

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno X - Numero 34

Gennaio-Aprile 2006

Sommario

<i>Aida, Radames e gli altri</i>	pag. 3
<i>Giambattista da Bologna</i> , di P. Mioli	4
<i>Così fan tutte: geometrie d'arte fra verità e menzogna</i> , di A. Cantù	5
<i>Il concetto di transizione nella storia della teoria</i> , di C. Marengo	8
<i>Estabano ed Elisenda</i> , di A. Boito	16
<i>Lucia di Lammermoor</i> , a cura di G. Ghirardini	18
<i>Il concerto italiano per tastiera nel XVIII secolo</i> , di A. Iesùè	22
<i>Manon Lescaut, delirio e dannazione</i> , di C. A. Pastorino	27
<i>I trucchi e ballacche del melodramma italiano</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Alberto Iesùè (Roma)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Marco Bolzani (S. Benedetto Po - MN)	Marco Lombardi (Savona)
Vincenzo Buttino (Grottaglie - TA)	Claudio Guido Longo (Bologna)
Alberto Cantù (Milano)	Marta Lucchi (Modena)
Antonio Carlini (Trento)	Emanuela Negri (Verona)
Ivano Cavallini (Trieste)	Laura Och (Verona)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
Tarcisio Chini (Trento)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Alberto Cristani (Ravenna)	Noemi Premuda (Trieste)
Vittorio Curzel (Trento)	Anna Rastelli (Bolzano)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
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)	Roberto Verti (Bologna)
Piero Gargiulo (Firenze)	Gastone Zotto (Vicenza)
Elisa Grossato (Padova)	Leonardo Zunica (Mantova)

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

Spazio internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Tipografia Mercurio - Rovereto (TN)

Kreisleriana

Aida, Radames e gli altri

Dall'“esercito di prodi” al “trono vicino al sol”

Chi non conosce la storia di Aida e Radames: quella della schiava etiopica che si invaghisce di un militare egizio, inducendolo per amore a tradire la patria e finendo insieme a lui in una tomba umida e tenebrosa? Una ragione in più per modificare il vecchio copione partendo dal punto in cui l'intrepido guerriero, convertitosi a nuovi ideali, dopo essere stato nominato comandante supremo con tanto di marcia trionfale, cercò di riunire un “esercito di prodi”, alias della salvezza, con il quale ricostruire il proprio paese dilaniato da contrasti e dalla recessione economica. Proprio così, il baldo comandante era convinto di avere a disposizione una schiera di eletti animati dai migliori propositi. Ragion per cui incominciò a dar principio alle consultazioni di rito, per così dire interlocutorie.

Prima di tutto bisognava risolvere il problema del faraone, massima carica dello stato assieme alla faraona, inseparabile seppur invisibile consorte. Il più amato? No, di Amato ce n'è uno solo e non sarà mai faraone anche se, visti i suoi trascorsi, tra galli, galline, galletti e pollastrini, puzza di aviaria. Nel frattempo si imbatté in un messo di passaggio, uno di quelli che cantano ma non contano, intento a declamare un monotono slogan: “Egitto dei valori”. Che vorrà dire? Gli daremo un ministero inutile, ce ne sono tanti. Eravamo rimasti all'aviaria: problemi di sanità i cui fondi erano stati convertiti nell'ottomila per mille a favore della classe sacerdotale. Perciò, dove e come reperire nuove risorse? Si sarebbero potute tassare le piramidi. Dopotutto sono una seconda casa, e poi come Ici frutterebbero parecchio, non fosse - accidenti - per la maledizione di Tutankamon. Passando in rassegna la sua squadra, Radames ebbe un importante abboccamento con Amonasro, re degli Etiopi ex nemico passato sull'altra sponda, soggetto fondamentale per la Difesa. Da buon padre di Aida costui era tutto nero; perciò, secondo i dettami dei Pari Opportunismi, occorreva un bianco agli Esteri. Ed eccoti per l'appunto sbucare da una casa bianca certo Pinkerton, tenente della Marina americana. Ma che c'entra? Quello, appartiene alla Butterfly: altro schieramento. C'entro, eccome se c'entro, fu l'immediata risposta del baldanzoso ufficiale. E va beh, ma sarebbe come se spuntasse Rigoletto. Già fatto. Non avete visto una gobba aggirarsi nei dintorni? Per la verità sì e forse anche un paio di corna. Basta che non salti fuori Belzebù da qualche versetto satanico timbrato Teheran. Chi li terrebbe più fermi certi tipi? Hai voglia che Aida canti “O cieli azzurri”, quelli vedono subito le stelle e per giunta a strisce, poi ti improvvisano un concerto per bombe intelligenti. Per non dire di Amneris, cotta marcia di Radames e pronta a fare la lampada pur di superare in tintarella la rivale Aida e di sposare l'uomo dei suoi sogni con tanto di rosa in pugno, di margherita all'occhiello e d'altro ancora, dal ramo d'ulivo alla foglia di fico. Tutto, pur di convolare a nozze tra lo sfarzo, mentre i poveri schiavi... li a costruir piramidi su piramidi tra i morsi della fame. E pensare che sognavano di mangiar pane e mortadella!

*Che fare dunque? Via, facciano pure gli altri. E poi, l'unione fa la forza. Forza Egitto? Più o meno. Eccoci dunque ai primi progetti. Nell'immediato, invece del ponte sul mar Rosso il “trono vicino al sol” (un centro di abbronzatura?) promesso alla donna amata. E quanto al futuro visto che, come dicevano le cartomanti di corte, morir si deve, sognava già una magnifica tomba per sé e per la sua “celeste Aida”: nuova, accogliente, confortevole, con tanto di sauna, piscina e, naturalmente, solarium incorporati. Al “resto” avrebbe provveduto il suo legittimo successore. **J. Kreisler***

Giambattista da Bologna

Nel 300° della nascita, una noterella su Padre Martini e la sua fortuna d'altri tempi.

di Piero Mioli

Frate francescano, maestro di cappella in S. Francesco, accademico e "definitore perpetuo" dell'Accademia Filarmonica (in realtà soltanto fino al 1781, dal '58), accademico dell'Arcadia di Roma, perfettamente informato sulle vicende musicali europee e in rapporto con le principali corti e cappelle del continente, detto "il padre di tutti maestri" o anche "il dio della musica" (o anche in altra, sempre lusinghiera e barocca maniera): tale fu Giovanni Battista Martini, il celeberrimo e per tutti "Padre Martini" che morì il 3 agosto del 1784 nell'amatissima Bologna dove era nato il 24 aprile del 1706. Teorico e compositore, Martini fu musicista in tutti i sensi e a tutti gli effetti; ma in particolare fu insegnante provetto, universalmente ricercato e assai umilmente compensato (da lontano con preziose spedizioni di libri per lui altrimenti irraggiungibili e da vicino, pare proprio, con più spicce e sempre gradite forniture di tabacco e cioccolata). In mezzo secolo di attività educò, formò, perfezionò oltre cento allievi provenienti da ogni dove, senza dubbio soprattutto bolognesi e italiani in genere ma anche austriaci, tedeschi, francesi, russi: fra i tanti ecco il campano Nicolò Jommelli, il tedesco Johann Christian Bach (figlio di Johann Sebastian), il fiorentino Luigi Cherubini, l'austriaco Wolfgang Amadeus Mozart, il bolognese Stanislao Mattei (francescano anche lui, continuatore della sua didattica ed erede della sua preziosissima biblioteca di oltre 17.000 volumi con tanto di epistolario formato da 6000 lettere e quadreria di circa 300 quadri). Come trattatista Martini scrisse fra l'altro le *Regole degli organisti per trattare il canto fermo* (1756), un'ampia *Storia della musica* in 4 volumi (i primi tre editi negli anni 1757, 1770 e 1781, il 4° rimasto manoscritto) purtroppo arrestata al Medioevo, l'*Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* in due volumi (1774-75) che eternava la tecnica polifonica fiammingo-rinascimentale-palestriniana come quella ideale (sulla base del canto fermo e della tecnica della fuga).

Come compositore lasciò molta musica sacra: 28 messe a 1-2-3-4-8 voci a cappella o concertate (in genere del tipo detto breve e due sole complete), 16 *Credo* e 14 altre parti dell'*Ordinarium missae* isolate a cappella o concertate, moltissime parti del *Proprium missae* per voci sole o voci e strumenti, 6 *Requiem* a 1-3-4-5 voci a cappella (solo uno concertato), alcune migliaia di pezzi per l'ufficio liturgico come serie complete (mattutini, vesperi, ore minori), salmi, cantici, mottetti, inni e così via per un totale di 853 numeri. A tanta musica sacra s'aggiunga dell'altro: 5 operine per il teatro e 5 oratori (uno perduto); 18 sonate per organo-cembalo, 12 concerti per cembalo e archi (perduti), circa 75 pezzi strumentali fra sinfonie e concerti nonché sonate; 32 cantate, 22 arie, 24 duetti (12 "buffi" e a volte simpaticamente scurrili), varie canzoni e canzonette, 2 salmi; infine qualcosa come 1.273 canoni. In particolare nel 1742 pubblicò ad Amsterdam le ammirabili *Sonate d'intavolatura per l'organo e il cembalo*, musiche che nel senso della dottrina compositiva reggono il confronto con Bach, lasciano trasparire la conoscenza della tastiera di Händel e insomma derivano da una concezione del contrappunto non solo cinque ma ormai anche settecentesca.

Prima di morire, Padre Martini nominò suo erede il giovane Padre Stanislao Mattei, anche se non si trattava che di un'eredità "spirituale" in quanto i francescani avevano fatto voto di povertà e non potevano possedere nulla. Ma correvano tristi tempi per la chiesa e per i "beni" della cultura italiana: quando, in seguito alla rivoluzione francese e alle sue appendici, il convento di S. Francesco fu soppresso, con qualche mirata bugia (essere tutta roba sua) Mattei poté ingannare i francesi "liberatori" e tenersi lui, a casa sua, il preziosissimo materiale. Nel 1804 a Bologna si aprì il Liceo Filarmonico (merito, stavolta sincero, dei liberatori francesi) e Mattei, che ne divenne professore di contrappunto, aspettò ancora a rilasciare la documentazione martiniana, che più tardi, comunque, poté divenire patrimonio dell'istituto comunale. Nel 1942 il Liceo passò allo stato, con la clausola che tale materiale rimanesse proprietà del comune: così rimase, per sistemarsi poi nel Civico Museo Bibliografico Musicale e destinarsi infine all'odierno Museo della Musica. La volontà precisa di Padre Martini? Avallata per iscritto da Papa Benedetto XIV, era che tutto rimanesse in S. Francesco, "sub anatematicis poena" e cioè sotto pena, semplicemente, di scomunica.

Così fan tutte: geometrie d'arte fra verità e menzogna

di Alberto Cantù

Atto primo: menzogna (& verità). Inutile, senza un riscontro costante della partitura, abbandonarsi alle interpretazioni lambiccate e cerebrali così in voga per l'opera, certo, più enigmatica di Mozart-Da Ponte: *Così fan tutte*.

Vediamo dunque subito l'introduzione orchestrale, chiamata arcaicamente *Ouverture* e «arcaica» negli accordi convenzionali: in origine le squilla di trombe per ottenere il silenzio in sala; il segnale da cui nacque la *Sinfonia avanti l'opera*. Qui troviamo accordi in «forte» a piena orchestra cui s'accodano gli oboi «a due» con figure alludenti il sarcasmo di Don Alfonso, vero e proprio burattinaio della «burla-scommessa» con Guglielmo e Ferrando (due ufficiali) sulla fedeltà o meglio infedeltà delle loro fidanzate Fiordiligi e Dorabella (dame ferraresi): una finta partenza per la guerra, i due giovani che riappaiono «travestiti da albanesi, il gioco delle coppie ribaltato nel sedurre e far innamorare dell'altro la fidanzata dell'uno e viceversa.

L'*Ouverture*, dunque: in Andante, un neutro do maggiore, un oboe-Don Alfonso beffardo, un carico di elementi stereotipati (già l'attacco), andamenti sonatistici più dinamizzanti che altro - lo sviluppo è solo un giro di tonalità alla Domenico Scarlatti - il tutto ad infervorare il balletto dei personaggi-pedine manovrati da Don Alfonso, scettico e navigato, e dalla sua «aiutante», Despina, pragmatica servetta. Gioco numerico di due (amanti donne) più due (amanti uomini) più due (artefici del balletto-scommessa) in due atti che governa l'intera opera e intanto somma i sei accordi su cui, all'inizio (da batt. 12) e prima della coda-stretta, un fumetto metterebbe le parole-motto di Alfonso «così fan tutte» più un punto interrogativo. Analogamente (batt. 85) un flauto cita il motivo melodico di Don Basilio nelle *Nozze* su «Così fan tutte le belle». Quanto poi al primo di due Terzetti, in mi maggiore, «È la fede delle femmine», il brano prosegue i rimandi-citazioni parafrasando un'arietta sentenziosa dal *Demetrio* di Metastasio sulla «fede degli amanti».

Quanto siano oziosamente superficiali le due «femmine» - hanno in mano i ritrattini dei loro belli - lo disegna con grazia parodistica tutta mozartiana il Duetto in la maggiore «Ah guarda sorella». Canto svenevole dei violini primi coi loro «esagerati» abbandoni cromatici e un idillio al quadrato dove le voci prima cantano separate poi - il gioco matematico-combinatorio - le udiamo in un viluppo di figure musicali per cui l'una si rispecchia nell'altra (vale l'altra: potrebbe prendere il posto dell'altra) mentre fagotti e violoncelli beffeggiano con scalette e arpeggi la parola «amore» da loro vocalizzata.

A seguire, Don Alfonso col suo annuncio-arietta ansiogena e sincopata ad arte e di geniale brevità che trascolora nel nulla (tutto è falso) ovvero prosegue col Quintetto «preparatorio» in mi bemolle: quello della finta partenza. In orchestra parodia d'una marcia (Guglielmo - «Sento o Dio» - cui s'accodano gli altri), ironici commenti di clarinetti e fagotti mentre, appresa la feroce notizia su accordi finto-patetici, le due donne atteggiano il loro canto ad eroine da opera seria. Poi il Quintetto «chiave»: quello dove si contrappongono e si avvicendano, con matematico disegno, i due piani drammaturgici dell'opera che sono finzione e verità. Tono di fa maggiore Fiordiligi: «Di scrivermi ogni giorno» con pause-singhiozzi stereotipati) dove il languore parzialmente simulato dell'inizio e gli ironici commenti di Don Alfonso trapassano inavvertitamente in uno stato di malinconia che non ha nulla di parodistico. È un «affetto», per dirlo alla maniera barocca, allo stato puro. Tale dal miracolo melodico-armonico di «Sii costante» - Alfonso si zittisce, sono sempre le viole il centro gravitazionale della pagina, l'armonia si fa imprevedibile con l'ostinato disegno dei violini che, incantatorio, ferma il tempo. La verità di contro alla simulazione (anche verità e simulazione che possono coincidere) viene ribadita dalla pagina forse più alta e stupefatta del *Così fan tutte*, latrice di un altro «affetto» quintessenziato: incantato struggimento allo stato puro.

È il Terzettino in mi maggiore «Soave sia il vento» (all'augurio delle donne si unisce Alfonso: non importa se coinvolto contro la propria volontà o simulatore magistrale). Il moto regolare e fruscante dei violini con sordina smemora, il pedale delle viole incarna la quiete e concorre ad effetti di stasi - il tempo si ferma (cadenze sospese), l'azione non conta e i personaggi neppure (accordi diminuiti dei legni, luminosi e acquatici come poi in Mendelssohn) - mentre la voce di Don Alfonso è tutt'uno coi fagotti e quella delle donne coi clarinetti che, luminosi, si allargano in una «estatica trasognatezza» (così Kunze che aggiunge: «il terzettino suggella l'addio alla vita che i quattro hanno condotto fin lì»; è verosimile).

