti storiche e letterarie non è certo priva di mordente, e pertanto corrisponde alle sue esigenze: quelle di avere sottomano un “lavoro che giri” (presupposto fondamentale), evitando di seguire la fine di *Regina Diaz*. Il musicista infatti non si riconosce (parole testuali) nella “categoria dei dotti”, essendo poco incline alle posizioni intellettualistiche. L’entusiasmo non manca e persino il padre Ludovico, ex avvocato del diavolo, ci mette i suoi buoni auspici, ringraziando il librettista come un

“benefattore”. Giordano lavora alacremente ma ai primi momenti di euforia seguono gli inevitabili incagli. Il compositore teme di aver scritto delle “porcherie”, eppure è conscio di trovarsi sulla giusta carreggiata. Va detto che, pur attendendo allo *Chénier*, il miglior posto del suo cuore resta occupato da *Fedora*, progetto in corso fin dagli anni giovanili, ma rimasto in sospeso a causa delle esorbitanti pretese del drammaturgo Victorien Sardou. Innanzitutto *Andrea Chénier* intende essere una risposta ai dubbi e alle manovre di Sonzogno il quale, una volta assaggiato qualcosa della nuova fatica, sembra gradire, rifiutandosi di riconoscere nel musicista l’autore della “famigerata” *Regina Diaz*.

Se i rapporti con l’editore hanno tutta l’aria di essersi messi in sesto, quelli con il librettista appaiono inspiegabilmente alterni. I due si trattano, ora a baci e abbracci, ora a buongiorno e buonasera. Una “diatriba” di cui ci sfuggono i motivi, ma dalla quale la collaborazione artistica esce sostanzialmente indenne. Illica e Giordano, dunque, non sciupano il tempo, tant’è che nel febbraio del 1896 è già possibile dar corso alle prove. Resta in ogni caso l’incognita del tenore, avendo Alfonso Garulli denunciato la propria indisponibilità a condurre in porto l’operazione dopo le defatiganti recite scaligere del *Sansone e Dalila*. L’aneddotta ci informa sulla scrittura del protagonista avvenuta (si dice) in quel porto di mare che è la Galleria di Milano. Quivi infatti si rinvenne nel giovane ferrarese Giuseppe Borgatti, futuro *Heldentenor* wagneriano, l’interprete ideale del poeta ghigliottinato il 7 Termidoro dell’Anno Secondo. Reduce dalla Russia ma in cerca di una migliore fortuna, Borgatti accetta e, dopo prove serrate, si impadronisce egregiamente della parte. Coticché con cronometrica puntualità può andare in scena al Teatro alla Scala la sera del 28 marzo 1896, ventisette giorni dopo la prima torinese della pucciniana *Bohème*. Ecco, per sommi capi, le vicende esterne all’opera che da cent’anni a questa parte gode di larga popolarità e sul cui indice di gradimento presso il pubblico ancor oggi non esiste alcun dubbio.

La scelta orientata sulla Rivoluzione francese non è cosa nuova, né sarà priva di seguito se si pensa ai progetti mascagnani legati ad una certa *Carlotta Corday* proposta dai librettisti Targioni-Tozzetti e Menasci nell’immediato dopo-Cavalleria, nonché a quelli del ’98 relativi ad un’impegnativa *Maria Antonietta*. Ma si tratta di momentanee euforie e vellicamenti intellettuali che nulla sortiranno. Al massimo qualche scarabocchio non senza, nel secondo caso, faticose trattative con l’editore Ricordi. Solo nel 1921, dopo il “disimpegno” di *Lodoletta*, Mascagni si concederà alla Rivoluzione presentando *Il piccolo Marat*. Quanto a Giordano, certe inclinazioni evidenti in *Andrea Chénier* faranno capolino nel 1915 con *Madame Sans-Gêne*, seppur risciacquate nei toni della commedia.

Salutata al debutto come “la rievocazione di un’epoca memorabile” (Nappi), l’opera sembrerebbe a prima vista ammainare le bandiere del Verismo, almeno di quello più ortodosso, reggendosi su un libretto che è una congerie di avvenimenti e di particolari al limite della dispersione, della saturazione e dello spreco. Ma Giordano non si piega a certe lungaggini del testo, come invece accade di frequente a Mascagni in genere “vittima” dei librettisti, siano essi Illica o D’Annunzio (pensiamo ad *Iris* o a *Parisina*). Anzi, le scansa puntualmente, non foss’altro per evitare il tanto vilipeso sbadiglio, prova ne siano i tagli e le varianti rinvenibili a iosa. Teatralmente più smaliziato, non rinuncia certo al realismo dai toni duri ma, in possesso del dono della melodia, introduce momenti cantabili. E non è detto che questi vadano a detrimento della continuità drammatica, di cui è garante dalla prima nota all’ultima il tessuto orchestrale, per così dire “sinfonico”, in grado di insinuarsi un po’ dovunque senza mai incappare in alcun punto morto. Prima ancora di rifinire la cornice, un’orchestra gestuale dai tratti imperiosi rafforza la parola, la sprema, la gonfia, la scarnifica. Ma non mancano i momenti imbevuti di sottile trepidazione. Esempio illuminante, l’atmosfera misteriosa (proprio come la donna di cui si parla), preludio al duetto d’amore del secondo quadro. Senza che il resto abbia a perdere in significato, del Verismo rimane comunque fermo l’impianto di carattere centripeto. In fondo l’opera riserva un’attenzione particolare ai personaggi principali, ruotando attorno al classico “triangolo”, ma nel caso di una qualche invadenza, è premura dell’autore ristabilire i rapporti con l’ambiente, sventolando al momento giusto le insegne della storia, vale a dire del Terrore, con qualche citazione diretta. Indovinatissimo, al riguardo, il passaggio dall’oasi lirica dell’ultimo quadro “Come un bel dì di maggio” (la lettura dei versi non immemore del massenetiano *Werther*) alla *Marsigliese* canterellata di sanculotto Mathieu, “usignuolo della Rivoluzione”, come lo definisce Luigi Illica. Mentre per tracciare il profilo della Francia lacerata e oppressa sono sufficienti i pochi accordi sui quali si regge

l'aprirsi del terzo quadro: sussulti stampati dall'orchestra a caratteri cubitali, in sintonia con la scritta che domina la scena "Cittadini, la patria è in pericolo!". Ai protagonisti, sempre in primo piano, spetta anche il compito di sfogare gli umori del popolo in rivolta, come risulta dalle eruzioni vulcaniche di uno Gérard o dagli slanci umanitari dello stesso Chénier, allorché con l'Improvviso spettina parrucche, spazzando via crinoline, nei, belletti e chiacchiere di società. Sono figure che hanno grinta da vendere, in ciò dimostrando di essere degni eredi dei più dotati predecessori di area verista, e per giunta con la possibilità di spingersi oltre il proprio vissuto. Che nel secondo atto di *Tosca* sia rintracciabile l'impronta dello scontro tra Gérard e Maddalena non è un mistero, come pure appare chiara l'analogia tra le invettive del Soldato nel *Piccolo Marat* di Mascagni e certi toni tribunizi di Andrea Chénier. Ma Giordano sa anche stemperare i momenti di tensione disperata come nel concludersi - positivo - del faccia a faccia tra Maddalena e Gérard, allorché il cinico pretendente, una volta dissoltasi ogni illusione erotica, si illumina di luce inattesa, dando vita ad un processo di sublimazione che lo trasformerà da accusatore a salvatore del proprio rivale. Il fatto si lega strettamente a Maddalena, una donna allo stremo delle forze che non gli si offre romanticamente come Leonora al Conte di Luna ("Calpesta il mio cadavere/Ma salva il Trovator!") e neppure come Gioconda a Barnaba con ebbrezza scapigliata ("Volesti il mio corpo, dimon maledetto?/E il corpo ti do", trafiggendosi il cuore). In questo caso il debito che Illica contrae con Cammarano e con Boito ("Corpo di moribonda è il corpo mio/Prendilo, dunque!... Io son già morta cosa!") viene sciolto in altro modo dalla musica, dando l'idea della fatalità incombente vissuta in termini di languore, quel sospirato languore che appartiene a chi non va alla morte, ma a chi si lascia morire, e nel quale i compositori della Giovane Scuola sono autentici maestri.

Si parlava di centralità dei personaggi. Non fa eccezione il processo (III quadro) piuttosto sbrigativo anche nel vociare della folla, e gravitante per l'appunto attorno all'autodifesa di Chénier "Sì, fui soldato", una pagina che nel mescolare accenti virili e lirico-patetici, riconduce al *Piccolo Marat*. Con la differenza che, mentre il capolavoro di Giordano punta tutte le sue carte sul protagonista, in Mascagni il processo o, più esattamente la scena della perquisizione, si movimenta grazie ad una sorta di frammentarismo psicologico-comportamentale animato da figurine minori dal fare sarcastico e agghiacciante, più ancora che aggressivo. Perciò il risultato appare di tutt'altra pasta, trovandosi immerso in un clima mefitico, infetto. Dunque, nel primo dopoguerra e alle soglie del Fascismo, Mascagni spia con fare indagatore la Rivoluzione francese con esiti da "realismo espressionista", mentre Giordano, verso il cadere del secolo XIX, in prossimità dell'eccidio perpetrato dal generale Bava Beccaris contro il popolo milanese, coglie gli aspetti più appariscenti delle vicende umane. In sintesi, meno Francia ma più "lacrime e sangue". Ciò non significa che il resto non esista. C'è, ma scivola via repentinamente inghiottito dalla "febbre gaia d'un godere rapido" di cui parla la mulatta Bersi al caffè Hottot; efficace quanto conciso "squarcio di vita", seppure non così approfondito come l'ambiente aristocratico di Casa Coigny, più policromo nel caleidoscopico proporsi di certa galanteria. Un ambiente nel quale i personaggi tendono a confondersi tutti, l'Abate, la Contessa e perfino Maddalena, tranne Gérard e Chénier, sempre "in trincea". Basta così, Giordano non intende perdersi in mille rivoli. "Gli atti movimentati per descrivere ambienti", sentenza, "non riescono a interessare che il lettore e non l'ascoltatore". In tema di successo, poi, diventa addirittura prosaico: "Il pubblico non si incatena che quando sul palcoscenico si mettono la lingua in bocca". Riecco l'amore che, abilmente condito con la morte, investe l'intera opera. Gli esempi si sprecano, trattandosi di un'attitudine connaturata al trinomio Chénier, Maddalena, Gérard. Inutile elencarli tutti, essendo sufficiente delineare il percorso del protagonista che dall'Improvviso in poi non perde mai l'occasione per inneggiare a tale sentimento, fino al restringersi ad imbutto dell'ultimo quadro, occupato in massima parte dal duetto: un'inarrestabile corsa verso la morte nel nome dell'amore. Amore e ghigliottina assieme. Malgrado la didascalia volta a conferire un amaro tono politico al finale, in virtù della lettera recata da Gérard e contenente la laconica risposta di Robespierre: "Anche Platone bandiva i poeti dalla sua Repubblica", il messaggio che resta è solo quello lanciato dalle ugole dei due amanti: "Viva la morte insiem!".

