

Musicaaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno I - Numero 1
Gennaio-Aprile 1995

Sommario

<i>Il buttiglione e gli altri prodi della musica</i>	pag. 3
<i>Zazà non è una fanciulla</i> , di P. Mioli	4
<i>La verità di Goldoni metalibrettista ne La bella verità</i> , di A. Cantù	5
<i>Tra cimbalo e minuè</i> , di V. Alfieri	9
<i>Musica e logos nel pensiero di Ruggero Bacone</i> , di F. Sabbadini	10
<i>Genova e la musica - Un valzer di Puccini</i> , di R. Iovino	12
<i>Ancora tre: i canti della Zauberflöte</i> , di P. Mioli	14
<i>Carlo Galante: una poetica dell'elusione</i> , di R. Verti	19
<i>La musica nei programmi della Secondaria Superiore</i> , di M. Della Casa	20
<i>Per eseguire Frescobaldi</i> , di G. P. Ferrari	22
<i>Libri e dischi</i>	29
<i>L'editto di Catanzaro</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

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

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

Stampa: Fabbri Officine Grafiche - MN

Sottoscrizione 1995 a *Musicaaa!*

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

Musicaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi:

Bergamo

Ricordi, Pass.Limonata, 4/6

Bologna

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Rossini, 2

Ricordi, Via Goito

Bolzano

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Domenicani, 19

Brescia

Biblioteca del Conservatorio, Via Magenta, 50

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Ferrara

Biblioteca del Conservatorio, Via Previati, 22

Firenze

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Belle Arti, 2

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Mantova

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Dante

Casa musicale Giovanelli, Via Accademia, 5

Club 33, C.so Umberto I, 21

Expo, P.zza 80° Fanteria, 16

Frammeni Sonori, C.so Vittorio Emanuele, 100

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Luxenbourg, Via Calvi, 27

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Fernelli, 5

Milano

Biblioteca del Conservatorio, Via del Conservatorio, 12

Ricordi, Via Berchet, 2

Ricordi, C.so Buenos Aires, 40

Modena

Casa della Musica, Via Gherarda, 6

Fangareggi Dischi, P.zza Muratori, 204

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Biblioteca del Conservatorio, Via Eremitani, 6

Ricordi, P.zza Garibaldi

Musica e Musica, Via Altinate

Parma

Biblioteca del Conservatorio, Via del Conservatorio

Piacenza

Biblioteca del Conservatorio, Via S.Franca, 35

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A.Peri"

Roma

Biblioteca del Conservatorio, Via dei Greci, 18

Ricordi, Via Battisti, 120

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Rovigo

Biblioteca del Conservatorio, C.so del Popolo, 241

Torino

Biblioteca del Conservatorio, Via Mazzini, 11

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

Trento

Biblioteca del Conservatorio, Via S. M. Maddalena

Del marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Venezia

Biblioteca del Conservatorio, Palazzo Pisani

Verona

Biblioteca del Conservatorio, Via Massalongo, 2

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

Vicenza

Biblioteca del Conservatorio, Via Levà degli Angeli

Kreiseriana

Il buttiglione ed altri prodi della musica

Credo proprio di avere il pallino degli strumenti musicali. Mi sono sempre piaciuti tutti: grandi e piccoli, alti e bassi, archi e fiati... le tastiere poi... Ha voglia il mio amico di dire che il migliore strumento è la voce umana. D'accordo, ma vuoi mettere il fascino di un suono brunito come quello del violoncello, e il color argento della tromba? Per tacere della celesta, stretta parente dei cherubini e dei serafini. Fin dalla preistoria l'uomo ha costruito zupfidi per far serenate alle stelle e propiziarsi la luna nelle infinite notti paleolitiche. Immaginate la bellezza di un suono nella foresta adamatita, mentre fiori e foglie si imperlano di rugiada? Bene, preso da un raptus, corro al museo degli strumenti e, cosa vedo, meraviglia delle meraviglie? L'arpa di re David. Come avrà pizzicato le corde l'illustre salmista d'Israele? Volgendo lo sguardo in lungo e in largo non vengono alla mente solo teste coronate, ma anche antiche figure di esecutori sempre curvi sul loro lavoro: umili sonatrici di crotali nell'Egitto dei Faraoni, schiere di bucinatores nella Roma imperiale e così via. Strumenti famosi, strumenti negletti, dunque. Ecco, per esempio, sotto potentissimi riflettori, il violino di Nicolò Paganini, ancora in possesso del tocco stregato dovuto al diabolico Genovese. E, accanto, il pianoforte che appartenne a Fryderyk Chopin, testimone di tanta musica, quanto di tossicolosi singulti. Giro l'occhio, ed ecco la viola di Claudio Monteverdi, non quella che durante il tragitto Cremona-Mantova finì nel Lago Superiore tra le fauci di un pesce siluro che ancor oggi nelle notti di plenilunio intona il Lamento d'Arianna; non quella, ma la viola di scorta che il divino Claudio teneva in saccoccia assieme ad una stecca di torrone, strumento col quale deliziò la corte dei Gonzaga. E ancora - non poteva mancare - direttamente da Lipsia, l'organo della chiesa di S. Tommaso. I figli di Bach, per grazia ricevuta, lo hanno dotato anche della parrucca paterna: un registro in più.

