

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno III - Numero 8

Maggio-Agosto 1997

Sommario

<i>Dalla tromba alla politica</i>	pag. 3
<i>Oblivion soave</i> , di P. Mioli	4
<i>Puccini e il Novecento nei saggi di Baldacci</i> , di A. Cantù	5
<i>I ferri del mestiere dell'operista Donizetti</i> , di C. Marengo	7
<i>Il "Redattore del Reno" di Bologna (1811)</i> , di F. Sabbadini	14
<i>La danza di Salomè</i> , di G. Flaubert	17
<i>Ardo ma non ardisco</i> , di P. Avanzi	18
<i>La musica personaggio: profilo di un rapporto</i> , di G. Tunioli	24
<i>Il Futurismo in musica fra rivoluzione e tradizione</i> , di P. A. Franini	26
<i>G. B. Platti: Catalogo generale delle opere</i> , a cura di A. Iesùè	28
<i>Rondò</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)
Fausto 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)	Anna Rastelli (Bolzano)
Vittorio Curzel (Trento)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Paolo Rigoli (Verona)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Elka Rigotti (Trento)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Antonio Fari (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Graziano Tisato (Albignasego - PD)
Piera Anna Franini (Costa Volpino - BG)	Giordano Tunioli (Ferrara)
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 *Musicanaa!*

Per ricevere *Musicanaa!* 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.

Musicanaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi:

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Fernelli, 5

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

oltre alle biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

Dalla tromba, strumento di ottone, alla politica, strumento di potere

Avrei voluto davvero studiare tromba. La mia adorazione risale all'infanzia, quando durante le passeggiate in compagnia del nonno vedevo sfilare per le vie della città la fanfara dei bersaglieri. Quel colore luccicante ha sempre attratto la mia attenzione, ancor più delle piume sul cappello dei gloriosi militi che con gli alpini hanno fatto l'Italia. Bella frase, ma non ricordo se fosse di mio nonno, di un vecchio fascista o di Scalfaro. Poco importa; quel che conta è che questo grande paese l'hanno fatto anche le trombe. Beh, certo, anche i tromboni vogliono la loro parte... però le trombe hanno sempre una marcia in più. Com'era suggestivo, all'imbrunire, il "silenzio" proveniente dalla vicina caserma. Sembrava che gli eroi della patria risorgessero dai loro loculi per attraversare di corsa o a passo di carica l'Italia intera, e sempre al suono del mio strumento preferito.

Ma mettiamo da parte i preamboli ed entriamo nel cuore del nostro discorso.

Tutto iniziò il giorno in cui decisi di iscrivermi al Conservatorio, ovviamente non più il Verdi o il Rossini di questa o di quella città, bensì il conservatorio di base, vale a dire la scuola musicale italiana riformata da S.E. il Ministro Luigi Berlinguer. Fui accolto in un androne, un vano unico e polifunzionale in cui centinaia di "ragazzi" (giovani e non più giovani) facevano musica. Chi soffiava in un tubo, chi tirava una coulisse (si dice così?), chi manovrava un mantice, e così via. Tutti a far lezione in un'unica aula? certamente. Più suoni si sentono, più si affina l'orecchio e più si socializza: lo dice l'ultima circolare ministeriale. Ma non finisce qui. L'aula funge anche da segreteria e da palestra (di vita, naturalmente). E la direzione? Quella non c'entra. Sta a Roma. Ne basta una sola per tutti i 3.553.628 buchi - pardon! - per tutti i conservatori dislocati sul territorio nazionale. E poi, per essere una stanza, è più che mai confortevole. C'è la macchinetta della "coca", il distributore dei telefonini cellulari e il servizio tatuaggi. Tutto compreso nella retta, salvo una lieve maggioranza per l'orecchino al naso.

Caspita, vorrei iscrivermi a tromba, fu la mia prima frase dettata da un incontenibile entusiasmo. Guardi, gli strumenti di largo consumo sono tutti esauriti. Il prossimo posto si renderà disponibile nell'aprile del 2082. Si resta iscritti per una vita. Sono le nuove regole. Col nuovo sistema assistenziale ti passano la pensione prima di ultimare gli studi. L'ha detto e fatto un certo Bertinotti. Forse si ricorderà di lui, ma se dovesse vederlo non lo riconoscerebbe. Ha perso la faccia nel '97. Glie ne prestò una nuova, e per giunta di bronzo, l'amico Romano Prodi, ma ad un tasso ad usura. Ha perso anche quella. Per farla breve, resterebbe solo la possibilità di iscriversi ad un solo strumento. Che non è difficile, ma a numero chiuso. Occorrono delle doti particolari. Primo, indispensabile requisito, essere figli d'arte, ossia di "buonadonna". Per il resto, un po' di teoria non guasta. Il DO (voce del verbo dare) puoi usarlo a patto che sia preceduto dal SOL. Quanto al RE, va bene solo se riferito a quello di denari. Le altre note (in disuso) vanno saltate fino al SI, da cantare ad alta voce al cospetto dei superiori. Ci sarebbero poi le tonalità. Maggiori, quelle che contano come i vip, le top model, la TV, i faccendieri, le multinazionali. Minori, quelle che si possono buttar via, per esempio le vecchiette che vivono con una pensione da fame, i barboni che di fame muoiono, le donne algerine squartate assieme ai loro feti: tutti figli di un DO minore! Capito come va il mondo?

Sì, ma di che strumento si tratta? Della Politica, strumento di potere. Va bene, ma se la tromba è di ottone, il clarinetto di ebano, il fagotto di palissandro, come sarà questo benedetto potere? Non è né di legno né di metallo: è un composto capace di suonare da sé a seconda dell'aria che tira. Più che fiato occorre lingua, e poi olio per ungere le chiavi. Olio di ulivo, s'intende. Ma possiede anche alcune corde che si allungano e si accorciano a piacere. Può disporre come l'oboe di un'ancia doppia, con possibilità di farla diventare tripla, quadrupla sulla base delle circostanze. Infine, del clavicordo mantiene la meccanica a tangenti. Con questo strumento otterrai ogni cosa, perfino di esibirti al cospetto del Papa. Se è così... vista la sapienza coreutica di Adriano Celentano o quella belcantistica Lucio Dalla, inoltrai domanda di iscrizione sottoponendomi alle prove attitudinali. Fui scartato. E pensare che conoscevo la trama del Rigoletto a memoria. Mi chiesero quella dei Masnadieri. In compenso gli ammessi fecero davvero carriera. Suonarono, suonarono, suonarono. E di tutto: specialmente l'Italia.

J. Kreisler

Oblivion soave

Poco Donizetti alla radio, l'ultima Adelia di Bergamo, un inaudito Duca d'Alba, Maria Callas e una celebrazione per frammenti

di Piero Mioli

Il 15 ottobre scorso la radio ha trasmesso il *Peter Grimes* di Britten, e qualche giorno dopo *The turn of screw*, dello stesso Britten. Che sarà anche il Verdi o il Puccini dell'opera inglese, che è senza dubbio un ragguardevole drammaturgo musicale, che ha lasciato pagine memorabili anche al di fuori del genere teatrale, ma stavolta merita tanta attenzione solo per via di una singolare programmazione tutta dovuta ai collegamenti in diretta o quasi (l'un titolo dal Carlo Felice di Genova, l'altro dal Barbican Center di Londra).

A onor del vero Radiotre (giacché Radiouno l'opera se l'è scordata da alcuni anni) ha trasmesso anche *Adelia*, l'ultima opera di Donizetti che fosse ancora da riscoprire, e in ciò s'è adornata di un vanto non piccolo. Ma l'opera troneggiava nel cartellone del teatro di Bergamo, che l'aveva concepita per celebrare degnamente il suo Gaetano, e quindi la RAI l'ha data per averla ricevuta (e se avesse ricevuto un semplice *Elisir d'amore*, senza dubbio avrebbe dato quello). Tutto questo per mettere in rilievo una certa occasionalità di scelte, e per diffidare chiunque dalla speranza che la radio possa celebrare Donizetti in maniera sistematica, ad esempio con un ciclo omogeneo di opere, magari in quelle antiche e prestigiose registrazioni effettuate dagli studi radiofonici stessi di cui si sa, ma da decenni non s'ascolta più nulla: l'antica *Anna Bolena* con la Gencer e la Simionato, una *Lucia di Lammermoor* con la Scotto e Pavarotti, un *Elisir d'amore* con la Freni e Bruscantini, un *Marin Faliero* con Siepi, una *Favorita* con la Cossotto, un *Duca d'Alba* che addirittura non risulta mai trasmesso (primo tenore Carlo Bergonzi). Dimenticanze legendarie, quasi come quella cantata dalla monteverdiana *Incoronazione di Poppea* al verso "Oblivion soave".

La RAI possiede anche una *Lucia di Lammermoor* con la Callas: che non sarebbe certo una rarità, vista la frequenza degli approcci della grande cantante col popolare personaggio scottiano, cammaraniano e donizettiano. Ma sarebbe un buon mezzo per cominciare a ricordare degnamente la Callas stessa, durando il ventennale della morte, in un marasma celebrativo che tutto ha fatto e seguita a fare - sembra -pur di evitare l'ascolto vero e proprio, nudo e crudo, semplice e sincero.

Memorie televisive (dove una già famosa Butterfly ha definito musicaccia quella di *Andrea Chénier*, lei che ha sempre cantato la beethoveniana *Adriana Lecouvreur*) articoli scritti dai soliti gazzettieri o musicologi in libera uscita (qualcuno ha attribuito la bravura della Callas all'acquisizione del diploma in pianoforte), e mostre di varia specie, spesso deludenti i callasiani stessi, hanno preso a circolare con la massima solerzia e la minima efficacia. Per non parlare poi dei concerti "in honorem", dove voci insignificanti ed espressioni imparagonabili non hanno fatto altro che sottolineare la loro estraneità a quel fenomeno. Che del resto fu unico, irripetibile, inimitabile, ma non pertanto incelebrabile.

Basterebbe forse chiacchierare di meno e fare di più, o meglio parlare di meno e far cantare e suonare di più. Così s'è disimpegnata la Scala, che in settembre, fuori stagione, ha allestito una *Lucia di Lammermoor* dove un pubblico entusiasta ha applaudito tanto June Anderson quanto Giuseppe Sabbatini, sicuro di non aver davanti né una nuova Callas né un nuovo Corelli, ma due eccellenti cantanti fra i migliori, pochi, dei nostri giorni singolari.

Puccini e il Novecento nei saggi di Baldacci

di Alberto Cantù

Chi ha inventato l'opera del Novecento? Domanda provocatoria come la risposta che segue. Forse l'ha inventata Giacomo Puccini da Lucca classe 1858. Altro che poeta delle piccole cose alla Gozzano (e anche col sofisticatissimo nipotino di Nonna Speranza molte cose andrebbero rettificare). Altro che maestro di sartine e cuori teneri, fazzoletto alla mano.

Pensate a *Tosca* - anno 1900 appunto - con le sue tinte livide, gli ottoni laceranti in orchestra, la furia del declamato, l'azione contratta in modo parossistico, il sadismo del Barone Scarpia (rileggi Fedele d'Amico) con le sue perversioni tutte novecentesche proiettate verso l'Espressionismo: ad esempio l'Alban Berg di *Wozzeck* anno 1921 e dell'incompiuta *Lulu*.

Prendete *La fanciulla del West* (1910) con Rance che è un piccolo Scarpia della California e dove Puccini conquista il mercato USA con un soggetto *ad hoc* intuendo pure lo sfarzo spettacolare e le novità che la terra dei cercatori d'oro, degli *yankee* e del *gold-rush* può regalare al melodramma polveroso e in breve museale (un gran bel museo, comunque). Tanto che scrive a Giulio Ricordi: "Per la *Girl* ho l'idea d'uno scenario grandioso, una spianata della grande foresta californiana cogli alberi colossali, ma occorrono 8 o 10 cavalli-comparse".

Un'opera, questa *Fanciulla*, praticamente senza arie così da far dispetto ai pucciniani di stretta osservanza (lo fa anche *Falstaff* ai verdiani ortodossi) o con arie solo di nome nel preferire un discorso aperto e corale: da masse cinematografiche, a ridosso del film western e della sua prossima fortuna. Senza arie, salvo il contentino *in extremis* per il tenore, "Ch'ella mi creda libero e lontano" - ma Rance concede a Johnson, tra finzione scenica e realtà dell'orologio, solo "un minuto... sii breve" -, così da non lasciare lui e il suo pubblico a bocca asciutta del tutto.

Fanciulla con un magnetismo di sospensioni accordali, di timbri. Con un sinfonismo lussureggiante alla Richard Strauss. Con un duetto d'amore su valzer estenuati - il *Rosenkavalier* straussiano è alle porte - e il bacio fra Minnie e il bandito voluttuosamente alla Klimt. Anche con il greve o incombere dello strumentale, i colori spettrali.

Cose da Novecento con tutte le carte in regola e al tempo stesso da uomo di teatro nato, da drammaturgo infallibile qual è Puccini: capace di tradurre il "nuovo" - il "novecentesco" appunto - in risultati irresistibilmente teatrali dove le arditezze linguistiche non offendono la sensibilità dello spettatore tradizionale pur parlando esplicitamente all'orecchio del musicista.

Già. Oggi, allo scadere del secolo, l'appartenenza di Puccini al Novecento è un dato acquisito per i musicologi (non tutti) se non per il pubblico. Anche il pubblico scaligero, quello che fischiò *Madama Butterfly* al suo debutto e disturbò Mitropoulos mentre teneva a battesimo da noi il *Wozzeck*, e può ancora credere che una "commedia lirica" raffinatissima e stramoderna, un capolavoro di sottigliezze e ambiguità come *La rondine* sia un'operetta da tre soldi e una palanca.

La diagnosi - esatta, lucida - della modernità di Puccini l'aveva però già fatta e detta in modo pacifico più di vent'anni fa un non musicologo o musicista di professione bensì docente di Letteratura italiana e critico letterario. Certo, un letterato di finissima intelligenza drammatico-musicale, nonché studioso principe dei libretti d'opera, qual è Luigi Baldacci. Andare a leggere per credere "Naturalizza di Puccini", "Puccini e il Novecento" e "La fanciulla del West" nella raccolta di saggi pubblicata ora da Rizzoli col titolo *La musica in italiano - Libretti d'opera dell'Ottocento*.

Il libro ripropone con aggiunte - Boito, Mascagni, programmi di sala - ed esclusioni (le pagine solo letterarie) quel *Libretti d'opera e altri saggi* edito da Vallardi nel '74. Lavoro, allora e oggi, fondamentale sia per la definizione del melodramma ottocentesco italiano sia per la nascita di quella

disciplina sempre sul punto di nascere, la “librettologia”, che prima o poi Baldacci e Daniela Goldin (anche sulla scorta degli studi di Gianfranco Folena) dovranno decidersi a fondare passando dai saggi illuminati ad una teoria e un volume organici.

Ecco cosa scrive il critico fiorentino su Puccini nel chiosare un bel volume pucciniano di Leonardo Pinzauti. Lo definisce un autore dalla “perenne metamorfosi linguistica, che si avventura nel nuovo col talismano della fiducia in un bello oggettivo, un bello che non sarà mai, al di sopra dell’espressione, espressionismo. Sarà bensì un antidoto ai pericoli di morte insiti nell’avventura novecentesca; un antidoto che, in grazia della sua stessa virtù, non esclude il beveraggio di potenti veleni”.

Proprio i veleni di cui si nutre *Tosca*, il cui espressionismo - patente in Scarpia ed esaltato dall’atto secondo - Baldacci lo esclude non per caratteri grammaticali, appunto facilmente verificabili, ma sul piano ideologico. Perché “Puccini non avrebbe mai potuto riconoscersi nei motivi dell’Espressionismo mitteleuropeo” (questione di geografia, prima ancora che di storia) e perché il suo Novecento, da “vero continuatore di Verdi (lui: non Pizzetti) (...) fu diverso da quello di Schönberg” sebbene non meno Novecento.

Novecentesche in Puccini “la natura edonistica della musica e la natura di uomo affrancato da ogni sovrastruttura etica” a differenza di Verdi, dove il padre è garante dell’ordine e della famiglia borghese mentre con Puccini diventa un “babbino caro” ossia una “immagine esorcizzata in un’affettuosa nostalgia”. In Puccini, infatti, i padri o sono assenti o suonano fiochi e lontanissimi come il genitore di Turandot.