Ciò spiega l'assenza alla *première* scaligera di Luigi Illica, offeso per certe mutilazioni operate sul testo, e gli entusiastici messaggi trasmessigli dal compositore. Tra i più esaltanti, quello relativo alla recita statunitense del 15 novembre 1896: "Ultimo atto fanatizzò". **Gherardo Ghirardini**

## *La voce del mare e della nebbia*

di David H. Lawrence

*Di “ricerca affannosa dell’ignoto” parla David Herbert Lawrence nel Trasgressore, secondo romanzo edito nel 1921: storia sentimentale tra un violinista e la sua allieva. Un amore che finisce male per entrambi e ancor peggio per lui, suicida e due volte vittima, delle convenzioni sociali e di una tensione erotica frustrata dallo sfuggente contegno della donna. L’opera appare percorsa da fremiti musicali (bastino gli esempi di Elena che “vibra come un violino sotto l’archetto” o del vento paragonato a “mille violoncelli”). Momenti musicali in cui Wagner regna sovrano; e ne sono di conferma i richiami al Tristano e Isotta e alla Tetralogia. Non è inoltre fortuito il nome del protagonista, Sigmund. Fondamentale l’incontro dei due amanti nell’isola di Wight. Un mondo chiuso in se stesso, tra parole assiderate che annegano nel silenzio, mentre la nebbia nel suo incombere induce a tormentose inquietudini e a strani interrogativi. Tutt’intorno, un mare soliloquante accentua il clima di attesa.*

...la nebbia marina era candida e soffice come bambagia. Camminando si tenevano per mano. faceva freddo e lei gli infilò la mano, stringendola a quella di lui, nella tasca del soprabito, mentre camminavano l’uno di fianco all’altra.

“Amo la nebbia” disse Sigmund mentre le stringeva la mano nella propria tasca. “Nemmeno a me spiace”, rispose Elena.

“Ci isola ma ci unisce di più” disse Sigmund. Lei non rispose; gli camminava accanto con fare lento e a testa bassa. Quel silenzio comunque era di suo gradimento. “Non avremmo potuto trovare niente di meglio di questa nebbia”, soggiunse.

Elena rise, ma quel suo riso nascondeva il pianto. “Perché?” chiese lei tra il tenero e l’amaro.

“Perché qui ci sei solo tu e per te ci sono solo io: guarda!”

Si bloccò. Avevano raggiunto le dune. Elena aveva l’impressione di trovarsi completamente sola con quell’uomo in un mondo di nebbia. Si lasciò andare singhiozzando sul suo petto e lui la strinse teneramente. Pur non capendo il significato di quelle lacrime, si sentiva felice e sgombrato da qualsiasi paura. Verso i Needles la sirena emise un nuovo muggito, penetrando nelle loro orecchie come se provenisse dal profondo. L’emozione fu così forte da provocare una specie di repulsione.

“Che nota è?” chiese Elena. “Che nota? non senti che si tratta dell’intera scala cromatica?” rispose Sigmund. “Sì, ma l’ultima nota? Che sia il mi?” “Mi!” esclamò Sigmund. “Direi piuttosto fa”.

“No, tendi bene l’orecchio”, disse Elena. E così si fermarono in attesa che il prolungato lamento della sirena si ripetesse. “Ecco”, esclamò Sigmund imitando il suono. “Questo non è un mi” e lo ripeté nuovamente. “È un fa”. “Sicuramente si tratta di un mi” insistette Elena. “Addirittura un fa diesis”, ribatté lui, ripetendo la nota a bassa voce.

Lei rise consigliandogli ironicamente di salire più in su nella scala cromatica. “Ma tu sei d’accordo?”, chiese lui. “Io no” ribatté Elena. La nebbia era gelida. Sembrava perfino privarli del coraggio di parlare. “Qual è la nota del *Tristano*?” chiese Elena come se si dovesse sforzare. “Non è la stessa” rispose Sigmund. “No, caro, non è la stessa”. Fu l’ammissione di Elena in tono incoraggiante, tanto da scuoterlo come se lo accarezzasse. Lo abbracciò e sollevò il viso come per implorare un bacio. Lui si era dimenticato di trovarsi per strada, in pieno giorno, finché Elena non si ritrasse in fretta: aveva percepito il risuonare di passi nella nebbia.

Di mano in mano che salivano lungo il sentiero, i vapori si dissolvevano lasciando una lieve foschia grigia. Si erano spinti fino ai margini di un pezzo di terra erbosa. Il cielo sopra di loro si era fatto più chiaro e, ai loro piedi, il mare cantava con voce roca come a se stesso.

(traduzione a cura di G.G.)

---

**Contemporanea**

## *A colloquio con Ivan Fedele*

di Elka Rigotti

Caso più unico che raro tra i compositori, Ivan Fedele ha il dono della chiarezza; ama raccontare la propria musica, come tanti, e la sa spiegare come pochi. L'abbiamo incontrato "al volo" a settembre, al termine del suo anno *en résidence* al Conservatorio di Strasburgo: un periodo di continuo ed intenso rapporto con giovani allievi e musicisti, che è culminato nell'omaggio che il festival *Musica* ha dedicato al compositore milanese (d'adozione).

Una chiarezza che è anche la cifra della sua scrittura musicale: complessa, mobilissima, eppure cristallina, esplicita nella sua direzionalità quanto impenetrabile nelle sue tessiture: "densa e trasparente, evocativa e scarna" ci è parsa nella sua ultima fatica, il *Coram Requiem* presentato in prima esecuzione al festival. Un'ora di musica è "una dimensione che appartiene ad altri tempi", come si chiede lo stesso Fedele, o la soluzione di un problema formale?

"Quella della forma è una delle mie preoccupazioni principali. Esiste uno "stile contemporaneo" determinato e riconoscibile (quasi al limite del manierismo), ma non esistono ancora "nuove forme" di riferimento. C'è un gusto diffuso per il timbro, per l'articolazione ritmica e figurale, ma troppo spesso si delega al materiale e al suo sviluppo automatico il compito di "autocostruirsi". Oppure si ricorre a stereotipi del passato ormai svuotati di senso.

Per me il progetto formale è un pensiero *a priori*. È un organismo ad architettura variabile rispetto al quale mi confronto continuamente. In questo modo il tempo "compositivo" non è soltanto un tempo "neutro" di stesura (d'altronde, non potrebbe neppure esserlo, né fenomenologicamente né ontologicamente), ma è anche e soprattutto un tempo "vissuto". Questo atteggiamento consente di prendere tutte le deroghe ritenute necessarie dall'intuizione immaginativa. È nella dialettica continua tra organizzazione e deroga, tra razionalità ed intuito, che l'opera si compie e si risolve.

Inventare la musica oggi è forse più problematico che in altre epoche perché il linguaggio è rimesso continuamente in discussione a livello della microstruttura come, e soprattutto, della macrostruttura. Non abbiamo un ambiente che ci culla, come la forma sonata, dove con due temi, grande artigianato e un po' di fortuna possiamo scrivere una bella sonata in stile classico. Oggi la composizione è anche composizione di nuove forme, il che costituisce la grande sfida, a mio avviso" (...).

"Comunque, nella concezione formale cerco sempre di "ancorarmi" ad elementi archetipici: questo deriva anche da una concezione della storia di tipo non lineare. Per me la storia è piuttosto qualcosa di geologico, è la sovrapposizione di differenti strati: noi siamo seduti sopra l'ultimo strato, ma allo stesso tempo sopra tutti gli altri. Il compositore non fa altro che, con la sua trivella, raggiungere vari livelli, quelli che più gli interessano, prendere del materiale, portarlo alla luce e farlo "ossidare" all'aria della contemporaneità: rimane il nucleo centrale ma diventa altro. Questa è la metafora che io uso per spiegare il mio rapporto con il passato: non bisogna averne paura, ma affrontarlo in maniera critica e scoprire quali sono gli archetipi generatori.

La verticalità, per esempio: la musica oggi ritorna ad una concezione "armonica", e non è un caso che l'ultima grande corrente estetica, gli "spettrali" in Francia, ponga l'accento proprio su questo aspetto dell'armonia, e del timbro che ad essa è legato. E poi anche la riscoperta della cantabilità, o perlomeno della linea, se proprio non vogliamo dire "melodia", da cui la riscoperta della polifonia: polifonia di timbri, secondo Schönberg, piuttosto che polifonia di "figure". La "figura" donatoniana, elemento nel quale si condensa la microforma, il "gesto" legato ad una tecnica strumentale, ha preso il posto del "tema", questo elemento ricorrente, narrante, riconoscibile. Senza ridondanze, senza

ripetizione, anche variata, non ci può essere forma, perché non si danno all'ascolto elementi sufficienti a costruire delle "arcate": è la memoria che ri-costruisce un percorso".

Questo ha a che fare con le problematiche della percezione?

"Ha a che fare con il rapporto con l'ascoltatore. Spesso la preoccupazione è di ordine estetico/sociologico, ma il rapporto che io ho con il pubblico è un rapporto con dei potenziali ascoltatori che, fortunatamente, recepiscono più o meno come me: ragioniamo tutti secondo certe categorie di pensiero, primo, e, secondo, abbiamo tutti determinati riflessi percettivi che possono permettere di far arrivare anche un linguaggio nuovo, anche non necessariamente complesso, a differenti livelli.

La cosa importante è che vi sia una "conduzione" di tutto ciò: è questo il mio interesse. Non voglio dare al pubblico quello che potrebbe attendersi, ma considerarlo come un recettore sensibile, che può reagire ad un pensiero musicale. Faccio in modo che la forma e le intenzioni vengano percepite sfruttando al massimo le qualità intrinseche sia dei sensi che del pensiero, e della loro interazione. Dico sempre ai miei allievi: da una parte il manuale di orchestrazione, ma dall'altra un manuale di psicoacustica per sapere "come", anche involontariamente, noi reagiamo ad un fenomeno complesso quale una composizione musicale, di qualsiasi epoca.

L'oggetto della mia residenza qui al Conservatorio di Strasburgo era quello di far capire come in realtà esista una sola musica, cioè come nella musica occidentale agiscano e funzionino alcuni archetipi, sia creativi che percettivi, i quali possono instaurare, se ben attivati, dei meccanismi di ricezione e di memorizzazione importanti e articolati. La composizione "attraverso e per lo spazio" era inquadrata storicamente in un contesto che arrivava fino ai "Concerti in eco" di Vivaldi, per mostrare come già allora lo spazio venisse usato in quanto categoria compositiva fondamentale. Per arrivare fino ai miei pezzi, dove esiste una vera e propria "rete" di comunicazione tra gli strumenti. Quando si pensa ad una figura che passa da uno strumento all'altro, non si tratta più soltanto di un cambiamento di timbro localizzato in un luogo, ma anche di uno spostamento del suono da un luogo all'altro, il che crea una "drammaturgia sonora" che fa lievitare il suono. In *Profilo in eco* i musicisti sono undici, e sembra un'orchestra.

Tutto ciò ha contribuito a chiarire come la musica in realtà sia sempre stata, e sia, una, che si evolve e che comunque ha un pensiero di base comune a tutte le epoche, al di là dei mutamenti di estetiche e di prospettive. Questo approccio ha avuto il grande pregio, a mio avviso, di conquistare molti giovani musicisti alla musica contemporanea, perché in questa prospettiva hanno capito "dal di dentro" che non si trattava assolutamente di qualcosa di esoterico".

## Aneddoti

### Scialiapin negli USA

Il celebre basso Feodor Scialiapin, invitato dal Presidente degli Stati Uniti d'America dopo una recita del *Mefistofele*, si presentò in costume così dicendo: "Visto che l'etichetta non consente ad un presidente di andare al diavolo, ecco il diavolo che viene da lui!".