Lasciata l'ombra del grande Giovanni Sebastiano, mentre ammiro le varie specie di liuti, accanto al colascione (che la didascalìa definisce "liuto dal manico lungo") l'occhio si ferma sul supporto di un esemplare che in verità non c'è, ma sotto il quale sta scritto "strumento non ancora bene identificato". Il suo nome è buttiglione. Dicono che abbia in comune qualcosa con il serpentine, se non che mentre questi possiede un suono potente, lui invece emette rochi gemiti proprio da rettile. Sembrerebbe, a vederlo, uno strumento a fiato, ma può fungere anche da arco, e nasconde perfino una tastiera. Il suo legno c'è chi dice sia di quercia, chi di bosso. Legno? Parrebbe piuttosto una lega, ma non è detto, dipende dai giorni. Sono in molti a contenderselo, ma lui sguscia sempre e si eclissa. Lo cercano irretiti da talune prerogative come quella di sedersi in orchestra al centro, producendo suoni di cui non si intuisce la direzione. Una sera, l'hanno scritturato per la prima dei Lombardi, proprio nell'aria "Dio di Giuda". Ma non era il Nabucco? Va bene così, le cose cambiano, "Panta rei", come dice un saggio.

Non si può dire che il buttiglione non studi: preludia, prova, si applica, ma quando deve eseguire qualcosa per davvero, allora nascono i problemi. Ama comunque farsi vedere; per esempio oggi, alla vetrina del museo ha preferito quella di Funari. Una parte che gli calza è quella dei Pagliacci. Gli organologi si sono molto adoperati per decifrarne i caratteri, ma senza troppo successo. La sua recente e inaspettata simpatia per Berlusconi? Un fatto di rima. Poesia, dunque. In genere non è rittimicamente a posto, poiché tende ad andare fuori tempo, ma lui se la prende con filosofia. A tutti dice sempre "Arrivederci", accennando il motivetto di Bindi, l'Umberto, non la Rosy, quella è stonata.

Gli piacerebbe essere capoorchestra, ma tra i suoi "prodi" qualcuno tenta di fargli le scarpe, per esempio quel romano che imbraccia la cetra credendosi Nerone. "Stride la vampa", mentre nell'Urbe, tra "Ari, Eri, Iri" (vecchie salmodie da primo impero), qualche cristiano già si infiamma per lui.

J. Kreisler

Zazà non è una fanciulla

Il mondo dell'opera è piombato sulle edicole, invadendole di vecchie e rare esecuzioni teatrali, di dimenticate edizioni radiofoniche, di opere intere e di antologie, di *recitals* scaligeri e di concerti peregrini. Forse con sorpresa degli acquirenti dei quotidiani o dei fogli illustrati, o con delusione di chi cerca forme femminili e rischia di scontrarsi con la sempiterna pinguedine delle primedonne soprano. Ma mentre i manifesti delle edicole regalano Gigli e Callas, folgoranti Rigoletti e Lucie immacolate, anche grandi artisti come Abbado e Pavarotti, non credano, i sorpresi e i delusi, che altrettanto sia tutti i giorni, in questo o quel teatro, la vita odierna dell'opera. Altra è la prassi operistica, e a onor del vero altra è sempre stata riguardo l'eccezionalità dei nomi succitati. Certo, se si volessero chiosare le diverse edizioni della *Traviata* che corrono da un palcoscenico all'altro, mancherebbero le parole. E se si volessero cercare le edizioni del *Trovatore*, con la Sofronia che ha appena sposato don Pasquale si dovrebbe concludere che "c'è poco da contar". Ma si taccia del passato, si lascino da parte le nostalgie e si legga qualche notizia che brilla particolarmente dai tenebrosi cartelloni operistici.