Dalla verità alla parodia, ecco, in Allegro agitato, l'«aria di smanie» (altro «affetto» da teatro barocco) in un eroico mi bemolle di Dorabella: «Smanie implacabili». A contrasto - inizia il gioco: vedi le movenze umoristiche dell'orchestra - ecco poi il Sestetto (nuovamente do maggiore) di presentazione dei «finti albanesi» alla bella Despinetta, calco-omaggio della pergolesiana Serpina e le dichiarazioni d'amore di Ferrando e Guglielmo con cui inizia la carica d'assedio erotica. A indossare i panni aulici - Aria di metafora - dell'eroina tocca ora, simmetricamente e sempre in un tono volitivo (si bemolle), a Fiordiligi che «Come scoglio» intende restare ferma anzi «immota» di fronte alle profferte degli stranieri. Al pari dell'*Ouverture* il «carico» di convenzioni, qui, del belcanto, parodizza ad oltranza fra grandi «sbalzi» da aria di tempesta, grandi intervalli ascendenti e discendenti e grandi dimensioni. Contrattare di «verità» alla dirimpiente finzione è l'Aria in un luminoso la maggiore di Ferrando: il lirismo decantatissimo di «Un'aura amorosa».

Finale primo, dove l'eros del Sestetto e di Mozart inizia a sortire i suoi effetti sulle oziose «dame» e un convenzionale fidanzamento già alle spalle (sorta di risposta al Terzettino, in re maggiore e assieme: «Ah che tutta in un momento, si cangiò la sorte mia»). Anche la simulazione - sol minore-maggiore, settime diminuite, Allegro concitato - può servire (sempre a due, gli uomini fingono il suicidio con l'arsenico perché respinti, «Si mora, sì»). Fra sonatistici andamenti o un contrappunto serio e dopo le mesmeriche cure simulate di una Despinetta-dottore «che parla come una ricetta» (Dent); con la stordita-stordente richiesta di «Stelle, un bacio?», furori di prammatica e dubbi che travolgono i personaggi, tutto è pronto per il «capitolare» dell'atto secondo. La verità s'è fatta strada per tante vie: anche quel «Non siate ritrosi, occhietti vezzosi» di calcolata sensualità, suadente e catturante secondo un sex appeal mozartianamente amuffato in humour (ancora verità e parodia, emozione e convenzione indistricabili).

Atto secondo: verità (con la menzogna del lieto fine). Verità uguale realismo: una Siciliana che diventa Valzer spigliato come già ne «In uomini, in soldati, sperare fedeltà». Realismo disincantato e goloso di Despina (quel cioccolato assaggiato furtivamente) con «Una donna a quindici anni» e la sua schietta filosofia spicciola. Che porta dritta al Duetto della «metamorfosi»: l'Andante in si bemolle dove le donne, non più eroine sdegnate dunque con un linguaggio quotidiano ripreso dalla loro servetta, sono diventate se stesse e si dispongono, con sincera naturalezza amorosa, a pensare con interesse ai due corteggiatori (Dorabella: «Prenderò quel brunettino, che più lepido mi par»; Fiordiligi: «Ed intanto io col biondino, vo' un po' ridere e scherzar»). Legni e corni accentuano l'ethos erotico e le due voci si rimandano o si fondono quasi si trattasse di una voce bifronte (come nel primo atto ma con ben altra sincerità, una donna vale l'altra: «è» l'altra). Quartetto dei «ruffiani»: Don Alfonso parla al posto degli amici ufficiali, Despina in luogo delle padrone, archi e fiati ironizzano con figure «staccate». Guglielmo dà il suo cuore - un cuoricino - a Dorabella e lo fa con un Duetto sinceramente sentimentale: un Andante grazioso in fa dal cullante 3/8 con archi gentili. Guglielmo dovrà prenderne atto, con rabbia umoristica e realistica da Leporello, nell'Aria tutta cavalcate da commedia di violini e fagotto «Donne mie la fate a tanti» mentre Dorabella si gode - Aria «È amore un ladroncello» - la nuova condizione di donna innamorata per davvero (leggerezza, clarinetti, fagotti e corni complici, modi di quasi Serenata). Non più ragazza svagata con pose da eroina classica, Fiordiligi si interroga, ora, da donna divisa fra amore (per il lepido brunettino) e dovere (il fidanzato lontano). Lo fa nel

Rondò-Adagio «Per pietà ben mio, perdona», grande aria di bravura che controbilancia (e annulla) quella parodistica dell'atto precedente. Il momento della verità si approssima anche per Ferrando nella Cavatina «Tradito, schernito»: una verità bruciante (do minore per dirci quanto è amaro il tradimento; relativo maggiore, a ribadire che egli ama ancora). E infatti. Il duetto «Fra gli amplessi» che è in la maggiore come in Mozart i duetti amoroso-sensuali, decide «in pochi istanti» per Fiordiligi. La quale capitola col Larghetto-cantilena «Volgi a me pietoso il ciglio».

È il momento di dare a Alfonso una seconda quasi Aria dove, con tono prosaico e dimostrativo, ribadire il suo pensiero - «Tutti accusano le donne, ed io le scuso»; «cangiare amore» è «necessità del core» - e far sì che Ferrando e Guglielmo ripetano con lui, ora in modo pienamente affermativo, «così fan tutte».

Finale secondo. Trilli e terzine dei violini (così era iniziata l'opera) preparano la gran festa matrimoniale con Despina che stavolta si camuffa da notaio. Che l'estasi amorosa sia totale lo canterà, nel pranzo di nozze, il brindisi: un Larghetto in la bemolle in cui una figura, ripetuta quattro volte a canone dai commensali-sposi, smemora e sviscera tutta la curva sentimentale della melodia.

Ma agli smemoramenti deve subentrare l'azione e l'opera tirare le fila secondo le «convenienze» teatrali. Cosa che fa col (finto) ritorno degli amanti dalla guerra e lo smascheramento (vero) di tutto e tutti nell'amaro sgomento delle coppie. Che tornano a ricomporsi perché anche il *Don Giovanni* aveva dovuto trovare un (lieto) fine convenzionale. Nel senso che la vita va avanti, come per i nostri sposi sballottati dall'amore. Come prosegue non sappiamo e comunque non importa. Perché personaggi e vicenda - ora è chiaro - sono in realtà metafore.

Alberto Cantù

Roberto Verti è morto

È mancato improvvisamente all'età di 49 anni Roberto Verti, brillante figura di critico-giornalista. Schietto nella penna, nelle parole, nel comportamento. Un collaboratore veramente prezioso che in verità avremmo desiderato più assiduo e che tale sarebbe potuto essere se gli innumerevoli impegni non lo avessero portato a destra e a manca fin quasi a travolgerlo.

Labbra

In passato (parliamo di preistoria) la conformazione delle labbra poteva creare problemi agli allievi di strumenti a fiato, solitamente risolti con impostazioni mirate ed esercizi ad hoc. Oggigiorno i problemi di questo tipo si estendono a gran parte dei giovani nei quali va sempre più manifestandosi l'esigenza di possedere una bocca alla Brad Pitt. Proprio così, parola di chirurghi plastici.

Sicuramente non per migliorare l'esecuzione del Concerto per tromba di Haydn o per clarinetto di Mozart, ma per ragioni assai più profonde: parola di psicanalisti. Nel frattempo gli addetti ai lavori assicurano un esito perfetto alla modica cifra di 500/1000 euro pari, centesimo più centesimo meno, allo stipendio di un metalmeccanico. Cosa vogliamo di più dalla scienza?

Canto gregoriano addio!

Che San Gregorio magno e il "suo" canto fossero morti e sepolti lo sapevamo da tempo. Non immaginavamo invece che la Chiesa cattolica si fosse così evoluta musicalmente in senso modernista. Non ci riferiamo alle simpatie di papa Ratzinger per il luterano Bach, ma a quella dei gesuiti per le nuove tendenze musicali. Si dà il caso che un esponente dell'ordine di sant'Ignazio abbia dichiarato apertamente i propri gusti, inserendo anche alcuni sottili distinguo nell'intervista: "al pop preferisco il rock, amo Bruce Springsteen e mi appassionano molto Nick Drake e Nick Cave". Auguri!

Il concetto di transizione nella storia della teoria

di Carlo Marengo

Aprendo un qualsiasi trattato di armonia è sintomatico imbattersi alla voce “modulazione” nella logora dicitura “modulare significa muoversi da una tonalità ad un'altra”. Rientrano infatti nel linguaggio corrente espressioni quali “tonalità del primo tema”, “tonalità del secondo tema”, “modulazione alla dominante”, “ripercussioni ai toni vicini” e via di questo passo. Ciò presuppone che un brano di musica si prefiguri come un assemblaggio più o meno serrato o diluito di “tonalità” o “modi” distinti, sia nominalmente che costituzionalmente. Motivazione addotta: la comparsa di suoni *estranei* al sistema operante in quel dato momento. I casi più eclatanti sono riscontrabili in quei trapassi a breve termine notoriamente definiti come “modulazioni transitorie o passeggere”, o nell'attribuzione ad aree tonali differenziate di tutto ciò che, seppur in spazi ancor più circoscritti, non è ascrivibile alla sfera rigorosamente diatonica di un certo sistema. Per quanto radicali e inverosimili, queste letture sarebbero tuttavia giustificabili se rivissute alla luce del lento cammino intrapreso dal pensiero teorico nel divenire del sistema tonale, cammino che nelle sue manifestazioni più rivoluzionarie, giungerà a filtrare attraverso il cromatismo l'intero fenomeno modulante preservando in tal modo l'unità tonale del brano. Di contro esse appaiono del tutto improponibili ai nostri giorni appunto in conseguenza di tale evoluzione i cui frutti sono spesso ignorati o non debitamente colti.¹ Ne consegue che la vecchia equazione “modulazione=cambio di tonalità” continua imperterrita a dilagare anche in manuali dal taglio più spiccatamente anticonvenzionale, come dato di fatto più che assodato e incontrovertibile.

Alla luce di queste premesse si impone pertanto la necessità di far *tabula rasa* della prassi corrente per riesaminare *ex novo* e sotto diversa angolazione i fondamenti dei processi “modulanti” indagandone *in primis* il loro formarsi, definirsi ed evolversi nella storia della teoria, per addivenire successivamente ad una ri-formulazione degli stessi desunta dal loro diretto riscontro nel vivo dell'esperienza compositiva,² riformulazione cui inevitabilmente si accompagna un opportuno aggiornamento lessicale.³

1. Dalle origini agli albori della tonalità armonica

Nell'antichità l'idea di trapasso da un sistema o da un modo o da un esacordo ad un altro era per lo più espressa con il sostantivo greco *metabolé* (da *metaballo* = cambio, cambiare) e il corrispondente latino *mutatio*, introdotto in epoca medievale dalla pratica guidoniana della solmisazione. Circa le variazioni in ambito esacordale, Marchetto da Padova, trattatista italiano vissuto tra la fine del XIII e la prima metà del XIV secolo, afferma che “la *mutatio* è il cambiamento di nome [e pertanto di funzione] di una voce o nota nell'ambito dello stesso spazio, della stessa linea e dello stesso suono”. Così, ad esempio, nel passaggio dall'esacordo naturale a quello molle la moderna nota la veniva ad assumere un nome diverso, mi, per poter adempiere alla funzione di suono inferiore del semitono (la-si b), anticamente espresso dalle sillabe mi-fa.

Al contrario *modulatio* (dal verbo *modulari* = misurare e anche cantare) stava per lo più a designare una serie di fenomeni del tutto o in parte estranei all'idea di mutamento o di trasformazione, assumendo implicazioni inerenti sia l'ordine ritmico (S. Agostino,⁴ Cassiodoro, Isidoro) sia l'ordine cosmico (J. Leodiensis). Dalla seconda metà del Quattrocento, pur conservando ancora l'antico significato di regolamentazione ritmica (Tinctoris),⁵ la *modulatio* inizia ad identificarsi sempre più (Gaffurio, Fogliano) con processi concernenti il canto (*cantum formare, componere*), accezione questa che manterrà più o meno fino alla prima metà del Settecento,⁶ mentre la *mutatio* continua ancora per tutto il Rinascimento e il Seicento ad esprimere l'idea di trapasso sia in ambito esacordale che modale. A sottolineare forme ancor più consistenti di passaggi concorrono due altre locuzioni mutate dalla cosiddetta teoria modale pseudo-classica: la *mixtio modorum* (da cui il *tonus mixtus*) che si verifica quando una melodia passa dall'autentico al rispettivo plagale (o viceversa), e la *commixtio modorum*,

da cui il *tonus commixtus* in cui è ravvisabile, a detta dei trattatisti dell'epoca, un passaggio ad altra modalità. Per la determinazione del *tonus mixtus* era necessario che la melodia si estendesse sistematicamente per tutta la quarta sotto l'autentico o la quarta sopra il plagale (gli sconfinamenti occasionali erano interpretati come normali "licenze"); nel caso invece del *tonus commixtus* la melodia doveva contenere specie d'intervalli completamente estranee al modo.

Tuttavia, a differenza della moderna modulazione, tanto la *mixtio* che la *commixtio* erano semplici deviazioni dalla norma, che viceversa esigeva all'interno di un brano il mantenimento dello stesso modo, ed erano il più delle volte suggerite dalle particolari stimolazioni del testo.

2. Il Seicento

A cavallo tra il Cinquecento e il Seicento anche l'Artusi si sofferma sui due tipi di "mistione" poc'anzi citati, quella tra l'autentico e il rispettivo plagale⁷ e quella di "altre spetie di consonanze le quali per natura loro servono altri modi". Pur ammettendone la possibilità d'impiego, egli sostiene tuttavia che entrambe, contrariamente a quanto stava accadendo con rinnovata frequenza ai suoi tempi, non devono costituire la regola. Tale preclusione schiude le porte alla nota *querelle* con Monteverdi. A proposito di alcuni madrigali del cremonese, l'Artusi stigmatizza la confusione introdotta da coloro che iniziano in un modo e a questo ne fan seguire un altro per finire con uno completamente slegato sia dal primo che dal secondo, ribadendo con ciò un principio-cardine della musica polifonica della "prima prattica", l'unità dell'assetto modale complessivo della composizione. Negli scritti del teorico bolognese ricompare pure il termine *modulatio*, italianizzato in *modulatione* o *modulazione*, ancora circoscritto ad implicazioni d'ordine lineare in quanto una modulazione da sola non può generare né "concento", né "armonia", che derivano semmai dalla sovrapposizione di più linee melodiche opportunamente confezionate. Dello stesso avviso sembra essere anche Marco Scacchi (*Cribrum Musicum*, 1643) il quale afferma che "le parti della cantilena (seu modulationes) devono procedere per legitima intervalla secondo il genero" sacro, profano e "mischio", una terza categoria ormai ampiamente affermata, che "va qualche volta rappresentando l'oratione con lo stile recitativo et in un subito varia con passaggi e con altra modulatione". E ancora Angelo Berardi (*Miscellanea musicale*, 1681), confutando le due "prattiche", scrive che "la prima è fondata sulla dottrina di Platone, dove dice che l'armonia è signora e padrona dell'oratione. La seconda [...] è che l'oratione sia padrona e signora dell'armonia [...]. I nostri antecessori nelle loro modulazioni non si sono ancora serviti d'alcuni intervalli dissonanti, come la quinta diminuita, tritono, et altri oggi novamente usati dalla seconda prattica [...]; essendo usati detti intervalli in tempo debito, si viene a produrre una terza modulazione, totalmente lontana dalla volgare, e ciò si prova con l'autorità di diversi eccellentissimi autori".