Così, “alla cultura e all’ideologia di classe si sostituisce l’elemento natura”: la donna, motore dell’opera pucciniana, come “libertà, cioè magma che si sottrae a qualunque forma ideologizzante” ovvero, come in Pirandello, “si sottrae al calcolo e al meccanismo della società borghese”: altro che teatro pucciniano emblema del mondo borghese anzi piccolo borghese!

Novecentesco, nel compositore, il conciliare “virtuosismo” e “sincerità”. Novecentesco, Puccini, come Pascoli che “nella sua infinita sapienza di metricista, dissolve la metrica tradizionale italiana (...) ma nella sua distruzione programmata non tocca mai l’approdo del verso libero”. *Chapeau*.

Alberto Cantù

Il “solipsismo egotistico” di Hans

Alla cortese attenzione di Hans, redazione di *Musicaaa!*

In relazione al vostro intervento rivolto a quella che avete definito una “giovane lettrice”, intervento apparso su *Musicaaa!* numero sette, ci terrei a congratularmi con voi per l’esemplare correttezza e tolleranza che avete dimostrato nel corso della vostra risposta. Era ora che i rappresentanti di quel mondo che voi avete definito di “palati difficili” chiarissero finalmente le cose a chi di “Musica”, quella vera, non ha ancora capito un “c...” (tra virgolette vi sono citazioni dal vostro sacro testo). Tutti questi “ragazzetti e ragazzotti” che vivono di “letame sonoro”, per non parlare del Capo dell’ex Inquisizione” che “plaude al rock”, nientemeno! “Dio, non c’è più religione!” è la vostra sacrosanta esclamazione di fronte a tanto purulento degenerare di costumi, e come darvi torto? “L’altare che si piega al trono”, è questa la rovina dell’umanità!

Ma la cosa chi più risulta insopportabile, avete ragione, è che una insignificante rappresentante di tutto questo sottomondo (solo musicale, però; magari anche un po’ intellettuale) abbia osato ancora una volta alzare la sua voce (la sua ignorante e insignificante voce!) per sfogare la propria “qual forma di complesso di inferiorità”, osando contestarvi la libera affermazione dei vostri sacrosanti pareri, in particolare quello secondo cui ciò che a voi sublimi non aggrada voi l’avete definito “schifoso a tal punto da emanar fetore”: non vedo perché prendersela tanto per una opinione che avete espresso liberamente nella vostra giustamente ostentata indipendenza da qualsiasi casa editrice o discografica, in una civile dimostrazione di apertura e di intelligenza culturale. E poi, tutti questi *habita* di branco!

(continua a p.16)

I ferri del mestiere dell'operista Donizetti

di Carlo Marengo

Instancabile sfornatore di note e per di più a ritmi da vertigine, con i circa settanta titoli della sola produzione operistica, cui vanno aggiunti i numerosi lavori di destinazione sacra e da camera, Gaetano Donizetti, o Donizzetti o per alcuni ancora... Dozzinetti, si pone come uno dei principali artefici del melodramma italiano della prima metà dell'Ottocento. E il successo decretatogli dai pubblici internazionali non sembra scemare nemmeno ai nostri giorni a duecento anni dalla nascita e a quasi centocinquanta dalla morte.

Molteplici gli aspetti attraverso i quali indagarne la personalità artistica: il mondo poetico, il rapporto testo-musica, il taglio della scrittura e così via. Un particolare interesse, per la specificità del genere melodrammatico, merita l'articolazione formale, dai livelli architettonici minimi a quelli medi e superiori. Se da tale prospettiva la musica sinfonica e da camera dal Classicismo viennese in poi ha elaborato e assunto come massimi referenti le forme sonata e di canzone, quali i principi costruttivi, gli assi portanti, "i ferri del mestiere" dell'operismo italiano del primo Ottocento e quindi dello stesso Donizetti? Ci avvarremo, nel rispondere a questa domanda, dell'ausilio di cinque titoli significativi della produzione "seria" del bergamasco rappresentanti altrettante tappe decisive della sua evoluzione stilistica nonché di una brillante carriera che ha avuto in Napoli, Milano, Vienna e Parigi i centri di maggior rilievo:

1 - *Anna Bolena* (Milano, Teatro Carcano, 26 dicembre 1830), punto d'arrivo e di consolidamento del lungo periodo di "gavetta" contrassegnato da una trentina di lavori di preparazione;

2 - *Lucia di Lammermoor* (Napoli, Teatro San Carlo, 26 settembre 1835), l'apice dell'intera parabola creativa in generale e napoletana in particolare;

3 - *La favorite* (Parigi, Théâtre de l'Opéra, 2 dicembre 1840), l'approccio con il teatro e il gusto francese, già avviato in precedenza con il *Poliuto-Les martyrs*;

4 - *Maria di Rohan* (Vienna, Teatro di Porta Carinzia, 5 giugno 1843), la prosecuzione, dopo il definitivo distacco dalla prediletta Napoli, di quella linea di asciuttezza e di forte aderenza drammatica intrapresa con il *Devereux*¹;

5 - *Dom Sébastien* (Parigi, Théâtre de l'Opéra, 13 novembre 1843), l'ultimo lavoro in assoluto, concepito secondo i canoni del *grand opéra* parigino.

A fondamento di queste partiture sta la melodizzazione della strofa poetica, organizzata da un punto di vista strettamente letterario secondo moduli di otto settenari/ottonari (i più sfruttati), oppure, mediante raggruppamenti alternativi di sei o quattro versi di analoga struttura o di quantità sillabica inferiore o superiore, come spesso avviene nei libretti "francesi" (decasillabi, endecasillabi e dodecasillabi). In verità l'impianto strofico non sempre è determinante ai fini dell'articolazione melodica. Avviene infatti, e non di rado, che il compositore ne stravolga a suo piacimento il decorso, evidenziando con ciò sia una consapevole aderenza che un altrettanto cosciente distacco nei confronti del "ritmo" e del "metro" poetico.

La situazione standard è identificabile nella strofa di otto versi, musicata secondo unità fraseologiche mediamente di quattro battute (talvolta sei o cinque quando intervengono cadenze o sovrapposizioni/elisioni, se non di otto nei movimenti velocizzati) ciascuna. I primi due versi corrispondono ad un antecedente musicale (a¹) con percorso armonico I-I o I-V, la seconda coppia ad un conseguente (a²) che riprende lo stesso materiale (struttura "periodica") concludendo alla tonica oppure tonicizzando la dominante o, non infrequentemente, la medianta (ad es. Do-Sol o Do-mi) o, ancora, effettuando una vera e propria trasposizione ad altro grado (ad es. antecedente I-II, conseguente II-I) o un cambio di modo². La terza coppia dà luogo alla parte centrale (b), circoscritta per lo più nell'ambito della

dominante con possibili fluttuazioni tonali di modesta o di pronunciata entità. Infine l'ultima può riprendere sia la sezione iniziale, generalmente modificata (a^3), che differenziarsene introducendo nuovi frammenti (c). Ne derivano pertanto due strutture-base³, Aba^1 e Abc , entrambe corredate di una coda, ordinariamente sui due ultimi versi, con carattere cadenzale e ripetitività melodica, in forma indipendente, ossia scissa dall'ultima unità fraseologica, o indissolubile quando ad essa strettamente connessa⁴. A loro volta questi due schemi sono suscettibili di ulteriori amplificazioni interne sia nella parte iniziale mediante la ripresa di a^1 e a^2 ($A=a^1a^2a^1a^2$) che in quella mediana (b) e conclusiva (c o a^1) a seguito dell'inserzione di un ennesimo elemento (rispettivamente $B=b^1b^2$ oppure bc e $A^1=a^3c$ oppure $C=cd$ o altro ancora). Non del tutto insoliti, infine, i casi di scorrimenti meno simmetrici abbracciati, nelle manifestazioni estreme, stringhe melodiche del tipo $a+b+c+d+e+f$ ecc.⁵, come ad esempio nell'aria di Lucia "Regnava nel silenzio", distribuita su due strofe di otto versi con schema Abc (prima strofa, mi bemolle minore-sol bemolle maggiore), Dea^1 (seconda strofa, sol bemolle maggiore-mi bemolle maggiore)⁶. È pertanto la ricchezza degli atteggiamenti combinatori, la costante variazione degli impianti standard a render fluido e scorrevole un decorso musicale che altrimenti rischierebbe di sclerotizzarsi in formule ripetitive e scontate.

Struttura strofica semplice ed espansa stanno alla base delle forme chiuse. Queste ultime si configurano come un primo livello architettonico della macroforma operistica. Tra le molteplici tipologie il posto di maggior rilievo spetta all'aria, la più aderente agli schemi strofico-musicali sopracitati. Al contrario si distinguono per un maggior grado di elasticità, sia per addizione che per sottrazione, i pezzi d'insieme (sezioni di duetti o terzetti, concertati, cori ecc.) che, in conseguenza dell'impiego di più parti vocali, spesso esibiscono strutture strofico-poetiche e strofico-musicali più alleggerite (soprattutto raggruppamenti di sei e quattro versi) aggregantisi successivamente in moduli complessivi piuttosto eterogenei⁷.

Complementari alle forme chiuse sono i recitativi che soprattutto a partire dal melodramma donizettiano perdono quei contorni di secchezza e inespressività tipici della precedente produzione, per divenire il fulcro dello snodo drammatico. Del recitativo possiamo distinguere quattro tipologie:

1 - il recitativo semplice, declamato, di pertinenza quasi esclusiva del canto con sporadici interventi dell'orchestra. Esso richiama il vecchio tipo di recitativo secco seppur in forma molto più evoluta;

2 - il recitativo accompagnato, contraddistinto da una maggior interazione tra voce e orchestra, spesso in funzione di accompagnamento quando non di raddoppio;

3 - un tipo di recitativo che potremmo, per comodità terminologica, definire "sinfonico" in quanto la voce o le voci in dialogo si sovrappongono a un decorso musicale organizzato stroficamente dall'orchestra. Tale strutturazione fraseologica, a differenza dell'aria, si articola essenzialmente su alcune figure-base riprese sia in forma letterale ($ab+ab$) che variata ($a^1+a^2+a^3+a^4$), oppure addizionando ad una unità di riferimento sempre nuovi elementi ($ab+ab+c+d+e$ ecc.) quando non a frangersi, come il più delle volte avviene, nel recitativo semplice o accompagnato;

4 - l'arioso, né un vero recitativo per la pregnanza melodica che lo contraddistingue, ma neppure una vera aria in conseguenza della brevità del suo profilo.

Pezzi chiusi e recitativi tendono a loro volta a confluire in un secondo e più significativo livello gerarchico rappresentato dai singoli "numeri musicali" dell'atto o del quadro costituenti in raggruppamenti formali facenti riferimento a schemi più o meno generalizzati quali

1 - la scena solistica: normalmente di pertinenza d'un personaggio principale, è composta da una introduzione orchestrale (talvolta omessa), un recitativo del protagonista, se solo, o una "scena"⁸ se in dialogo con altri, con alternanza di recitativi semplici e accompagnati interrotti da eventuali ariosi. Il tutto seguito dall'aria⁹, il "cuore" dell'intero impianto. Attraverso un nuovo recitativo, spesso sinfonico ma talvolta pure accompagnato, quando non l'inserzione di un vero e proprio coro, si transita alla parte conclusiva, la cabaletta, anch'essa strutturata secondo le formule strofiche standardizzate. A differenza dell'aria, la cabaletta¹⁰, per il tramite di una riconduzione, per lo più in recitativo sinfonico oppure in veste di semplice frammento orchestrale, viene ripetuta e conclusa da una coda finale. In alcune scene è omessa. Da un punto di vista tonale aria e cabaletta tendono ad affermare una stessa regione o regioni dissimili. In quest'ultimo caso il tipo di affinità predominante, almeno nel melodramma

donizettiano, è quello di terza, più raramente di quinta. Avviene così che ad arie in re maggiore corrispondano con insistita frequenza cabalette in Si bemolle o in si maggiore o, ancora, in Fa o Fa diesis. Tali rapporti sono altresì riscontrabili tra le singole parti costitutive dei pezzi d'insieme descritti nei punti successivi, venendo pertanto a configurarsi come elementi di primaria importanza dell'intero tracciato tonale della partitura;

2 - la scena e il duetto (o terzetto): negli snodi più complessi, suscettibili di ulteriori semplificazioni, il duetto (e ancor meno il terzetto) sono strutturati, dopo un recitativo preliminare, in a) "introduzione" (Allegro-Moderato), imperniata sui cangianti moduli del recitativo sinfonico, integralmente o parzialmente ripetuto; b) duetto (movimento lento) articolantesi secondo le più svariate aggregazioni e combinazioni di macro e microforme strofiche; c) transizione alla cabaletta (recitativo semplice, accompagnato, sinfonico o coro); d) cabaletta, espansa a seguito dell'immediata reiterazione della strofa principale da parte del secondo protagonista e infine ripresa integralmente o parzialmente "a due" o "a tre" al termine della riconduzione;

3 - il coro: può costituirsi come "numero" indipendente e pertanto riempire un'intera scena come spesso avviene agli inizi d'atto, o fungere da "interludio" o infine inserirsi in una scena stessa quale elemento accessorio, ad esempio nelle transizioni e riconduzioni tra arie e cabalette o strette, negli impianti solistici o d'insieme. Ordinariamente, come brano a sé stante, poggia su un ampio schema tripartito ABA (o A¹) di cui A rappresenta una strofa, B una sezione mediana tonalmente instabile, controbilanciata dalla ripresa totale o parziale della prima parte. Due casi del tutto "anomali" li riscontriamo nel primo atto de *La favorite*: il coro di apertura dei monaci di Santiago di Compostella intona una scala ascendente e discendente di do maggiore, una sorta di cantus firmus contrappuntato dall'orchestra. Al contrario il frivolo coro femminile del secondo quadro si comporta quasi come una vera e propria scena solistica: Coro in Fa (ABA+coda), transizione, 2° Coro (denominato "Aria") ABA¹ con riconduzione e ripresa su testo diverso + coda finale;

4 - le grandi scene d'insieme: rappresentano il punto culminante di un evento drammatico o di una intera sequenza formale come un atto o un quadro, richiamando anch'esse l'impianto della scena solistica, differenziandosene tuttavia per la maggior ampiezza dei recitativi, l'inserzione di eventuali cori, ariosi ecc. In linea di massima il percorso è il seguente: a) scena con recitativi; b) concertato, un grande pezzo d'insieme avente anch'esso come punto di riferimento le unità strofiche minime e massime liberamente aggregate; c) transizione alla stretta; d) stretta finale, composta di una prima strofa ("Tutti"), una seconda strofa dai contorni fraseologici piuttosto asimmetrici e scarsamente ripetitivi ("solisti"), una riconduzione molto elaborata, la ripresa della prima strofa e un'ampia coda finale. Sotto il profilo articolatorio di grande interesse è la scena conclusiva del primo atto della Parte Seconda di *Lucia*, emblematica delle molteplici possibilità combinatorie delle strutture di primo livello:

1 - Coro ABA con B in funzione di Cavatina (Arturo) Abc;

2 - recitativo sinfonico 1°: AbA¹, ripetuto;

3 - recitativo sinfonico 2°, all'entrata di Lucia: Abc;

4 - recitativo accompagnato

5 - Concertato: una *Bar-Form* A (Abc, Enrico, Edgardo), A (Abc, Lucia e altri), B (abab+coda, Tutti);

6 - recitativo accompagnato;

7 - recitativo sinfonico 3°: a¹a²a³a⁴+b;

8 - recitativo sinfonico 1° (una sola strofa);

9 - recitativo sinfonico 2°, sinteticamente rielaborato mediante la riproposta degli elementi tematici costitutivi per moto retto e contrario);

10 - breve recitativo accompagnato e sinfonico sulla figura del recitativo sinfonico 3°;

11 - "arioso" di Edgardo: Abc;

12 - Stretta: A (*Gegen-Bar* ABB¹, Enrico, Arturo, Coro), B (AbC, Lucia, Edgardo) - riconduzione - ripresa modificata di A + coda finale;

5 - l'ouverture (*Anna Bolena*, *Favorite* e *Maria di Rohan*¹¹): di norma prevede un tempo lento introduttivo più una forma sonata ridotta ad una esposizione con 1° tema brillante, transizione, 2° tema cantabile al V grado (un motivo dell'opera), con una sezione finale che si innesta su di un breve

sviluppo cui segue la ripresa del 2° tema alla tonica (in *Maria* anche del 1° tema) + coda finale.