Molti gli occhi appuntati sulla *Walkiria* che inaugurato la stagione scaligera, e ha visto un Muti sempre appassionato, perfezionista, teatralmente disponibile. Presto usciranno i dischi, senza dubbio, che dovranno vedersela non soltanto con Karajan e Solti ma anche con Furtwängler e qualche grandioso direttore "storico". Non importa, ora. Importa piuttosto prendere atto dell'altro Wagner che si sta dando in Italia: un *Tannhäuser* a Catania, un *Fliegende Holländer* a Genova e più avanti a Venezia non sono cattive notizie, anche perché Bologna è da poco che ha concluso l'ampio ciclo nibelungico. Se poi Muti è partito dalla prima giornata del ciclo per approdare alle seguenti e ritornare al prologo in altre stagioni, tanto meglio, visto che da qualche mese è uscito anche il prodigioso *Lohengrin* discografico di Abbado (quanto al *Barbiere di Siviglia*, basta così, visto che la seconda edizione era già imparagonabile con la prima e l'edizione ferrarese forse ha lasciato il tempo che ha trovato). Il dramma wagneriano sembra rivivere, dunque, e forse perché la fervente passione per il belcanto classico e romantico s'è fatta più democratica, ultimamente, e accetta volentieri di dare spazio a estetiche opposte. Fra le riviviscenze, si debbono notare alcuni elementi pericolosi, però, ben al di là di un Wagner che col passare del tempo si fa sempre più bonario e meno esclusivo: i ritorni di *Norma* e *Macbeth*, opere particolarmente complesse che s'è deciso di rimettere in circolazione senza il dovuto sussidio vocale ed espressivo (quello stesso, intendiamoci, che a tal livello è sempre stato raro).

Quanto a novità o rarità, le stagioni italiane non si stanno comportando avaramente. Roma ha dato un *Benvenuto Cellini* e Bologna si è rivolta al Settecento barocco con una gradevole edizione del *Serse* di Händel. È vero che le platee hanno i loro amori ottocenteschi e italiani, ma un'annua proposta sei-settecentesca e un'altra francese non danneggerebbero nessuno e allargherebbero gli orizzonti culturali. Bene fa la Fenice che ha messo in programma Debussy, sia il *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck che *Le martyre de Saint Sébastien* di D'Annunzio, e il Regio di Parma che, già meritorio di numerose esperienze francesi, ha riproposto il *Werther* di Kraus (anzi, doppiamente bene se sfrutta fino in fondo l'arte sopraffina dell'anziano tenore). Molto indovinato il progetto napoletano che nel grande S. Carlo inscena lo spettacolare *Don Giovanni* di Mozart e nel piccolo teatro di Corte allestisce *Il convitato di pietra* di Tritto, lo stesso, noto soggetto dapontiano dove Leporello si chiama Pulcinella e ovviamente canta in napoletano. Ma questa carrellata non finirà senza qualche menzione dell'abborrito Verismo. E allora bisognerà citare *La fanciulla del West* della Scala, dove ai miracoli sinfonici di Sinopoli non corrispondeva alcun plausibile protagonismo vocale, e la diversa *Zazà* di Palermo, dove alla sconfinata esperienza di Gavazzeni s'aggiungeva la bella interpretazione di Denia Mazzola, sensibile, sofferta, poeticamente verista.

Piero Mioli

Le verità di Goldoni metalibrettista ne *La bella verità*

di Alberto Cantù

Un metamelodramma è, nella sostanza, un'opera che si autorappresenta. Meglio: "una commedia che ha per oggetto se stessa" (Folena). Commedia, in quanto il metamelodramma risulta un sottogenere buffo o giocoso legato alla storia e alla fortuna dell'Intermezzo e della "commedia per musica" fra Settecento e Ottocento. Se questa definizione corrisponde al vero, l'esempio più puro e assoluto, più intimamente inventivo di "teatro d'opera al quadrato" è e rimane *La bella verità*, metalibretto scritto da Carlo Goldoni a Bologna per la compagnia dell'impresario e amico Bartolomeo Ganassetti nell'estate 1762, quando andò in scena al Teatro Marsigli-Rossi con musica di Niccolò Piccinni.