L'idea di trapasso è espressa in *Kompositionlehre* (1649) da un altro importante trattatista del secolo, Christoph Bernhardt, il teorizzatore delle *Figuren* della rinnovata pratica contrappuntistica seicentesca, il quale, uniformandosi alle tesi di Sixtus Calvisius, definisce tali processi con le locuzioni *extensio modi* e *alteratio modi* (o *mutatio toni*), la prima stante ad indicare la libertà dei gradi d'attacco delle imitazioni iniziali di un brano polifonico con conseguente espansione del tessuto musicale "oltre i confini propri del modo"; la seconda la discordanza, dovuta all'utilizzo di suoni cadenzali estranei al modo d'imposto, tra più parti di una stessa composizione. Di *mutatio modi* e *mutatio toni* parla pure Athanasius Kircher (*Musurgia Universalis*, 1672-1675) intendendo con *mutatio modi* un cambio di sistema, vale a dire il passaggio tra le due uniche armature della musica pre- e proto-barocca, il *cantus durus* (assenza di alterazioni in chiave) e il *cantus mollis* (presenza costante del si^b), e con *mutatio toni* un vero e proprio cambio di modo senza tuttavia implicare necessariamente il mutamento del materiale sonoro di base. Ne consegue pertanto che la *signatio* non specifica affatto il modo ma esprime soltanto il sistema, a sua volta in grado di servire contemporaneamente più modi diversi. Di contro, con il formarsi della tonalità armonica si farà sempre più urgente, in conseguenza della necessità di notare in maniera univoca i nuovi ambiti tonali, la messa a punto di una rete di armature in grado di contraddistinguere le aree specifiche sia quando queste si presentano come tonalità principali che nel corso dei processi modulanti veri e propri. Tale trapasso si attuerà nella pratica con il superamento delle nozioni stesse di *cantus durus* e *mollis* da un lato e di plurimodalità dall'altro, per giungere, con la formulazione del circolo delle tonalità, portata definitivamente a com-

pimento, dopo i contributi di Lorenzo Penna, Charles Masson e Sébastien Brossard, da Johann David Heinichen (*Neu-erfundene und gründliche Anweisung*, 1711), ad una vera e propria inversione di significato e funzione dei due concetti.⁸

3. Jean Philippe Rameau

Il senso di *modulatio* come conduzione melodica tanto di una linea vocale che strumentale permane ancora negli scritti di alcuni trattatisti del primo Settecento, da Walther a Mattheson (*modulatoria vocalis et instrumentalis*), mentre lentamente va facendosi strada una nuova lettura segnata da implicazioni sempre più di carattere tonale e armonico come testimonia, ad esempio, il titolo dell'opuscolo di Alexandre Frère (1706) che recita *Transpositions de musique réduites au naturel par le secours de la modulation*. E con questa accezione la *modulation* compare nel celebre *Traité de l'Harmonie* del 1722 di Rameau per designare la serie dei suoni e degli accordi in grado di rappresentare una tonalità. Più in particolare la "modulazione di una tonalità" comprende cinque suoni fondamentali, oltre alla tonica, vale a dire i primi sei gradi della scala con l'esclusione della sensibile. "Prendendo Sol per suono principale - scrive Rameau - ed essendo arrivato alla modulazione di Do, sua sottodominante, immagino questo Do come suono principale e mi rappresento i cinque suoni della sua modulazione, Do re mi fa sol la, esattamente come avevo fatto in riferimento a Sol (Sol la si do re mi)."⁹ La modulazione s'impone così non come causa del passaggio (modulazione = passaggio secondo il significato corrente) ma come effetto. Da qui all'idea in uso il passo è breve: in quanto strumento per la profilazione di un'area tonale, essa verrà presto identificata con lo stesso concetto di trapasso. Nel cap. 23 del 3° libro del *Traité*, "Come passare da un tono ad un altro, ovvero come modulare ("Ce qui s'appelle encore Moduler") Rameau fornisce una serie di suggerimenti da cui emerge l'assetto tonale della musica del suo tempo, sostanzialmente ancorata al tono d'impianto con ramificazioni estese non oltre i toni vicini, o tutt'al più i vicini dei vicini, e avente nell'accordo dominantico il veicolo modulante privilegiato.

1- Ogni nota che porta l'accordo perfetto potrebbe essere considerata come una tonica. Pertanto si avranno tante tonalità diverse quante sono le note a disposizione. Iniziato un brano in una certa tonalità, si può passare ad un'altra in rapporto di terza, quarta, quinta o sesta superiore o inferiore. In tal modo la tonica originale fungerà da medianta, dominante, IV o VI grado del nuovo tono;

2- la tonica maggiore può tuttavia essere VII grado (distanza di un tono) o II di una nuova tonalità, mai la sensibile (ad es., nel passaggio da Do a re, Do=VII di re); la tonalità minore solo un II grado (ad es., da la a Sol, la=II di Sol);

3- in qualsiasi tono s'inizi si dovrà "modulare" in questo tono per almeno tre o quattro misure;¹⁰

4- il passaggio da una tonalità principale a quella della dominante è di gran lunga preferibile rispetto a quello ad altre tonalità; così facendo la prima tonica assume la funzione di IV grado;

5- non appena modulato, occorrerà individuare la nota principale della nuova tonalità (la tonica) che determinerà a sua volta la successione di tutti i suoni della sua ottava e gli accordi da impiegare;

6- l'orecchio non gradisce un tono sentito troppo spesso. Se quello iniziale può ritornare di tanto in tanto, per quanto riguarda gli altri, è buona norma non far immediatamente ricorso ad un tono appena lasciato;

7- la transizione da un tono maggiore al VI grado è preferibile rispetto a quella alla medianta mentre è altrettanto accettabile procedere da un tono minore alla rispettiva medianta piuttosto che al VI grado;

8- in linea di massima gli accordi perfetti di tutte le toniche utilizzate devono essere costituiti da note della scala del tono d'impianto. Ad esempio, in do maggiore sia le nuove toniche che le rispettive terze e quinte, faranno esclusivamente riferimento ai suoni compresi nella "modulazione" di Do;

9- nel passaggio da un centro all'altro l'ultimo accordo del tono lasciato deve essere consonante, vale a dire la sua tonica, la medianta, la dominante e talvolta anche il VI grado sotto forma di accordo di sesta.¹¹

Nel capitolo "Le proprietà dei modi e dei toni", il trattatista e compositore francese si profonde in una sorta d'interpretazione "etica" delle tonalità. Così, ad esempio, Do, Re e La maggiore sono i più

consoni ad esprimere canti di gioia, Fa e Si \flat situazioni tempestose, Sol e Mi maggiore tenerezza e vivacità, Re, Mi e La *grandeur* e magnificenza. Al contrario i toni minori tendono ad evocare stati d'animo più sfumati come la dolcezza e la tenerezza (re, sol, si e mi minore) o il compianto (do, fa minore).

Nella *Génération harmonique* (1737) il concetto di modulazione come sintesi armonica di un centro tonale è ulteriormente ribadito se non ampliato: "L'arte del comporre dipende dalla padronanza della modulazione. Questa comprende la conoscenza degli intervalli, degli accordi, dei modi e di tutte le successioni armoniche possibili, sia nello stesso modo che nel passaggio da un modo a un altro. Solo chi sa modulare sa comporre musica."¹² Sono implicite in queste parole tanto l'antica concezione melodico-orizzontale di *modulatio* ("la conoscenza degli intervalli") quanto quella più squisitamente armonica del *Traité* inglobante sia le successioni accordali di un unico tono che quelle caratterizzanti il "passaggio da un modo a un altro".

4. Johann Philipp Kirnberger

Tra gli anni 1771-1779 escono i due volumi dell'*Arte della vera composizione musicale (Die Kunst des reiner Satzes in der Musik)* di Johann Philipp Kirnberger che nei capp. 7 e 8 del primo libro tratta dell'*Ausweichung*, la modulazione, ossia il passaggio ad altro tono. Ancor prima, nel cap. 2, dedicato agli intervalli, l'autore, prendendo come punto di riferimento la tonalità di Do, stende una tavola di tutte le scale diatoniche correnti da cui emerge che, in conseguenza dei principi governanti l'accordatura degli strumenti a tasto, frutto di secoli di accesi dibattiti sull'interpretazione numerica delle formazioni intervallari, ogni tonalità esprime, tra la tonica e i singoli gradi costitutivi, specifici rapporti proporzionali soggetti a più o meno vistose mutazioni nel trapasso ai corrispondenti toni vicini e lontani. A seguito di tali diversificati rapporti di accordatura ogni tonalità acquista uno specifico valore "etico", dal momento che, come afferma Kirnberger, "ha gradi e intervalli ad essa peculiari che le conferiscono un proprio carattere e una propria personalità, sia nell'armonia che nella melodia, atti a contraddistinguerla dalle altre."¹³ Si può quindi comprendere come, in un'epoca che non adotta ancora integralmente il temperamento equabile, il fenomeno modulante non venga soltanto a profilarsi come mera trasformazione di centri tonali quanto piuttosto come passaggio tra differenti accordature, connotandosi attraverso un maggior o minor grado di "durezza".

"È necessario conoscere tre punti principali riguardo alla modulazione: 1) a quale tonalità si può modulare da una data tonalità; 2) quanto occorre stare in una nuova tonalità; e 3) come la modulazione deve essere introdotta ed effettuata."¹⁴ In riferimento al primo punto Kirnberger osserva che "quando si è stati per un certo tempo nella tonalità originale, l'orecchio è talmente abituato a questa da sentire, in una qualche misura, l'intera scala diatonica in ogni suo accordo. Se l'armonia si sposta a un tono diverso l'orecchio si adatta alla scala di questa nuova tonalità nello stesso modo di prima. È facile immaginare come sia difficile e spiacevole per l'orecchio predisporre improvvisamente a una scala in larga parte diversa da quella precedentemente sentita per poco tempo."¹⁵ Ne consegue che i trapassi ai toni vicini sono avvertiti come più dolci rispetto a quelli, più aspri, ai toni lontani, non solo per le succitate differenze di accordatura ma anche per la comunanza delle rispettive toniche con i gradi-accordi del tono d'impianto, secondo la seguente scala preferenziale¹⁶

maggiore: V vi iii IV ii minore: v III iv VI VII

Quando ci si allontana da un tono-base per un tono vicino, se a loro volta subentrano i vicini dei vicini, la percezione della tonalità principale verrà sempre più affievolendosi per cui, partendo da do maggiore e spostandosi a Sol, la modulazione successiva non dovrebbe svolgersi alla rispettiva dominante maggiore (Re) ma preferibilmente a re minore, la cui triade tonica corrisponde al II grado di Do. Similmente il movimento Do-Fa non dovrebbe proseguire verso Si \flat o sol ma tutt'al più verso Sol, dominante di Do. In entrambi i casi verrebbero a verificarsi quelle che i trattatisti chiamano "modulazioni ai toni lontani" (Sol (1 \sharp) - re (1 \flat) = 2 alterazioni); Fa (1 \flat) - Sol (1 \sharp) i cui centri d'arrivo, re e Sol, determinano con il tono di riferimento (Do) relazioni assai più vicine rispetto all'omonima maggiore (Re) e minore (sol). In sostanza ciò che si vuol privilegiare è lo stretto legame

tra le aree secondarie e la tonica piuttosto che quello intercorrente tra di loro.

Nell'esempio 7.1 Kirnberger prospetta il piano modulante ideale di un brano di piccole-medie proporzioni

Do	Sol	la	mi	re	Do	Fa	Do
rapporto T-D		toni secondari			ritorno alla T		rapporto T S T

aggiungendo tuttavia che “nelle composizioni molto lunghe [...] la varietà della modulazione si può ottenere considerando la dominante, la sottodominante, la medianta e la sopradominante come tonalità principali da cui modulare ai rispettivi toni correlati.”¹⁷

Quanto al secondo punto, la durata della permanenza in una nuova tonalità, Kirnberger sostiene che essa è in funzione dell'ampiezza del brano. È importante notare anche qui come il teorico tedesco non si limiti ad una asettica e pedestre enunciazione del fenomeno, quanto piuttosto lo affronti esemplificandolo alla luce dell'esperienza compositiva. Nei pezzi di medie e brevi dimensioni non occorre trattare, a differenza di quelli ad ampio spettro, le tonalità secondarie come principali ma interpretarle come secondarie rispetto alla tonica. I rapporti di durata sono espressi graficamente nell'es. 7.2 in cui si può osservare come il tono della dominante sia il più esteso, seguito a ruota da quello della sopradominante (la relativa della tonica) e della medianta (la relativa della dominante) mentre minor spazio è riservato all'area del IV e del II. Quest'ordine gerarchico concorda perfettamente con i piani tonali della canzone bipartita e con quelli della nascente forma-sonata, fatta eccezione per alcune incongruenze circa il modo minore cui è assegnato come tono preferenziale la propria dominante, laddove la prassi compositiva tende a privilegiare il relativo maggiore, nel prospetto rappresentato con il valore di minima.

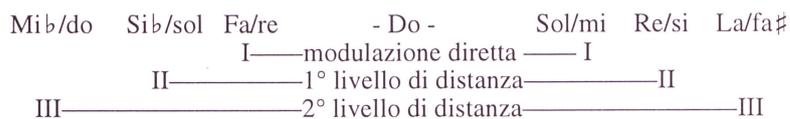
Il piano ideale di una composizione di media ampiezza sarà pertanto il seguente:

- 1- tono centrale, costituentesi attraverso un congruo numero di misure;
- 2- successiva modulazione ad un tono strettamente correlato, principalmente la dominante, sia in forma diretta (cadenza perfetta) che indiretta (cadenza sospesa) oppure attraverso altre tonalità fuggevolmente lambite;
- 3- permanenza più o meno prolungata, a seconda delle dimensioni del brano, nell'area della dominante, da cui si procede poi, direttamente o indirettamente, in direzione di alcuni toni di passaggio (il II o il III della tonalità principale);
- 4- sviluppo del processo modulante tra il II e il III attraverso l'ausilio di ulteriori centri secondari sempre in relazione di vicinanza con la tonica, espressi per breve tratto;
- 5- modulazione ad un tono più distante, ad esempio il IV grado, mantenuto per poche misure prima del ritorno alla tonica attraverso altri 2 o 3 toni intermedi.¹⁸

Il passaggio da una tonalità ad un'altra, per non apparire troppo brusco, deve essere graduale. Kirnberger, dati compositivi alla mano, afferma che se alla fine di un periodo si modula, ad esempio, da do maggiore a sol maggiore, il periodo seguente dovrà mantenersi nel tono raggiunto. Di contro, se la prima frase termina alla dominante preceduta dalla propria dominante e la seconda si ripresenta interamente alla tonica, non si ha modulazione. Secondo quest'ultimo assunto parrebbe che il teorico tedesco già pensasse - o quantomeno intuisse - alla funzione tonicizzante delle dominanti secondarie nei confronti dei gradi-accordi di ciascun sistema.

Il mezzo migliore per modulare è l'utilizzo della dominante. Essa può unirsi alla nuova tonica attraverso una specifica serie di cadenze classificate in base ai suoni posti al basso e richiamanti le nomenclature delle antiche clausole medievali e rinascimentali.

Nel capitolo successivo vengono trattati i processi modulanti in composizioni di più ampio respiro in cui il numero dei toni alternativi a quello principale e il grado di lontananza è di norma amplificato per conferire al brano un maggior senso di varietà. A questo proposito Kirnberger stila una sorta di livelli di relazione tra tono principale, toni vicini e lontani, questi ultimi, come detto, legittimati dalla funzione di “nuova tonalità principale” assunta dai toni vicini, a loro volta in grado di creare nuovi rapporti con le aree circostanti.