Dai cangianti moduli strofici, ora semplici, ora espansi, delle forme chiuse, alla loro successiva aggregazione negli impianti a più vasto raggio appena descritti, si profila infine un terzo livello di unità superiore, l'atto e l'opera stessa nella sua totalità, organizzati in scene solistiche, duetti, terzetti, recitativi, pezzi d'insieme ecc. È dalla scelta delle singole scansioni formali, spesso suggerite dal libretto, che il decorso drammatico prende vita e si sviluppa. Al livello superiore della macroforma tale tragitto si attua mediante due o, se si vuole, tre distinte fasi definibili in termini di "esposizione", ovvero il presentarsi sulla scena dei singoli protagonisti, di "elaborazione" e di "epilogo", la prima contraddistinta da impianti solistici di una certo spessore, la seconda da una nutrita serie di varianti apprezzabili soltanto nello specifico della singola partitura, ed infine la terza, il definitivo commiato, attuantesi con modalità altrettanto differenziate (scene solistiche o pezzi d'insieme).

Dei cinque lavori oggetto d'indagine il decorso narrativo di *Anna Bolena* (su libretto di Felice Romani) è l'unico a dipanarsi in due lunghissimi atti secondo una scansione formale così articolata:

atto primo - quadro primo

Ouverture: Allegro/Allegretto + forma sonata: esposizione, sviluppo e ripresa del secondo tema alla tonica + coda finale;

1 - Scena e Cavatina¹²: coro AA¹bc+coda e aria di sortita, piuttosto breve, di Seymour (mezzosoprano), l'amante di Enrico VIII (*Bar-Form* a¹a²b+coda ("a" "concitato" e "b" "cantabile"));

2 - Romanza: un'aria del paggio Smeton (mezzosoprano) su due strofe musicalmente uguali (Abc + Abc), interrotta la terza volta dal recitativo di Anna (soprano) che attacca il proprio pezzo d'esordio;

3 - Cavatina: aria di Anna (Abc+coda) seguita da un recitativo accompagnato che conduce alla cabaletta (ABc+coda) con riconduzione, ripresa e coda finale, secondo il tipico modulo della scena solistica;

4 - Scena e Duetto: dopo un ampio squarcio orchestrale e un recitativo ha inizio il grande duetto tra Seymour ed Enrico (basso) in cui il re manifesta l'intento di sbarazzarsi per l'ennesima volta della di lui consorte, così ripartito: a) introduzione (Allegro), un recitativo sinfonico traducibile in termini di xA (Enrico), yA¹ (Seymour) ove x e y stanno ad indicare l'*incipit* diversificato, in stile declamato (Enrico) e cantabile (Seymour), seguiti da unA³ in funzione di passaggio al Larghetto; b) Larghetto A (Aba¹, Enrico), B (Seymour, un AbC con C espanso + coda "a due"); c) una transizione in recitativo accompagnato su cui s'inserisce la ripresa dell'elemento "a" dell'Allegro introduttivo; d) Finale A (Ab, Seymour), B (Ab, Enrico) e un C ("a due") costruito sull'ultima parte del Larghetto, un ulteriore richiamo a distanza che crea coesione all'interno di una struttura piuttosto complessa e frastagliata. Segue una brevissima riconduzione e la ripresa di BC + coda finale;

atto primo - quadro secondo

5 - Scena e cavatina: Percy (tenore), l'ex promesso di Anna reduce dall'esilio voluto da Enrico, si abbandona con l'amico Rochefort (basso), fratello della regina, ad un breve recitativo, spezzato da ariosi, da cui si diparte un'aria strofica (Allegro, Abc+coda indissolubile), una transizione (coro di cacciatori) ed infine una cabaletta (ABa¹ + riconduzione, ripresa e coda);

6 - Quintetto: preceduto da un "accompagnato" a flusso continuo (abcdef, "Voi Regina") prende ora il via il primo concertato dell'opera, un quintetto con coro basato sulla reiterazione-trasposizione-variazione di un modulo melodico A (ab) secondo il percorso A (ab, Anna), A (ab, Enrico), A¹ (ab variati melodicamente, Percy), b (riconduzione, coro), A² (ab+c, Tutti). Dopo un recitativo sinfonico (a¹a²) più volte ripetuto tra recitativi accompagnati ha luogo la stretta A (a¹a²b, Tutti), B (Ab, Percy, Anna, Tutti) con un'ampia sezione finale (f¹f²g¹g²g³e¹e²+coda). Manca la ripresa;

atto primo - quadro terzo

7 - Cavatina: introduzione sinfonica, recitativo, arioso, aria di Smeton ABC con riconduzione e ripresa + coda secondo lo schema della cabaletta¹³;

8 - Duetto: un elaborato passo orchestrale in cui compaiono procedimenti in contrappunto doppio, avvia ora un duetto tra Anna e Percy susseguentesi in una introduzione su strofa ripetuta (xA (Percy),

yA (Anna)), un recitativo sinfonico di transizione e una cabaletta A (Abc, Anna), A (Abc, Percy) con riconduzione e ripresa “a due”. Un duetto dall’impianto alleggerito rispetto a quello precedente in quanto vien meno il movimento lento centrale;

9 - Finale: giunge il re e non gli par vero di poter cogliere in flagranza di tradimento l’ingombrante consorte e spedirla così in compagnia del presunto amante tra le braccia del boia, previo sommario processo. Il tutto attraverso il consolidato schema a) recitativo sinfonico/accompagnato A (Abc), A¹ (Adef); b) concertato (Andante) A (Ab, Anna), B (Ab, Enrico), C (Ab, Tutti) + ampia coda; c) transizione alla stretta; d) stretta con scorrimento a flusso continuo abcd eee (crescendo) FGhil con ripresa abcd + coda finale;

atto secondo - quadro primo

10 - Coro: introduzione sinfonica e coro ABA+coda con A strofico (AbC) e B parte centrale contrastante ed instabile; segue un recitativo tra Anna, consegnata nelle proprie stanze, Hervey e il coro, inframmezzato e concluso da frammenti orchestrali tratti da B;

11 - Scena e Duetto: le due amiche-rivali si incontrano. Seymour chiede perdono alla regina confessandole di esser lei la causa di tanti guai. Anna perdona. La scena, piuttosto complessa e ulteriormente dilatata rispetto al duetto Seymour-Enrico, è così suddivisa: a) Larghetto a¹a² (orchestra), a³b (Anna), c (Seymour); b) recitativo interrotto da numerosi e brevi ariosi o frammenti concitati di recitativo accompagnato; c) introduzione (Maestoso) in cui Anna esordisce con 8 battute di declamato e 10 di accompagnato, quindi, dopo due battute dell’orchestra (k), attacca una strofa abC+coda. Seymour risponde con 11 battute di recitativo accompagnato, 4 di k (orchestra) e 19 di accompagnato in dialogo con Anna. Manca, contrariamente alle introduzioni dei due precedenti duetti, la ripresa da parte di Seymour del materiale di Anna; d) Larghetto A (a¹a²), B (a¹a²) con ampia coda. Qui la vera protagonista è Seymour mentre la regina si limita a frammentari interventi sul canto accorato della rivale; e) recitativo accompagnato (Anna); f) Finale (Moderato) A (Abc+coda, Anna), B (a1a2a3a4+coda indissolubile, Seymour) in funzione di transito ad un C (aaabc¹c² + ripresa a distanza del finale di B, “a due” in imitazione) in luogo della ripresa di A. Duetto nel complesso piuttosto libero sia nelle sue numerose parti costitutive che nel fluire fraseologico di tutte le tre “canoniche” componenti;

atto secondo - quadro II

12 - Coro: introduzione e coro A (AbC), B (parte centrale instabile), A¹ (C), ove C è una strofa nella strofa, essendo a sua volta ripartito in Abc;

13 - Scena e Terzetto: dopo un vasto squarcio di recitativi semplici, accompagnati e ariosi, si profila all’orizzonte un terzetto Enrico-Anna-Percy secondo la scansione a) introduzione xA (Enrico, poi Percy), yA¹ (Percy) in recitativo sinfonico, impernata su un nucleo-base a¹a² affiancato da unità sempre diverse; b) Larghetto A (Abc+coda, Percy), A¹ (Abc+coda, Anna, una variante melodica di A), B (Enrico, poi Percy ed Anna) suddiviso internamente in A (a¹a²), B (a¹a²) + coda; c) transizione con ripresa del materiale introduttivo (a¹a²de + nuovi frammenti); d) stretta finale A (Abc, Enrico), B (Abc, Percy-Anna) con riconduzione e ripresa di AB abbreviati + coda. Un grande terzetto, richiamante l’impianto del primo incontro tra Enrico e Seymour;

14 - Aria: un recitativo accompagnato introduce alla grande scena solistica di Seymour la quale chiede al re clemenza per Anna in un’aria piuttosto libera AbCdE+coda (in d ed E è riscontrabile materiale di A) che chiude in forma “aperta” con cadenza d’inganno sul VI abbassato di Mi maggiore su cui si inserisce la parte conclusiva dell’esposizione dell’ouverture, un recitativo sinfonico Enrico-Seymour, seguita da un Coro, lo stesso dell’inizio del secondo atto ma modificato nel finale (Aba¹+Cd) ed infine una cabaletta AbC, ripresa dopo la riconduzione di prammatica;

atto secondo - quadro III

15 - Scena ed Aria: recitativo ed aria di Percy che attende di essere condotto con Smeton e Rochefort al patibolo, in un inconsueto, almeno per Donizetti, schema Abc (sei versi di cui i primi due occupano l’intero A), D (d¹d², due versi) + coda. Una transizione porta alla consueta cabaletta (AbC) con

riconduzione, ripresa e coda finale;

16 - Finale: Coro ABA cui fa eco una densa sezione di recitativi (la pazzia di Anna) interrotta da numerosi squarci di accompagnato e ariosi tra i quali compare in orchestra il 2° tema dell'ouverture. È poi la volta di una prima aria di Anna AbA+coda, un recitativo sinfonico, tramutantesi prontamente in accompagnato, al giungere di Percy, Rochefort e Smeton. Segue una seconda aria nel più agile schema AB+coda, una marcia interna che funge da sottofondo alle declamazioni vocali e che introduce la cabaletta (ABC+coda con riconduzione, ripresa e coda finale) in cui l'infelice protagonista, momentaneamente rinsavita, maledice, prima di concedersi al boia, la "coppia iniqua". Scena grandiosa, ennesima variante per dilatazione dell'impianto solistico-tipo a seguito di esigenze prettamente drammaturgiche¹⁴, sia attraverso l'ampia sezione iniziale in recitativo (caso analogo lo si risconterà nella scena della pazzia di Lucia) che per la presenza di ben due arie, interrotte da segmenti di transizione, oltre alla doverosa cabaletta finale.

La fase di "esposizione" si espleta per i cinque personaggi principali secondo modalità differenziate: mentre Seymour si presenta sbrigativamente, Smeton indugia un po' di più con un'aria strofica. Di contro i due amanti, Anna e Percy, seguono la scena solistica convenzionale (recitativo-aria-cabaletta). Solo Enrico si concede con un duetto, seppur di ampie proporzioni. A "presentazioni" avvenute il dramma si sviluppa con un primo grande squarcio d'insieme, il finale del II quadro, controbilanciato, dopo l'aria di Smeton ed il più agile duetto Anna-Percy, da quello altrettanto imponente del Finale Primo. Se quest'atto è pertanto caratterizzato da una sorta di poderoso crescendo formale (solo-tutti), il secondo, di contro, tende progressivamente a ripiegarsi sulla scena solistica, con il coro in funzione prima di elemento di cesura tra una serie di pezzi d'insieme (coro/duetto Anna-Seymour/coro/terzetto Enrico-Anna-Percy) ed in seguito di "sfondo" alle grandi scene di epilogo di Seymour e di Anna, aventi come intermezzo il canto desolato di Percy.

Quanto ai moduli formali è possibile reperire al primo livello una discreta varietà di atteggiamenti, dalla ricorrenza degli schemi Aba^1/A^1 o Abc/C delle arie, al più frequente AbA (ABA ecc.) delle cabalette, pur tra "imprevisti" quali l'aria strofica o a struttura di cabaletta, o l'aria in *Bar-Form* (la cavatina di Seymour) o, ancora, le amplificazioni riscontrabili negli ultimi interventi solistici di Seymour e Percy, a riprova di come il principio base sia suscettibile di una serie impreveduta di mutazioni. Tali cangianti possibilità combinatorie appaiono assai più vistose nei pezzi d'insieme, soprattutto i tempi lenti dei duetti e i concertati, tanto che risulterebbe difficile trovarne uno uguale in tutto e per tutto ad un altro a meno che non si voglia salire al livello superiore dell'intera scena. Ma anche sotto questo profilo sia la struttura del libretto che la propensione ad infittire o alleggerire il decorso drammatico inducono ad una altrettanto nutrita serie di varianti rispetto ai prototipi generalizzati.

Altro aspetto strettamente connesso al versante architettonico-formale è l'articolazione del decorso tonale sia a livello della singola scena che dell'intero atto ed infine dell'opera stessa nella sua totalità. Il prospetto seguente

Atto primo

Ouverture Coro Seymour Smeton Anna — Enrico/Seymour Percy — Quintetto Smeton Anna/Percy Finale

Atto secondo

Coro Anna/Seymour Coro Terzetto Seymour Percy Coro Anna —

evidenzia come non sempre all'interno delle strutture di secondo livello venga mantenuta una sola regione. Se ciò è riscontrabile nei tre duetti, nel terzetto del secondo atto e nel Finale Primo

(introduzione, concertato e stretta in Re), altrettanto non può dirsi delle scene solistiche ad ampio spettro, dalle sortite di Anna (aria in Sol e cabaletta in Mi bemolle (affinità di terza)), di Percy (aria in sol, cabaletta in Do, affinità di quinta), al Finale del II quadro del primo atto (concertato in La bemolle, stretta in Do, altra affinità di terza) per non tacere della grande scena della pazzia di Anna che si snoda attraverso il fa maggiore della prima aria, il Sol della seconda e il Re della cabaletta. Ad un livello ancor più elevato è possibile scorgere, dopo il re maggiore dell'ouverture, il formarsi di un primo nucleo tonale attorno a Mi bemolle che, ripiegandosi momentaneamente sul Re del duetto, cede subito il passo al do maggiore del secondo quadro, seguito da un ennesimo ritorno a Re nel Finale Primo. Nel secondo atto do maggiore ricorre ancora per ben due volte (il duetto ed il terzetto) per dissolversi, attraverso Mi, Sol e Fa, ancora nel Re iniziale. Ciò farebbe pertanto pensare a re maggiore come fulcro tonale dell'intera partitura secondo una articolazione in tre distinte fasi: una prima fase di affermazione (atto primo), una seconda di allontanamento (atto secondo), una terza di ripresa (parte finale).

Classico prototipo di opera in due corposi atti sostanzianti da complesse scene solistiche e d'insieme, *Anna Bolena* trova una "ideale" e "generica" corrispondenza formale in partiture quali *Capuleti e Montecchi*, *Il pirata*, *Sonnambula* e *Norma* di Bellini oltreché in lavori minori dello stesso Donizetti, dai numerosi "drammi giocosi" ai melodrammi *Il Paria*¹⁵, *Imelda de' Lambertazzi*, *Gianni di Parigi* ecc.

Carlo Marengo

1 - *continua*

¹ *Maria di Rohan* fu successivamente ripresa a Parigi e arricchita di nuovi numeri. È in questa veste (la "grande Maria") che essa, su precise indicazioni dello stesso autore, compare nell'Edizione Ricordi.

² Ad esempio nel Coro iniziale di *Anna Bolena*, con A¹ in Mi bemolle (10 battute) e A² in mi bemolle (8 battute) e, sempre nello stesso lavoro, il Larghetto del Duetto Anna-Seymour (a¹, sol maggiore, 4 battute, a², sol minore, 4 battute).