Sempre in America, Scialiapin rimase fortemente colpito dalle "meraviglie" della civiltà dei consumi, tanto da rimpiangere la sua vecchia e sgangherata Russia.

"Tutto è comodo qua", diceva, a proposito dei *comfort* dell'albergo, ma un bel giorno, guardando l'edificio, così commentò: "E se mi venisse voglia di dedicare una serenata alla dama del mio cuore come farei, dal momento che, poveretta, abita al 24° piano?".

## Conservatori

*Camera dei deputati n. 829*

di Pietro Avanzi

La proposta di legge della Camera dei deputati n. 829, presentata il 14 maggio 1996, possiede veramente i requisiti per una riforma innovativa dei conservatori?

La domanda, libera da qualsiasi significato retorico o provocatorio, appare legittima, se non altro per la libertà di pensiero e di parola che la Costituzione italiana sancisce formalmente a tutti i suoi cittadini. La risposta o il tentativo di pervenire ad una comprensione che tocchi in profondità i contenuti reali del testo, le “intenzioni”, prenderà in considerazione i due aspetti principali della riforma: le motivazioni o i principi ispiratori, e l’istituzione degli ISDA (istituti superiori delle arti) col conseguente riordinamento degli studi musicali non universitari.

Il presupposto per la creazione degli ISDA in ogni regione, proviene dalla necessità di equiparare giuridicamente i nostri attuali conservatori a quelli presenti nel contesto europeo e, di conseguenza, che il diploma, o il titolo di studio finale, abbia la stessa “*pari dignità e spendibilità*” di quello europeo. Che la nostra classe dirigente abbia deciso di rivalutare o di innalzare l’arte musicale, non potrà che trovare d’accordo tutti, o quasi, gli operatori del settore. Quello che appare poco chiaro sembra essere la motivazione relativa al titolo di studio. Si legge infatti quanto segue: “*È inaccettabile che gli studenti di accademie e conservatori di livello qualitativamente inferiore rispetto ai nostri (mia la sottolineatura) consentano di conseguire titoli di studio equiparati a lauree artistiche”. Dal testo si evince che i nostri istituti, essendo di livello qualitativamente superiore, non possono assolutamente sottostare a dei titoli che sono superiori soltanto sulla carta, ma il cui valore formale o giuridico comporta nefaste conseguenze interne sia per l’immagine che per l’occupazione. Che i titoli non debbano essere “diversi” in quanto a validità non si discute, ciò che preoccupa è la logica del ragionamento. Se le loro istituzioni sono inferiori, allora le nostre non dovrebbero adeguarsi a quelle europee; se le nostre si trasformano in centri di “alta cultura”, allora entrano in crisi le accademie straniere. Si tratta evidentemente di una forzatura intenzionale, nel senso che il significato più profondo non penso sia da ricercarsi in un pezzo di carta, per quanto decisivo esso sia sui piani della legalità e dell’apparenza, ma certamente nella stessa natura equivoca del linguaggio politico. È comunque utile e doveroso ricordare che la professione musicale, diversamente dalle altre, non potrà mai dipendere da un titolo o da una laurea, dovendo un musicista o uno strumentista misurarsi continuamente e direttamente col proprio strumento. Sono convinto che un laureato in scuole “*qualitativamente inferiori alle nostre*”, non possa più di tanto di fronte a un nostro diplomato che proviene da conservatori ritenuti qualitativamente superiori. Proseguendo nell’analisi forse si riuscirà a cogliere le vere ragioni di una motivazione che deve comunque essere fatta rientrare in un più ampio contesto interpretativo.*

Il principio ispiratore dei “Deputati” nominati nel documento (di cui ignoro il grado di competenza specifica e lo spirito di imparzialità), parte dalla constatazione che “*la storia cammina inesorabilmente*” verso la “*problematica relativa agli istituti di istruzione artistica di alta cultura*”. Si ritiene pertanto inammissibile “*che proprio la musica e le altre arti, a cui l’Italia deve il suo prestigio nel mondo, non siano oggetto di istruzione superiore*”. Necessità perciò di “*costituire i più prestigiosi centri di studio musicale ed artistico per ogni studente del globo*”. Che l’Italia voglia fare concorrenza al mondo intero con questi “*prestigiosi centri*” non sembra così “pretestuoso” o “presuntuoso”, se si pensa alle enormi ricchezze artistiche presenti nel territorio, quello che preoccupa maggiormente sono le ragioni della loro assenza. Si legge infatti che la causa principale, concernente la mancanza di sedi accademiche di prestigio, proviene dalla normativa “secondarizzante”, che avrebbe “*gravemente compromessa*” qualsiasi riforma verso la trasformazione dei conservatori in scuole di livello superiore. È vero che la Corte costituzionale e il Consiglio di Stato hanno già provveduto a riconoscere “*la caratteristica di*

*istituzioni di alta cultura*” ai conservatori, con la legge n. 537 del 1993, ma tutto questo non sposta di una virgola la problematica sorta con le leggi del 1962 sull’inserimento delle scuole medie annesse. Le leggi del 1962 provocarono in breve tempo un accrescimento spaventoso di cattedre, mentre i conservatori aumentarono fino ad arrivare agli attuali 57 comprese le sezioni. Il fenomeno non toccò soltanto i conservatori ma investì anche tutte le altre strutture scolastiche dagli asili all’università. In sostanza lo Stato, assumendosi una responsabilità diretta sul piano occupazionale, attuò a suo modo un principio “socialista”. Principio che il tempo ha dimostrato vincente, se si pensa che il maggior partito di opposizione è oggi al governo con i moderati e i conservatori, ossia con coloro che puntano su un drastico ridimensionamento della componente “statalista”. Il testo prosegue nella convinzione che sia *“dovere storico di legislatori e politici impedire che si umilino (mia la sottolineatura) nella scuola l’arte musicale e le arti visive che formano l’orgoglio del nostro Paese ...”*, col modestissimo obiettivo *“di guidare la realtà artistica mondiale ...”*.

Prima di passare al secondo aspetto si cercherà di legarlo al primo evidenziando una “contraddizione”, fra le altre, tra le premesse e la realizzazione pratica.

La proposta, secondo l’art. 3 c. 2, prevede due forme di ISDA. Questo è quanto si legge: *“In ogni regione è istituito un ISDA per la formazione universitaria, per la produzione artistica e per la ricerca nel campo delle arti visive e musicali. Ad esso afferiscono (fanno capo a) le istituzioni di cui al comma 1 del presente articolo esistenti nell’ambito regionale e in possesso dei requisiti stabiliti dal piano triennale di cui all’articolo 4”*. Sembra di capire, per fare un esempio, che in Lombardia ci sarà un ISDA, al quale faranno capo tutti i conservatori esistenti in regione (Milano Brescia Mantova ecc.), a loro volta degli ISDA. Semplificando ulteriormente: gli attuali conservatori, *“umiliati”* dalla media annessa, eliminerebbero *sic et simpliciter* il loro stato di “inferiorità” col semplice riconoscimento giuridico di scuole di “alta cultura”, o con l’adeguamento alle richieste europee. Ci deve essere qualcosa che non quadra, e se si pensa che spesso in economia 2+2 non fa 4 ma 3 o 2 per la classe operaia e 5 o 6 per quella padronale, non ci si dovrebbe meravigliare più di tanto. Gli attuali conservatori appartengono già alle istituzioni di alta cultura, senza che nulla sia cambiato, a parte un maggiore coinvolgimento del corpo docente (vedi Accordo successivo per il personale... pubblicato nella G.U. n.12 del 10-9-1996), relativamente alla tanto vituperata media annessa (scomparsa in alcuni conservatori), ai programmi, alle iscrizioni, alle ammissioni, ai corsi di studio e agli esami. Inoltre quando nelle premesse si parla della qualità superiore dei nostri conservatori, penso si abbia in mente proprio i conservatori sparsi nel territorio con la loro media annessa. A questo punto è necessario non lasciarsi prendere dallo sconforto, soprattutto quando si crede nel principio che la verità risiede sempre dentro e mai fuori le cose.

Proverò ora ad allargare il quadro completandolo con l’articolo 10 relativo al *“Riordinamento degli studi musicali (...) non universitari”*.

Nell’articolo citato sono previsti due gradi di formazione musicale: il primo nella scuola media inferiore, il secondo in quella superiore di durata quinquennale. Nella media inferiore prevarranno finalità orientative e propedeutiche atte alla formazione musicale nel grado successivo. Le scuole di durata quinquennale si chiameranno *“Conservatori di base”* (mia la sottolineatura), e avranno *“finalità di approfondimento degli insegnamenti musicali impartiti nella scuola media ...”*. Infine si prevede l’istituzione o l’individuazione *“in ogni distretto, rispettivamente, di almeno una scuola media ad indirizzo musicale ...”* (vedi punto d) del c. 2), e *“... l’istituzione in ogni provincia (...) di almeno un conservatorio di base ...”* (vedi punto f) sempre del c. 2).

Questo il quadro che appare dalla proposta di legge: fase elementare non contemplata, fase media inferiore, fase media superiore e fase universitaria. La durata complessiva, senza la fase elementare, comprende 8 anni (3+5) per il periodo non universitario, e 3 - 4 o 5 anni per quello universitario (per i diplomi universitari di primo livello e per quelli distinti di laurea in discipline musicali vedi art. 5 c.1): totale 11- 13 anni.

Questa invece la situazione che si verrebbe a creare qualora si verificasse concretamente quanto proposto. Si ponga la città di Trento come simbolo rappresentativo di una probabile futura situazione generalizzata. La città è anche capoluogo di Regione (rivalità a parte con Bolzano), contiene al suo interno un conservatorio con una sezione situata in località Riva del Garda, e con media e liceo

sperimentale annessi. Secondo la proposta di legge si avrebbero: un ISDA regionale a cui faranno riferimento il conservatorio Bonporti di Trento, la sezione di Riva e il Monteverdi di Bolzano; un conservatorio di base e una o due o più medie inferiori ad indirizzo musicale. E tutto questo al di fuori della realtà provinciale, che vede l'esistenza di oltre 40 scuole di musica private o comunali, di oltre 70 bande e di oltre 100 cori. Se poco prima i conti non tornavano, con questo ulteriore spaccato, la possibilità di farli quadrare penso si sia ulteriormente allontanata.

Il primo impatto col documento può sovente generare sensazioni negative di caos, di confusione, di incompetenza o di improvvisazione. Se si parte, viceversa, dall'idea che la cultura italiana è cattolica nel profondo della coscienza individuale e collettiva, allora quelle sensazioni appariranno, quantomeno, precipitose. In realtà, a ben vedere, tale documento è a suo modo un sottile capolavoro che unisce l'arte del politico consumato a quella del burocrate smalzato.

La ragione di una proposta di legge è nella necessità di riformare qualcosa che non rientra più nelle esigenze di società in continua trasformazione come le nostre, fondate sulle tecnologie sempre più sofisticate, sull'accumulo continuo di conoscenze, e su comportamenti che dipendono dalle impietose o spietate leggi dell'economia di mercato.

La presente proposta di legge si fonda sul bisogno improcrastinabile di riformare gli studi musicali ed artistici. I presupposti per l'avvio provengono dalla normativa europea, riconosciuta e avvallata dalla Corte costituzionale nel 1993. Il principio viene fatto proprio da tutte le componenti interessate all'azione riformatrice. Tuttavia, se le motivazioni di base possono essere condivise da tutti, non altrettanto lo saranno le conseguenze, dal momento che si dovrà inevitabilmente incidere sull'esistente, ossia su situazioni e privilegi consolidati difficilmente rinunciabili se non si applica la vecchia, ma sempre attuale, formula romana del *do ut des*.