Il modo migliore per evitare asprezze nei trapassi consiste nel raggiungimento graduale dei toni al 1° e 2° livello di distanza. È formulata a questo punto una regola fondamentale che trova ampio riscontro nella prassi compositiva, soprattutto in molte esposizioni di forma-sonata di Haydn: per imporre un nuovo tono come tono principale o vi si sta a lungo effettuando ampi giri cadenzali oppure si ripete l'idea tematica principale. Il capitolo termina dopo una accurata disamina delle tecniche che consentono i passaggi più rapidi ai toni più o meno distanti (accordo comune, tono intermedio, enarmonia della settima diminuita ecc.).

5. Jérôme-Joseph Momigny

Heinrich Christoph Koch, nel citato *Musicalisches Lexicon* (cfr. la nota 16) riprende nella sua definizione di *modulatio* tanto il concetto di ordinamento della linea melodica che quello più moderno di vero e proprio trapasso da un tono all'altro.

Molto più innovativa è la teoria di Jérôme-Joseph Momigny, trattatista francese della prima metà dell'Ottocento, che inizia a porre mano alla nozione di tonalità espansa, attirandosi la diffidenza degli accademici del tempo¹⁹ che in più occasioni gli respinsero i suoi scritti. Scrive il Bent:²⁰ "Fu durante la stesura del suo *Cours complet d'harmonie et de composition* (1803-1806) che Momigny cominciò a lavorare ad una teoria tonale allargata, per cui una tonalità non si limiterebbe ad avere sette note diverse, ma ne avrebbe ventisette, ossia, tolte le note omonime, tutte quelle prodotte da un giro di sedici quarte ascendenti e sedici quarte discendenti a partire dalla sensibile. Nel suo ultimo trattato - *La seule vraie théorie de la musique [La sola e vera teorica della musica]* (1821) - egli ripartirà questo spazio tonale in tre generi: diatonico cromatico ed enarmonico", secondo le formulazioni dell'antica teoria greca. Circa la natura dei tre generi, nel lavoro del 1821, elaborato in forma di dialogo, Momigny scrive: "D. Voi riguardate dunque in qualche modo ciascun Tuono come uno stato monarchico? R. Sì, sotto alcuni rapporti; o se si vuole come una repubblica aristocratica sotto la presidenza perpetua della Tonica; [...] D. Perché questo Stato non è democratico? R. Perché si compone necessariamente dei tre ordini o generi di corde: le Diatoniche, le Cromatiche, e l'Enarmoniche. D. Le corde Diatoniche sono dunque d'un'altra natura che le Cromatiche, e l'Enarmoniche? R. Sì; le corde di ciascun genere hanno delle proprietà particolari che si distinguono dalle corde di ciascuno dei due altri generi. Queste sono verità tanto nuove quanto incontrastabili, che bisognava scoprire per dimostrare che esistono veramente tre ordini di suoni nelle corde di cui il Tuono si compone, quando è considerato in tutta la sua estensione. D. Egli è di già stato detto che vi sono sette corde diatoniche, dieci cromatiche, e dieci enarmoniche; ma quali sono i loro nomi in do maggiore? R. Le sette corde Diatoniche o del prim'ordine, prese di quarta in quarta, sono ascendendo *si mi la re sol do fa*, e discendendo *fa do sol re la mi si*. Le cinque corde cromatiche ascendendo sono le cinque quarte giuste dopo *si mi la re sol do fa*, cioè *si b mi b la b re b sol b*, e discendendo le cinque quarte giuste dopo *fa do sol re la mi si*, cioè *fa # do # sol # re # la #*. L'Enarmoniche sono le cinque quarte dopo le suddette, cioè ascendendo, *do b fa b si b b mi b b la b b*; e discendendo *mi # si # fa dox solx*; il che dà sedici quarte ascendenti e sedici discendenti. D. Voi non contate che ventisette corde in Do maggiore, e quest'esempio non ne presenta forse trentaquattro? R. Sì; ma le sette diatoniche essendo le stesse corde si nel discendere che nell'ascendere, devono perciò essere tolte da questo numero; onde restano ventisette."²¹

Poco più oltre, nell'analisi di alcuni esempi comportanti l'utilizzo delle alterazioni tanto del genere cromatico che enarmonico, alla domanda "Sarebbe dunque uno sproposito il considerare le note *diesate*, o *bemollizzate* di quest'esempio come tante corde diatoniche appartenenti ad altri Tuoni?"²² la risposta è lapidaria: "Sì, imperciocchè tutto ciò ch'esso racchiude è in Do maggiore."²³

Questa originalissima concezione della tonalità è ulteriormente delucidata nel Capitolo Settimo, *Della Modulazione*. "D. Qual differenza fate voi dal Tuono alla Modulazione? R. Il Tuono compren-

de in sé, per mezzo de' suoi due Modi, tutti gli elementi della Musica; cioè le ventisette corde della Scala, e tutte le loro combinazioni melodiche o armoniche; la Modulazione dispone di questi elementi in diverse maniere, e in maggiore o minor numero, secondo l'estensione o la sublimità del Pezzo."²⁴ Riecheggia in queste parole il concetto di *modulation* già espresso da Rameau, vale a dire di conduzione melodico-armonica del materiale a disposizione di un dato sistema, materiale tuttavia ora espanso a ben 27 suoni. E a conferma di ciò subito dopo leggiamo: "D. Alcuni Professori d'Armonia e di Composizione ignorano essi l'estensione di ciascuna Modulazione? R. Sì, e per provarlo basta mettere sotto i vostri occhi ciò che dice il sig. Reicha nel suo Trattato d'Armonia a pagina 111."²⁵ Commentando alcuni passi musicali di Reicha e Catel da questi ultimi interpretati come "modulanti" Momigny conclude: "D. La Modulazione non è dunque circoscritta nelle *sette* corde diatoniche? R. No, senza dubbio; non vi è che la Modulazione puramente *diatonica*, che si limiti alle *sette* corde di questo genere, ma la *cromatica* può estendersi alle *dieci* corde di più, di cui questo genere si compone; e la modulazione *enarmonica* alle *dieci* corde enarmoniche di questo genere, attesochè le *dieci* corde cromatiche, e le *dieci* corde enarmoniche sono nel numero delle corde integrali di ciascun Tuono, come le *sette* diatoniche stesse; senza ciò non vi sarebbe nè *cromatico*, nè *enarmonico*. [...] Così i signori Catel, e Reicha obbliano che il Tuono abbraccia *tre generi*, e vogliono inconsequentemente ridurlo ad un *solo*. [...] Il vedere differenti Tuoni in questi esempi sarebbe un errore, perchè quei diesis e quei bemolli appartengono al Genere Cromatico; ed è lo stesso per tutto ciò che risulta dall'impiego delle altre corde Cromatiche."²⁶

All'idea di modulazione come trapasso tonale Momigny sostituisce pertanto quella di movimento all'interno di un unico centro dilatato cromaticamente e capace di generare sette *octachordes* diatonici con partenza da ciascun grado diatonico e 22 octacordi cromatici, 11 maggiori e 11 minori, riconducibili alle scale canoniche. "Il prendere ciascun Ottacordo di quest'esempio per una scala e per un Tuono differente egli è l'errore di quelli che non conoscono il genere cromatico."²⁷

Il Capitolo Ottavo tratta invece *Delle Transizioni di Tuono*, i passaggi, questa volta effettivi, da una tonalità a un'altra, piuttosto rari e circoscritti, secondo Momigny,²⁸ contrariamente a quanto si affermava e si continua ad affermare. "L'impiego del *cromatico* e dell'*enarmonico* fra le corde primarie o *datoniche* dev'essere accuratamente distinto dal cangiamento di Tuono col quale si confonde ben sovente, obbliando che la Modulazione abbraccia i *tre generi* in ciascun Tuono, e non si limita punto al solo genere *diatonico*."²⁹ Vengono poi introdotti i concetti di modulazione positiva, ossia "le *transizioni effettive*, i veri cangiamenti di Tuono" e di modulazione negativa, "le finte modulazioni, che sono il risultamento dell'impiego delle corde dei due generi intercalari."³⁰ "Ciò che induce in errore sopra le Modulazioni *negative* si è che col mezzo di corde cromatiche gli Esacordi accessori sono sovente conformi a quello della Tonica maggiore o minore. Perciò si crede la modulazione in certi Tuoni, in cui sarebbe sconvenientissimo lo stabilirla *positivamente*. [...] D. In qual modo una Modulazione *negativa* si distingue da una *positiva*? R. La *negativa* è fuggitiva o momentanea e subordinata, come accessoria. La *positiva* è d'una durata più lunga e subordina le altre a sè medesima, come principale."³¹ Dopo un'ampia disquisizione sulle tecniche di transizione comprendenti anche la modulazione *enarmonica*, è soprattutto nel Capitolo Nono, *Della Tessitura di un Pezzo*, che il trattatista francese dà più compiutamente ragione di tale fenomeno. Nell'analisi, sia ritmico-fraseologica che armonico-tonale di alcuni brani di autore, tra cui lo stesso Haydn, egli ci fa comprendere come i trapassi all'interno di un pezzo di musica adempiano a funzioni squisitamente strutturali, rappresentino cioè un evento di importanza tale da determinare una trasformazione tonale, laddove la *modulation negative* si limita a gestire le zone intercorrenti tra questi punti di articolazione. Ecco pertanto che una transizione nasce, ad esempio, alla fine di una prima sezione di una forma di canzone, o nell'enunciazione del secondo gruppo tematico di una forma-sonata e così via. Il tutto finalizzato al mantenimento dell'unità e della compattezza tonale del brano.

Il pensiero teorico di Momigny, di cui in questa sede si è dato conto solo della parte inerente il processo modulante, presenta tratti estremamente originali e di indubbio interesse in un momento della storia della teoria più preoccupato dell'evidenza che non delle ragioni profonde dei fenomeni da indagare. In esso possono già scorgersi i germi di speculazioni future quali ad esempio le formulazioni

riemanniane sul ritmo e sulla monotonalità che Schönberg enuncerà un secolo più tardi.

Carlo Marengo (1- continua)

¹ Relativamente al concetto di monotonalità avanzato da Schönberg in *Funzioni strutturali dell'armonia* (cfr. oltre), S. Gut (voce "Modulazione", in *D.E.U.M.M./III*, Utet, Torino 1984, p. 167 sgg.) afferma che "questo procedimento non è del tutto convincente perché, in definitiva, consiste semplicemente nel designare le modulazioni con parole sostitutive."

² I contenuti del presente articolo fanno riferimento ai materiali costituenti l'ossatura del capitolo iniziale di un più vasto studio riguardante il fenomeno della transizione in ambito modale e tonale di prossima pubblicazione nella collana de *I Quaderni di Musicaaa!*.

³ A tal fine si è innanzitutto optato per la sostituzione del canonico quanto ormai compromesso e logoro sostantivo *modulazione* con quello di *transizione*, stante a definire, *sic et simpliciter*, il *passaggio* ad un'area della tonalità o del modo di riferimento, concepita a tutti gli effetti come la sola tonalità o modalità esistente all'interno di un pezzo.

⁴ Agostino definisce la musica come "scientia bene modulandi" in cui il rispetto e la conoscenza del movimento ritmico dovevano rivestire un ruolo di primo piano.

⁵ "Musica est modulandi peritia, canto sonoroque consistens".

⁶ In particolare per Gaffurio la *modulatio* è la "peritia sonum movendi" e più tardi, per Fogliano, il "motus de sono ad sonum".

⁷ Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi, ovvero delle Imperfezioni della moderna musica*, Venezia 1600-1603.

⁸ Scrive infatti Dahlhaus che "fino al Seicento le scale trasposte (il *cantus durus* e il *cantus mollis*) rappresentavano i *genera*, i modi (ad es. il do ionico e il la eolico) le *species*. Da allora in poi i modi iniziarono ad esser trattati come *genera* (il modo ionico come *genus* maggiore [in tedesco *dür=duro*], il modo eolico come *genus* minore [*moll=molle*]) e le scale trasposte come *species*: le tonalità di do maggiore e la minore." C. Dahlhaus, *Die Termini Dür und Moll*, Archiv. für Musikwissenschaft 12, 1955, p. 296, riportato in E. Chafe, *op. cit.*, p. 23.

⁹ J. Ph. Rameau, *Nouveau Système de musique théorique*, Parigi 1726, p. 42.

¹⁰ È qui evidente che l'atto di "modulare" esprime la serie di successioni accordali di un dato tono e non il passaggio ad altra tonalità.

¹¹ Cfr. J. Ph. Rameau, *Traité de l'Harmonie réduite à ses Principes naturels*, Parigi 1722, p. 248 sgg.

¹² J. Ph. Rameau, *Génération harmonique*, Parigi 1737, pp. 169 e 170.

¹³ J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reiner Satzes*, ed. ingl., Yale University Press, Yale 1982, p. 121.

¹⁴ J. P. Kirnberger, *op. cit.*, p. 122.

¹⁵ J. P. Kirnberger, *op. cit.*, p. 123.

¹⁶ Va precisato che, per quanto la trattatistica settecentesca sia unanime nel riconoscere i livelli di vicinanza e lontananza nei confronti di una tonica centrale, non lo è altrettanto per quanto concerne i rapporti preferenziali nell'ambito dei toni vicini. Così Heinichen (*Der Generalbass der Composition*) attribuisce una stretta correlazione tra la tonica, il V, il III e il VI grado nel maggiore e tra la tonica, il III, il V e il VII nel minore, relegando in second'ordine i movimenti modulanti verso il II e il IV nel maggiore e il IV e il VI nel minore. Di contro Heinrich Christoph Koch (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1782-93) individua due livelli di tonalità strettamente correlate a un tono principale: un primo livello tra il I, V, VI e IV nel maggiore e I, III, V e IV nel minore; un secondo livello tra I, III e II nel maggiore e I, VII e III nel minore, salvo poi correggersi nel 1802 (*Musicalisches Lexicon*) con l'inversione, nei toni minori, dell'ordine di relazione.

¹⁷ J. P. Kirnberger, *op. cit.*, p. 126.

¹⁸ Nelle composizioni di una certa ampiezza, in conseguenza del gioco più articolato del processo modulante, rischia di venir meno la percezione del tono base, percezione rinsaldabile, secondo Kirnberger, per il tramite di un pedale di dominante prima della cadenza finale.

¹⁹ Così si esprime Le Breton, "segretario perpetuo della Classe delle Belle Arti dell'Istituto di Francia": "Ma la dottrina di lui tendendo a distruggere una parte della teorica e dei metodi adottati nelle Scuole d'Italia, d'Alemagna, e di Francia, sarebbe necessaria un'evidenza reale di principij e di verità per ottenere l'assenso dei maestri. La Sezione di Musica non ha punto scorto questa luce. Essa conviene del resto che l'esame che ne ha fatto, sarebbe più della competenza dei matematici che dei compositori. Non si può dunque caratterizzare il CORSO COMPLETO D'ARMONIA E DI COMPOSIZIONE del sig. DI MOMIGNY che come una di quelle opere degne di interessamento, ma che hanno bisogno del tempo per prendere il posto che loro è dovuto".

²⁰ I. Bent, *Analisi musicale*, ed. it. a cura di Claudio Annibaldi, EDT, Torino 1990, pp. 30 e 31.

²¹ G. G. di Momigny, *La sola e vera teorica della musica*, versione dal francese di E.M.E. Santerre, Bologna 1823, rist. anast. Forni Editore, p. 9 sgg.