³ Le lettere maiuscole corrispondono a segmenti comprendenti al loro interno due o tre unità minime mentre le lettere minuscole si riferiscono alle sole unità minime come esse compaiono ad una prima ricognizione analitica. Pertanto le scansioni a¹a²-b¹b²-cd sono ricomponibili ad un successivo livello negli schemi Aba¹ e ABC.

⁴ ... code indissolubili in quanto strettamente connesse all'ultima sezione a seguito di una cadenza differita o evitata (su accordo cromatico) da cui la coda stessa prende avvio per riformulare il giro cadenzale conclusivo.

⁵ Notevole esempio in tal senso, seppur non donizettiano, è l'aria di Amina "Ah non credea mirarti" dalla *Sonnambula* di Bellini.

⁶ La versione originale di quest'aria differisce da quella riportata nell'Edizione Ricordi in cui compare un semitono sotto.

⁷ In questi casi le strofe musicali verranno indicate attraverso lettere maiuscole in corsivo (ABC ecc) mentre le sole lettere maiuscole rimarranno a designare i raggruppamenti minimi delle unità fraseologiche di base (A=a¹a²).

⁸ Il termine scena assume per lo più due significati: scena intesa come sommatoria di recitativi e pezzi chiusi o scena come scansione drammatica del libretto (scena I, II ecc.).

⁹ C'è chi intende per *aria* l'insieme dell'aria "lenta" e "brillante". Tuttavia, in conseguenza delle diversificate caratteristiche espressive e formali, distingueremo le due tipologie riferendoci alla prima con il termine "aria" e alla seconda con il termine "cabaletta".

¹⁰ Cabaletta (dal provenzale *cobla*, strofa) è per definizione un pezzo brillante, virtuosistico, l'Allegro conclusivo della scena operistica. In tal senso il termine ha esteso il proprio significato venendo a designare, più che una forma, un particolare atteggiamento stilistico. Per gli scopi presenti, esso sarà utilizzato in riferimento a quel tipo di aria conclusiva articolantesi secondo la scansione cabaletta-riconduzione-cabaletta. È innegabile che tale strutturazione si profili come aria tripartita ABA. Tuttavia l'evidente funzione di B di segmento preparatorio al ritorno della strofa principale, più che di una sua logica prosecuzione in forma contrastante o di "sviluppo", fa sì che la cabaletta si connoti come una struttura strofica reiterata. A riprova di ciò sta la deprecabile consuetudine esecutiva di sopprimere tanto la riconduzione che la ripresa.

¹¹ *Lucia* e *Dom Sébastien* portano un preludio iniziale, tematicamente svincolato dall'opera in Lucia, incentrato sulla Marcia funebre del terzo atto in *Dom Sébastien*.

¹² La dicitura riportata di volta in volta dopo il singolo numero è quella che compare in partitura. Qui spesso Aria, Cavatina, Romanza ecc. tendono ad intrecciarsi quanto a significato, lungi dallo specificare strutturazioni formali di un certo tipo. In particolare "Cavatina" sta ad indicare il pezzo d'esordio in cui il cantante "cavava" per la prima volta la voce. Ad essi si è sostituito il termine generico "aria" quando non altri di volta in volta espressamente esplicitati.

¹³ A differenza dell'aria strofica, la cabaletta si avvale di una riconduzione alla ripresa che mantiene lo stesso testo della prima enunciazione.

¹⁴ Donizetti si cimenta qui in un genere piuttosto apprezzato all'epoca, la cosiddetta scena di pazzia o di estraniamento (sonnambulismi, allucinazioni ecc.) in cui la fragile psiche soprano del melodramma ottocentesco trovava rifugio dalla cruda realtà espressa dal mondo baritonale. Piuttosto elaborate sotto il profilo narrativo, queste scene devono la loro riuscita drammaturgico-musicale all'evoluzione delle varie tipologie di recitativo. Oltre alla posteriore *Lucia*, troviamo autorevoli saggi in *Sonnambula* (la scena del sonnambulismo di Amina) e *Puritani* (la scena della pazzia di Elvira dal II atto) di Bellini.

¹⁵ È lo stesso Donizetti a rivelarci parentele ancor più strette con *Anna Bolena*: "Quanto al *Paria*... sta per metà nell'*Anna*, e l'altra metà nel *Tasso*".

Il “Redattore del Reno” di Bologna (1811)

di Francesco Sabbadini

seconda parte

In questo susseguirsi di rappresentazioni, di critiche e di apprezzamenti (fra le opere più elogiate *Le cantatrici villane* di Valentino Fioravanti su libretto di Giuseppe Palomba, del 1798, altro lavoro di grande repertorio messo in scena in maggio al Teatro del Corso con la signora Paër, moglie del compositore Ferdinando, lodatissima protagonista), si giunge al 26 ottobre, giorno della prima rappresentazione al teatro del Corso dell'*Equivoco stravagante* di Rossini, che andava a sostituire il dramma giocoso di Stefano Pavesi *Ser Marcantonio*, “soggetto abbastanza ridicolo per muovere a festività” secondo la recensione del 24 settembre.

La critica del “Redattore” del 29 ottobre se la prende senza mezzi termini col libretto di Gaetano Gasbarri, “indecente libretto”, addirittura “scellerato”, da sopprimersi, sul cui impianto Rossini ha saputo tuttavia distinguersi con molta lode in tutti i diversi numeri dell’opera, nelle arie come nei pezzi d’insieme, oltre che nella sinfonia introduttiva, assecondato da validi cantanti, fra cui l’eccellente Marietta Marcolini, e applaudito da un pubblico entusiasta con varie chiamate sul palco. Ma la prefettura proibì il prosieguo delle recite, se non con decise correzioni sul testo letterario, e per un limitato numero di recite:

“Soltanto ha permesso a decoro del Musico compositore che si facciano tre rappresentazioni, dopo aver corretto e ricorretto non ostante le infinite mutilazioni fatte, alcun’altre espressioni che cantate producono un’impressione da non tollerarsi, sebbene la si tolleri leggendo”.

In sostituzione dell’opera censurata andò in scena al Teatro del Corso un dramma serio del lucchese Domenico Vincenzo Maria Puccini (un antenato di Giacomo), il *Quinto Fabio*, che si avvalse della bravura della Marcolini e della collaborazione dello stesso Rossini che scrisse per la grande cantante l’aria di sortita, visto il successo delle arie dell'*Equivoco stravagante*¹². Ma il giudizio del “Redattore” non è lusinghiero, anche per un’assenza ritenuta grave nell’ambito del melodramma serio, quella del balletto, inessenziale invece per il genere comico: “È gran tempo che non si vedono gambe sul nostro Teatro”, lamenta l’articolista sul numero del 12 novembre, prendendosela di nuovo con il braccio corto degl’impresari, e sperando in tempi migliori, semmai nella lodata *Ginevra di Scozia* di Mayr in arrivo sulla scena bolognese. Ma a fine anno, sul numero del 24 dicembre, le “Notizie teatrali” cittadine sono improntate a un marcato pessimismo: vi sono ancora negligenze nell’allestimento della stagione ventura, molta gente preferisce il Casino di Divertimento, i pubblici veglioni, le feste del Ridotto agli spettacoli d’opera, determinando una situazione definita indegna per una città della tradizione musicale e teatrale di Bologna.

L’attività musicale petroniana trovava comunque un sostanziale arricchimento nelle iniziative dell’Accademia dei Concordi e della Società del Casino di Divertimento, che un’attenzione notevole rivolgevano alla musica strumentale e a Franz Joseph Haydn in particolare: brani per strumenti solisti, oratori e intere sinfonie si alternavano ad arie di bravura e a cori di provenienza operistica¹³.

Tra le “Accademie di Musica” più importanti del 1811, il “musicale intrattenimento” organizzato dai Concordi presso il “Liceo Filarmonico” fondato nel 1804¹⁴, ove sono eseguite due sinfonie “dell’immortale Haydn”, di cui dà notizia il numero del 12 febbraio, e la “Grande Accademia Vocale e strumentale al Casino di Divertimento”, svoltasi in uno splendido palazzo cittadino (forse Palazzo Amorini di via S. Stefano, vedi nota 4), citata nel numero del 19 marzo e dominata dalla figura di Niccolò Paganini, impegnato fra l’altro, accompagnato al pianoforte dalla signora Maria Giorgi membro della gloriosa e sempre autorevole Accademia Filarmonica e direttrice dell’Accademia Polinnica¹⁵, nelle celebri variazioni sul tema dell’aria “Nel cor più non mi sento” dalla *Molinara* di Paisiello¹⁶; e l’articolista non può esimersi dalle dovute lodi:

“(…) alcuni non hanno difficoltà ad anteporlo allo stesso Kreutzer, di cui eseguì un concerto con quel suo tocco divino, che v’inebbria l’anima, e vi trasporta fuori de’ sensi”.

Un’altra manifestazione di grande rilievo, organizzata dall’Accademia dei Concordi in occasione del “fausto avvenimento della Nascita del Re di Roma” nella sede del Liceo Filarmonico, viene commentata sul numero del 21 maggio, e si incentra su un capolavoro di grande impegno esecutivo come *Le Stagioni* di Haydn, il mirabile oratorio profano peraltro già noto al pubblico bolognese¹⁷. Tra gli strumentisti, Gioachino Rossini “Maestro al cembalo”, ma anche molti “socj dilettanti” che ingrossavano l’orchestra in questa solenne occasione celebrativa. L’articolo del giornale pone in piena luce l’importanza e la qualità dell’avvenimento:

“Lo studio posto pel felice riuscimento d’una musica sì difficile per le orecchie Italiane ha vinto l’aspettazione, e tre volte che abbiamo avuto il piacere di gustarla ci ha lasciato comodo di scoprirvi sempre nuove bellezze e di essere pur tocchi anche dal piacere oltre l’ammirazione che seco si tragge incessantemente. Si farà anche la quarta, e ben è a dirsi che malgrado la lunghezza della composizione non stanchi, perché la Sala si è mantenuta sempre piena più di quattr’ore senza sbadigli e spesso con commozione di vero entusiasmo, come per esempio ne’ due pezzi sorprendenti della *Vendemmia* e della *Caccia* nell’Autunno”.

Dopo i complimenti ai cantanti Elisabetta Manfredini Guarmani, “Accademica Concorde Onoraria, e Filarmonica”, Prospero Pedrazzi e Giovanni Celli, l’articolo si riferisce agli altri protagonisti dell’esecuzione:

“Il sig. Gioachino Rossini Maestro al Cembalo non che il sig. Giuseppe Boschetti Primo Violino e Direttore dell’Orchestra meritano particolari encomj per la loro instancabilità, e precisione nel condurre i Cori, i Suonatori, i Professori di Canto, e nel difficile accordo di tante parti e di tanti istromenti. Quanto i nostri Coristi sieno esatti, e sicuri nell’esecuzione delle loro parti, niuno ha che nol senta, e non li colmi d’elogj. Così pure l’Orchestra corrisponde con precisione, annoverando essa e valenti professori, e ragguardevoli socj dilettanti intesi tutti a far gustare una Musica sì sublime, e sì rara”.

L’occasione ufficiale e celebrativa offerta dalla nascita del Re di Roma può avere particolarmente ben disposto la penna del recensore, e distolto il suo sguardo da qualche imperdonabile espressione annoiata forse comparsa sul volto di qualche spettatore (è significativa al proposito la preoccupazione di allontanare subito ogni sospetto di connivenza fra lunghezza dell’esecuzione e rischi di stanchezza per gli ascoltatori). Nessun dubbio invece, e nessuna possibile riduttiva congettura, sull’asserita importanza dell’esperienza haydniana, che influi sulla cultura musicale italiana e su Rossini in particolare, che proprio negli anni del tirocinio petroniano come allievo del Liceo Filarmonico, si fece le ossa nello studio dell’arte polifonica e nella disamina parallela di un così illustre e innovativo patrimonio d’oltralpe, pienamente recepito nella fase di rigenerazione del melodramma comico, anche in questo 1811, di nuovo a Bologna dopo il debutto veneziano dell’anno precedente al San Moisè con *La cambiale di matrimonio*: un Rossini ormai pronto a spiccare il volo verso un incomparabile e irripetibile successo in Italia e in Europa.

Francesco Sabbadini

¹² Il successo delle arie rossiniane si rinnovò nel 1812 a Milano alla Scala con *La pietra del paragone*. Il “Giornale Italiano” del 17 ottobre informa di una “Nuova calcografia di musica”, nitida ed elegante, inventata dai tipografi Carlo Bordoni e Luigi Scotti, con cui venne stampata la cavatina “Quel dirmi, oh Dio! non t’amo” del I atto dell’opera e le altre arie più applaudite, destinate al folto pubblico degli appassionati dilettanti: quasi una rivincita della componente auditiva su quella visiva.

¹³ La rilevanza della musica di Haydn fu posta in piena luce dal librettista e musicografo Giuseppe Carpani nello scritto *Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro G. Haydn* (Milano, 1812). Lo stesso autore sottolineò la presenza di tratti haydniani nella musica di Rossini, soprattutto nel trattamento dell’orchestra, in un saggio successivo, *Le Rossiniane ossia Lettere musico-teatrali* (Padova, 1824): “Scolaro sembra dell’Haydn nello adattare i passi agli strumenti”.

¹⁴ In un articolo del 6 agosto il “Redattore del Reno” riferisce della distribuzione dei premi agli allievi migliori del “Liceo Filarmonico del Comune di Bologna”: tra i componenti della commissione giudicatrice il Prosegretario dell’Accademia di Belle Arti, il grande letterato Pietro Giordani, che afferma la necessità per i Musicisti della lettura e dello studio di Dante.

¹⁵ Cfr. O. Gambassi, *L’Accademia filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, 1992, pag. 355.

¹⁶ È superfluo ricordare le successive, celebri variazioni violinistiche paganiniane su temi tratti dalle opere di Rossini: *Mosè in Egitto* (“Dal tuo stellato soglio”), *Cenerentola* (“Non più mesta”), *Tancredi* (“Di tanti palpiti”).

¹⁷ La Tipografia Ramponi pubblicò, per questa occasione solenne, la traduzione del libretto dell’oratorio ricavata dalla versione tedesca di Gottfried van Swieten (liberamente tratta dall’originale inglese di James Thomson), e preceduta dal seguente “Avviso al lettore”: “La presente Traduzione, oltre la difficoltà del vario genere delle lingue, ha dovuto lottare con altra gravissima, quella cioè, che le parole Italiane si adattassero a musica già composta sulle Tedesche. Ha bisognato quindi non discostarsi molto nel numero de’

versi, e delle sillabe dall'originale, e benché, da maestra mano, siensi all'uopo eseguiti alcuni leggieri cambiamenti sulla Partitura, onde meno rozzamente vi rispondessero le musiche note, tuttavia la traduzione non ha potuto servire a un tempo alle idee del soggetto, alla Musica, ed al ritmo, e verseggiare Italiano. Si è procurato solamente di dare una qualche guida agli Ascoltatori, alla quale, nella deficienza degli altri pregi, non mancherà quello al certo d'esser fedele. La presente traduzione modificata in alcune parti, fu quella stessa, che servì alla Esecuzione delle Stagioni che ebbe luogo a Dresda nel 1802" (pag. 3). A pag. 4 è riportata la lista degli esecutori, quasi tutti fregiati del titolo "A.F." (Accademico Filarmonico), per sottolineare ufficialmente il loro status di professionisti, assente però accanto al nome di Rossini (il giovanissimo Gioachino fu comunque accolto nel prestigioso sodalizio nel 1806 nella Classe dei Cantori, assieme a Isabella Colbran), e presente invece presso il nome di un altro Rossini, "Rossini Gius.", evidentemente il padre di Gioachino, Giuseppe, ammesso all'Accademia nella Classe dei Suonatori nel 1801 (cfr. O. Gambassi, *op. cit.*, pagg. 455, 466), ora impegnato alla tromba nel capolavoro di Haydn. Non è da escludersi che "ai leggieri cambiamenti sulla Partitura" abbia contribuito il maestro al cembalo Gioachino Rossini.

continua da pag. 6

Infine definire una "carneade", oppure una che "definiscono una grande compositrice ed interprete per fini tutt'altro che artistici" la cantante Kate Bush, liquidandola come un esempio di quella "spazzatura puzzolente" tanto aborrita, è stato davvero il tocco del grande, soprattutto se si pensa che è stato fatto senza minimamente informarsi su questa persona, per non dire d'ascoltarne qualcosa: e non preoccupatevi se a qualcuno potrà sembrare che averlo concluso senza la benché minima cognizione di causa possa costituire un indice, da parte vostra, di estrema compiaciuta ignoranza, o di presuntuoso solipsismo egotistico privo della minima dignità valutativa ed intellettuale.