Partendo con ordine dall'alto si cercherà di capire il senso racchiuso nell'istituzione degli ISDA. Il testo sembra chiaro e credibile quando parla della loro istituzione in ogni Regione. Quello che è meno evidente riguarda invece tutti i conservatori esistenti nel territorio che, secondo il dettato, dovrebbero fare capo agli ISDA regionali. Qualcuno afferma che gli ISDA regionali saranno soltanto di tipo amministrativo, o svolgeranno un ruolo secondario. Il problema è mal posto, perché sono convinto che la soluzione stia altrove, in base a quanto si legge nei commi 3 e 4 dell'articolo 3. Secondo me non è credibile che alcuni Deputati si pongano l'obiettivo di complicare una situazione di per sé già caotica e in forte crisi occupazionale, quando uno Stato come il nostro convive da tempo con un iperbolico debito pubblico che continua ad aumentare nonostante i salassi governativi. Sono convinto che i tempi lunghi prevedibili per l'attuazione della riforma, porteranno ad una effettiva riduzione degli attuali 57 conservatori, salvaguardandone soltanto i più illustri e meglio funzionanti sul piano della qualità, della produttività e della ricerca. Non sarà facile, ma penso che la soluzione ipotizzata sia semplicemente inevitabile. Cosa accadrà quindi agli altri conservatori? si trasformeranno automaticamente in conservatori di base. Questa soluzione è suggerita anche dalla forma del testo, in quanto appaiono chiari i fini diversi relativi all'azione: istituzionale nel primo caso (ISDA), nominale nel secondo (conservatori di base). Potrebbe dipendere anche da altri motivi, come il desiderio inconscio di volere ripristinare i tredici storici conservatori esistenti prima delle "disastrose" leggi del 1962, oppure quello di volere razionalizzare l'incontrollata proliferazione dei corsi di perfezionamento per diplomati sorti ovunque. Una cosa tuttavia finirà per risultare determinante: se non si selezionerà, o se non si procederà con serietà e senso di responsabilità, difficilmente molti dei conservatori attuali potranno fregiarsi del titolo di istituzioni di alta cultura, e competere a livello mondiale, o porsi come punti di richiamo internazionale.

Ma il testo n. 829 comunica ben altro, perché sono convinto che lo scopo vero, intenzionale, si trovi nella frantumazione dell'iter didattico in media inferiore, conservatorio di base e istituto superiore di alta cultura, oppure nella divisione in due periodi: non universitario il primo e universitario il secondo. La dimostrazione seguente servirà a capire la sostanza che pervade tutta la proposta di legge.

Si afferma che, a causa della "*normativa secondarizzante* (fra virgolette nel testo) *del nostro Paese o della insufficienza di sedi accademiche*", molti "*giovani stranieri di grande talento*" sono stati, o preferiscono essere "*dirottati (...) verso istituzioni di altri Paesi maggiormente valorizzate dai rispettivi Governi*". Quanto si afferma necessita di chiarimenti: a) è vero che l'Italia possiede poche accademie,

in compenso però supera tutti i Paesi europei in quanto a corsi di “perfezionamento” o di “alta specializzazione”; b) i docenti che insegnano nei conservatori sono gli stessi, eccezioni a parte, che gestiscono i corsi “straordinari” di perfezionamento, e che domani troveremo negli ISDA; c) la secondarizzazione dei conservatori invece di essere rimossa, viene elevata non soltanto di rango, ma addirittura ampliata fino ad abbracciare otto anni, quelli più importanti per una seria e autentica formazione musicale e professionale.

Il punto c) è la chiave del “mistero”: la secondarizzazione, secondo gli estensori, avrebbe “*gravemente compromesso*” l’azione dei Governi verso il riconoscimento del livello superiore dei conservatori, tuttavia secondo il mio parere, dal momento che il livello superiore era nell’ordine “*naturale*” delle cose, la responsabilità morale ricade tanto sulla classe politica che decise per le leggi del 1962, che sui Governi successivi, in quanto si continuò a ignorare il problema fino alla sentenza della Corte costituzionale del 1993. Ma allora come spiegare l’atteggiamento di coloro che vedevano nella normativa “secondarizzante” una scelta negativa per il futuro dei conservatori, e prendere atto che gli stessi, invece di eliminare quella normativa, hanno finito col darle ancora più importanza? Prima di rispondere, vorrei prevenire inutili critiche, chiarendo che gli ISDA, ovviamente, non hanno più nulla a che fare con l’istruzione secondaria, essendo istituzioni di alta cultura. La domanda in realtà vuole soltanto svelare il “mistero” che si cela dietro la divisione degli studi musicali.

La storia della musica ci informa che le attitudini, o le tendenze musicali in entrambi i sessi, si manifestano precocemente, rivelandosi decisive per la qualità dei risultati. Una elevata formazione musicale-strumentale che voglia essere veramente competitiva a livello europeo, o che intenda rappresentare un sicuro richiamo internazionale, non dovrebbe prescindere da questa particolarità. Con la frantumazione degli studi musicali e con le iscrizioni a partire dai soliti 10-11 anni, la presente riforma, non soltanto ne elude in modo vergognoso un aspetto essenziale, ma di fatto finisce col consegnare in mano ai privati proprio quella fase che costituisce la “*conditio sine qua non*” per una riforma giusta, coerente ed efficace. Tale secondarizzazione (ché di questo in fondo si tratta), prevista per i primi otto anni, contiene infatti un pericolo reale per le sorti della musica intesa come studio qualificato di uno o più strumenti, e per tutto ciò che ne consegue sul piano culturale specifico: teoria, armonia, analisi, storia ed estetica. Inserire gli studenti in medie e licei musicali significa porli in un conflitto insanabile fra le materie curriculari comuni e quelle specifiche o musicali, in quanto esiste una profonda incompatibilità tra le due dimensioni in relazione ai metodi, ai programmi, allo studio e alla didattica (inevitabile il rapporto privilegiato con lo strumento musicale). Tutto ciò porterà ad una sicura dequalificazione degli studi musicali, talmente certa da indurci a pensare che lo scopo recondito degli estensori della proposta, non sia quello di favorire l’alta cultura musicale, ma il “dilettantismo”, e con esso il consumo generalizzato di tutto quanto attiene al mondo della musica. Ma allora, se le cose stanno così, di che riforma si tratta? a quale logica inerisce il suo dettato? può essere accettata, modificata o rifiutata?

La riforma punta, purtroppo, sui modelli europei, sacrificando in questo modo la lunga e formidabile tradizione dei conservatori italiani, fondati sullo studio severo e quasi esclusivo della musica in tutti i suoi aspetti: teorico, tecnico, strumentale, vocale, storico e culturale. Separando il livello non universitario da quello universitario si è voluto chiaramente eliminare quel carattere “*sui generis*” che costituiva lo studio professionale della musica. Le scuole attuali sono ormai tutte ad indirizzo, ragion per cui non si ritiene più accettabile l’esistenza di strutture che procedano per conto proprio, staccate dal contesto nel quale convivono. La prima fase, non contemplata, continuerà ad essere gestita privatamente, mentre nelle classi medie inferiori e superiori coesisteranno allievi bravi e dotati con quelli meno bravi o mediocri, coincidenti o meno con i programmi o i corsi di studio; inoltre scomparirà il concetto di selezione (in crisi da tempo), e si imporrà quello di uniformità nell’ambito onnicomprensivo del principio di solidarietà.

Per quanto concerne la logica che inerisce al dettato della proposta, prima di rispondere occorre inserire un breve excursus storico. Le leggi del 1962 non secondarizzarono il conservatorio tradizionale, ma servirono a porre le basi per una sua trasformazione in quella direzione. L’elemento determinante che si utilizzò fu quello quantitativo: l’accrescimento incontrollato delle cattedre avrebbe inesorabilmente finito per condurre al suo opposto, ossia al degrado della qualità. Naturalmente aumentò

anche il numero dei diplomati, in misura tale da provocare in pochi decenni uno squilibrio spaventoso fra la domanda e l'offerta. L'interesse musicale finì poi per concentrarsi quasi esclusivamente sullo studio dello strumento, in quanto favorito da quella particolare componente psicologica, così magistralmente descritta nel film-intervista di Fellini "Prova d'orchestra", che distingue i professori di strumento da tutti gli altri. In seguito qualcuno pensò di risolvere l'insufficienza culturale, che accompagnava da sempre la figura tradizionale del musicista italiano, introducendo in alcuni conservatori la media superiore, o il liceo sperimentale quinquennale ad indirizzo musicale. Ciò venne fatto in un momento sospetto, visto che la quasi totalità degli studenti di musica non rinunciava più a frequentare anche le altre scuole superiori. L'iniziativa ebbe poco successo, e non poteva essere altrimenti. Attualmente, infatti, i licei inseriti nei conservatori sono soltanto una decina, quasi tutti al nord, con una media molto bassa di 15-18 unità per classe (non per selezione), e con la tendenza del collegio docenti verso la loro eliminazione, come nei casi di Adria, Udine, Firenze e Venezia (tentativi rivolti a ripristinare il liceo serviranno soltanto a dimostrare la sua accessoria, o, peggio ancora, il suo non senso nell'ambito degli ISDA).

I Deputati, nonostante il fallimento dei licei musicali (è decisamente peggiorata la cultura musicale relativa allo studio dell'armonia, del contrappunto, della teoria e della storia della musica), sembrano intenzionati a perseguire comunque la logica della secondarizzazione degli studi musicali. La divisione in fasce è stata certamente determinata dalla presenza della media annessa e del liceo musicale sperimentale, tuttavia la soluzione indicata nella proposta era già nelle premesse delle leggi del 1962. Gli ISDA sono poi conseguenza diretta della normativa europea, ma anche della debolezza umana, la quale propende sempre ad accrescere l'importanza delle proprie funzioni. Considerare di "alta cultura" l'attività dei professori di musica, aveva chiaramente due scopi: gratificarli interiormente e porli in condizione di accettare la riforma.

Per i suddetti motivi la proposta dovrà essere sostanzialmente accettata dagli interessati, anche se non sarà facile attuare la fase universitaria, in quanto piena di contraddizioni e di conseguenze spiacevoli per molti docenti che oggi insegnano nei conservatori (il Governo ha comunque provveduto a varare la legge sulla mobilità del pubblico impiego).

Prima di concludere, resta ancora da soddisfare la domanda, se la riforma è veramente innovativa, posta all'inizio dell'articolo.

In qualsiasi riforma può esserci volontà di cambiamento, desiderio di rendere nuovo o altro; più difficile è invece stabilire se l'azione riformatrice riuscirà a svecchiare, a modernizzare, o semplicemente a *"fare apparire sotto un nuovo aspetto"* (Battaglia) ciò che si vuole modificare. L'ISDA, per esempio, si pone come qualcosa di nuovo; tuttavia, nella sostanza non è altro che l'insegnamento superiore del conservatorio storico, mentre tutto ciò che precede tale insegnamento viene fatto rientrare nella fase secondarizzante. L'aspetto negativo di questa soluzione conduce a privare la musica di quella atipica specificità che diversificava l'arte musicale da tutte le altre: nei metodi, nei programmi, nelle tecniche, nella fruizione e nella sua evoluzione storica tramite le forme i generi e gli stili. Si badi bene che ciò non significa intendere la musica come un'arte separata dal contesto socioculturale in cui si trova inserita, proviene o si esplica; significa semplicemente che diverse sono le sue esigenze sul piano psicopedagogico dell'avviamento e dell'apprendimento, e in modo del tutto particolare per ciò che attiene lo studio degli strumenti, sui quali, principalmente, si reggono a tutt'oggi i conservatori e tutte le altre scuole musicali riconosciute o private. La novità vera risiede comunque in un punto della riforma dove si dice che l'ISDA *"è dotato di autonomia statutaria, amministrativa, didattica, scientifica, finanziaria e contabile nell'ambito delle vigenti norme"* (art. 3 c. 3).