²² G. G. di Momigny, *op. cit.*, p. 10.

²³ G. G. di Momigny, *op. cit.*, p. 11.

²⁴ G. G. di Momigny, *op. cit.*, p. 61.

²⁵ G. G. di Momigny, *op. cit.*, pp. 61 e 62.

²⁶ G. G. di Momigny, *op. cit.*, pp. 62 e 63.

²⁷ G. G. di Momigny, *op. cit.*, p. 64.

²⁸ Ad esempio, nell'analisi del primo movimento del Quartetto K 421/417 egli individua soltanto otto transizioni.

²⁹ G. G. di Momigny, *op. cit.*, p. 64.

³⁰ G. G. di Momigny, *op. cit.*, p. 64.

³¹ G. G. di Momigny, *op. cit.*, p. 67.

Estabano ed Elisenda

di Arrigo Boito

Arrigo Boito. Qualche riga o poco più nelle storie della letteratura e della musica, giusto per sottolineare, non senza riserve, l'esuberante eclettismo del poeta-compositore padovano, audace capofila della Scapigliatura e geniale librettista di Giuseppe Verdi. Non basta. Anche a voler scandagliare le opere minori è sempre possibile imbattersi in qualcosa di originale, come per esempio nella novella Iberia, risalente agli anni del primo Mefistofele (1868). Quivi incontriamo un Boito coinvolto nel perenne peregrinare del tempo e nel perpetuarsi degli eventi, secondo retaggi di filosofia gnostica vissuta tra lugubri voli fantastici e bizzarri giochi di parole. Mentre l'immaginazione sprofonda in un'epoca lontana e ignota ("non mettiamo date all'eternità", avverte l'autore), sagome spettrali si propagano lungo il tremolio del crepuscolo verso un'oscurità sempre più infida e opprimente. Amore e morte tra la musica. La storia parte sulle note di un canto trobadorico per culminare nella vita che si dissolve "dolce, mesta, serena come una cadenza d'arpa". Ecco un passo dal primo capitolo.

L'epoca di questo fatto ci è ignota; il paese è la Spagna. Un cavallo corre furiosamente per campi deserti, un cavaliere lo sprona, nero l'uno, nero l'altro; rinvolti nelle pieghe d'un immenso mantello, sembrano una nuvola d'uragano che voli, radendo la terra, col fulmine in grembo. Il cavaliere nasconde la sua faccia in un ampio cappuccio. Sotto quella tenebrosa coperta si possono supporre tutte le schiatte umane di tutti i tempi, lo spagnuolo, il saraceno, l'hidalgo, la corazza di ferro del quattrocento, il giustacuore di cuoio del cinquecento, la giubba di velluto del seicento vi si potrebbero parimenti celare. Quel fosco mantello è una larva che mascherà un uomo e un secolo. Alla oscurità delle vesti, la vertigine della corsa s'aggiunge per fare più inafferrabile ancora quel mistero volante.

Veduto da lungi, il cavallo disegna nel vuoto colla curva delle zampe balzanti un arco d'aereo ponte che si ripete sterminatamente per la campagna. Lo scalpito metallico de' ferri scande sul terreno un ritmo stringato e preciso come i trochei di Pindaro. Quel cavallo ha il volo e il metro dell'ode. I pioppi sfilano in processione sotto gli occhi del cavaliere e le loro fronde, smosse dalla brezza del vespro, rendono suono d'applausi lontani.

Chi è quel fuggiasco? In che secolo vibrarono i palpiti di quella corsa? Nel grande oceano delle ore quali furono i minuti marcati da quel galoppo furente?

A che giova saper la cifra del tempo!?

Il cuore non muta, la terra non si trasforma per variar di secoli e di storia. Regni in Granata l'Abenceragio o Filippo II domini sulla Spagna intera il fanatismo del turbante o della croce, vigili sul trono di Madrid il genio di Carlo V o vi dorma l'idiotismo di Carlo II, che importa ciò al trovator di romanze e al monte dell'Estremadura? L'uno canterà sempre le sue albe sotto il terrazzo della dama sua, l'altro coronerà sempre di fiori la cima delle sue antiche palme. Ciò solo che sta fra l'uomo e la natura appar mutabile: leggi, costumi, scienze. Un divino impulso spinge codeste labili forme verso un perenne moto d'ascensione; ma né le sante virtù del cuore ponno farsi più sante, né le belle virtù del creato ponno farsi più belle.

La storia che raccontiamo è l'eterna storia dell'amore nell'eterno paese della poesia; non mettiamo date all'eternità.

Il cavallo non s'arresta, non s'allenta mai. Tutte le fiumane di Leone e di Castiglia passarono già sotto il suo volo; d'un balzo varca l'Esla, d'un altro balzo l'Orbigo, d'un altro balzo la Duera; pure,

giunto presso gli orli della Pisurga, esita, ma l'uomo che lo cavalca, implacabile, feroce, gli conficca gli sproni ne' fianchi, alcune gocce di sangue cadono sulla riva, il puledro si dibatte fra le ginocchia del cavaliere, spicca un salto portentoso, e la Pisurga è varcata ed è ripresa la fuga, e passa Valladolid e passa Zamora e si sprofonda nelle più selvagge regioni dell'Estremadura. La linea del suo viaggio parte da Salamanca e va alla montagna. Ogni suo sbalzo divora dieci cubiti di terreno, la sua unghia ferrata ripete sul suolo quel gesto nervoso che fa la mano di chi sfoglia rapidamente un libro e getta pagina su pagina. Così quel cavallo scaglia dietro di sé trionfalmente le leghe percorse.

Il cavaliere si volge con orgogliosa movenza verso la propria ombra che il sole tramontando profila per terra; la vede disegnarsi lunga lunga e incurvarsi leggierra in un vano del colle, simile alle figure bizantine delle alte cupole orientali. Davanti ogni croce che incontra s'inchina devoto fino a toccar le briglie col capo. E viaggia. Senza questi segni manifesti di adorazione cattolica, ei si direbbe un evaso dai roghi del Sant'Ufficio che provò già i primi lambimenti del fuoco.

La notte sale sulla montagna e il bruno cavallo con essa. Le due Castiglie s'addormentano nel buio senza neanche un auto-da-fé per fiaccola notturna.

Un soffio di vento fa cadere il cappuccio sulle spalle del cavaliere, e il cavaliere schiude il suo volto alla limpidezza del cielo. E un giovanetto bello di bellezza ideale, biondo come un bambino e abbronzito come un guerriero. Gli arcangeli che pellegrinavano sulle sabbie della Palestina ai primi anni di Cristo, dovevano risalire l'azzurro abbronziti così. Ed egli aveva dell'arcangelo anche la vaga età, come la ideava Murillo, errante fra i quindici e i dieciott'anni. Al pudico ceruleo degli occhi si avrebbe detto quindici, al fiero congiungimento delle labbra si avrebbe detto dieciotto. Egli correva ancora, benché il sentiero salisse erto e selvoso.

La notte s'avanzava e il bel cavaliere tornava a nascondere il suo viso nella folta penombra, il suo viso apparso come meteora, un istante, fra i fuggenti riverberi del crepuscolo. Giunto a una più erta salita, scende di cavallo e cammina. Alla foga quasi paurosa è succeduta una più paurosa lentezza. Il giovanetto fa passi radi, brevi e tremebondi; il suo cavallo affranto lo segue.

Giunto a mezzo del monte incomincia a cantare un'alba provenzale che l'eco della valle deserta ripete così:

*Erransa
Pezansa
Me destrenh e m balansa;
Res no sai on me lansa,*

e continua a salire sempre più lento per vie sempre più selvagge. Mancano due ore a mezzanotte quand'egli arriva agli spaldi d'un immenso castello ritto sul ciglione d'una rupe. Il giovanetto lega il suo puledro alla massiccia balaustra del ponte levatoio; poi s'appoggia col gomito sulla sella e rimane immobile in quell'atteggiamento qualche minuto. Indi ripiglia a cantare con voce intensa e tremante:

*Nacido en Castilla,
Enamorado en Leon*

e un'altra voce più fluida e più bianca risponde:

*Nacida en Leon,
Enamorada en Castilla,*

e il ponte levatoio è abbassato, ed appare una forma bianca come la voce che aveva cantato, e il giovanetto passa, e si odono, in fondo al porticato oscuro, mormorar questi nomi:

«Estebano.»

«Elisenda.»

Dalla fonte all'opera

Lucia di Lammermoor

Tra Scott, Cammarano e Donizetti, Flaubert compreso

a cura di Gherardo Ghirardini

6. Lucia, Donizetti e il Romanticismo. Si accennava in precedenza al romanticismo di Gaetano Donizetti, ferme restando le ridotte potenzialità romantiche dell'arte italiana rispetto a quella di altri paesi, specie di area tedesca. Non a caso di "romanticismo moderato" parla Giulio Ferroni (*Storia della letteratura italiana...* vol. 3, pp. 117-8).

Rispetto alle linee generali del Romanticismo europeo, il Romanticismo italiano presenta prospettive più limitate e caratteri del tutto particolari. Esso si distingue per la sua cautela e moderazione: in Italia agisce ancora il peso della tradizione classica, che allontana dalle posizioni più radicali, da quello spirito ribelle o estremistico che caratterizzano tanta cultura romantica europea. Alle origini del nostro Romanticismo c'è una continuità con diverse esperienze dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento, che avevano espresso una nuova sensibilità, anticipando in parte tematiche romantiche, pur rimanendo all'interno della tradizione classicistica: i nostri primi romantici si sentono legati a Parini e ad Alfieri; guardano, come a maestri più vicini, ai neoclassici Monti e Foscolo. Anche ideologicamente, pur distaccandosi dagli aspetti più antireligiosi e materialistici dell'illuminismo, il Romanticismo italiano, soprattutto nelle sue fasi iniziali, conserva una relativa continuità con aspetti dell'illuminismo (specie quello lombardo), di cui condivide la ricerca di una letteratura «utile», che collabori al «perfezionamento» della civiltà.

Sullo sfondo di questo spirito di continuità, il Romanticismo italiano pone l'accento in primo luogo sul rapporto tra letteratura e società, e quindi sulla necessità di dar piena e autentica espressione al mondo contemporaneo. Letteratura e poesia si modificano secondo i caratteri storici delle diverse società (l'insegnamento della Staël si sovrappone qui a quello di Vico): da ciò deriva il bisogno di una letteratura moderna, che risponda alle esigenze del presente e nello stesso tempo rivolga una nuova attenzione a momenti storici trascurati dalla tradizione classicistica, come il Medioevo, origine e radice della moderna civiltà italiana. D'altra parte, l'esigenza di interpretare il mondo moderno comporta una conoscenza nuova delle molteplici forme della sua realtà (nella prospettiva di un moderato «realismo») e una nuova volontà di comunicazione, un linguaggio non più rivolto solo ai «dotti», ma capace di raggiungere i sentimenti del «popolo», identificato, nell'ottica romantica, con la borghesia. La particolare situazione politica italiana pone in primo piano anche un obiettivo patriottico e nazionale, quasi sempre all'insegna di un liberalismo moderato; e prevalente è poi una religiosità che vede nel cattolicesimo romano la massima espressione collettiva e autenticamente popolare della nazione italiana.

All'arte vengono così attribuiti compiti positivi, come la creazione di una equilibrata «bellezza», comunicabile al pubblico borghese, anche con funzioni morali ed educative: siamo molto lontani dalla radicale negatività delle più avanzate esperienze romantiche, dalla loro ricerca di territori inesplorati, dalla loro aspirazione a immergersi nel flusso tumultuoso del divenire. Il Romanticismo italiano evita l'estremismo di quello europeo (tanto che qualcuno, di fronte a questa moderazione, ha addirittura negato l'esistenza di un vero Romanticismo italiano). In definitiva esso agisce soprattutto come spinta allo svecchiamento della cultura nazionale, offrendo al pubblico italiano schemi e temi romantici, come materiali da apprendere, per meglio partecipare alla vita del presente; ma l'impegno nella ricerca letteraria e stilistica resta in genere provvisorio, insufficiente. E mentre nel Romanticismo europeo si verificano frequenti e violente fratture tra l'arte e la società, con le prime critiche all'industrialismo borghese, il Romanticismo italiano mira a esprimere le tendenze dominanti nella società, i valori «medi» nazionali. In questi limiti, esso perviene comunque a una conquista di realismo, di storicità, di inquieta religiosità «popolare», soprattutto attraverso l'opera di Manzoni. L'altro grande autore del primo Ottocento, Leopardi, parte addirittura da prospettive antiromantiche e raggiunge risultati originalissimi che possono essere avvicinati a quelli di certe più radicali esperienze europee contemporanee, ma che non possono riassumersi sotto l'etichetta del Romanticismo. L'espressione più caratterizzata in senso romantico - anche se in modo

tutto particolare e «italiano» - di tutta la nostra cultura ottocentesca si trova forse fuori dell'ambito meramente letterario, nel melodramma di Verdi.

A favore di un romanticismo donizettiano si pronuncia Giovanni Carli Ballola (*G. Donizetti in "Musica in scena"*... vol. 2, pp. 325-26) definendo *Lucia* un'opera

la cui pienezza poetica e ricettiva (non senza qualche ripiegamento su stanche convenzionalità) riposa sul duplice *tópos* romantico della notte e della catartica liberazione nei cieli della follia. Se, anzi, si ammette un Romanticismo italiano, quest'opera non può non esserne l'ineludibile paradigma. La scena della fontana (atto I), con la cavatina e il duetto, coniuga oleografia popolare e *páthos*, romanzesco e sublime in una realtà di altissima qualità stilistica e di bruciante commozione. La celebrata aria della follia di Lucia ingloba una lunga e complessa scena dove, tra il cantabile «Ardon gl'incensi» e la cabaletta «Spargi d'amaro pianto», si sviluppa un tempo di mezzo di singolare densità drammatica, ben più che il solito espediente di teatro, utile a modulare il decollo della cabaletta verso diversi cieli espressivi. Ancor più chiari risulteranno nella scena finale dell'opera, col suo *pendant* tenorile dell'aria di cui s'è detto, lo spirito e la tecnica con i quali (dietro un segnale lanciato dall'ultimo Bellini: si pensi all'aria di Elvira nell'atto II dei *Puritani*) Donizetti intende fluidificare il tradizionale dittico cantabile-cabaletta in un organismo articolato e palpitante di autentica vitalità drammatica.

Anche sotto il profilo vocale si evidenziano novità, tenuto conto che il tenore Gilbert Duprez, cui si deve la leggendaria invenzione del "do di petto", diventerà il beniamino del compositore bergamasco considerato da Antonella Parma (*La musica nella storia...*, p. 726) "il più schiettamente romantico di tutti gli operisti della prima metà del secolo XIX", capace di esercitare una particolare influenza su Giuseppe Verdi.

E veniamo a Donizetti predecessore di Verdi, tesi alquanto accreditata che se Winton Dean supporta attraverso numerosi esempi (v. *Congresso di studi verdiani...*, Mi 1974), William Ashbrook (*Donizetti, Il teatro musicale*, in "Musica e Dossier"... n. 38, pag. 44) caldeggia vieppiù, spingendosi a definire l'operista di Busseto "il logico successore di Donizetti pervenuto ad una più intensa fruizione di tendenze già presenti nella musica donizettiana".

7. La fortuna. All'indomani della *première* Donizetti relaziona all'editore Ricordi il trionfo napoletano certamente imputabile anche all'eccellente cast vocale (da Fanny Tacchinardi Persiani a Gilbert Duprez, da Domenico Costelli a Carlo Porto-Ottolini).