Giuseppe Sigismondi (Conservatorio G.B. Martini, Bologna)

P.S.: A proposito, nell'espressione "buon prò (*sic!*) le faccia", da voi usata all'inizio del vostro articolo, a me risulta che la parola "pro" si scriva senza l'accento. Ahi, Ahi, la grammatica!

Ahi, Ahi, l'ortografia! Caro il nostro sig. Sigismondi del Conservatorio G.B. Martini di Bologna. Ci dispiace ma le risulta male perché basta consultare un qualsiasi vocabolario della lingua italiana, lo Zingarelli, ad esempio (p. 1243 dell'edizione 1959, vecchia quanto il nostro modo di pensare) per verificare che prò come sostantivo, nel significato di "giovamento" da cui l'espressione buon prò ti faccia, porta per davvero l'accento, a differenza della preposizione pro (dal latino pro = a vantaggio di, da cui il pro e il contro). Ergo: prima di imputare presunti errori "grammaticali", preg.mo sig. Sigismondi del Conservatorio G.B. Martini di Bologna, "indossi" cortesemente l'habitus dell'umiltà e conti almeno fino a cento.... Se non le sono chiare le sottigliezze della lingua che pratica tutti i giorni chissà quale confusione avrà in testa a proposito della grammatica e della sintassi del linguaggio che profondamente ci divide (quello musicale, tanto per intenderci). Ma non perdiamoci in simili quisquillie, evidentemente extrema ratio delle misere frecce in dotazione al suo arco.

Non vogliamo far torto alla sua intelligenza pensando che quanto ha scritto sia frutto spontaneo della sua cultura musicale (in tal caso occorrerebbe dare una tiratina d'orecchi ai suoi ex insegnanti di Storia della musica o di Armonia complementare che per quanto ci è dato sapere al Martini sono persone di solidissima preparazione) quanto piuttosto un atto di cavalleria (cosa anche questa d'altri tempi) nei confronti di una indifesa donzella ingiustamente tartassata dalla penna di saccentoni arroganti, presuntuosi e chi più ne ha più ne metta (un sentito grazie per i "sublimi"). Non ci pare invece, come lei afferma, di aver dato prova di intolleranza e inciviltà verso chi in buona fede professava idee musicali diverse dalle nostre. E poi, vivaddio! Stando alle citazioni da lei estrapolate qua e là il nostro, più che un articolo, pareva una vera e propria fogna, cosa che in realtà non voleva essere. È vero che trattando di certi argomenti anche il linguaggio tende inconsciamente ad uniformarsi, tuttavia non avevamo affatto la presunzione di sputar divine sentenze ma soltanto umani pareri. E ancora. È mai possibile che quando qualcuno si azzarda ad andar contro corrente, magari calcando un po' sull'acceleratore, debba inevitabilmente sbattere il muso contro qualche Sommo Sacerdote incazzato pronto a lacerarsi le vesti? Che altro dirle? Lei ha ragione, noi abbiamo ragione, tutti hanno ragione. Il mondo è bello perché vario. Si consoli, o nobile sig. Sigismondi del Conservatorio G.B. Martini di Bologna. Il nostro modo di pensare è racchiuso in tre soli numeri annui a tiratura limitata, mentre dalla sua parte si ritrova tutti i potenti della Terra. Che altro vuole? Se le diamo così fastidio, non ci legga più. Punto e basta. Anzi, meglio ancora, se ne dovesse entrare in possesso, butti pure la copia maledetta nel cesso. Il suo giusto posto? Può darsi. Anche qui questione di opinioni.

Hans

La danza di Salomè

di Gustave Flaubert

Si sa benissimo che la musica esercita influenze particolari sulla psiche e sul corpo, risuscitando ancestrali pulsioni e inducendo a movimenti molto diversi da quelli ai quali ci ha abituati o costretti il quotidiano codice comportamentale. Movimenti d'altri tempi? Movimenti d'altri mondi? Gesti, contorsioni, acrobazie: messaggi che salgono dal profondo. Stiamo parlando della danza e il pensiero corre velocemente, richiamando scene, personaggi, situazioni. Fermiamolo su Salomè, la lussuriosa e perversa figlia di Erodiade che tra le pareti di una reggia sontuosamente rancida flirta con la luna e beve gli umori della notte, dimenandosi sotto gli occhi divoranti di Erode, prigioniero delle fantasie più oscene. Ecco una danza inarrestabile divampare ed elevarsi sulle rovine morali della città; una danza avida di morte, assetata di sangue. La qual cosa non poté non conquistare un autore di genio come Gustave Flaubert, divorato da una smania verbale, pronta a tradursi nel linguaggio incisivo e coinvolgente di chi ha già scritto Salambò.

Cominciò subito a danzare. I suoi piedi avanzavano, l'uno dopo l'altro, a ritmo di un flauto e di una coppia di crotali. Le sue braccia inarcate sembravano richiamare qualcuno che continua a fuggire. Ella lo inseguiva più leggera di una farfalla; come una Psiche curiosa, come un'anima errabonda sembrava pronta a spiccare il volo.

I suoni funebri del flauto fenicio sostituirono i crotali. Alla speranza seguì la prostrazione. Il suo modo di essere esprimeva sospiri e tutta la sua persona un tale languore da non riuscire a capire se stesse piangendo un dio o morendo sotto le sue carezze. Con le palpebre socchiuse si contorceva come le ondulazioni del mare, imprimeva un tremore alle mammelle, ma il suo viso rimaneva immobile, mentre i piedi non conoscevano sosta.

Vitellio la paragonò al mimo Mnester. Aulo continuava a vomitare. Il Tetrarca inseguiva un sogno, dimenticando Erodiade. Credette di vederla accanto ai Sadducei. La visione svanì. Non era una visione. Erodiade aveva fatto istruire lontano da Macherus sua figlia Salomè di cui il Tetrarca avrebbe dovuto innamorarsi. L'idea era eccellente ed ora Erodiade ne aveva la certezza.

Poi toccò all'impulso amoroso che vuole saziarsi. Salomè danzò come le sacerdotesse delle Indie, come le Nubiane delle cateratte, come le baccanti della Lidia. Si rovesciava da tutte le parti come un fiore sbattuto dalla tempesta. I brillanti delle sue orecchie saltellavano, la seta sulla sua schiena luccicava di mille colori; dalle braccia, dai piedi, dalla veste si sprigionavano scintille invisibili che infuocavano gli uomini. Un'arpa cantò: la folla rispose acclamando. Senza piegarsi sulle ginocchia mentre divaricava le gambe si curvò a tal punto da sfiorare con il mento il selciato; mentre i nomadi abituati all'astinenza, i soldati romani maestri di dissolutezze, gli avari pubblicani, i vecchi sacerdoti irranciditi dalle dispute, tutti, dilatando le narici, ardevano di desiderio. Poi Salomè cominciò a volteggiare attorno al tavolo di Antipa, con frenesia, come in un rito di streghe. Con una voce interrotta da voluttuosi singhiozzi lui le diceva: "Vieni! Vieni!" ma lei continuava a girare; i timpani suonavano così forte da scoppiare, la folla urlava. Ma il Tetrarca gridava ancor più forte: "Vieni! Vieni! Ti darò Cafarnao! la valle di Tiberiade! le mie città! la metà del mio regno!"

Salomè si poggiò sulle mani con i talloni in aria, e percorse il palco come un grande scarabeo; poi si arrestò di colpo. La sua nuca formava un angolo retto con le vertebre. Le guaine multicolori che avvolgevano le sue gambe, passandole sopra le spalle come arcobaleni, incorniciavano la sua figura a un cubito dal suolo. Le sue labbra erano dipinte, le sopracciglia nerissime, gli occhi quasi terribili e le goccioline che imperlavano la sua fronte sembravano vapore su marmo bianco.

Salomè taceva. I due si guardavano. Nella tribuna risuonò uno schioccare di dita. Ella vi salì, vi apparve e con una pronuncia un po' leziosa e in tono infantile pronunciò queste parole: "Voglio che tu mi dia la testa in un piatto...". Aveva dimenticato quel nome, ma sorridendo puntualizzò: "La testa di Iaokanan".

(traduzione a cura di G.G.)

Ardo ma non ardisco

di Pietro Avanzi

seconda parte

Le difficoltà incontrate nella prima parte⁷ sono completamente assenti nella seconda. Se nella prima sono emersi problemi notevoli di ordine filologico - interpretativo, nella seconda tutto sembra, almeno in apparenza, chiaro e semplice. La melodia rivela una cantabilità ritmicamente variata e animata in alcuni punti, mentre il continuo interrompe, da b.35, il suo moto quasi uniforme per sciogliersi in “tirate” di crome discendenti e ascendenti fino alla cadenza perfetta in levare che chiude la seconda parte. Le armonie d’accompagnamento non presentano particolari difficoltà trattandosi prevalentemente di consonanze semplici di quinta o di sesta. Con l’eccezione di due quarte in terza (cadenze di grado b.30 e perfetta b.41), tutte le altre dissonanze sono a discrezione del suonatore. L’elemento di maggior interesse concerne semmai il “come” accompagnare, ossia in che modo disporre o distribuire le parti e quante utilizzarne, ma non le consonanze che vi si richiedono. L’aspetto relativo al come è certamente, fra i molti, quello più coinvolgente e suggestivo per quanto riguarda la prassi italiana del basso continuo, perché concerne la dimensione “artistica” dell’accompagnatore nella sua principale funzione rivolta a completare armonicamente, ossia a sostenere strumentalmente in modo appropriato e gradevole, chi canta o esegue la parte principale.

La dimensione artistica, quella che consente di valutare la differenza fra diletantismo e professionalità, è difficile da codificare, se non impossibile, in quanto dipende da fattori quali il talento la fantasia o la creatività, il cui valore è esclusivo o intrinseco ad ogni singola personalità. Forse il loro valore, più che determinarlo, è possibile descriverlo analizzandone il meccanismo inconscio - la componente psicologica - che sottende o guida i comportamenti umani in situazioni la cui libertà artistica è limitata dall’esterno. Per esempio, chi si muove nell’ambito della prassi del continuo, deve farlo entro alcuni condizionamenti oggettivi che vanno al di là delle particolarità individuali, in quanto le parti composte, lo stile o la forma, e le tecniche di riferimento, costituiscono i dati assoluti sui quali misurare il nostro grado di preparazione, di aderenza o di pertinenza a quel mondo musicale così *sui generis* rispetto a quello attuale. Proseguendo si può certamente affermare che la preparazione tecnica del suonatore di basso continuo è, sì, di fondamentale importanza, ma non ancora sufficiente a guidare la propria soggettività nel momento in cui questa si accinge a trasferire dall’interno all’esterno un mondo musicale che si crede, a torto o a ragione poco importa, conforme a quanto si legge di essenziale nei documenti storici. Sono personalmente convinto che, comprendere e rispettare le intenzioni dell’autore contenute nell’opera musicale, sia possibile soltanto se la componente “soggettiva” dell’accompagnatore - dopo aver accumulato conoscenze specifiche e approfondite - modifica la sua attuale sensibilità musicale adeguando i fattori suddetti al divenire di quel lontano periodo storico. L’inconveniente maggiore che oggi si presenta davanti ad un suonatore di continuo, riguarda proprio la difficoltà del soggetto (colui che accompagna) di impadronirsi dell’oggetto (la prassi storica). Per poterlo fare in termini credibili è necessario che il soggetto scelga di alienarsi idealmente nell’oggetto, altrimenti finirà con l’annullare (adattare, ridurre, ecc.), per istintiva convenienza, l’esser altro dell’oggetto. Spesso la nostra natura, quello che si è, non consente di riuscire in ciò che si vorrebbe essere, in quanto la libertà d’azione può farci imboccare una strada i cui ostacoli, per essere superati, richiedono spiccate qualità o doti musicali naturali senza le quali i fini dell’azione non escono dai pii desideri. In sostanza, la necessità di operare comunque, sovente costringe a non tenere conto dei risultati “filologici” o della coerenza stilistica. Tuttavia la diversità dei risultati non costituisce un momento negativo *in toto*, perché la dimensione storica non è riducibile a dei modelli rigidi o astratti

validi ovunque e per tutti. È compito dei musicologi porre in evidenza gli elementi costitutivi dei diversi stili musicali, ma se si vuole migliorare (razionalizzare, perfezionare) la prassi del continuo è necessario un cambiamento di indirizzo da parte delle numerose individualità di ordine superiore che costellano l'attuale mondo musicale barocco (Leonhardt, Christensen, Williams, Harnoncourt, ecc.). Queste individualità dovrebbero discutere, singolarmente o in simposi, dei problemi inerenti la prassi del continuo (analisi), cercando di pervenire a delle conclusioni che superino i limiti angusti delle fonti normative e descrittive (sintesi). Queste fonti infatti poco o nulla ci dicono su come realizzare un madrigale di S. D'India o di C. Saracini, o una cantata di Carissimi o di A. Scarlatti. Gli studiosi - ricercatori, per essere chiari, o pervengono a delle soluzioni concrete di tutto rispetto e allora devono farle conoscere, oppure la realizzazione non uscirà dal "privato", dal vago, dall'indistinto, o dalla sensazione che si tratti di una componente separabile dal contesto che la genera. Riprenderemo in seguito l'aspetto sul "come", non essendo ancora concluso quello riguardante la numerica, o le consonanze richieste dai moti del continuo.

Nella prima parte dell'aria seconda si è dimostrata l'importanza delle cifre, al punto tale che la linea del continuo deve intendersi numerata anche quando i numeri non sono presenti. Nella prassi italiana è il continuista che deve provvedere a tale manchevolezza, perché non era pensabile ai tempi di Bianciardi e di Agazzari che l'accompagnatore non fosse un musicista completo⁸. Banchieri avverte inoltre che le cifre, quando non ci sono, devono essere aggiunte in modo da formare un sicuro "*compendio di tutta la spartitura*"⁹. Ma come rimediare ad un simile inconveniente, visto che un mondo musicale completamente diverso divide la nostra formazione teorico-pratica da quella che si impartiva nel XVII secolo? Studiando in modo dettagliato i caratteri propri di quella formazione, ponendone poi sulla "carta" i risultati al fine di poterli confrontare, valutare ed eventualmente modificare. Proviamo per un momento ad applicare il principio, testé formulato, alle prime cinque misure della terza parte, già considerate e riportate nell'articolo precedente, valutandone le potenzialità e le conseguenze soltanto dal punto di vista armonico antico o contrappuntistico (il contrappunto coincideva con la teoria e il suonare sopra la parte con la pratica).

Le misure prima e quinta sono chiare, perché le consonanze del continuo provengono dalla parte composta. Le misure seconda e terza appaiono a loro volta facili, certamente per il primo tempo principale, ma non altrettanto per il secondo. La diminuzione del continuo, che "riempie" la nota "grossa" della voce e prepara quella seguente, si riferisce alla stessa nota della battuta precedente. Per essere immediatamente compreso occorre immaginare le prime quattro misure come se fossero composte dalle seguenti semibrevis: Re-Re-Si-Si. Nel secondo Re appare ovvia la nota di passaggio Do diesis, ma non la diminuzione sul terzo quarto della battuta. Pensare anche a quattro semiminime, Fa diesis-Re-Sol-Do diesis, non muta il quadro dal momento che il Sol appare estraneo quanto il Do diesis. Che le note Sol-La-Si non siano da accompagnare lo si desume dalla loro velocità, e dal fatto di essere in relazione ornamentale col La del canto. Altrettanto da non accompagnare con armonie proprie sono i due Sol diesis che si trovano una decima minore dalla melodia. Questa prima e superficiale analisi sembra contenere molti punti deboli, forse, per renderla più accettabile, è necessario riconsiderare le prime quattro battute in altri termini.