Abbiamo detto, esempio puro e assoluto. La purezza de *La bella verità* sta in due aspetti: la credibilità psicologica dei personaggi e la verosimiglianza della vita di teatro; l'assenza sostanziale del tono satirico che quasi sempre risulta tutt'uno con il genere metateatrale: satira di "convenienze" e "inconvenienze teatrali" offerta da quel grande canovaccio o repertorio di situazioni, personaggi, oggetti e spunti, pieni di potenzialità rappresentative, che è il famoso e caustico pamphlet *Il teatro alla moda*, pubblicato da Benedetto Marcello nel 1720. Lavoro di grande fortuna in ambito veneziano quindi europeo essendo Venezia centro di irradiazione del melodramma e anzitutto di quello giocoso. Tanto che proprio dagli anni venti del *Teatro alla moda* si può osservare la crescita numerica e lo sviluppo di metamelodrammi i quali prendono vita proprio dalle pagine marcelliane (con omaggi anche letterari) e mettono in pratica quelle caustiche "raccomandazioni a rovescio" rivolte a Poeti, Compositori, Musicisti ossia Virtuosi, Cantatrici ossia Virtuose, "Ballarini", Parti buffe, Comparsa, Paggi, Suonatori, Impresari, "Signore Madri" delle Virtuose e loro Protettori, Sarti, Ingegneri, Pittori di scene e Fabbri, maestri di canto e solfeggiatori che ne prendono il posto, copisti e suggeritori, Maschere, "Dispensatori di biglietti", "Affittascagni e Palchetti", Avvocati del teatro etc. Appunto un panorama lucido e caleidoscopico, in pratica esaustivo, di stereotipi del mondo dell'opera tutti colti in una dimensione dove teatrale e metateatrale sono indissolubili per come si proiettano l'uno nell'altro con gioco di rifrangenze continuo.

Così, ne *La bella verità* al posto della satira troviamo una malizia garbata o semplicemente un bonario e disincantato ma affabile realismo nel dipingere "al vero" la compagnia che interpreterà l'opera, l'impresario Ganassetti (tradotto con l'evidente anagramma Nattagessi), il Poeta capace di stendere verosimilmente il testo in quattro giorni, come ricorda per bocca dell'autore l'impresario e come ribadirà in una lettera di quella stessa estate, quindi nei tardi *Mémoires*, l'effettivo librettista Carlo Goldoni. Ossia Lorano Glodoci, secondo un nuovo, trasparente anagramma, che è poi - altra "bella verità" - il reale protagonista della *pièce* in quanto "primo buffo" della Compagnia di Ganassetti: quel Michele Del Zanca che già era stato interprete di numerose opere giocose goldoniane e che nella finzione-realtà scenica di questo libretto vuole coinvolgere Goldoni-Glodoci nelle lodi che a Del Zanca rivolge tutta la compagnia e che lui non si sente di condividere giustificandosi con un garbo umoristico da "bella verità"

*Dirò... per dirla... / È tanto amico mio,
e tanto son con lui medesimato / che con esso mi par d'esser lodato*

Di qui il civile quanto comprensibile risentimento di Claudio, "parte buffa", dunque cantante sacrificato ai successi di "prime" e "seconde parti", nell'osservare

Non è picciol vantaggio, / per un che fa la professione nostra: / essere amico del poeta [...]

Osservazione che rimanda ai "pellegrinaggi" dei cantanti nella camera d'albergo (il poeta, continuamente disturbato, tenta invano di lavorare) così da ottenere ognuno una parte tagliata sulla propria vocalità; visite di cui dà conto l'Atto Secondo.