Lucia di Lammermoor andò, e permetti pure che amichevolmente mi vergogni e ti dica la verità. Ha piaciuto, e piaciuto assai se deggio creder agli applausi ed a' complimenti ricevuti. Per molte volte fui chiamato fuori e ben molte anche i cantanti. Il fratello di S. M. Leopoldo che vi assisteva ed applaudì, mi fece i più lusinghieri complimenti; la seconda sera viddi cosa insolitissima in Napoli cioè, che al finale, dopo grandi evviva all'adagio, Duprez nella maledizione si fece applaudire al sommo prima della stretta. - Ogni pezzo fu ascoltato con religioso silenzio e da spontanei evviva festeggiato. [...]

Se dirai all'amico Cerri che invii due righe al mio Mayr a Bergamo con le nuove ti sarò obbligatissimo.

Già saprai che sono sciolto da Torino, quindi se fosse in Milano loco a venire per aggiustare se fà bisogno, o porre in iscena *Maria Stuarda* lo potrei. - Ti sia di regola. - La *Tacchinardi, Duprez, Cosselli e Porto* si sono portati benissimo, e specialmente i due primi sono portentosi. Fa sapere questo, per mio ordine con saluti, a Privaldi e agli amici. (v. W. Ashbrook, *Donizetti...* vol. 1)

Un successo quello del 26 settembre 1835, che si protrarrà ininterrottamente nel tempo, come annota Rodolfo Celletti (*G. Lanza Tomasi, Invito all'opera...* pp. 174-5).

L'opera andò in scena al San Carlo di Napoli il 26 settembre 1835, con un successo enorme. Nel darne notizia, tre giorni dopo, a Giovanni Ricordi, Donizetti accennò anche a una grande esecuzione vocale e definì «portentosi» il soprano Fanny Tacchinardi Persiani (*Lucia*) e il - tenore Gilbert Louis Duprez (Edgardo), entrambi cantanti di levatura storica che anche in numerose riprese in altri teatri confermarono la propria eccellenza in quest'opera. La parte di Enrico Asthon toccò a un altro famoso specialista del repertorio donizettiano, il

baritono Domenico Cosselli, mentre Raimondo fu il basso Carlo Porto-Ottolini, anch'egli di notevole rango. Nella parte di Arturo cantò il secondo tenore Gioacchini.

La fortuna dell'opera fu immediata. In anni in cui la presenza di Donizetti nei teatri italiani era già assicurata da frequentissime riprese di *Lucrezia Borgia*, *Torquato Tasso*, *Furioso*, *Parisina*, la *Lucia di Lammermoor* ebbe ventuno repliche al Carlo Felice di Genova nella primavera del 1836, mentre nell'estate fu rappresentata a Vicenza con il Duprez nella parte di Edgardo e nell'autunno al Valle di Roma. Le riprese si infittirono nel 1837 (Re di Milano, Apollo di Venezia con la Tacchinardi, Grande di Trieste con Cosselli, Comunale di Bologna ancora con Cosselli, Regio di Parma con Duprez, Vienna, Pergola di Firenze con una grande interpretazione del tenore Napoleone Moriani e anche Parigi, con la Tacchinardi) e soprattutto nel 1838, anno in cui la *Lucia* fu rappresentata anche a Londra, con la Tacchinardi e il celeberrimo Rubini come Edgardo. Alla Scala l'opera fu eseguita per la prima volta il primo aprile 1839, con l'entusiasmante Moriani (Edgardo), Adelina Kemble (*Lucia*) e Giorgio Ronconi (Enrico).

La *Lucia di Lammermoor* non è mai uscita di repertorio ed è tuttora frequentemente rappresentata. La sua fortuna critica, incondizionata presso i musicologi fedeli alle tradizioni melodiche del melodramma italiano o italianeggiante, fu a volte contrastata, specialmente all'estero, per varie ragioni: in Inghilterra perché si trovò che Donizetti aveva tradito lo spirito del romanzo di Walter Scott (così Henry Fothergill Chorley nell'«Atheneum» nel 1838), altrove — e specialmente tra i fautori della musica tedesca — perché il concetto di opera «filosofica» non portava a scorgere nella *Lucia* un vero «pensiero», una vera «espressione drammatica».

Queste riserve parvero accentuarsi nel periodo più acutamente antimelodrammatico vissuto dalla musicologia internazionale (all'incirca 1870-1930), fermo restando tuttavia che la grandezza di certe pagine fu quasi sempre riconosciuta. [...] Oggi, in piena «Donizetti Renaissance», si parla, senza riserve, di capolavoro.

Mentre il canto di Lucia inonda le platee di ogni dove, Gustave Flaubert, noto esponente del Naturalismo francese, dà voce eterna all'eroina donizettiana, facendo scattare un processo di identificazione tra Emma, protagonista del romanzo *Madame Bovary*, e la giovane sposa di Lammermoor; un romanzo dominato dal tema dell'insofferenza verso la morale comune e il soffocante conformismo. Cosicché sullo scrittore francese peserà a lungo la noiea di ribaldo portavoce di idee sovversive volte a infangare l'imperante perbenismo, mentre, come annota Carlo Bo (G. Flaubert, *I capolavori...*, p. xi), "il discordo di Flaubert è di una logica assoluta e suona come una requisitoria senza scampo quale potrebbe essere la voce di Dio, la voce della coscienza che rinuncia a nascondersi e a giocare di veli con se stessa".

Una giovane donna andata sposa a un mediocre medico di provincia non soggiace alla piatta esistenza impostale e cerca inutilmente scampo in amori fallaci che la condurranno al suicidio. Questa, la trama del romanzo nel corso del quale Emma, recatasi all'opera, si cala nel ruolo di Lucia condividendone, passo dopo passo, l'amaro destino. In tale contesto riporteremo le pagine flaubertiane corrispondenti alla "Parte prima" (dominata dall'incontro tra i due amanti) e alla festa nuziale ("Parte seconda Atto primo") sconvolta dal drammatico sopraggiungere di Edgardo, vale a dire il donizettiano sestetto che sarà oggetto di ulteriori approfondimenti nell'immediato prosieguo.

La scena mostrava il crocevia d'un bosco, con una fontana, a sinistra, all'ombra di una quercia. Contadini e signori, con lo scialle sulle spalle, cantavano in coro una canzone di caccia; poi sopraggiungeva un capitano, che invocava l'angelo del male, levando le braccia al cielo; ne ricompariva un altro, se ne andavano, e i cacciatori ricominciavano.

Ella si ritrovava nelle letture della giovinezza, in pieno Walter Scott. Le sembrava di udire, attraverso la nebbia, il suono delle cornamuse scozzesi ripetersi nelle brughiere. D'altra parte, facilitando il ricordo del romanzo l'intelligenza del libretto, ella seguiva la trama frase per frase, mentre gli inafferrabili pensieri che le ritornavano si disperdevano subito sotto le ondate della musica. Ella si abbandonava al ritmo delle melodie e si sentiva vibrare in tutto l'essere come se gli archi dei violini le passassero sui nervi. Non le bastavano gli occhi per contemplare i costumi, le scene, i personaggi, gli alberi dipinti che tremavano al passo degli attori, e i berretti di velluto, i mantelli, le spade, tutte quelle creazioni fantastiche, che si muovevano nell'armonia come nell'atmosfera d'un altro mondo. Ma si fece innanzi una giovane donna, gettando una borsa ad uno scudiero vestito di verde. Ella rimase sola, e si udì allora un flauto modulare come un mormorio di fontana o come un cinguetto d'uccelli. Lucia intonò con aria grave la cavatina in *sol* maggiore: eran lamenti d'amore, ella chiedeva ali.

Emma, egualmente, avrebbe voluto, fuggendo la vita, volar via in un abbraccio.

Improvvisamente Edgardo, Lagardy, comparve.

Era pallido d'uno di quegli splendidi pallori, che danno qualcosa della maestà dei marmi alle razze ardenti del Mezzogiorno. Il corpo vigoroso era stretto in un farsetto di color bruno; un piccolo pugnale cesellato gli batteva sulla coscia sinistra, ed egli girava lo sguardo, languidamente, mostrando i denti bianchi. Si diceva che una principessa polacca, ascoltandolo cantare una sera sulla spiaggia di Biarritz, dove racconciava scialuppe, se ne fosse innamorata: s'era rovinata per lui, ma egli l'aveva abbandonata per altre donne, e quella celebrità sentimentale continuava a servire la sua fama artistica. Il commediante diplomatico aveva anche cura d'insinuare sempre, negli annunci, una frase poetica sul fascino della propria persona e sulla sensibilità della propria anima. Una bella voce, una faccia tosta imperturbabile, più sensualità che intelligenza e più enfasi che lirismo, completavano quell'ammirevole natura di ciarlatano, misto di parrucchiere e di toreadore.

Entusiasmo sin dalla prima scena. Stringeva Lucia tra le braccia, la lasciava, ritornava, sembrava disperato: aveva scoppi di collera, poi rantoli elegiaci di un'infinita soavità, e le note gli sfuggivano dal collo nudo, gonfie di singhiozzi e di baci. Emma si sporgeva per vederlo, graffiando con le unghie il velluto del parapetto. Il cuore le si colmava di quei lamenti melodiosi, che si tiravano dietro l'accompagnamento dei contrabbassi, come gridi di naufraghi nel tumulto d'una tempesta: vi riconosceva tutte le ebbrezze e le angosce per le quali era stata in procinto di morire. La voce della cantatrice le sembrava l'eco della propria coscienza; e quella illusione che l'incantava, qualche cosa della propria vita stessa. Ma nessuno sulla terra l'aveva amata d'un simile amore. Egli non piangeva come Edgardo, l'ultima sera, quando si dicevano al chiar di luna: « A domani! a domani!... ». La sala sembrava crollar sotto gli applausi; venne ripetuto l'intero duetto; gli innamorati parlavano dei fiori della tomba, di giuramenti, d'esilio, di fatalità, di speranze, e quando emisero l'addio finale, Emma lanciò un grido acuto, che si confuse con la vibrazione degli ultimi accordi. [...]

Lucia si avanzava, quasi del tutto sostenuta dalle ancelle, con una corona di fiori d'arancio sui capelli, più pallida del bianco raso che la vestiva. Emma pensava al giorno del suo matrimonio, e si rivedeva laggiù, in mezzo ai grani, sul viottolo, quando s'avviavano alla chiesa. Perché ella non aveva, come quella, resistito, supplicato? Ella era allegra, invece, e non s'accorgeva dell'abisso nel quale si precipitava... Ah! se, nella freschezza della sua beltà, prima delle contaminazioni del matrimonio e della delusione dell'adulterio, avesse potuto porre la vita su un grande cuore solido, confondendosi allora la virtù, la tenerezza, la voluttà e il dolore, mai sarebbe caduta da una felicità così alta. Ma una simile felicità, certamente era una menzogna, immaginata per la disperazione di tutti i desideri. Ora conosceva la piccineria delle passioni, che l'arte esagerava. Emma, sforzandosi dunque di distoglierne il pensiero, voleva non veder altro, in quella riproduzione dei propri dolori, che una fantasia plastica per il diletto degli occhi, e sorrideva persino internamente di una pietà sdegnosa, quando, dal fondo del palcoscenico, sotto la portiera di velluto, apparve un uomo avvolto in un mantello nero.

Un gesto gli fece cadere il grande cappello di foggia spagnola, e immediatamente gli strumenti e i cantanti intonarono il sestetto. Edgardo, raggianti di furore, dominava tutti gli altri con la voce più limpida. Ashton gli lanciava in note gravi provocazioni omicide, Lucia emetteva acuti lamenti, Arturo modulava appartato suoni medi, e la bassa statura del ministro russava come un organo, mentre le voci delle ancelle, ripetendone le parole, riprendevano in coro, deliziosamente. Gesticolavano tutti sulla stessa fila, e la collera, la vendetta, la gelosia, il terrore, la misericordia e lo stupore esalavano contemporaneamente dalle bocche dischiuse. L'amante oltraggiato brandiva la spada nuda: il collare di merletto si alzava a scatti, secondo i movimenti del petto, ed egli andava da destra a sinistra, a grandi passi, facendo risuonare contro le tavole gli sproni d'argento dorato degli stivali flosci, che s'allargavano al di sopra delle caviglie. Egli doveva nutrire, ella pensava, un inesauribile amore, per rovesciarne sulla folla così larghi effluvi. Tutte le velleità di denigrazione svanivano sotto la poesia della parte che la conquistava, e, trascinata verso l'uomo dall'illusione del personaggio, ella cercò d'immaginarsene la vita, quella vita clamorosa, straordinaria, splendida, e che ella pure avrebbe potuto vivere, se il caso l'avesse voluto. Se si fossero conosciuti, si sarebbero amati! Con lui, per tutti i reami d'Europa, ella avrebbe viaggiato di capitale in capitale, condividendone le fatiche e l'orgoglio, raccogliendo i fiori che gli gettavano, ricamandogli ella stessa i costumi; poi, tutte le sere, in fondo a un palco, dietro la grata a intrecci d'oro, avrebbe raccolto, a bocca aperta, le espansioni di quell'anima, che avrebbe cantato per lei sola; dal palcoscenico l'avrebbe guardata, mentre cantava. Ma fu presa da una pazzia: egli la guardava, era certo! Ebbe il desiderio di corrergli tra le braccia per rifugiarsi nella sua forza, come nell'incarnazione dell'amore stesso, e di dirgli, di gridare: « Rapiscimi! portami via! partiamo! Tua, tua! con tutti gli ardori e tutti i sogni!

Calò il sipario. (G. Flaubert, *I capolavori...*, p. 262-65)

2- continua

Il concerto italiano per tastiera nel XVIII secolo

di Alberto Iesùè

Attribuito a Domenico Scarlatti per motivi che sinceramente ci sfuggono è un Concerto à cembalo concertato¹ conservato presso la Staatsbibliothek di Berlino. Il Concerto, in re maggiore nei tempi Allegro assai, Andante², Allegro-Presto, ha come organico, oltre agli archi, due flauti e due corni. Già la presenza di tali fiati orienta da sola la datazione di questo concerto oltre la data di morte (1757) di Scarlatti. L'unico elemento ancora 'barocco' è la presenza del basso numerato. Ma in realtà la composizione del concerto è per noi collocabile certamente non prima del 1780 ma più probabilmente alcuni anni dopo, giacché il suo stile e la sua condotta mostrano che l'autore non può essere identificato in un eventuale epigono di Mozart o che in qualche modo abbia respirato aria mozartiana quanto piuttosto in un autore che abbia "ben degustato e digerito Mozart"³ e ne abbia poi più che felicemente ricalcato le orme.

Es. 25: SCARLATTI, Domenico (attribuzione). Concerto in re maggiore, Allegro assai, misure 75-96.

L'ampio e ricco svolgimento dei temi melodici, il colore armonico conquistato dagli interventi dei fiati e il concertare di questi con gli archi, la padronanza dell'orchestra che si evidenzia nei curatissimi rapporti con il solista, sono elementi stilisticamente molto avanzati nella evoluzione del concerto per

tastiera del 1700: le riuscite combinazioni pongono questo concerto nella schiera ormai non più ristrettissima dei piccoli capolavori da riportare alla luce.

Il Concerto in do maggiore di Giuseppe Buccioni (Firenze, 1758-1830), stampato a Firenze nel 1783, fu eseguito nel corso della XIX Settimana musicale senese, 22-30 luglio 1962, con la revisione di B. Rigacci. "Si tratta di un concerto in tre movimenti: allegro spiritoso, andantino, allegro (rondò), in cui si palesa la padronanza tecnica dell'orchestra, che non ha la sola funzione di sostenere il cembalo, ma s'inframmezza nella tessitura musicale dando risalto alle possibilità e alle risorse della parte solista. Notevole la cadenza (originale) del primo tempo, in modo particolare il breve fraseggio in do minore, inserito nell'ultimo movimento con un incedere che ci preannuncia il mondo beethoveniano"⁴.