Dovendo un suonatore accompagnare in modo estemporaneo, il criterio da adottare - secondo i testi - riguarda la proprietà delle consonanze in relazione ai moti del continuo. Per le prime due misure non ci sono dubbi, perché si passa da Re minore a Re maggiore. I dubbi nascono invece per le note Si bequadro-Sol diesis e Sol diesis-Si bequadro, in quanto la parte cantata non offre sufficienti indicazioni. Se il Si bequadro si accompagna con le consonanze di terza e quinta, il Sol diesis si dovrebbe accompagnare con quelle di terza e sesta, ed eventualmente con la sesta unita alla quinta falsa. Ma questa "soluzione", dovendola applicare anche alle note adiacenti Sol diesis-Si, appare alquanto impropria. Infatti, se si mantiene la sesta con o senza la quinta anche sul secondo Sol diesis, si comprende subito che non si tratta di una "sensibile", perché il tasto transita sul Si attraverso il La di passaggio. L'unico punto fermo per entrambe le misure pare sia costituito dalle consonanze d'ottava

quinta e terza richieste dal primo Si. Stabilire se questa interpretazione sia da preferire ad altre, o rientri nella volontà dell'autore, credo sia impossibile da dimostrare. Si consiglia tuttavia di procedere con prudenza e attenzione, e qualora si volesse prendere una decisione farlo soltanto dopo numerose ed approfondite analisi sostenute da tentativi pratici continuamente rimessi in discussione.

Una soluzione che potrebbe contenere una propria logica interna, e rientrare nell'ambito della naturalezza e della pertinenza stilistica, penso sia quella ipotizzata in precedenza: le quattro semibrevi Re-Re-Si-Si accompagnabili nell'ordine con consonanze di terza minore e quinta, di terza maggiore (primo rivolto), e di terza e quinta (i due Sol diesis non sono in considerazione dal punto di vista armonico in quanto la destra mantiene gli stessi tasti). È molto probabile che le due semiminime, Sol diesis-La, siano poi le figure principali di una diminuzione per moto contrario rispetto a quella precedente (volendo rispettare il continuo si applichi la diminuzione alla destra). Non si nasconde la preoccupazione che possa trattarsi di una soluzione "arbitraria", o troppo personale, perché le potenziali opportunità, che alcuni passaggi potevano offrire, rientravano in una casistica comune difficilmente evitabile. Soltanto il compositore era in grado di conoscere la "vera" interpretazione, e dal momento che lo stesso evitava di chiarirla, appare chiaro il messaggio implicito in questo atteggiamento: gli esecutori dovevano essere all'altezza della situazione. I musicisti, infatti, non componevano per i principianti, ma per se stessi o per professionisti di tutto riguardo¹⁰. Forse non è fuori luogo ricordare che la maggior parte delle composizioni serviva principalmente a far conoscere il loro autore, il quale, tramite dediche "umilissime", poteva così sperare nei favori dei potenti. In questo modo la diffusione delle medesime finiva sovente con la scomparsa del musicista, mentre la memoria di quest'ultimo si trasferiva negli scaffali delle biblioteche. Il recupero "filologico" della monodia accompagnata non può perciò prescindere, categoricamente, sia dalla conoscenza critica dei documenti storici che dall'acquisizione di una particolare sensibilità musicale.

Il brano di Belli presenta nella terza parte molti altri passaggi interessanti, i quali tuttavia non verranno trattati per la semplice ragione che la numerica, pur essendo fondamentale per il continuista, rappresenta pur sempre un aspetto della complessa tematica legata al modo di suonare sopra la parte. Le sezioni seconda e terza (vedi trascrizione) sono importanti, più che per i numeri o le armonie, per il loro contenuto musicale, in quanto costituiscono una prova ulteriore in favore della prima tesi sostenuta nell'articolo precedente. La varietà della melodia e dell'armonia, nell'ambito di un insieme complessivamente coerente e armonioso, non consente di tollerare effetti così impropri o fastidiosi come quelli incontrati soprattutto nella prima sezione. Il discorso relativo all'armonia (consonanze - dissonanze) verrà comunque ripreso quando si parlerà sul "come" accompagnare le prime due sezioni, nel frattempo si affronteranno argomenti delicati quali: l'improvvisazione o il suonare estemporaneamente, e la realizzazione scritta o l'intavolatura della medesima.

Per il momento non è possibile presentare un'analisi storica del concetto di improvvisazione, ma porre soltanto una questione che si ricollega alla situazione attuale. Situazione che vede nel modo di suonare estemporaneamente l'essenza stessa del basso continuo, e la cifra di riconoscimento per qualsiasi manifestazione relativa a tale prassi esecutiva. Infatti, la tecnica dell'improvvisazione - che si rivelerà particolarmente adatta e fertile negli strumenti "*per il fondamento e per l'ornamento*", secondo la celebre divisione stabilita dal teorico e musicista Agazzari¹¹ - trova la sua principale ragion d'essere nel contrappunto "*alla mente*" del XVI secolo. La questione che oggi si pone non consiste quindi nel principio in quanto tale, ma nei margini di operatività che si intende concedere all'improvvisazione medesima: se essa cioè debba essere tale in ogni tempo e luogo, oppure se i documenti consentono anche la realizzazione scritta o posta "in cartella" o intavolata¹².

Parlare dei numerosi documenti pervenutici con il continuo realizzato richiederebbe uno spazio talmente ampio da giustificare un saggio a parte. Ciò che in questa sede importa è porre l'attenzione sull'utilità della realizzazione scritta. Premesso che l'originalità dell'apprendimento di tale tecnica consiste nel rapporto diretto con lo strumento (cembalo), come si evince dalla formidabile scuola napoletana (Partimenti di Durante, Paisiello, Fenaroli, ecc.), c'è da aggiungere che la realizzazione

scritta ci viene suggerita proprio dal grande teorico Heinichen¹³. Questi, dopo aver intavolato tutti gli esempi presenti nei diversi capitoli del suo poderoso volume sul basso continuo, presenta “*Una dimostrazione pratica*”, realizzando e commentando in modo analitico una cantata di A. Scarlatti particolarmente impegnativa¹⁴. La dimostrazione di Heinichen non vuole essere un invito alla realizzazione scritta, ma porsi come esempio illuminante e significativo per tutti gli studiosi, visto che la pratica estemporanea del basso continuo sottende al suo interno una casistica talmente diversificata da rendere possibile qualsiasi soluzione. Tale esempio si rivela quindi particolarmente istruttivo, in quanto trovo alquanto discutibile che si pubblicino volumi sul basso continuo privi di proposte simili a quella in stile italiano offerta dal tedesco Heinichen¹⁵. Per quanto curata ed esaustiva possa risultare oggi una pubblicazione, essa apparirà sempre “incompleta”, se chi pubblica continua a riportare ciò che si trova scritto in altri documenti o testi o saggi, senza assumersi la responsabilità diretta di una o più intavolature sul modello fornito da Heinichen.

Si provi per un istante a considerare la conclusione di Guido Morini che si legge a p.274 degli “Studi corelliani” raccolti negli “Atti del quarto congresso internazionale”¹⁶. Lo studioso sostiene che “*la grande forza*” del continuo risiede nella “*indeterminatezza*”, ossia nella “*impossibilità di suonare due volte un medesimo basso nello stesso modo*”, anzi, a suo dire, questo sarebbe “*il messaggio più importante e profondo trasmessoci da quella meravigliosa civiltà musicale*”. Il basso continuo, in sostanza, non si dovrebbe intendere come “*una scrittura imperfetta, incompleta, da restaurare o ricostruire*”, in quanto qualsiasi realizzazione scritta, togliendo ai suonatori la libertà di variare continuamente il modo di accompagnare “*un medesimo basso*”, incrina la purezza del “*messaggio...*”. Che il continuo sia da improvvisare non si discute, ma che l’indeterminatezza sia posta come la *conditio sine qua non* per evitare “*qualche esempio di realizzazione*” scritta appare alquanto fuorviante o strumentale. Quando si arriva ad affermare che uno stesso basso ammette infinite soluzioni, si dimentica una cosa fondamentale: che la modificabilità delle strutture di qualsiasi civiltà musicale trova i propri limiti, non nelle strutture stesse, ma nella capacità di manipolazione individuale. Tuttavia, per non uscire dell’argomento, quali sono le conseguenze più immediate cui ci porta l’indeterminatezza? Essa conduce a considerare anarchica la struttura del continuo e aleatoria qualsiasi soluzione estemporanea, finendo col farci tollerare - se non di diritto, di fatto - qualsiasi atteggiamento nei confronti del continuo. In realtà, a ben vedere, anche la realizzazione scritta rientra nell’indeterminatezza, per la semplice ragione che esprime la volontà di soggetti estranei, per cultura e formazione, alle composizioni col basso da accompagnare dei secoli XVII e XVIII. La semplice constatazione che la realizzazione estemporanea si sente e quella scritta si vede, non è sufficiente a renderle sostanzialmente diverse sul piano stilistico o estetico. Dal momento che le realizzazioni non devono prescindere da determinati presupposti, difficilmente saranno accettati i modi privi di coerenza col testo originale o con la volontà dell’autore. Inoltre sembra di capire che i modi sempre diversi finiscono per legittimare anche la realizzazione a parti reali¹⁷, come si osserva in diverse pubblicazioni messe in opera recentemente da musicisti che interpretano - probabilmente, secondo schemi mentali impropri - quanto si legge nei documenti relativi al modo di suonare sopra la parte.

Personalmente sono convinto che si tratta di un falso problema, perché ognuno realizza inevitabilmente in base alla propria preparazione e sensibilità musicali, e nella convinzione che le scelte personali rappresentano comunque quanto di meglio si intende offrire in quel momento. Esiste comunque una differenza “qualitativa” fra la realizzazione scritta e quella improvvisata, nel senso che la prima richiede particolari attenzioni (regole e rigore), mentre la seconda ammette quasi tutto (concessioni e tolleranza), come per la *res facta* nei confronti del contrappunto “*alla mente*”¹⁸. La realizzazione “*in cartella*” è tuttavia consigliabile perché consente il confronto o la comparazione, oggi assolutamente indispensabili se si vuole progredire e migliorarne l’apprendimento, ma stimola anche critiche ed osservazioni che la natura umana raramente è disposta ad accettare¹⁹. Ma al di là di queste o di altre considerazioni, la realizzazione scritta per essere legittimata deve poter poggiare su postulati o presupposti estetici, il cui valore li privi della contingenza facendoli apparire come

fondamentali e insopprimibili. Esistono? E se ci sono dove individuarli? Per la prassi italiana essi corrispondono “*al suonar pieno*” e alla “*discrezione*”: al suonare pieno per non lasciare mai vuoto lo strumento o povera o incompleta l’armonia, alla discrezione per la consapevolezza delle scelte nell’ambito del ruolo proprio di chi accompagna sopra la parte²⁰. All’interno di questi principali criteri orientativi, si inseriscono una serie quasi infinita di dettagli che costituiscono la sostanza stessa del basso continuo nella sua dimensione operativa diretta, o in coerente sintonia osmotica con lo strumento - cembalo, organo, chitarrone, liuto, ecc. - e le parti composte. Queste le ragioni per le quali nel prossimo numero si parlerà dei procedimenti utilizzati in relazione alla realizzazione scritta delle prime due parti dell’aria seconda di Domenico Belli.

Pietro Avanzi
2 - continua

⁷ Vedi prima parte di “Ardo...” in *Musicaaa!* Gennaio-Aprile anno III n.7 Mantova 1997.

⁸ Per accostarsi al modo di suonare sopra la parte era necessario conoscere il contrappunto o le nozioni fondamentali, saper cantare e suonare piuttosto bene lo strumento, infine, possedere un buon orecchio naturale. Vedi Agazzari “*Del suonare sopra’ l basso...*” (p. 4) Siena 1607.

⁹ *Dialogo musicale* sul basso continuo aggiunto al *Quinto registro de l’Organo suonarino* di A. Banchieri, seconda edizione Venezia 1611.

¹⁰ Prefazione ai *Cento concerti Ecclesiastici* di Viadana, quarta impressione Venezia 1605. Dopo la dodicesima regola Lodovico aggiunge la seguente risentita osservazione: “*Nè qui mi stia dire alcuno, che detti Concerti siano un poco troppo difficili, perchè la mia intenzione è stata di fargli per quelli che sanno, e cantano bene, non per quelli che strapazzano il mestiero, e state sani*”.

¹¹ Op. cit. vedi nota 14.

¹² Per comprendere bene di che cosa si tratta è opportuno chiarire quanto segue. La realizzazione può essere improvvisata estemporaneamente, preparata prima e poi improvvisata, scritta parzialmente o totalmente e poi suonata, intavolata e pubblicata. Una sola considerazione servirà a fornirci una vaga idea della complessità del basso continuo. Ritengo assolutamente impossibile improvvisare estemporaneamente, in modo stilisticamente appropriato, i concerti ecclesiastici di Viadana (vedi nota 16) se non si preparano prima, oppure - come si apprende dalla sesta regola - se non si procede direttamente alla loro intavolatura, “*che a dirne il vero parla molto meglio*”.

¹³ D. J. Heinichen, *Der General Bass in der Composition*, Dresda 1728. Si consiglia di utilizzare l’agevole riduzione moderna (tesi di laurea) di G. J. Buelow dal titolo *Thorough-Bass Accompaniment according to J.D.Heinichen*, 1966 Los Angeles University of California.

¹⁴ Il titolo della cantata di A. Scarlatti utilizzata da Heinichen è il seguente: *Lascia deh lascia al fine di tormentarmi più. A Pratical Demonstration* si trova nel cap. IX, la realizzazione in *Appendix* (vedi nota precedente). Il fatto che Heinichen ci informi che si tratta soltanto di *one possible solution*, non diminuisce minimamente l’importanza didattica della sua operazione. Un altro significativo esempio, riportato in notazione moderna da F. Del Sordo (op. cit. vedi nota 9) alle pp.288-89 e rivolto all’uso dell’acciaccatura, si trova in *Regole per accompagnare sopra la Parte d’Autore incerto*, Roma c.1700 (MS RM 1 presso biblioteca corsiniana Roma).

¹⁵ L’affermazione “in stile italiano del tedesco Heinichen” può apparire a taluni studiosi come una provocazione. Si ricorda che il compositore e teorico Heinichen, nato nel 1683, soggiornò in Italia per un lungo periodo, e precisamente dal 1710 al 1716, soffermandosi per quasi tutto il tempo a Venezia, e occasionalmente a Roma e a Firenze. A Venezia conobbe Gasparini, l’autore de *L’Armonico Pratico al cimbalo* pubblicato nel 1708. Lo stile italiano di Heinichen emerge nella varietà armonica, nel suonar pieno, nella discreta fantasia, nell’uso dell’acciaccatura, nelle quinte e nelle ottave, nei raddoppi, nella distribuzione delle parti (divise e non) e nel registro medio-alto. È probabile che si tratti di una scrittura che sintetizza i due stili, tedesco e italiano; determinante appare tuttavia l’influenza italiana.

¹⁶ G. Morini, *Cenni sul basso continuo in Italia nel XVII secolo*, “Quaderni della rivista italiana di musicologia”, Firenze 1990, Olschki editore.

¹⁷ La dizione “parti reali” significa che le parti d’accompagnamento si completano con la parte composta del soprano o del violino o di altro solista. Soluzioni di tale natura si collocano fra la realizzazione “canonica” del continuo e lo stile d’autore del “*cembalo obbligato o concertato*”. Per averne un’idea si veda la realizzazione di Michelangelo Abbado dell’op.II di Antonio Vivaldi, edizione Suvini Zerboni 1979.

¹⁸ Si legga quanto entusiasticamente scrive il Banchieri in favore del contrappunto alla mente: *Cartella Musicale*, terza impressione, p. 230, Venezia 1614. Tutto il contrario nell’opera *Il Compendio della musica...* di Orazio Tigrini pubblicata a Venezia nel 1588. Nel IV libro cap.XI p. 85 l’autore afferma: *Ma il vero contrappunto sopra il canto fermo si è quando prima si fa scritto: perchè in quello che si fa alla mente è quasi impossibile che non si facciano infiniti errori*. Se per Tigrini gli “errori” vanno sempre evitati, per Banchieri sono invece proprio le quinte e le ottave, le “stravaganze” e gli “urtoni” a provocare un *udito gustosissimo* nel contrappunto alla mente.