È difficile ipotizzare dove condurrà l'autonomia, soprattutto quella finanziaria, perché i limiti dell'azione riformatrice dipendono dall'ideologia dominante dei gruppi al potere, e dalla situazione contingente in cui tali gruppi si troveranno ad operare. Forse il modello universitario americano non rientra nella cultura europea, tuttavia sono del parere che molti non se la sentiranno di escluderlo a priori. È probabile che la filosofia del "Gattopardo", "cambiare tutto per non cambiare nulla", stia per essere messa da parte; una cosa è certa: la storia non insegna, tutt'al più si ricorda se conviene.

Termino proponendo quella che, secondo me, ritengo sia l'unica riforma alternativa possibile, al di là della quale si finisce inevitabilmente nelle maglie coinvolgenti della proposta di legge. Ferma

restando la scelta degli ISDA (nelle città più importanti con relativi settori decentrati, per l'approfondimento ed il perfezionamento degli studi, e per il conseguimento di titoli finali universitari), i conservatori potrebbero essere veramente rinnovati facendo ricorso a questi fondamentali provvedimenti: inserimento di corsi propedeutici pomeridiani a partire dai sei-otto anni; iscrizioni dalla prima media, libere ma selettive le ammissioni; obbligo per tutti del pianoforte complementare (quattro o cinque anni, con programmi rivolti a finalità che consentano di inglobare opportunità tanto didattiche che universitarie, in quanto trattasi di uno strumento "culturale" indispensabile e accessibile a chiunque voglia accostarsi al mondo dei suoni); possibilità per alcuni di diplomarsi secondo le proprie capacità naturali (predisposizione, talento, musicalità, ecc.); revisione dei metodi, dei programmi e degli esami (due periodi per tutti gli strumenti, il secondo presieduto da docenti provenienti dagli ISDA); infine, accesso agli ISDA col diploma di strumento unito a uno qualsiasi di maturità.

La proposta si fonda chiaramente sul principio della doppia scolarità, vuole cioè salvaguardare la vecchia tradizione storica dei conservatori, ormai quasi irrimediabilmente compromessa dalle leggi del 1962 (media annessa, scuola di massa, degrado qualitativo, ecc.). Sono convinto che il principio della scolarità unica, o della istituzione di scuole medie ad indirizzo musicale, provocherà una rottura insanabile tra la fase secondaria e quella universitaria o di "alta cultura". Pensare quindi di intervenire per aggiustare o accomodare eventuali spiacevoli conseguenze, servirà soltanto a evidenziare la debolezza culturale della categoria (vedi i numerosi e inutili comitati per la riforma). La proposta dei Deputati capovolge il rapporto conservatorio con media e liceo annessi in media e liceo con conservatorio annesso, e le cui conseguenze andranno dal calo delle iscrizioni alla scomparsa della selezione, dall'alterazione degli equilibri didattici alla demotivazione professionale, dalla diminuzione dell'offerta pubblica all'aumento di quella privata (lo scopo intenzionale delle forze politiche, inteso come primo passo per rivedere il dettato costituzionale sulla scuola pubblica e privata, è decisamente rivolto verso la totale parificazione delle scuole pubbliche con quelle private).

La mia proposta, lungi dall'essere improponibile a causa della doppia scolarità, possiede in realtà diversi pregi: lascia liberi gli studenti di frequentare dove vogliono le scuole normali (elementari e medie); reintroduce il principio della selezione sulla base delle capacità naturali o musicali (tendenza, disposizione, sensibilità, talento, ecc.); non elimina la possibilità di istituire medie inferiori e superiori a indirizzo musicale; valorizza maggiormente sia lo studio strumentale che la cultura musicale teorica, storica ed estetica; stabilisce un legame inscindibile e costruttivo con gli ISDA, rendendo fortemente competitiva a livello europeo l'attività didattica e artistica; rinnova il conservatorio senza tuttavia rompere con una tradizione che costituisce uno dei nostri maggiori meriti nazionali: il tutto in netto contrasto con la decisione, suicida, di sacrificare la parte più importante di questa grande tradizione alle direttive di una normativa europea che dispensa lauree inferiori ai nostri diplomi.

Rimane infine da chiarire un punto importante comune ad entrambe le proposte: l'alto numero dei docenti in servizio. Una riforma, per essere qualitativamente efficace, deve poter incidere a fondo su questa delicata realtà, dal momento che molti professori di musica dovranno adeguarsi alle nuove opportunità previste nel documento. Il problema degli insegnanti è infatti la chiave per capire l'istituzione degli ISDA. I conservatori esistenti, per definirsi ISDA, saranno costretti a rinunciare alla media annessa e al liceo musicale sperimentale dove esiste, con conseguente riduzione delle iscrizioni, delle cattedre e dei relativi docenti. Nella mia proposta accadrà la stessa cosa, ma con la possibilità di redistribuire meglio la disponibilità dei professori: nel coinvolgimento dei corsi propedeutici, nell'aumento di cattedre per l'insegnamento del pianoforte complementare, e negli ISDA centrali e distaccati. I tempi relativamente lunghi dovrebbero poi servire allo Stato proprio per controllarne la mobilità, ossia l'eventualità per i professori di essere trasferiti, utilizzati diversamente o licenziati. Tuttavia il momento critico si avrà quando il Governo stabilirà i criteri per la formazione delle Commissioni, e per la valutazione delle attività di ricerca e di produzione dei singoli docenti, in quanto si verificheranno i soliti inconvenienti, tipicamente italiani, quali: confusione organizzativa, ambiguità lessicale, discrezionalità interpretativa, disparità di valutazione. Inconvenienti che finiranno per incidere considerevolmente sull'efficacia di questa riforma, già intrinsecamente debole perché trascura le fondamenta, e incongruente in quanto la maggioranza del corpo docente è frutto delle leggi del 1962.

**Pietro Avanzi**

## *L'Adagio della IX Sinfonia di Anton Bruckner*

di Carlo Marengo

L'11 ottobre 1896 muore a Vienna in una *dépendance* del Palazzo Belvedere Anton Bruckner. Uomo semplice, ma tenace e laborioso, di quella provincia "sede per eccellenza del pio e fedele patriottismo austriaco"<sup>1</sup>, Bruckner si forma alla tradizione del Classicismo viennese da un lato e sui *Grundsätze* di Simon Sechter dall'altro, quei *Grundsätze* che, oltre a perfezionare la teoria dei gradi fondamentali, iniziano per primi ad indagare sistematicamente i processi cromatici. Il primo e determinante incontro con Wagner, una audizione di *Tannhäuser* avvenuta il 13 febbraio 1863, risale agli anni dell'attività di organista del Duomo di Linz. Come scrive Martinotti, questa esperienza rappresenta "la sua liberazione artistica, intesa come realizzazione di idiomi e mezzi espressivi presentiti e confusamente ricercati, ancorché osteggiati da Sechter"<sup>2</sup>, in quanto le nuove istanze linguistiche che si agitavano confusamente nella prima produzione di Messe e musica sacra, vengono ora a trovare una conferma autorevole. La venerazione che ne deriverà sarà la causa del travagliato soggiorno viennese, inasprito dalla palese ostilità di Brahms e Hanslick ma allo stesso tempo mitigato dall'ammirazione incondizionata dei giovani Schalk, Loewe, Mahler e Wolf che vedranno in lui una sorta di caposcuola, pur non possedendone il temperamento. È appunto il periodo viennese che inaugura la seconda e più importante fase della sua produzione: l'approccio con la sinfonia, per la verità già iniziato negli anni di Linz.

Contrariamente a Brahms e allo schema classico, nelle mani di Bruckner la forma sonata subisce un sensibile processo di dilatazione dovuto ad una scrittura fortemente speculativa tanto nella formazione dei temi, caratterizzati da un enorme cumulo di materiale motivico, che nel loro ingegnoso e sofisticatissimo trattamento. A ciò non vanno disgiunte le acquisizioni degli stili più avanzati della produzione coeva, *in primis* l'allargamento della tonalità a regioni sempre più lontane con ritmi talmente serrati da farne perdere quasi la percezione. Ne consegue la perdita di significato della tradizionale esposizione, ancorata com'era a quel bipolarismo tematico che negli intenti originari di Haydn e di Mozart nasceva più da esigenze di organizzazione tonale che da piani astrattamente formali, non essendo il secondo tema altro che una enfaticizzazione, attraverso nuovo materiale, della regione della dominante, laddove gli episodi conclusivi, con Beethoven di dimensioni sempre più consistenti, ne costituivano una ulteriore conferma. Decaduti tali presupposti, il vecchio percorso formale viene pertanto a configurarsi come un mero contenitore di oggetti sonori, da cui la necessità di una riorganizzazione delle sue parti costitutive su nuove basi. Ed è appunto dalla fusione tra l'antico - l'impianto della forma sonata classica - e il moderno - il cromatismo, la magniloquenza sonora e le "divine lungaggini" del dramma wagneriano - che Bruckner deriva un poderoso schema architettonico che articola l'esposizione secondo tre *gruppi tematici* collegati tra loro, ma anche al loro interno, da brevi sezioni di transizione. Di questi il primo è il più caotico, presentandosi inizialmente come un disorganico pullulare di cellule melodico-ritmiche che solo successivamente tendono a ricomporsi in temi ben profilati. Il secondo, eredità beethoveniana, è il tema cantabile, lirico, o *Gesangsperiode*, in forma di canzone tripartita. Il terzo, infine, si connota attraverso un ennesimo ampliamento dell'episodio conclusivo, spesso caratterizzato da movenze arcaicizzanti e da vuoti armonici determinati da una orchestrazione ricompattata in forma pressoché monodica.

Introdotta da una esposizione già nella sostanza sviluppo, alla parte centrale non resta che intensificare tale generalizzato movimento dilatatorio sottoponendo l'enorme quantità di carne messa al fuoco agli inesauribili artifici dell'elaborazione tematica di matrice contrappuntistica, da Bruckner acquisiti nel corso dei prolungati studi e già profittevolmente messi in opera nella precedente produzione sacra.

L'Adagio della Nona sinfonia è l'ultimo brano compiuto scritto dal compositore di Ansfelden (del quarto movimento che doveva chiudere il lavoro rimangono solo gli appunti). Esso è particolarmente

interessante, al di là delle molteplici considerazioni estetiche che se ne possono trarre<sup>3</sup>, sotto due fondamentali aspetti costruttivi:

1 - un ulteriore processo di rivisitazione della forma sonata, liberamente ispirantesi al *Lied-Sonata* del primo Ottocento, tipico di moltissimi movimenti lenti, incentrato su una bipartizione di fondo secondo il modulo Esposizione-Ripresa variata o Sviluppo-Ripresa fusi insieme;

2 - l'alto grado di evoluzione raggiunto sia dal linguaggio armonico-tonale che dal personale trattamento del materiale tematico.