Es. 26: BUCCIONI, Giuseppe. Concerto in do maggiore per cembalo e archi, Allegro Spiritoso, Cadenza.

Le poche righe sopra riportate ci sembrano sufficienti per farci comprendere che siamo al cospetto di un signor compositore, ma, misteri della musica e della musicologia, dopo quella riscoperta di oltre quarant'anni fa, un velo di oblio è sceso di nuovo su Buccioni. Quattro sono i concerti per pianoforte

di Giuseppe Buccioni. Quello citato per tastiera ed archi e altri tre, stampati a Firenze nel 1784, in do maggiore, fa maggiore e si bemolle maggiore, nei quali agli archi si aggiungono due oboi, due flauti e due corni⁵.

La lettura e rilettura di questi concerti mi ha forzatamente portato a dover dire che siamo in presenza del Mozart italiano. Se poi le date servono a qualche cosa siamo costretti a tener presente che i migliori concerti per pianoforte di Mozart (K 466, K 467, K 488, K 491, K 537 e K 595) sono posteriori a quelli di Buccioni.

Es. 27: BUCCIONI, Giuseppe. Concerto in do maggiore per pf. e orchestra, Larghetto, misure 11-25

The musical score consists of two systems. The first system includes staves for Flute I (Fl. I), Oboe I (Ob. I), Piano (PF), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The second system continues the piano and string parts. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score shows the beginning of the Larghetto movement, measures 11-25.

Con ciò non vogliamo dire che Buccioni fu necessariamente uno dei maestri di Mozart, ma certo Buccioni non si è ispirato a Mozart e la sua personalità è tutta sua. L'unica differenza fra il Concerto del 1783 ed i tre del 1784 è che nel primo viene ancora scritto il basso cifrato al cembalo mentre negli altri ciò non appare più e, come notato per altri compositori, laddove la tastiera in realtà tace viene

riportata la parte del primo violino. Una sorta di scrittura in partitura che evidentemente comincia a trasformare il maestro al cembalo in un protodirettore d'orchestra.

Fra le tante genialità presenti nei concerti di Buccioni c'è ad esempio quella di inventare un tema graziosissimo, presentato dal pianoforte e poi ripreso dall'orchestra, che probabilmente in mano ad un altro meno dotato sarebbe scaduto del lezioso, fatto che qui non avviene, riuscendo perennemente a mantenersi in una sorta di aerea levità senza trasformarsi in banalità.

Es. 28: BUCCIONI, Giuseppe. Concerto in fa maggiore, Rondò-Amoroso, misure 1-9

Rondò - Amoroso

In sostanza tutti e quattro i concerti di Buccioni sono dei veri gioielli del loro tempo, per la freschezza, l'inventiva e la brillantezza dei tempi veloci, per la creazione di modulazioni accattivanti, per la padronanza dei colori orchestrali, per l'abile concertazione, per l'importanza antesignana assegnata al pianoforte.

Es. 29: GRAZIOLI, Alessandro. Concerto in re maggiore, Allegro moderato, misure 1-5.

Allegro moderato

Terminiamo questa rassegna con una citazione per Alessandro Grazioli (Venezia, 1780-1834), figlio del più noto Giovanni Battista (Bogliaco, 1746 – Venezia, 1820), con il quale ormai entriamo nel XIX secolo. Di lui abbiamo, per pianoforte, diverse sonate, a due e quattro mani, ed un Concerto per pianoforte e orchestra. Se le sonate sono per stile alquanto anacronistiche, il Concerto è invece collocabile ormai nel nuovo secolo, sia per l'affermazione sonora della tastiera sia per l'organico orchestrale che vanta la presenza contemporanea di flauto, oboi, fagotto e corni oltre, ovviamente gli archi. Purtroppo del Concerto, in re maggiore, abbiamo solo il primo movimento, Allegro moderato.¹

Alberto Iesùè

¹ La casa discografica INEDITA ha in programma un CD comprendente questo concerto, quello di Matielli e quello di Lucchesi, con al pianoforte Maurizio Paciariello e l'Orchestra Sinfonica di Sassari diretta da Roberto Tigani.

² L'Andante modula alla sottodominante, ma la modulazione del tempo centrale alla sottodominante non è rara. La troviamo, ad esempio, in concerti di Predieri, Galuppi, Pampani, Lucchesi, Giordani, Sales, Buccioni.

³ Tale suggerimento mi è venuto da un noto pittore livornese, appassionato intenditore di musica settecentesca, che non mi sembra il caso di citare per così poco.

⁴ PISCITELLI GONNELLI G., in «Dizionario Biografico degli Italiani», ad vocem.

⁵ TRE CONCERTI PER CIMBALO/Con l'Obbligazione/Di Violini, Viola, Obue, Flauti, Corni e Basso/DI GIUSEPPE BUCCIONI/Maestro di Cappella Fiorentino/OPERA II/Paoli 15. Tutti e quattro i Concerti di Buccioni sono conservati a Bologna.

⁶ Il manoscritto del Concerto è conservato a Venezia, presso la Biblioteca Nazionale Marciana (Fondo S. Maria Formosa). Per le notizie su Alessandro Grazioli si veda: IESUÈ ALBERTO, *Grazioli Giovan Battista* in «Dizionario Biografico degli Italiani», ad vocem.

Gabinetti dentistici in conservatorio?

L'ex ministro Girolamo Sirchia propose tempo addietro di addebitare alla sanità pubblica la fornitura di protesi dentarie destinate agli anziani meno abbienti.

Senonché l'aspra levata di scudi della corporazione odontoiatrica-odontotecnica, preoccupata di assicurare pane e companatico ai lavoratori del trapano, ha fatto cadere il progetto.

Alla luce di quanto avvenuto, perché non prendere in considerazione l'opportunità di aprire gabinetti dentistici all'interno dei conservatori di musica?

Via, il suono del trapano non sarà bello come quello di una viola ma si intona perfettamente, ieri con la lira, oggi con l'euro e, sempre con il dollaro.

Uno strumento dal futuro assicurato.

Temporali in quel di Pesaro

Non c'è pace a Pesaro nel nome di Rossini.

Tra le primedonne la filologia non tollera alcuna prevaricazione da parte della prassi esecutiva che a sua volta rivendica il diritto a tagli e aggiunte, appellandosi ai rasoï e alle forbici di Figaro, mentre dietro le quinte c'è chi preferisce glissare, dimettendosi a suon di "zitti zitti piano piano".

Ma sotto sotto a serpeggiare è sempre la calunnia che stavolta, più che un venticello, pare proprio un temporale.

Manon Lescaut, *delirio e dannazione*

di Claudia A. Pastorino

3. Amiens, la fatal piazza

Chi ritiene la *Manon Lescaut* un'esperienza poco riuscita di Puccini, finendo col surclassarla rispetto agli altri titoli successivi di maggior presa, non ha capito gran che del suo autore, che proprio in quest'opera non solo non conosce discontinuità, ma si concede senza riserve congegnandola più perfetta e omogenea che mai: nella cura orchestrale, negli assiami, nella collocazione e connotazione di ogni personaggio compresi i minori (Edmondo e l'oste nel primo atto, il musico e il maestro da ballo nel secondo, il lampionaio, il sergente – lo stesso del finale secondo - e il comandante della nave nel terzo).

Si stagliano bene, sia in primo piano sia sullo sfondo, tutte le scene corali, costituite da tanti tipi di gente che ritroviamo in ogni atto a seconda delle situazioni, e questa è una nota caratteristica di un compositore affezionato, anche nelle creazioni successive, alla presenza più varia di categorie umane in cui spiccano solitamente studenti, borghesi, soldati.

Si è già detto delle folle, suddivise in genere tra gioventù bighellona e gioventù godereccia, spesso coincidenti entrambe. Il primo atto nel piazzale di Amiens si attiene a questo tipo di ambientazione, introdotta in modo nervoso, a ritmo saltellante, schioccante come un colpo di frusta, dai fiati, a connotare l'agitazione, il trambusto normalmente portato da cavalli e gente che viaggia, quando si muovono con fare confuso. Non passa però mai molto tempo che, come avviene in Puccini, arriva la distensione degli archi qui non sommessa o sottomessa, ma sostenuta con vivacità, con lo stesso spirito delle prime battute incipitarie: archi che non devono necessariamente rappresentare l'idea amorosa di una situazione o di un personaggio, ma che sviluppano anche il guizzo di un attimo, il momento di una passeggiata, un frammento di discorso che può interrompersi. Il compositore, utilizzando come spunto una composizione del 1884, un minuetto per quartetto d'archi, dovette certamente rimaneggiarlo per conferirvi nuova brillantezza e giocondità adatte alla circostanza dell'atto.

Con questo bel preambolo a colori si affolla la piazza, si può sentire la gente che va e viene, parla, beve o gioca come in tutti i luoghi di transito; l'orchestra stessa bighellona, perde tempo, non ha fretta, mentre studenti, borghesi, soldati, popolani e donzelle non si muovono per fare scena o ambiente, ma musica ipso facto, alla maniera di Puccini. I vari coretti che s'intersecano non devono costituire interventi autonomi, isolati, oppure giganteggiare alla maniera romantico-ottocentesca od eroico-verdiana, devono bensì interloquire con i personaggi, persino interromperli o scardarne il canto in più sezioni.

La sortita di Edmondo, lo studente amico di Des Grieux che fa il filosofo, porta un tono crepuscolare al contesto fino a quel momento serafico, non tanto perché il suo madrigale "tra il comico e il sentimentale" inneggi alla sera, quanto per il fatto che, per quanto puntellata dalle sghignazzate degli altri studenti in ascolto, ha una funzione preparatoria all'ingresso di Des Grieux. Edmondo canta una meditazione goliardica, quella che si fa tra coetanei per riceverne quel genere di approvazione da non prendere troppo sul serio: un po' malinconicamente, vi s'intravede con il riferimento alla sera un omaggio alla giovinezza destinata a passare. Quasi controfigura di Des Grieux e suo complice nel piano di fuga con Manon, Edmondo è un bel personaggio fin dall'inizio, un po' svampito nel ragionare di facezie d'amore, di conquiste a volo delle quali scherza e sulle quali provoca. Anticipa il tipo di mondo di cui si parlava poc'anzi e che, in Puccini, non coincide con la spensieratezza a tutto spiano, ma anzi con l'esatto contrario, come se essere giovani significasse mettersi a dura prova, cadere senza riuscire a risollevarsi, insomma rischiare di finir male fino a morirne.

Tuttavia il coretto canzonatorio degli studenti, la canzone di Edmondo, la complicità dell'ora vespertina non bastano a riempire la scena. Manca qualcosa. Manca Renato Des Grieux, una presenza che si fa desiderare. Appena il gruppetto di fanciulle abbordato da Edmondo e compagni termina le sue considerazioni sulla malinconia della sera che cala, entra in scena il cavaliere quasi con la stessa

solennità di Werther, in silenzio, sovrappensiero. L'apparente faciloneria, l'atteggiamento di sufficienza verso il rito del corteggiamento richiestogli dagli amici, si concretizza dapprima in una dichiarazione che è tutto un programma ("L'amor! Questa tragedia, ovver commedia, io non conosco!"), una frase lunga accompagnata da arpa e violini, pronti con trepidazione a contraddire la finta indifferenza all'amore, qualora giungesse a ghermirlo, poi però ha bisogno di trovare conferma in un'esibizione più pubblica. Si giunge così alla galanteria "d'ufficio" con cui rassicurare gli amici, onde non essere preda dei loro lazzi, e le probabili conquiste in ascolto: l'arietta, in forma tripartita, "Tra voi belle", assume un ruolo dovuto di cavalleria e di rassicurante "autocertificazione" che, pur nella facezia del momento, è assolto con successo.

Questa cavatina ha grazia, leggiadria, sottolineata in parte dal pizzicato degli archi, in parte da arpa e legni, con lo sviluppo della bella sezione centrale (da "Palesatemi il destino" a "eternamente!"), superiore musicalmente alla prima perché, in quanto più raccolta, sfugge alla faciloneria dell'inizio, vale a dire che le prime battute devono accontentare gli amici e concludersi con pari coerenza ("Sei tu bruna stella? Dillo a me!"), mentre il resto è suo, aperto alla possibile rivelazione del mistero amoroso, in fondo un mistero indefinibile. Già il personaggio, pur identificandosi nella cricca studentesca con la stessa voglia di ridere, scherzare e farfalleggiare, si distingue dal mucchio e comincia ad assumere una sua fisionomia. Sarà Des Grieux, come vuol far credere, indifferente alla gravità del sentimento amoroso sul punto di arrivare? Questo dare e togliere alla vita è tipico del pensiero pucciniano, è qui che si gioca gran parte della sua poetica tesa a rappresentare quel che accade nello stesso momento in cui sta accadendo, a far dire quel che va detto nello stesso momento in cui lo si sta pensando. Il clima di festa, la voglia di godersi la vita sembrano avere il sopravvento, l'abbandono gaudente proprio dei giovani si fa strada come nel secondo quadro di *Bohème*, l'appello è un "facile vangelo" (fatale in seguito tanto a Butterfly quanto a Pinkerton), ma costituisce intanto il richiamo alla vita stessa. Infante, come viene accolta la stornellata del cavaliere a questa e all'altra fanciulla? Con l'invito da parte di tutti a festeggiar la serata "com'è nostro costume", a darsi a suoni, danze, brindisi, follie e al "fascino ardente del piacer!", insomma un concertato canagliesco che deve chiudere una parentesi per aprire un'altra, il cuore centrale di questo primo atto con l'arrivo della diligenza d'Arras.

Da questo momento in poi siamo per davvero in un'altra atmosfera, nonostante in apparenza la scena si svolga come in una normalissima stazione di posta, mentre dalla carrozza scendono nell'ordine Lescaut, Geronte e Manon, con l'oste che accorre premuroso per darsi da fare e ringraziare naturalmente la preda più importante, il ricco vegliardo adocchiato nel contempo dallo spiantato Lescaut. L'arrivo di nuovi viaggiatori suscita sempre curiosità e, da parte dei giovani in attesa, la speranza di un bel sembiante da ammirare, magari corteggiare. Si sente, affidato ai fiati, il famoso tema del nome che aprirà la strada a "Donna non vidi mai". La musica volta pagina. Si fa aggraziata, femminile, fino ad assumere un carattere nobile, ma di grande sinuosità e tenerezza. Tende ad ammorbidire anche l'atteggiamento prima distaccato di Des Grieux verso il gentil sesso non più considerato superficialmente, quello cui tutto sommato era abituato al punto da procurargli noia. Ma ora è diverso. La bellezza della fanciulla lo colpisce, lo predispone al naturale desiderio di tentare la conoscenza, per cui gli approcci vengono avviati non al fine di conquista, bensì di un contatto sincero. Il duettino è delizioso, accresce man mano l'interesse del cavaliere in un alternarsi di parole vibranti di passione ("Cortese damigella ... Quando partirete? ... E in voi l'aprile ... Oh, come siete bella! ..."). Sono in apparenza preamboli a cui Manon risponde laconica, senza tradire particolari emozioni, ma in realtà sono fuochi pronti a esplodere. Lei ha capito il gioco, il suo solo limite è quello di essere sorvegliata e sotto gli occhi di tutti.