¹⁹ Gli studiosi d’oggi, i feticisti del documento o i filologi puri, non sono affatto teneri nei confronti di coloro che continuano a pubblicare composizioni col continuo realizzato. Faccio umilmente presente che, senza la parte realizzata per esteso, è decisamente difficile valutare seriamente quanto si improvvisa. C’è il legittimo sospetto che l’improvvisazione sia strenuamente difesa più per i suoi vantaggi esterni che per la sua effettiva valenza filologica.

²⁰ I due presupposti si trovano in quasi tutti i documenti sul basso continuo, ma i primi a sostenerli in modo chiaro o esplicito sono stati Bianciardi (1607) e S. D’India (1609). Per quanto attiene al significato di “discrezione” contrapposto a quello di “arbitrio”, si veda Tommaseo *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*: Giudice Giustizia n.1871, edizione in quattro volumi tascabili Vallecchi 1973.

Domenico Belli
aria seconda

Trascrizione
di P. Avanzi

Seconda parte

23

Ben negli sguardi e nei sospiri amo re l'arsura pale-
sar cer-cando ven-ne... Ma vin-ta dal ti-mor la fiam-
m'ar-den-te Fug-ga dal vol-to e sicon'

34

Terza parte

cen-tr'al co-re. Co-si
tre-mo e ag-ghiacc-c'o-ve lamia fa-ce più avvam-
pa. Hor chi mi-se-ro a-spet-foch'a non-ve-du-tomal-ri-medio di-a'

44

Sof-frie tac-ciamio cor-fat-to-ri-catto di sibel fo-co in-ce-ne-ri scie sia; del-le ce-ne-ri
tue se-pol-cro il pian-to.

49

Sof-frie tac-ciamio cor-fat-to-ri-catto di sibel fo-co in-ce-ne-ri scie sia; del-le ce-ne-ri
tue se-pol-cro il pian-to.

56

Sof-frie tac-ciamio cor-fat-to-ri-catto di sibel fo-co in-ce-ne-ri scie sia; del-le ce-ne-ri
tue se-pol-cro il pian-to.

65

Sof-frie tac-ciamio cor-fat-to-ri-catto di sibel fo-co in-ce-ne-ri scie sia; del-le ce-ne-ri
tue se-pol-cro il pian-to.

La musica personaggio: profilo di un rapporto

di **Giordano Tunioli**

seconda parte

Che la musica, nei film di Fellini, svolga la duplice funzione di mezzo e fine narrativo, divenendo essa stessa personaggio, è già evidente fin dalla celebre sequenza del film *La strada* in cui Gelsomina incontra i tre musicanti. L'avvenimento, che parrebbe riferirsi al pifferaio dal flauto magico, condizionerà lo svolgersi del racconto cinematografico e la musica contribuirà in modo determinante trascendendo la dimensione narrativa per calarsi in quella onirica, densa di simbolismi. Non è soltanto la Canzone di Gelsomina, il *Leitmotiv* del film suggerito dal tema del *Larghetto* dalla *Serenata* op. 22 di Dvoràk a divenire personaggio, ma tutta la colonna sonora. La musica di Rota sarà anche nei film successivi un insieme di citazioni e di riferimenti; il compositore userà temi espressamente composti per l'occasione, ma che quasi sempre trarranno spunto dal vissuto o dall'immaginario di Fellini, o costituiranno il risultato di esperienze sonore appartenenti al quotidiano o al ricordo di un passato evocato, con un poco di nostalgia, dalle canzonette o dai motivi allora in voga. L'abilità di Nino Rota sta anche in questo: saper trasformare un banale motivetto in una pagina musicale interessante, talvolta perfino elegante, riuscendo ad evitare qualsiasi cedimento verso l'eccesso patetico in perfetta sintonia con l'equilibrio del racconto filmico. Ne abbiamo conferma con il film *Le notti di Cabiria* in cui convivono il "mambo", che caratterizza l'ambiente volgare della prostituzione o della vacuità delle notti romane trascorse al *night*, con i canti religiosi come "Mira il tuo popolo" ed altri ancora, che si possono ascoltare nella sequenza del pellegrinaggio al santuario del Divino Amore.

Nel rapporto Fellini-Rota è il regista a prevaricare; tuttavia il compositore sa interpretare il pensiero del regista senza mai perdere personalità e originalità. Il musicista tiene conto e rispetta un certo compiacimento di Fellini nel citare volutamente frammenti di celebri motivi, come nella scena dell'illusionista nel teatrino di periferia, durante la quale si susseguono celebri motivi di Lehàr, Ketelbey e la *Marcia dei gladiatori* di Julius Fucik, tanto cara a Fellini. Nessun commento musicale si inserisce sulle immagini della sequenza finale, uno dei momenti più alti di questo film: Cabiria è stata ancora una volta derubata dall'uomo che l'aveva illusa e vorrebbe poter porre fine agli inganni ed alla sua triste esistenza. Solo il dialogo, seguito da un lungo silenzio, sottolinea la tensione drammatica della sequenza, fino al sopraggiungere di voci e suoni lontani. Un gruppo di ragazzi compare sulla strada sbucando dal bosco. I ragazzi cantano e ballano, la circondano e la coinvolgono nella loro felicità. Cabiria continua a camminare e si lascia avvolgere a quei suoni, da quei canto accompagnati dalla chitarra e da una fisarmonica, strumento che sembra nato dalla fantasia di Fellini. La fisarmonica, infatti, è presente nelle scene più intensamente poetiche, a sottolineare le situazioni evocate in modo perfetto da una narrazione cinematografica quasi metafisica, nel continuo rimbalzo tra allegorie e simboli. La fisarmonica del vecchio cieco di *Amarcord* è il corrispettivo musicale delle emozioni suscitate dalle immagini, e svolge talvolta una funzione faticata, talvolta apotropaica. Il suono della fisarmonica si accompagna al dolore, alla tristezza, alla nostalgia, ma anche alla speranza, alla gioia, in modo antitetico e contraddittorio, quindi spesso conflittuale; ai margini della realtà, in una dimensione onirica, il suono della fisarmonica riflette la semplicità delle cose, la genuinità di personaggi nati dal ricordo, tra ciò che è avvenuto e ciò che accadrà e si insinua tra le ombre e le luci del film in quanto personaggio, proprio come la musica.

Con il film *La dolce vita* (1960) Rota si trova ad affrontare un notevole impegno di "trasfigurazione" del suggerimento felliniano, nella contrapposizione di generi musicali fluttuanti tra il linguaggio colto e raffinato e quello consumistico delle canzonette, fra connotazioni emotive e connotazioni ambientali, in un crogiuolo di luci ed ombre contrastanti. Ai "Titoli" del film, dall'impatto emotivo meno immediato, composti con straordinario mestiere ma anche indiscutibile sensibilità timbrica, succedono i temi portanti della colonna sonora, strutturati su stilemi e luoghi comuni tipici della musica di consumo. Il *Leitmotiv* che rimbalza da una sequenza all'altra è una elaborazione del celebre *Die Moritat von Mackie Messer*,

dall'*Opera da tre soldi* di Weill e Brecht e ancora una volta attesta come Rota si assoggettasse alle scelte stilistiche del regista. Fellini, dopo aver girato il film sul motivo originale, poiché gli era stata negata la possibilità di utilizzarlo, indusse Rota a modificarlo ed arrangiarlo per cui ne risultò un ibrido ben poco originale in cui si riconosce facilmente l'elemento tematico originario. L'impiego costante nei temi rotiani di frammenti melodici cromatici ascendenti e discendenti è evidente anche nel valzer de *La dolce vita* che sembra derivare dalla trasfigurazione tematica della *Marcia dei gladiatori* di Fucik e che abbiamo già individuato come uno dei pezzi più amati ed usati da Federico Fellini. Il processo compositivo prevede l'appoggio della melodia di Rota sui principali gradi della melodia di Fucik, dopo aver effettuato gli opportuni tagli, mutando il segmento iniziale dell'introduzione della marcia e trasponendolo da un tempo binario a uno ternario, da un andamento allegro e marcato, ad uno lento e sensuale.

Un interessante particolare riveste la colonna sonora del film *Otto 1/2*. In essa l'uso del suono diegetico si alterna con l'uso extradiegetico fino a fondersi e ad utilizzare nel modo più ampio i 'tre livelli' proposti da Miceli: livello sterno (suono extradiegetico), livello interno (suono diegetico), livello mediato (fusione delle due situazioni precedenti). La componente musicale raggiunge una coerenza nel rapporto suono-immagine come mai era avvenuto nella produzione precedente, operando una sintesi che sfugge a qualsiasi tentativo di codificazione o semplice classificazione. Il suono in opposizione alla dimensione metafisica del silenzio assume valenza metaforica in un gioco virtuoso di chiaroscuri. Rota non perde mai di vista l'esigenza di una musica funzionale all'immagine ed al racconto filmico, cosicché ogni elemento grammaticale si sposa con l'immagine e diventa componente essenziale del film, ma opera nel rispetto della struttura e della logica musicale che tiene conto di un ambito e di un principio formale ampio e ben solido. In un tentativo di sintesi dell'intera colonna sonora - anch'essa cosparsa di citazioni e riferimenti ad opere di vario genere e periodo storico - si possono individuare tre temi principali: 1 - Tema A: "Ricordo d'infanzia"; 2 - Tema B: "Tema dell'illusionista". È il tema su cui si regge la "Passerella" finale e che troveremo più volte citato e variato nel corso del racconto filmico; 3 - Tema C: "Tema di Carlotta" (o "Carlotta's Galop"). Un quarto momento musicale (non ha carattere veramente tematico; vi è solo la citazione del tema variato "Ricordo d'infanzia") è costituito dagli accordi che creano l'atmosfera nella sequenza del cimitero. Tutti gli altri elementi sono varianti timbriche, melodiche, ritmiche o derivazioni da questi tre temi, in particolare dal Tema B, che acquisisce connotazioni diverse a seconda della sua collocazione e variazione nell'ambito del film. Lo ritroviamo, ad esempio, in "Nell'Ufficio di produzione di Otto e mezzo", "Guido e Luisa nostalgico swing", "L'Harem". Nel brano "Rivolta nell'Harem" è citato il Tema B ("L'illusionista") con intromissione di elementi appartenenti al Tema C ("Tema di Carlotta"). A queste componenti tematiche si aggiungono citazioni, più o meno interpretate ed elaborate da Rota di brani d'operette (*Gigolette* insieme al "Cimitero"; "Concertino alle Terme" con stralci dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini e dallo *Schiaccianoci* di Caikovskij, *La cavalcata delle Walkirie* di Wagner e *Ça c'est Paris*).

Come era già successo in occasioni precedenti, Fellini gira la sequenza della 'passerella' finale sul tema della *Entrata dei gladiatori* ma Rota sostituirà la musica di Fucik con una struttura simmetrica che risponde ad esigenze formali assolutamente musicali, in cui l'avvicinarsi dei personaggi felliniani corrispondono all'alternarsi dei temi loro corrispondenti, si da creare la seguente struttura: A-B, A-C, B-C, B-A. Ritengo che questo sia uno dei massimi esempi di un felice rapporto tra musica e immagine e che in modo altrettanto convincente identifichi il risultato musica-musicista di *Satyricon* o di *Il Casanova di Federico Fellini*, qui il discorso si fa ancora più lungo e complesso, anche nel rapporto col regista, con un diverso atteggiamento poetico ed estetico nei confronti dell'opera. L'utilizzazione di strumenti linguistici e mezzi generatori di suoni diversi da quelli usati fino ad ora, comportano l'esigenza di una indagine ed una analisi a parte.

L'impiego metaforico della musica si adorna di problematiche, intuizioni e processi compositivi che prescindono e travalicano la comune funzione comunicativa ed espressiva. Forse esiti ed intendimenti sono apparentemente simili, ma non gli stessi delle opere precedenti e denunciano una maturazione ed una evoluzione che porta a poetiche e risultati differenti. Solo con *Amarcord*, tuttavia, Fellini e Rota consolideranno il più completo rapporto sinestesico nella coniugazione totale e più felice delle componenti che hanno costantemente abitato i loro sogni.

Giordani Tuniola

Il Futurismo in musica fra rivoluzione e tradizione

di Piera Anna Franini

terza parte

Varèse inoltre raccolse l'eredità di Russolo condividendone il gusto per sonorità inedite e l'attitudine per la ricerca di laboratorio. Si distaccò invece dalle esperienze futuriste con un'indagine immune da febbri tecnolatriche, da quel vitalismo macchinistico che, invece, avrebbe trovato una prosecuzione nei *pastiches* bruitistici di Pierre Schaeffer e di Pierre Henri, i protagonisti della *musique concrète* parigina degli anni Cinquanta. E ancora, Varèse aborrisce la mimesi della realtà oggettiva che pure il musicista-pittore bandiva, ma solo in teoria²³. Il compositore francese osservava infatti con tono polemico: "Perché, futuristi italiani riproducete servilmente la trepidazione della vostra vita quotidiana in ciò che essa ha di superficiale?". Sopravvivono solo sette battute del *Risveglio di una città*²⁴, primo pannello del trittico di pezzi del concerto milanese, ma le propensioni descrittive dei tre brani (*Risveglio di una città*, *Si pranza sulla terrazza del Kursal*, *Convegno d'aeroplani e di automobili*) sono chiare sin dai titoli programmatici che, un po' nel ricordare un gusto tipicamente barocco, sintetizzano ciò che la musica illustrerà.

Gli strumenti di Russolo prediletti da Varèse furono il rumurarmonio, provvisto di tastiera e capace di riassumere dodici timbri d'intonarumori, e l'arco enarmonico volto ad arricchire la tavolozza timbrica degli strumenti convenzionali ricavando effetti fonici vicini a quelli di alcuni intonarumori²⁵. Le due apparecchiature, ideate fra il 1920 e 1925, furono presentate singolarmente per figurare poi abbinare in due concerti parigini del 1927 e 1929. Al rumurarmonio (o russolofono) e arco enarmonico seguiva il silenzio inventivo e tecnico-costruttore (sopravvivono studi e progetti non portati a termine) che voltava le spalle all'avanguardia abdicando a favore delle scienze occulte e dello yoga.

Il rumorismo messo in campo da Russolo e corroborato dai manifesti di Marinetti - "il rumore è il linguaggio della nuova vita umano-meccanica" si legge nel suo *Manifesto della danza futurista* - finì per costituire il tessuto connettivo delle ricerche sonore futuriste. Anche gli esordi di Franco Casavola (Modugno, Bari, 1891 - Bari, 1951), che assieme a Silvio Mix figura nella pattuglia di punta del secondo Futurismo, erano avvenuti nel segno del bruitismo. Lo confermano *Aniheciam del 3000* (-inversione specchio di macchina - 1924), il balletto realizzato con Depero, la *Fantasia meccanica* e soprattutto *Danza dell'elica* (1923) nel suo combinare quattro strumenti 'ortodossi' (violino, clarinetto, ottavino e timpani) con un motore a scoppio e una macchina del vento. L'esperienza di Casavola, inoltre, riflette un tratto peculiare della musica futurista della seconda fase: l'attitudine all'improvvisazione, inclinazione questa in accordo con l'assunto del movimento che pone l'evento artistico come momento unico e irripetibile. È emblematico in tal senso il manifesto firmato nel 1921 da Aldo Mantia e Mario Bartocchini intitolato, appunto, *L'improvvisazione musicale*. Proprio in virtù della carica d'estemporaneità il jazz diverrà oggetto di culto del futurismo postbellico. Nel manifesto *La musica futurista* (1924) di cui Casavola era firmatario, si individuavano i due massimi ideali della musica futurista nella coincidenza dell'esecutore con il creatore e nell' "ebbrezza improvvisatrice". Così, il compositore di Modugno, coglieva nell'estemporaneità, nella *vis* motoria, nell'ostinazione ritmica, nella stravaganza della compagine orchestrale del *Jazz-band I* "attuazione pratica", seppur "incompleta", dei precetti futuristi nonché il prodotto più tipico della generazione sua contemporanea. Ad esempio, spunti *jazzistici* fanno capolino nel suo *Hop-Frog*, specie nella *Danza delle scimmie*: l'estratto per pianoforte di un balletto che a detta dell'autore sarebbe rimasto "inedito e in seguito a causa della difficoltà che presentava [la sua] realizzazione scenica"²⁶. Pure Virgilio Mortari nel corso

della sua breve collaborazione con il “Teatro della Sorpresa” scrisse, e secondo una curiosissima realizzazione grafica, un *Fox-trot* (1922).