Quest'ultimo è concentrato nella prima parte in due raggruppamenti:

1° gruppo

tema a: un periodo di sette battute, concluso da un breve frammento dei violoncelli.

es. 1<sup>4</sup>

Chord symbols for Example 1:

- Measure 1:  $+IV^{+4}_3$
- Measure 2:  $bVII^7_8$
- Measure 3:  $VII^{+4}_3$
- Measure 4:  $III^7_8$
- Measure 5:  $VI^{+4}_3$
- Measure 6:  $bVII$  (Re magg. I)
- Measure 7:  $Vm$  (Fa diesis min. VI)
- Measure 8:  $IV$
- Measure 9:  $I$

La struttura fortemente asimmetrica è frutto della presenza di 4 cellule fondamentali (a/x, a/y, a/z e a/w) di cui la seconda ripetuta per due volte in forma variata. In queste poche battute si possono intravedere ben tre citazioni wagneriane, due dal *Tristan* (a/x, il *Leitmotiv* della sofferenza e a/y, quello del filtro) e una dal *Parsifal* (a/w, il tema del Graal) debitamente rivisitate, soprattutto la prima (a/x), secondo i tipici moduli intervallari bruckneriani: gli ampi salti che qui abbracciano tanto l'ottava che la nona minore iniziale.

La transizione al tema b, oltre a presentare prematuramente alcune manipolazioni di a/x, introduce un proprio elemento, una trasformazione di a/z (a/z2);

es. 2

Chord symbols for Example 2:

- Measure 1:  $a/z2$
- Measure 2:  $a/z2$
- Measure 3:  $a/z2$
- Measure 4:  $a/z2$

tema b: costruito su un granitico accordo di undicesima di dominante, si costituisce più che attraverso successioni lineari ben definite, per il tramite di un assemblaggio e incastro di cellule motiviche reiterate (b/x, b/y) che fungono da contrappunto a un sonoro e possente frammento b/z, affidato ai corni, che esordisce ribadendo l'intervallo di nona (ora maggiore) di a/x, seguito da una sua composizione in due quinte discendenti<sup>5</sup>;

es. 3

tema c: un semplice frammento melodico discendente di quasi un'ottava su pedale con accompagnamento in falso bordone intonato dal quartetto delle tube wagneriane, il *Tubenthema*, che si suppone simboleggi una sorta di *Abschied vom Leben* (un "Addio alla vita"), preannunciando lo spirito che animerà Mahler nella composizione sia dell'ultimo brano di *Das Lied von der Erde* (*Das Abschied*, appunto) che dell'Adagio conclusivo della Nona Sinfonia;

es. 4

2° gruppo: la *Gesangsperiode* (Gp), uno struggente e accorato "cantabile" esposto in prevalenza dagli archi e in netta contrapposizione, tonale, espressiva e testurale, con il gruppo tematico precedente, organizzato secondo i consueti schemi della forma di canzone tripartita:

es. 5

Gpa: dodici battute divisibili in tre frasi a loro volta strutturate secondo un modulo interno tripartito

a b a (4+4+4). In quella iniziale compaiono due motivi, Gpa/x e Gpa/y, di cui il primo è ripetutamente ripreso e trasposto nella semifrase di risposta, mentre il secondo, senza non qualche trasformazione, caratterizza la frase centrale. Il tutto a dimostrazione di come anche le melodie bruckneriane più emotivamente intense scaturiscano da una logica compositiva rigorosa e consequenziale<sup>6</sup>;

Gpb: un breve episodio centrale più sinuoso e serpeggiante nel suo incedere melodico, anch'esso dotato di due spunti fondamentali, Gpb/x, subito ripetuto e Gpb/y che nella successiva riproposta subisce già sensibili variazioni. La funzione di "sviluppo" di questo passaggio emerge ulteriormente nelle battute conclusive dal vistoso trattamento per diminuzione di Gpa/x cui segue infine la ripresa abbreviata di Gpa.

A differenza dei primi tempi in forma sonata viene meno qui il "terzo tema".

Il piano formale del movimento si articola in due (se si vuole tre) momenti essenziali secondo la seguente ripartizione (tra parentesi l'orchestrazione e le scansioni dinamiche):

Esposizione (batt. 1/76):

batt. 1/44: 1° gruppo tematico

1/8: tema a (archi, corni, tube, trboni poi trombe e legni; dinamica: f-ff-f-pp)

9/16: transizione al tema b, basata su a/z2 (cl 1, vle, celli, ob 2 e 3), contrappuntato da citazioni e trasformazioni di a/x (corni 1 e 2, ob 1) anche per diminuzione (fl, ob 1); dinamica: p-mf-f

17/28: tema b (a piena orchestra (senza tube), in ff e poi improvvisamente, dopo un rit., in pp e ppp)

29/40: *Tubenthema* (corni e tube, mf-f-p), attorniato da b/x e b/y variamente manipolati (vl, vle,

pedale dei celli e timpani; pp-p-pp);

41/44: breve frammento di transizione alla *Gesangsperiode* su a/z2 in versione originale e per aggravamento (corni 1 e 2 (pp), accompagnati dalle tube) sempre su resti di b/x e b/y (vl, vle;

ppp);

batt. 45/68: *Gesangsperiode*

45/56: Gpa (archi (mf-p, 45/48), legni (mf, 49/50), corni (p, 51/52), archi (f-mf, 53/54), legni (mf-cresc., 54/56))

57/64: Gpb (archi; f-mf-cresc.-dim.)

65/68: Gpa (archi, legni; f-mf-mf-p)

69/76: transizione allo sviluppo-ripresa, suddivisibile in due momenti: batt. 69/72 (ai corni una citazione di Gpa/x, f-mf-dim., su pizzicato in mf degli archi) e 73/76, un solo del flauto (p)

riecheggiante un a/z per moto contrario e aggravamento su un accordo di sesta eccedente "francese" delle tube (p).

1° Sviluppo-Ripresa (batt. 77-140)

batt. 77/120: 1° gruppo

77/84: tema a (archi, corni, tube, trboni, poi trombe e legni; f-ff-f-pp)

85/92: tema a riproposto in altra area (archi con corni e trboni; pp-cresc.-dim.-pp) e

contrappuntato per moto contrario dal 1° flauto (p);

93/104: 1° sviluppo di a/x, cui partecipa, ad eccezione delle tube e dei timpani, tutta l'orchestra in ff che sfuma e si assottiglia in un pp da 101 a 104 (legni, corni 3 e 4, violini)

105/120: 2° sviluppo di a/x (archi; p-mf-cresc.), alle batt. 105/112 in contrappunto con Gpb/x (ob 1; p), entrambi successivamente trattati in progressione (113/120, cresc. sempre)

121/128: tema b (a piena orchestra (senza tube); ff-dim.-pp)

batt. 129/140: *Gesangsperiode*

Gpb riproposto con frequenti reiterazioni di Gpb/x (4 battute, archi con corni e trboni; f-mf), Gpb/y (4 battute, archi con corni e trboni; p-cresc.-f) e la conclusiva comparsa, invariata rispetto all'esposizione, di Gpa/x (archi e ob 1, poi corno 1; f-cresc.-p)

2° Sviluppo-Ripresa (batt. 140/218)

batt. 140/172: 1° gruppo

140/144: tema a, limitatamente ad a/y (140/142, archi e fl; f-cresc.), ripreso trasposto ((142/144, archi, fl; cresc.)

144//154: 1° progressione su a/y (144/150, archi, ob, cl, trboni, ff); 2° progressione sempre su a/y

(150/154, cl 2 e 3, fl, ob 1, corni 1 e 2 poi trombe 2 e 3; pp)

155/162: *Tubenthema*: 8 battute (4+4) in due distinte regioni tonali (archi con corni, poi tube; f-p)

163/172: 3° sviluppo di a/x (archi con legni e tr 1; pp-cresc. sempre) in funzione di transizione alla *Gesangsperiode*

batt. 173/198: *Gesangsperiode*

173/180: Gpa (vl primi, ob, cl; mf-f), rivisitato mediante una nuova e più ricca testura (pizzicato dei celli in crome, viole in sincopato, quartine di biscrome ai violini secondi, suoni tenuti ai corni; p-mf) e per aggravamento;

181/186: breve elaborazione di Gpa/x per moto contrario (fl, ob, cl con acc. di archi; ff-pp) e sempre per aggravamento

187/198: Gpa/x reiterato (187/190) e liquidato in progressione (191/198, trboni e celli); questo gruppo di battute, contrassegnato da un lento e poderoso crescendo a piena orchestra (senza i timpani) funge da introduzione a

199/206: ripresa sviluppata di a/x (ai trboni, celli e cbassi) in fff (organico al completo) a coronamento del precedente crescendo

207/218: transizione alla coda, sullo stesso materiale tematico e gli stessi percorsi tonali, ad eccezione della parte conclusiva, ampliata, delle batt. 9/16

Coda (219/243): autocitazioni, altro tratto caratteristico del sinfonismo di Bruckner. In particolare qui ne compaiono tre, oltre naturalmente ad alcune reminiscenze motiviche del movimento stesso tra le quali b/x (primi violini, da batt. 219 a 226) che contrappunta ben due citazioni.

batt. 219/222: *Miserere* dalla Messa in re minore (oboi e clarinetti con acc. di fl e vle (pedali) e corni; pp)

batt. 223/224: Gpb/y ai clarinetti sovrapposto ad a/w al flauto sempre su b/x dei violini primi e pedale delle viole (tutto in p);

batt. 225/230: Gpb/y alle tube (225/226; f) e poi ai violini e per diminuzione al flauto (mf-dim.) che a batt. 229/230 ripropone a/w (dim.) su un pedale di vle e celli che si protrae sino alla fine

batt. 231/234: tema iniziale dell'Adagio dell'Ottava Sinfonia (tube; p), accompagnato da un disegno arpeggiato di violini primi e secondi

batt. 235/237: nuova citazione variata di a/w (flauto; pp) su resti di b/y (tube; dim. - pp)

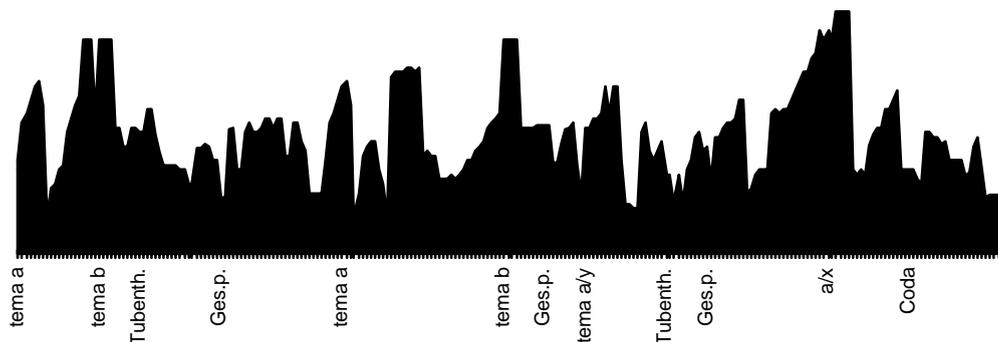
batt. 237/239: tema iniziale del primo movimento della Settima sinfonia (corni; p-cresc.)

batt. 240/243: accordo finale di mi maggiore (corni, tube, trboni e archi (pizzicato); pp).