Si noti come il benvenuto gentilizio del protagonista è condotto, anche per quanto riguarda il linguaggio, non sul piano del duetto, ma di frasi colloquiali quasi dolenti, volte a carpire segreti e comunicare in profondità. In un Andante lento espressivo, il saluto deferente, tutto emozione, di Des Grieux è a dir poco magnifico e scioglierebbe chiunque; infatti ha subito presa e, riuscendo a impadronirsi di colpo del destino di entrambi, fa confidare Manon, che rivela il suo nome e dà una risposta sommessa, quasi monotona, in Andante sostenuto a spiegare l'imposizione paterna che la vuole alla vita del convento. L'ardore paladino di Des Grieux porta alla promessa di salvezza e, per ora, la passione è solo sua, scaturita dal tema del nome, "Manon Lescaut mi chiamo", che gli s'incastra nella

memoria come se la fanciulla avesse detto o fatto chissà cosa: nulla, in realtà, ma il tema amoroso è quello, il tenore se ne impadronisce mentre si arrovella sul da farsi e tutt'intorno si muove la folla. Vengono notati non per fortuna dai diretti interessati, ma da Edmondo e gli altri studenti, tuttavia il controllo di Lescaut non tarda ad arrivare e i due devono separarsi con la promessa di un altro quasi immediato incontro, perché non c'è tempo da perdere.

L'orchestra si lancia e dà l'impressione di disperdere i curiosi, perché Des Grieux deve restare solo a pensare, mentre i legni giocherellano acuti fra loro e gli archi formano un tappeto di morbido velluto su cui si distende l'inizio della celebre aria "Donna non vidi mai", un Andante lento in si bemolle maggiore, effetto specchio dell'incontro appena svoltosi. L'arpeggio ascendente dell'arpa e il grande ruolo degli archi sottolineano lo slancio amoroso del tenore che insiste sull'impressione suscitata dalla rivelazione del nome, "Manon Lescaut mi chiamo!".

L'azione invadente di Edmondo e compagni intorno all'idillio appena sbocciato, più il canto delle fanciulle sullo sfondo, fanno da contrappunto al complice colloquio fra Lescaut e il ricco cassiere generale della Corona, due bellimbusti che decidono i propri comodi sui destini della giovane. Il progetto di rapimento da parte del vecchio è conseguenza dell'intendersi a volo con lo spiantato sergente della Guardia del Re, poiché ognuno fiuta nell'altro il proprio vantaggio. Lescaut, come la sorella, è attirato dalla bella vita e già durante la tappa all'osteria si unisce agli studenti per tentare la sorte al tavolo da gioco. Bastano un invito a cena e mettere in mostra la sua condizione di facoltoso per adescare Lescaut e attirarlo dalla sua parte, come poi vedremo nella realtà parigina del secondo atto, il che fa di questo fratello una sorta neanche troppo dissimulata di lenone. Del rapimento egli però non sa nulla. È Geronte che lo organizza, in combutta con l'oste, approfittando del fatto che l'altro è intento al gioco. Tutti i movimenti, i sotterfugi del libertino non sfuggono a Edmondo, buon segugio, che s'appresta a informarne Des Grieux e ad assicurargli il suo aiuto, facendo in modo di adoperare per la fuga dei due giovani la stessa carrozza fatta approntare per Parigi dal vecchio. Costui ha pagato profumatamente l'oste con un tipo di accordo purtroppo calzante a pennello anche per Manon e Des Grieux ("Dietro l'albergo, fra un'ora, capite? Verranno un uomo e una fanciulla..."), ma il fedele Edmondo, sempre in ascolto, vigila.

Tutta l'orchestra vivacizza gagliardamente questi passaggi in una serie di perfetti equilibri molto cari a Puccini, che intreccia ricordi di grande comunicazione senza mai dare l'impressione di riempire a vuoto. Inserisce risate, coretti leggiadri o birboni, fa ritornare alla lontana il tema del nome prima del bel duettino d'amore, contorna di simpatia persino la canagliata del ragionamento di Lescaut, quando questi rassicura il buggerato Geronte sul prossimo ripensamento della sorella davanti a una borsa vuota di studente.

Molto vivace e ben dosato quest'atto, bella parte quella di Edmondo, tenore leggero che ha il merito di stornellare tra grazie e furbizia i suoi commenti con buone idee melodiche. Si susseguono tanti scambi di battute, all'interno delle quali solo il duetto d'amore conosce una breve riservatezza senza interruzioni, se non quella di Edmondo che sollecita la partenza. Siamo al cospetto di un duetto vero e proprio, la passione è confessata e ha modo di svilupparsi: quando la tensione amorosa è al massimo, Puccini libera sempre l'orchestra, con gli archi a briglie sciolte. Manon si schermisce maldestramente alla proposta di fuga, fra lei e il pretendente giocano due piani diversi di conversazione: lei ingenua, vittima, con brevi frasi di circostanza velate di tristezza ma di studiata efficacia, lui lanciato in tutta la passione di cui è capace, inseguito dalla dolcezza degli archi, finché si arriva quasi a un battibecco nato sulla fretta e sulla ritrosia della ragazza. Alla fine tutto si decide per il meglio e culmina a piena orchestra nella supplica carica d'angoscia di Des Grieux, "Manon ... Manon ... V'imploro! Ah! Fuggiam".

La scena che segue è uno spasso per Edmondo e gli amici, che dileggiano a cose fatte Lescaut e il vecchio lasciato con un palmo di naso. Geronte è stravolto, a modo suo non è un personaggio insignificante, tutt'altro. Si badi alla solerzia tutta nervi con cui corre ad avvisare Lescaut, perdendo la pazienza quando l'altro tarda ad afferrare la situazione: - L'hanno rapita! - Chi? - Vostra sorella!

La sfrontatezza di Lescaut non ha limiti e, con il suo solito fare fanfaronesco, rassicura il vecchio sul non lontano cangiarsi della situazione a loro favore. Si traveste da saggio che la sa lunga, dà lezioni di vita all'impulsivo Geronte, incapace di guardare in faccia la realtà, e canta da protagonista,

con la leziosità del ruolo, mentre sullo sfondo Edmondo e gli altri studenti si divertono un mondo canterellando con grazia alle spalle del vecchio raggirato. Il finale originario non era stato concepito così, ma su un concertato più stagnante poggiante sul tema diffuso di "Donna non vidi mai", con Lescaut e Geronte fuori di sé e derisi da tutti per sedici battute, ma durò solo un anno dopo aver molto viaggiato da un teatro all'altro: dal gennaio 1894 fu introdotto e rimase in piedi fino ad oggi il finale che conosciamo, con gli studenti che dileggiano il libertino sul tema dell'arietta iniziale di Des Grieux "Tra voi belle". Ben si è fatto a mantenere l'attuale versione anche per variare le angolature dell'azione e conferire al baritono, già privo di dignità, almeno un briciolo di buon senso con un cantabile tutto sommato gradevole, senza contare che una melodia così struggente come "Donna non vidi mai" ma si adattava a una situazione di piazza, oggetto di pubblico scherno. Inoltre sentire aleggiare, mentre Lescaut propina le sue filosofiche considerazioni da uomo di mondo, quel malinconico riverbero di "Tra voi belle" catturato nella parte migliore, cioè quel nucleo di centro che si espande dolcissimo suscita un balzo al cuore: la scena poggia su due grandi contrasti - ilarità e malinconia, più precisamente ilarità velata di malinconia o anche malinconia camuffata d'ilarità - che però funzionano come nelle sconcertanti contraddizioni del vivere. E chi meglio di Puccini era maestro, anche nel privato, di tante contraddizioni di vita messe assieme?

L'atto primo è ben costruito perché palpita di vita, emana la giovinezza dell'intraprendenza e della passione, fra grida di allegria studentesca, ribalderie e fremiti d'amore spinti fino all'incoscienza. A un primo ascolto distratto può sembrare vuoto, fatto di evanescenze e futilità costellate di tanto in tanto da momenti di autentico lirismo, ma nel mondo pucciniano non esiste la parola "inutile", perché nel decadentismo e nel crepuscolarismo le piccole cose - si pensi a Butterfly, ma il discorso si può estendere all'intera produzione - rappresentano la storia individuale, l'universo interiore e persino gli ormecci dell'attracco finale. Guai a intaccare il mondo del *parvus* (in letteratura già presente in Catullo a Pascoli), crollerebbe tutto in un attimo.

Quest'atto non è dunque pervaso di preamboli, ma di indicazioni precise che serviranno a dopo tant'è che Puccini fa impazzire collaboratori e librettisti sul secondo e il terzo, gli atti che in fondo giocano con maggiore evidenza la partita sui possibili confronti con Massenet lasciato non del tutto fuori dalla porta, come vedremo nel secondo atto parigino più tortuoso di quanto s'immagini. Proprio in quanto francese nell'ambientazione e nello spirito "cocotte", si può star certi che il Lucchese, di tutt'altra pasta, abbia travagliato nel cercare di rendere quel che a Massenet era riuscito naturale in ogni atto, seduzioni "francesi" comprese, e non mi pare un caso che abbia avvertito la necessità di ricorrere a rimasugli di giovanili composizioni strumentali (i tre minuetti per Quartetti ad archi del 1889-90) per restituire un po' di cipria e merletti alla situazione. Lui, così troppo novecentesco anche quando tratta epoche assai diverse (a differenza di come riusciva a Verdi - uomo del primo e secondo Ottocento ma anche d'inizio Novecento - che faceva finanche musica egiziana senza essere mai stato in Egitto), può solo cogliere sprazzi di quei colori e cerimoniali di corte senza neppure preoccuparsi di capirli perché tanto non gli interessano. Gli basta che Manon ne provi disgusto guardando l'alcova dorata e rimpianga il povero, grande amore del suo studente senza soldi.

L'atto primo resta comunque l'atto 'all'aperto', bello in quanto tale, espressione della vita di piazza e dei crocevia dei destini umani che tanto solleticano il pensiero dell'autore molto più delle quattro mura, a meno che non servano per pensare o siano il più possibile attraversate da persone: non gente di contorno, ma gente vera, gente che si muove, gente che vive ed è vita. In questo contesto vocale vocalità non restano in secondo piano, ma respirano una loro anima in comunione con il disegno musicale dove nulla è lasciato al caso.

I personaggi devono affermare a gran voce il loro diritto a scegliersi la vita che vogliono e si propongono vocalmente decisi, tratteggiati con i caratteri più moderni che esistano: frivolezza, sensualità, tragicità, annientamento interiore, angoscia, delirio, morte. Può sembrare assurdo, ma è un dato di fatto che gli slanci dell'eros e dell'amore infinito favoriscano in particolare Des Grieux, che già in questo primo atto rivela in modo autentico la sua personalità, a differenza di Manon che ancora deve palesarla e, finora, l'ha soltanto accennata senza neppure troppo entusiasmo o grandi slanci. La fanciulla sa quello che vuole, ma non è ancora giunto il momento di esprimerlo, e Puccini nel presentarla le assegna un po' in sordina quel tanto che basta: il suo momento verrà.

Claudia A. Pastorino (2 - *continua*)

I trucche e ballacche del melodramma italiano

E bravo il buon Barbaja, colto di recente con le mani nella marmellata dalla polizia borbonica insieme ad altri due noti mariuoli dell'italica imprenditoria musicale, Bartolomeo Merelli e Alessandro Lanari. Il colpo è stato a dir poco mortale per milioni e milioni di conterranei che sbigottiti e mesti si son visti traditi nei loro affetti più cari, l'amore per il melodramma e per i suoi vip. Un mondo all'apparenza pulito, unicamente animato – a detta dei media – dal sacro fuoco dell'arte mentre invece le recenti intercettazioni dei piccioni viaggiatori impallinati un po' per tutta la penisola da uno stuolo vieppiù crescente di franchi cacciatori, hanno portato alla luce un gigantesco racket di scommesse clandestine e di recite truccate che vedeva coinvolti compositori, cantanti, registi, maestri al cembalo e critici musicali d'ogni livello e d'ogni tendenza, senza alcuna distinzione di fede estetica e politica. Luoghi deputati dei loschi traffici i palcoscenici più prestigiosi d'Italia nelle cui sale da gioco annesse si scommettevano cifre astronomiche sul successo di questa o quella prima, sul debutto di questo o quel cantante, sulla durata di questo o quell'acuto o di questa o quella cadenza. Impresario in principio del San Carlo e di alcuni teatri viennesi poi, Domenico Barbaja era riuscito in combutta col Merelli e il Lanari a manipolare l'intero mondo operistico asservendolo ai suoi scopi attraverso compensi milionari e ricatti d'ogni tipo. Per giocare sul sicuro la Triade, come veniva battezzata negli ambienti degli addetti ai lavori, si era innanzitutto comprata per trenta danari l'intera critica musicale, dotandosi poi d'una nutrita squadra di musicisti capaci di sfornare a comando ora autentici capolavori ora gigantesche pataccate, cui si affiancava un parco di maestri al cembalo dal rigore e dal cartellino rosso piuttosto facili, di registi pazzi scatenati, compresi da mane a sera ad ideare gli schemi tattici più inverosimili, e di cantanti strafatti di sostanze dopanti d'ogni specie e pertanto pronti a sostenere per la gioia dei melomani più spinti e perversi, acuti interminabili e acrobazie vocali ai limiti dell'umano, anche a costo di giocare vergognosamente sporco e duro. Celebri a tal proposito i falli a dir poco clamorosi ostentati senza alcun ritegno da tenori, baritoni e bassi, per non parlare poi della pratica della mutilazione (cabalette o arie particolarmente impegnative), della melina (pezzi abbassati di uno o anche due toni) o del ricorso in extremis al play-back, quando il mascalzoncello veniva inoppugnabilmente beccato in fuorigioco.

Celebre, tra le tante cammellate, il fiasco del Barbajero romano perpetrato dallo stesso Barbaja ai danni del pupillo Rossini per ingraziarsi da un lato i favori di Papa Silvio I cui era particolarmente invisibile il nome del compositore, e per mero opportunismo dall'altro, in quanto la caduta dell'opera gli aveva fruttato una somma enorme, visto e considerato che tutti ne davano per buono il successo. Che dire poi dell'invenzione del do di petto di Gilbert Duprez, erroneamente attribuita al tenore francese laddove essa si era in realtà rivelata il frutto di un'estenuante serie di sedute di tortura... (preferiamo per decenza non aggiungere altro) da far impallidire i più smaliziati membri della Cia, come del resto testimoniano ancor oggi le orribili espressioni facciali dei tre celebri tenori all'atto dell'emissione della fatidica nota. O ancora gli altalenanti successi donizettiani, costruiti secondo la logica delle tre carte (una buona e due ciofeche, una buona e due ciofeche... quand'arriva quella buona?) o, ancora, la prematura messa a riposo dello stesso Rossini, falsamente attribuita alla precoce senectus del pesarese in contrasto con la prorompente juvenus degli emergenti Bellini, Mercadante, Donizetti ecc., mentre fonti ben documentate ci dicono che l'autore del Tell voleva semplicemente uscire dal giro e trasferirsi a Parigi per organizzarne uno in proprio (tra le tante cazzate musicologiche, non ultimo il caso Luchesi-Mozart, anche questa non ci fa poi una così brutta figura). Ma il colpo fatale doveva giungere alcuni anni dopo con la messa in scena milanese di Un giorno di regno, un'opera buffa commissionata dal Merelli ad un introverso giovane maestro di banda emiliano per celebrare l'insediamento del Governo Mortadella. Un fiasco deliberatamente progettato dai Tre che se è costata da una parte la carriera al povero autore, ormai dimenticato dai manuali di storia della musica, ha avuto il merito dall'altra di mettere sull'avviso la forza pubblica che, complici le favorevoli congiunture di cui sopra, sono giunte a consegnare alla giustizia i malfattori che ora dalle torride celle di Poggioreale se ne vanno moggi moggi mozartianamente terzettando "Questo è il fin di chi fa mal".

Hans