Per non parlare infine degli scanzonati *Mottò e sfrottò jazzbandistici* (1928) di “Bontempelli, Bragaglia, Carli, Cervelli, Folgore, Marinetti e Trilussa esaltati e demoliti sui ritmi del jazz”, protagonisti del “Teatro Vulcanico” a Roma²⁷.

Casavola osservava inoltre come la creazione musicale futurista sortisse dal nuovo rapporto, simultaneo appunto, dei suoi tre elementi essenziali. Vale a dire ritmo, armonia e canto nonché, rispettivamente, gesto, segno (l’armonia veniva assimilata al colore) e suono; così, la nuova rappresentazione scenica si sarebbe rispecchiata nelle “sintesi visive”, nelle “atmosfera cromatiche” e nelle “versioni scenico-plastiche”. Ad ogni modo, l’ “avventura” futurista del compositore si consumò nel torno di sette anni, nel 1927 il Casavola si ritraeva definitivamente dietro lo scudo protettivo della tradizione.

Anche per Silvio Mix²⁸ (Trieste, 1900 - Gallarate, 1927) la tappa bruitistica sarà un passaggio obbligato. Sempre in linea con Casavola pure il compositore triestino venne assoldato da alcune compagnie di teatro aderendo alle iniziative di Bragaglia, Prampolini, Marasco, Fortunato, Arrigoni e De Felip²⁹. Sue, ad esempio, sono le musiche che accompagnano il balletto *Psicologia delle macchine* di Prampolini e i “Commenti sinfonici” per la *pièce* di Vasari *Angoscia delle macchine* per la quale era previsto l’impiego di dinamo, motori vari, regolatori nonché due sirene meccaniche “collocate in due punti differenti del palcoscenico” (così le prescrizioni in partitura), in anticipo su *Ionisation* di Varèse (1933) ma in coda al Puccini del *Tabarro* come già abbiamo osservato. Altre composizioni, esemplarmente *Stati d’animo*, *Due Preludi* per pianoforte (pubblicati su “Musica d’Oggi” nel luglio 1923), sono invece aliene da bruitismi, s’immergono piuttosto in climi visionari e misticheggianti che rimandano patentemente a Skrjabin.

Mix, inoltre, fu un attivo pubblicitista. Fra gli scritti più interessanti si annoverano le *Questioni musicali*, tre lunghi articoli apparsi su “L’Impero” tra l’agosto e il settembre 1926 e in rimando ai concetti cardine del suo intervento al Primo Congresso Futurista Italiano del 1924³⁰. Così, salutava Russolo e Pratella come gli uomini del futuro per eccellenza per aver puntato sulla “sovrapposizione ritmico-pluritonale” e sull’enarmonismo. Lui stesso faceva tesoro di queste conquiste futuriste ineggiando al “policromatismo enarmonico”. Offriva una prova tangibile con *L’angoscia delle macchine* dove alcuni commenti sinfonici assumono un linguaggio microtonale che si rispecchia in una particolare notazione³¹.

Piera Anna Franini

²³ A. Gentilucci, *Il futurismo, oggi*, “Discoteca alta fedeltà”, anno XII n. 107 genn-febb, 1971, pp. 18-19.

²⁴ Come ricorda Carlo Piccardi (*cit.*, p. 109) il frammento del *Risveglio di una città* dispiega una ‘grafia enarmonica’. Peraltro, si conserva una realizzazione discografica di queste sette battute con intonamori ricostruiti da Mario Abate e Pietro Verardo per gli ASAC/Biennale di Venezia in occasione della mostra curata da G.F. Maffina nel 1977. Cfr. il disco “*Musica futurista*”. *Antologia sonora* a c. di D. Lombardi con testo introduttivo di L. Rognoni, Fonit Cetra FDM 00007. Disco che a tutt’oggi costituisce la fonte di documentazione sonora sulla musica del futurismo più completa.

²⁵ Cfr. Bianchi, *op. cit.*, pp. 66-76; cfr. inoltre Nicolodi, *op. cit.*, p. 82.

²⁶ *Cit.* in Nicolodi, *op. cit.*, p. 89 nota 52. La *Danza delle scimmie* è inclusa nel disco *Musica futurista, cit.*

²⁷ Cfr. Piccardi, *op. cit.*, pp. 310-311.

²⁸ Compositore di cui si è ampiamente occupato Stefano Bianchi nel testo più volte citato.

²⁹ Piccardi, *op. cit.*, p. 311.

³⁰ *Cit.* in Bianchi, *op. cit.*, pp. 223-233.

³¹ Bianchi, *op. cit.*, pp. 176-177.

Giovanni Benedetto Platti

Catalogo generale delle opere

a cura di Alberto Iesùè

Composizione	Collocazione del Manoscritto	Edizioni	Incisioni discografiche
<i>1. Concerto a violoncello concertato in sol minore</i> = n. 660	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 645: contiene tutti e dodici i concerti)		
<i>2. Concerto a violoncello concertato in si bemolle</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
<i>3. Concerto a violoncello concertato in re minore</i> = n. 659	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
<i>4. Concerto a violoncello concertato in la maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
<i>5. Concerto a violoncello concertato in do maggiore</i> = n. 646	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
<i>6. Concerto a violoncello concertato in re maggiore</i> = n. 651	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
<i>7. Concerto a violoncello concertato in sol maggiore</i> = n. 647	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
<i>8. Concerto a violoncello concertato in si bemolle</i> = n. 662	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
<i>9. Concerto a violoncello concertato in re maggiore</i> = n. 652	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
<i>10. Concerto a violoncello concertato in fa maggiore</i> = n. 656	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
<i>11. Concerto a violoncello concertato in la minore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		

12. <i>Concerto a violoncello concertato in do minore</i> = n. 668	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
---	---	--	--

1. <i>Concerto per violoncello in do maggiore</i> (2 vl., vc, b.c.) = 645, 5	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 646)		
2. <i>Concerto per violoncello in sol maggiore</i> (2 vl., vc., b.c.) = 645, 7	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 647)		
3. <i>Concerto per violoncello in mi minore</i> (2 vl., vc., b.c.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 648)		
4. <i>Concerto per violoncello in mi minore</i> (2 vl., violetta, vc. obl., cemb.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 649)		
5. <i>Concerto per violoncello in re maggiore</i> (2 vl., va., vc., b.c.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 650)		
6. <i>Concerto per violoncello in re maggiore</i> (2 vl., vc., b.c.) = 645, 6	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 651)		
7. <i>Concerto per violoncello in re maggiore</i> (2 vl., vc., b.c.) = 645, 9	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 652)		
8. <i>Concerto per violoncello in re maggiore</i> (2 vl., vc. obl., violone?)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 653)		CB 12010
9. <i>Concerto per violoncello in la maggiore</i> (2 vl., va., vc., obl., b.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 654)		
10. <i>Concerto per violoncello in re minore</i> (2 vl., va., vc., cemb.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 655)		
11. <i>Concerto per violoncello in fa maggiore</i> (2 vl., vc., org.) = 645, 10	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 656)		
12. <i>Concerto per violoncello in re minore</i> (2 vl., va., vc. obl., b.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 657)		
13. <i>Concerto per violoncello in re minore</i> (2 vl., vc., org.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 658)		

14. <i>Concerto per violoncello in re minore</i> (2 vl., vc., b.) = 645, 3	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 659)
15. <i>Concerto per violoncello in sol minore</i> (cemb.) = 645, 1	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 660)
16. <i>Concerto per violoncello in fa maggiore</i> (vc.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 889, I, 2)
17. <i>Concerto per violoncello in si bemolle maggiore</i> (va. obl., vc.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 661)
18. <i>Concerto per violoncello in si bemolle maggiore</i> (2vl.,vc.,b.c.) = 645, 8	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 662)
19. <i>Concerto per violoncello in sol minore</i> (2 vl., vc., violone)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 663)
20. <i>Concerto per violoncello in sol minore</i> (2 vl., va., vc., b.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 664)
21. <i>Concerto per violoncello in sol minore</i> (2 vl., va., vc., cemb.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 665)
22. <i>Concerto per violoncello in sol minore</i> (vc. va. obl.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 666)
23. <i>Concerto per violoncello in sol minore</i> (2 vl., violetta, vc., cemb.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 667)
24. <i>Concerto per violoncello in do minore</i> (2 vl., vc., b.c.) = 645, 12	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 668)
25. <i>Concerto per violoncello in do minore</i> (2 vl., va., vc., b.c.)	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 669)

I Concerti per violoncello

Come è visualizzabile nel catalogo, nella biblioteca di Wiesentheid sono conservati due gruppi di composizioni, uno sotto il nome di *Concerti a violoncello concertato*, l'altro sotto quello di *Concerti a violoncello obbligato*. I concerti a violoncello concertato sono 12, quelli a violoncello obbligato 25. Nove dei dodici concerti a violoncello concertato - per tutti questi dodici concerti abbiamo le parti del violino 1°, violino 2°, violoncello - sono copie di altrettanti concerti a violoncello obbligato. In totale abbiamo quindi 28 concerti per violoncello (25 + 3). Alcuni dei 25 concerti a violoncello obbligato sono però incompleti: il n. 15, in sol minore, ha solo la parte del cembalo - ma è ricostruibile essendo presenti le parti dei due violini e del violoncello nella copia suddetta -; il n. 16, in fa maggiore, ha solo la parte del violoncello; il n. 17, in si bemolle maggiore, ha solo le parti della viola e del violoncello; il n. 18, in si bemolle maggiore, ha solo le parti del violoncello - in parte ricostruibile attraverso la copia -; il n. 22, in sol minore, ha solo le parti del violoncello e della viola. Fra i 25 concerti a violoncello obbligato ve ne sono 11 che presentano la parte della viola: nessuno di questi è presente nei concerti a violoncello concertato. In totale abbiamo 21 concerti completi: nove con 2 violini, viola o violetta, violoncello e b.c. (violoncello o cembalo), 12 quelli con 2 violini, violoncello e b.c. (cembalo o organo). Dei rimanenti, tre devono considerarsi irrecuperabili, quattro, con le parti dei due violini e del violoncello, potrebbero essere completati, aggiungendovi la parte del basso continuo.

3 - *continua*

Rondò

Ora e per sempre addio, sante memorie. *No, non è il prode Otello ad intonar la celebre... “romanza” ma il Sommo Pontefice in quel di Bologna nel congedare la Chiesa da una plurisecolare tradizione che l’ha vista protagonista di una avvincente avventura musicale destinata a vanificarsi col mutar dei tempi se non a cadere inesorabilmente nell’oblio. Pare che anche il Successore di Pietro abbia finalmente capito l’antifona, questa volta non gregoriana, ma quella più prosaica del costume moderno e, forte della massima evangelica Lasciate che i fanciulli vengano a me, sia corso prontamente ai ripari, seppur mugugnando in cuor suo qualcosa circa l’amaro calice. Addio monaci salmodianti, suorine infervorate in litaniche declamazioni; addio chierici gorgheggianti sull’ambone dell’altare, possenti prelati distrutti da interminabili corde di recita; addio cantorie generose nel prodigar messe e mottetti di Lasso e Palestrina, organisti mani e piedi in perenne sfida con gli impervi contrappunti bachiani. Della gloria d’Otello è questo il fin! Si volta pagina. Si cambia registro. Spetterà ora ai bardi del nostro tempo, al loro rinnovato linguaggio che più solletica gli orecchi foderati di prosciutto delle pie masse ad esprimere la devozione e la mistica cristiana. Papa musicalmente incolto? No. Come tutto in questo mondo terreno: questioni di opportunità.*

E come la Chiesa cala le brache, pardon, le sottane, nella musicalissima Austria, ove la musica sacra, alla faccia di Roma, oltre che praticata è gelosamente custodita, anche i celebri Wiener Philharmoniker son costretti dagli eventi ad ingoiare il rospo di turno. Ja, das Studium der Weiber ist schwer! Da Verdi a Lehár. Colpa di qualche testa calda di femminista, magari d’oltreoceano. Pietra dello scandalo la povera arpista, unica rappresentante del gentil sesso in una compagine (espressione calcistica che non guasta mai) per statuto secolare rigorosamente composta di maschioni. Poveretta, evidentemente all’atto dell’assunzione non le era stato detto di non poter esibire in tivù, durante i Concerti di Capodanno, il bel faccino ma soltanto le dita adunche. E così anche i Wiener, loro malgrado, han dovuto far di necessità virtù (della serie non essere più padroni in casa propria), ed oltre a consentire le riprese televisive non solo delle mani ma anche del musetto ed ... altro della vilipesa arpista, pagare pegno e assumer donne. Nulla di male in sé, visto che gli angeli del focolare ormai da decenni hanno deposto grembiale e mestoli per inforcar violini e flauti... traversi. Ci si dimentica però che i Wiener rappresentano qualcosa di unico al mondo e che a farli tali, guarda un po’, è stato anche l’ostracismo decretato nei confronti del sesso “debole”. Scherzi del destino? Una pura coincidenza? Certamente.

Più che con le dolci compagne dell’umana esistenza il Premier Romano, di nome e di fatto, deve invece vedersela con compagni di altra e più agguerrita natura. Ed eccoci di nuovo ritornati a Verdi: Dio mi potevi scagliar tutti i mali, che poi tutti mali non sono. Anzi... Mai come ora si è vista la gente così vicina e solidale con il Palazzo. Un consuntivo. Politica economica? Eccellente. Politica estera? Irreprensibile. Politica culturale? Benino. Politica musicale? Dio ce ne scampi e liberi! Nessuno è perfetto.

Ma il mondo, in questo scorcio di autunno ha ben altro di cui piangere che non la disfatta dei conservatori nostrani. Sì, ci riferiamo a lei, alla principessa dallo sguardo triste, per la cui dipartita si son versate a torrenti lacrime di cocodrillo. Ribaldo, audace, lascia ai morti la pace! sembra tuonarci contro il mozartiano Commendatore. Ma la pace, per non dire i cosiddetti, ce l’han guastata loro, i media, a suon di panegirici quotidiani sulle virtù della cara estinta. A quando la beatificazione?

Infine da Mozart ancora a Verdi (un rondò). Tutto nel mondo è burla, canta a squarciagola la spensierata corte svedese. Ed il buffone esulta. Ma esultano pure quegli altri buffoni che han voluto vedere in questo meritato riconoscimento una legittimazione alle loro assurde equazioni “artistiche” nonché la sconfitta dell’accademismo (strano modo per definire certe forme di creatività) e il trionfo della tanto conclamata “arte popolare”, leggi i celebrati cantori di cui sopra. Coda: Chi mi frena in tal momento! (un... Donizetti fa sempre bene).

Hans

I Quaderni di *Musicaaa!*

- 1 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (quinti toni e septimi toni)
a cura di Carlo Marenco
Versione integrale con la resolutio in tutti e quattro i modi autentici
due fascicoli £. 33.000
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
Attraverso l'analisi di alcune composizioni, l'autore affronta le problematiche inerenti all'esecuzione della musica organistica frescobaldiana anche su strumenti non propriamente dell'epoca.
un fascicolo £. 12.000
- 4 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco
Il primo dei Quaderni dedicati ai nove libri dei Madrigali a cinque voci, volti a divulgare un momento di grande importanza della produzione del celebre madrigalista bresciano.
due fascicoli £. 25.000
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
*Già apparso su *Musicaaa!*, questo studio, riproposto in veste integrale, affronta in chiave scrupolosamente scientifica il fenomeno della musica commerciale e i meccanismi sui cui fonda il suo incontrastato successo.*
un fascicolo £. 8.000
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***
La Fenomenologia applicata alla musica e all'interpretazione musicale, esemplificata attraverso l'analisi delle interpretazioni più rappresentative di alcuni grandi esecutori del nostro secolo.
un fascicolo £. 9.000

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaa!* è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di £.. 2.000 per spese di spedizione) sul c/c postale 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Fernelli, 5 - 46100 Mantova.

**Per informazioni: redazione di *Musicaaa!* via Fernelli, 5 - 46100 Mantova
tel. 0376- 224075**

**in considerazione del carattere promozionale di questa iniziativa nei confronti di *Musicaaa!*
non si inviano copie omaggio**