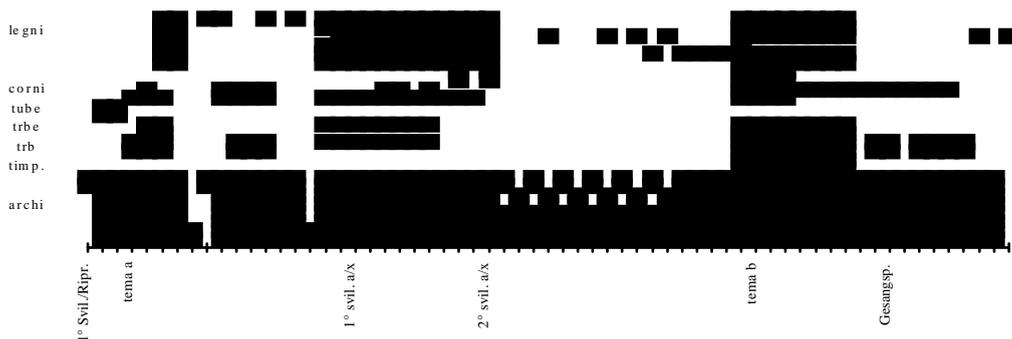
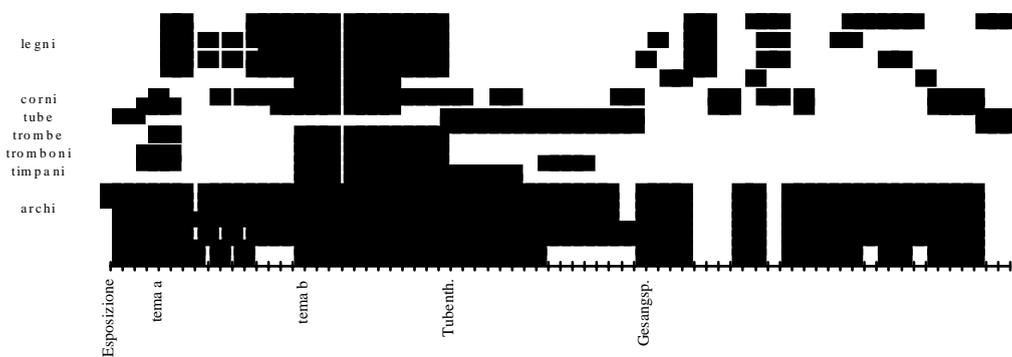
Rispetto ai moduli della forma sonata, lo Sviluppo-Ripresa 1 e 2 tendono ad alternare enunciazioni variate dei temi dell'esposizione con brevi sviluppi dei loro motivi più salienti, fondendosi a vicenda e allo stesso tempo smembrando in due fasi distinte il riepilogo tematico. In linea di massima ciò che non compare nello Sviluppo-Ripresa 1 si ripresenta nello Sviluppo-Ripresa 2, come ad esempio la *Gesangsperiode* che introduce all'inverso le sue parti costitutive (Gpb = Svil./Ripr. 1 e Gpa = Svil./Ripr. 2) o il *Tubenthema*, ignorato nella prima sezione e ripreso sotto nuova forma armonico-tonale e strumentale, secondo la radicata consuetudine bruckneriana di conferire abiti sempre nuovi ai suoi materiali, nella seconda.

Dal mero computo delle battute si evince un'altra caratteristica strutturale di fondo: la regolarità della periodizzazione. Infatti i singoli eventi (temi, sezioni di temi, articolazione degli sviluppi) sono nettamente scanditi da numeri pari di misure, la cui unità minima è rappresentata (salvo rare eccezioni) dal modulo a 4, organizzantesi in raggruppamenti superiori di 8, 12, 16 battute e più raramente di 10 o 14<sup>7</sup>. Anche i piani delle dinamiche e della strumentazione sembrano conformarsi, seppur con maggior elasticità, a tale ripartizione strutturale di fondo. La loro traduzione grafica pone in rilievo una sostanziale simmetria tra il profilo che compare in primo piano (le dinamiche) e lo sfondo (la densità della strumentazione, qui resa con inevitabile approssimazione). Emergono così la strutturazione "a punta" (cresc., decresc.) del tema a, la granitica composizione del tema b, anche se increspato timbricamente al centro e dinamicamente assottigliato da improvvisi *pp* nella parte terminale, le variegate ondulazioni della *Gesangsperiode* e le progressive espansioni e dilatazioni delle aree di sviluppo e di transizione. Il punto culminante dell'intero tracciato è individuabile nelle batt. 203/206,

la perorazione finale di a/x, precedute da un ampio crescendo, mentre le riprese del tema b segnano altri punti salienti per così dire secondari. Tra questi si inseriscono pure, simmetricamente, le prime due sezioni di sviluppo che seguono il primo e secondo Sviluppo-Ripresa (batt. 93 sgg. e 143 sgg.). Al contrario, il punto dinamico al minimo livello (ppp) si registra a batt. 27, proprio sulla “coda” del tema b, in netto contrasto con la strumentazione alquanto inspessita.



Più in particolare quest'ultima evidenza in primo luogo il ruolo preponderante del quintetto degli archi che funge da solido basamento ai frammentati interventi dei legni, spesso solisti, e degli ottoni. La maggior varietà timbrica è concentrata (batt. 45 sgg., 129 sgg., 173 sgg.) nella *Gesangsperiode*, con contrapposizioni e scambi improvvisi anche nel raggio di due sole misure;



di contro le zone a fortissima densità si riversano principalmente nel tema b e soprattutto nella reiterazione finale di a/x (batt. 199 sgg.), il solo passo contrassegnato dalla presenza simultanea



dell'intero organico. Curioso infine notare come in altre situazioni particolarmente dense la comparsa delle trombe in fa escluda le tube wagneriane (o viceversa), queste ultime a loro volta spesso in dialogo o in sovrapposizione con i corni, le cui sonorità, unitamente a quelle degli archi, stanno alla base dell'intero movimento, quasi ad evocare anche timbricamente, in un clima di sommo dolore, una sorta di *Abschied vom Leben*.

**Carlo Marengo**  
1 - continua

<sup>1</sup> S. Martinotti, *Anton Bruckner*, Edizioni Studio Tesi, 1993, p. 43.

<sup>2</sup> S. Martinotti, *op. cit.*, p. 23.

<sup>3</sup> "...un monologo solitario, concentricamente disposto attorno all'*Abschied vom Leben*, ove la morte, dietro l'emblema romantico puntualizzato da Schopenhauer, assume il gonfio significato del riepilogo, anche il travestimento banale ed inutile della redenzione.[...] Tutto ieraticizzato, tutto levato a "presagi di trascendenza"; ove l'umanità da assorta si fa statica ed il misticismo si riporta a vocazione trascendente, sulle tante memorie riposte." (S. Martinotti, *op. cit.*, p. 201, 202).

<sup>4</sup> Alle batt. 4/5 il mi bemolle originale delle viole e il si bemolle dei violini sono stati enarmonicamente reinterpretati, al fine di una miglior comprensione armonico-tonale dell'insieme, rispettivamente come re diesis e la diesis, grafia nella quale del resto compaiono in alcune delle successive riprese, parziali o totali.

<sup>5</sup> La componente "arcaicizzante" è un elemento fondamentale del linguaggio di Bruckner, soprattutto quello delle Messe e delle prime Sinfonie anche se perdurerà nel resto della sua produzione. L'attenzione verso le scale modali (si confronti ad esempio l'incipit del Kyrie della Messa in fa minore, di forte ascendenza frigia) e le sonorità "vuote" di quinta e ottava, i pilastri del contrappunto gotico, soprattutto espresse ad orchestra dispiegata in forma monodica (esempio celebre è l'inizio del *Te Deum*, citato peraltro negli abbozzi dell'incompiuto quarto movimento di questa sinfonia) mirano a ricreare un ambiente sonoro proiettantesi verso un mondo passato avente un *pendant* nello stile neogotico di certa architettura viennese della fine del secolo (si pensi alla *Votivkirche*). Su questa base si innestano i procedimenti cromatici più avanzati, creando una originale mescolanza di antico e moderno che rappresenta forse il tratto distintivo dell'ecclettico stile del compositore austriaco.

<sup>6</sup> Si veda alla sesta battuta la quartina di sedicesimi presa per moto contrario e come questa trasformazione di Gpa/y sia subito ripetuta per aggravamento.

<sup>7</sup> Più in particolare l'esposizione e il primo sviluppo-ripresa seguono un ordinamento più "quadrato" rispetto al secondo sviluppo-ripresa e alla coda.

Esposizione: Tema a (8, ma articolato, come si è detto, in 7+1); transizione (8); tema b (12); *Tubenthema* (12); transizione al *Gesangsperiode* (4); *Gesangsperiode* (12+8+8); transizione al 1° sviluppo-ripresa (8)

1° Sv./Ripr.: tema a e sua trasposizione (8+8); 1° sviluppo di a/x (12 (8+4)); 2° sviluppo di a/x (16 (8+8)); tema b (12 (8+4))

2° Sv./Ripr.: a/y e sua trasposizione (4); sviluppo (10 (4+6+4)); *Tubenthema* (8 (4+4)); 3° sviluppo di a/x (10 (4+6)); *Gesangsperiode* con sua ripresa per moto contrario (14 (8+6)); transizione ad a/x (12 (4+8)); ax (8); transizione alla coda (12 (8+4 aggiunte))

Coda: *Miserere* (4); Gpb/y e a/w (8 (2+6)); VIII Sinfonia ((4); a/w + b/y (3) ad incastro con la citazione dalla VII Sinfonia (3); accordo finale (4).

*Giovanni Benedetto Platti*

## *Catalogo generale delle opere*

a cura di Alberto Iesùè

Composizione	Collocazione del Manoscritto	Edizioni	Incisioni discografiche
--------------	---------------------------------	----------	----------------------------

### MUSICA VOCALE

<i>Offertorium a 8 voci, 2 violini, viola, organo, in si bemolle</i>	Ebrach (Musikbibliothek der ehemaligen Klosters)		
<i>Miserere, per soli, coro, oboe, archi e organo, in sol minore</i>	Firenze (Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini)	Carisch, a cura di R. Lupi, 1967	
<i>Cantata "Sdegni e disprezzi", per soprano e archi, in si bemolle</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 643)		
<i>Cantata "Già libero, già sciolto", per soprano e archi, in la maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 642)		
<i>Cantata "Corre dal bosco al prato la misera cervetta", per soprano, clavicembalo obbligato, 2 violini, viola e basso, in do maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus BP 600)		
<i>Messa a 4 voci, a cappella, in do maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 637)		
<i>Messa a 4 voci, 2 violini, viola, violoncello, organo, in la maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 638)		CM 1015
<i>Messa a 4 voci, 2 violini, violoncello, organo, in fa maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 639)		
<i>Messa concertata (Requiem) a 4 voci, per soli, coro, archi e organo, in do minore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 640)	EDIPAN, a cura di L. Bettarini, 1985	PAN L 60-007

<i>Stabat Mater per Basso solo con flauto, oboe, 2 viole e organo, in do minore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 641)		CM 1015
---	---	--	---------

## MUSICA STRUMENTALE

<i>1. Sonata per cembalo in re maggiore (1)</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek, Mus. 1-T-17§ ) San Francisco (State University, collezione Frank U. de Bellis)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963. Ricordi, a cura di G. Pestelli, 1978	SST 31119
<i>2. Sonata per cembalo in do maggiore</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek) San Francisco (State University, collezione Frank U. de Bellis)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963. Ricordi, a cura di G. Pestelli, 1978	Nuova Era 6984
<i>3. Sonata per cembalo in fa maggiore</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek) San Francisco (State University, collezione Frank U. de Bellis)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963. Ricordi, a cura di G. Pestelli, 1978	
<i>4. Sonata per cembalo in sol minore</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek) (2) San Francisco (State University, collezione Frank U. de Bellis)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963. Ricordi, a cura di G. Pestelli, 1978	Nuova Era 6984
<i>5. Sonata per cembalo in do minore</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek) San Francisco (State University, collezione Frank U. de Bellis)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963. Ricordi, a cura di G. Pestelli, 1978	
<i>6. Sonata per cembalo in mi maggiore</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek) San Francisco (State University, collezione Frank U. de Bellis)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963. Ricordi, a cura di G. Pestelli, 1978	
<i>7. Sonata per cembalo in fa maggiore (3)</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek) Berkeley (University of California) (4)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963. Ricordi, a cura di G. Pestelli, 1986	Arkadia CDAK 132.1

8. <i>Sonata per cembalo in do minore</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek) Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus BP 602) Donaueschingen (Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek, Mus.Ms. 1554) Berkeley (University of California)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963. Ricordi, a cura di G. Pestelli, 1986	Arkadia CDAK 132.1 Nuova Era 6984
9. <i>Sonata per cembalo in sol maggiore</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek) Berkeley (University of California)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963. Ricordi, a cura di G. Pestelli, 1986	Arkadia CDAK 132.1
10. <i>Sonata per cembalo in la minore</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek) Berkeley (University of California)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963. Ricordi, a cura di G. Pestelli, 1986	Arkadia CDAK 132.1 Nuova Era 6984
11. <i>Sonata per cembalo in do minore</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek) Berkeley (University of California)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963. Schirmer, a cura di G. Scotese, 1975. Ricordi, a cura di G. Pestelli, 1986	Arkadia CDAK 132.1 Nuova Era 6984
12. <i>Sonata per cembalo in do maggiore</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek) Berkeley (University of California)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963. Ricordi, a cura di G. Pestelli, 1986	Arkadia CDAK 132.1 Nuova Era 6984
13. <i>Sonata per cembalo in fa maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus BP 603) (5)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963	
14. <i>Sonata per cembalo in do maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus BP 601)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963	
15. <i>Sonata per cembalo in fa maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus BP 603)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963	
16. <i>Sonata per cembalo in fa maggiore</i>	(6)	Ricordi, a cura di F. Torrefranca, 1963	

17. <i>Sonata per cembalo in si bemolle maggiore</i>	Donaueschingen (Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek, Mus.Ms. 1554) Vienna (Oesterreichische Nationalbibliothek) (7)	Ricordi, a cura di F. Torre Franca, 1963	
18. <i>Sonata per cembalo in mi bemolle maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms 17651)	Ricordi, a cura di F. Torre Franca, 1963	
19. <i>Sonata per cembalo in la maggiore</i>	Vienna (Oesterreichische Nationalbibliothek)	Boccaccini & Spada, a cura di A. Iesuè, 1982	
20. <i>Sonata per cembalo in sol minore</i>	Vienna (Oesterreichische Nationalbibliothek)	Boccaccini & Spada, a cura di A. Iesuè, 1984	
<i>Arioso e Allegro per cembalo, in fa maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus BP 709)	Boccaccini & Spada, a cura di A. Iesuè, 1984	
<i>Fantasia-Gavotta per cembalo, in sol maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus BP 710)	Boccaccini & Spada, a cura di A. Iesuè, 1984	

## La musica vocale

Delle quattro Messe - di cui una a cappella, ma con due parti per il violoncello e l'organo - la più valida, da molti considerata un autentico capolavoro, è quella da *Requiem*<sup>8</sup>.

Altro piccolo capolavoro è lo *Stabat Mater*: sono musicati solo due versetti, per una esecuzione dalla durata di 6/7 minuti. Lavoro altresì di notevole valore è il *Miserere*, a suo tempo pubblicato ed eseguito<sup>9</sup>, meritevole a parer nostro di nuove riproposte, anche discografiche. Delle tre cantate per soprano, la migliore è senza dubbio "Corre dal bosco al prato la misera cervetta", che si avvale di una sostanziosa e brillante presenza di un clavicembalo "solista", cosparsa di geniali lampi inventivi nel corso del consistente sviluppo musicale.

1 - *continua*

<sup>1</sup> Le Sonate 1-6 furono pubblicate nel 1742 a Norimberga da J.U. Haffner: *VI Sonates pour le Clavessin Sur le Goût Italien Op. I*. Esempolari di questa edizione sono conservati a Gotha (Forschungsbibliothek-Schloss Friedenstein), Monaco (Bayerische Staatsbibliothek), Venezia (Biblioteca del Conservatorio B. Marcello), Parigi (Collection Musicale A. Meyer), Stoccolma (Kungliga Musikaliska Akademiens-Bibl.), Lipsia (Musikbibliothek der Stadt).

<sup>8</sup> Il manoscritto contiene dodici sonate (1-12).

<sup>2</sup> Un altro manoscritto presso la medesima biblioteca - Mus. 2787-T-500 - contiene le sonate nr.4, 5 e 6.

<sup>3</sup> Le Sonate 7-12 furono pubblicate nel 1746 a Norimberga da J.U. Haffner: *VI Sonate per cembalo solo Op. IV*. Non esistono esemplari di questa stampa.

<sup>4</sup> Non abbiamo potuto controllare se presso questa Università siano conservate in manoscritto tutte e sei le Sonate Op.IV o solo alcune di esse.

<sup>5</sup> Di questa sonata il manoscritto conserva solo il Minuetto e il Presto.

Il manoscritto, conservato presso la Hessische Landes und Hochschul Bibliothek di Darmstadt e comprendente quattro sonate (nr. 13, 14, 15, 16), trascritte a suo tempo da Fausto Torre Franca, è andato perduto durante la seconda guerra mondiale.

<sup>6</sup> Ved. nota precedente.

<sup>7</sup> In questo manoscritto manca l'Adagio.

<sup>8</sup> Ved. note critiche nel fascicolo allegato alla incisione discografica (PAN L 60-007).

<sup>9</sup> Cfr.: M. Fabbri, *Una nuova fonte per la conoscenza di Giovanni Platti e del suo "Miserere"*, in *Chigiana*, XXIV, 1967.

## Tempi moderni

“Pronto, il conservatorio Giuseppe Verdi?”. “No, signore”, rispose dall’altro capo del filo una voce femminile gentile e pimpante che denotava i tratti di una persona estremamente efficiente e moderna. “Questo è il liceo musicale Lucio Dalla”. “Mi scusi, evidentemente ho sbagliato numero”. “Al contrario,” incalzò quella. “In effetti questo è il numero dell’ex conservatorio Verdi, ora divenuto liceo, come ben saprà, a seguito della riforma”. “Veda, io sono straniero, eurocomunitario, si intende. Dal momento che per lavoro dovrò soggiornare per qualche tempo nel vostro paese e ho un figlio che da anni studia musica, desideravo semplicemente avere qualche ragguglio”. “A sua completa disposizione! Se vuole gentilmente lasciarmi il suo recapito telefonico la metterò al più presto in contatto con un nostro funzionario delle public relations che le illustrerà di persona le caratteristiche del nostro istituto”.

Fornite le generalità e i dati richiesti, di lì a un paio di giorni il malcapitato si ritrovò in visita guidata alla famigerata scuola. Visti gli intenti che si prefiggeva, rimase sulle prime sbigottito non tanto dai rumori molesti di chitarre, batterie, saxofoni e affini che non lasciavano presagire nulla di buono, quanto dall’insolito aspetto dell’edificio, una palazzina, evidentemente una ex palestra, della serie Saranno famosi, arredata secondo un gusto che richiamava più un ritrovo di rochetari che non l’austero clima di un conservatorio di musica: posters di cantautori e complessini all’ultimo grido alle pareti, deturpate da scritte e murali di ogni tipo, aule stile camerate di caserma stipate all’inverosimile, gruppetti di studenti accocciati secondo le più stravaganti mode del momento bivaccanti nei corridoi a stretto contatto auricolare con radio e radioline, un enorme salone, un tempo chiamato auditorium, spiegò la guida, ora destinato, 24 hours a day, alle esecuzioni estemporanee dei giovani allievi, una discoteca fornitissima e aggiornatissima sulle ultime trovate del mercato, un fast food che esalava un tanfo nauseabondo di frittume e così via.

“Mi scusi”, chiese imbarazzato l’ospite, “ma che posto è questo?”. “Il liceo ad indirizzo musicale, naturalmente. Vede, caro signore, dopo decenni e decenni di travagli burocratici il nostro recente governo è giunto finalmente a varare la riforma dei conservatori per adeguarli agli standards europei.” “Ma le assicuro che da dove vengo io le cose non stanno affatto così.” “Poco importa!”, sbottò quello seccato. “Chiedo venia..”, si riprese subito con tono mellifluiso. “Penso di aver capito. Lei è in Italia e, come tutti gli stranieri, si aspettava di trovare su queste pareti i ritratti di Verdi, Rossini e Puccini, le nostre glorie nazionali... come si diceva un tempo”, soggiunse con tono ironico. “A parte il fatto che anche nei vecchi conservatori questi signori non sono mai stati considerati più di tanto, dal momento che la musica che si insegnava doveva essere rigorosamente immacolata, pura, casta come la Luna, deve pur rendersi conto che i tempi son cambiati, le esigenze dei giovani mutate. Vogliamo accontentarli questi nostri benedetti figli o imporre loro ex cathedra una cultura estranea, vecchia e putrescente? Vogliamo trovarcele piene queste benedette scuole o lasciare questi poveri insegnanti in sovrannumero a grattarsi i cosiddetti? Pardon..” “Ma...” proferì sempre più esterrefatto il visitatore. “Vedo che non è ancora del tutto convinto. Certamente lei pensa che la scuola debba formare, avviare ad una professione, eccetera eccetera. Perfettamente d’accordo! Però qui siamo in un istituto musicale e la musica, si sa, deve semplicemente divertire, dare allegria, magari far dimenticare le ansie della vita; deve, in una parola, in-trat-te-ne-re!”, concluse scandendo le sillabe. “E i futuri musicisti, le orchestre...” “Nessun problema. Ai primi ci penseranno gli Isda, pochi ma buoni. E poi quel tipo di musica ormai chi l’ascolta più? Non fa audience, non ha mercato e lei mi insegna che il mercato è tutto. Quanto alle seconde provvederà lo stato stringendo sempre più i cordoni della borsa fino a farle scomparire del tutto. Questo invece è un conservatorio di base il cui intento principale è l’educazione musicale dei nostri ragazzi secondo lo spirito della riforma e dei tempi. Venga, la prego, proprio tra qualche minuto inizia nell’aula Lucio Battisti un seminario sui rapporti tra cultura d’élite e cultura di massa. Inutile dire come tali problematiche stiano a cuore al nostro ministro. Pur di lasciar fuori il corpo docenti dall’alta cultura questo ed altro!”. “Adesso che ci penso mi è venuto in mente di avere un impegno”. Salutato il loquace e asfissiante giovane manager, se ne ritornò a casa, prese la guida telefonica e, ricordatosi di un amico che gli aveva parlato bene di una certa scuola privata dove si facevano le cose “come una volta”, afferrò la cornetta. “Pronto, Nuova Scuola di Musica?”. “Sì..”, rispose una voce calda e rassicurante...

**Hans**