L'assolutezza della *Bella verità* - per tornare alla tesi d'esordio - sta nel fatto che su tutto - su malizia e bonario disincanto, riflessioni sul teatro d'opera, parodia di convenzioni, costumi e

linguaggio melodrammatici -; su tutto, dicevo, prevale il “tradurre in commedia la vita” secondo una caratteristica saliente e costante della poetica goldoniana che bene conosce il “libro del Mondo” e quello “del Teatro”: disegnare, come s’è detto, biografie e un’autobiografia assolutamente credibili con il librettista al centro della vicenda e mattatore in palcoscenico. Tutto risulta allora finzione e al tempo stesso verità in questa commedia giocosa che intende essere il congedo del librettista da una consuetudine più che trentennale col mondo del melodramma. Goldoni infatti è in viaggio: un “viaggio senza ritorno” a Parigi che significa anche sazietà e allontanamento quanto alla vita operistica italiana; a Bologna lo fermano realmente i reumatismi di cui dà conto la vicenda; all’impegno di scrivere un “nuovo libro” ossia libretto d’opera di cui dappprincipio risponde con un deciso rifiuto

*Io mando i libri al diavolo, / non me ne importa un cavolo.
No, no, non ne vo’ far; / non voglio più impazzar.*

lo risolve un protettore in carne ed ossa, il marchese Francesco Albergati, dei cui argomenti più convincenti del fascino femminile il libretto fa fede; la “vicenda” riflette proprio l’impresario Ganassetti che - nella realtà e *more solito* - non sa dove sbattere la testa per avere, in quattro e quattr’otto, un libretto comunque nuovo; questo mentre la Compagnia che Goldoni ritrarrà sta provando *Le nozze*, un testo goldoniano, messo in musica dal Galuppi, realmente ripreso al Marsigli-Rossi in quel 1762. E proprio dall’ultimo coro delle *Nozze* prende il via *La bella verità* ribadendo dunque la pratica dell’ “autocitazione” ovvero dell’ “autoimprestito” che è consuetudine settecentesca: più esattamente, l’opportunità di cui si servono i compositori ad esempio per sbrigare rapidamente, secondo i tempi imposti dalla vita teatrale, la stesura di melodrammi che il pubblico vuole nuovi, non esistendo il repertorio come oggi, ma che più spesso muovi risultano solo esternamente essendo di fatto “parodia” ossia elaborazioni e adattamenti di altri precedenti lavori.

Lo spazio di un breve saggio, non ci consente indagini passo passo del libretto. Cui si sostituiranno alcuni esempi-campione di particolare peso. E qualche osservazione di carattere generale. Ad esempio che *La bella verità* rispecchia i caratteri della Commedia di secondo Settecento, con due personaggi seri (Petronilla e Luigino) e i rimanenti buffi (cinque: Glodoci, Nattagessi, Angiolina, Rosina, Claudio) e la divisione in tre atti ma con l’ultimo molto più ampio e sviluppato rispetto a consuetudini cui nemmeno Goldoni dovette sottrarsi, vista l’autocritica cui si sottopone attraverso l’ammonimento dell’Impresario

[...] che l’atto terzo, come siete usato / non sia per brevità precipitato.

Ancora. I personaggio seri - due, come si diceva - generalmente non partecipano al gioco di squadra, che invece è competenza del *full* di buffi, e infatti sono esclusi dagli “insiemi” movimentati dei Finali primo e secondo. Petronilla e Luigino rispecchiano così il vecchio mondo dell’opera seria belcantistica, ormai al tramonto. Un declino - si badi - dipinto da Goldoni senza infierire e in modo affettuoso piuttosto che caricaturale, con Petronilla preoccupata di chiedere al poeta che le sue scene

dalle parti grottesche / siano disobbligate, / e quando agisco non vi sian risate;

che è poi la consapevolezza di quanto nell’opera giocosa conti l’azione, il dinamismo, la psicologia - appunto il nuovo corso realistico della commedia - per cui di fronte a Lorano Glodoci che vuole fare conoscere la vicenda del nuovo libretto alla Compagnia, la prima donna seria chiede licenza e s’allontana dicendo: *Già lo so che per me ci sarà poco*. Appunto la vivacità e l’immediatezza del “dramma giocoso” da cui si sente costituzionalmente esclusa. Così, con un pizzico d’ironia ma affettuosamente, è Glodoci-Goldoni a sollecitare in Petronilla l’uso dell’ “aria di baule”, brano di sicuro successo che i virtuosi del Settecento si portavano dietro, come un costume nel baule, inserendolo al momento opportuno in un qualunque degli stereotipati soggetti seri. Leggiamo:

Lorano	[...]	<i>Ma per meglio servirla se sapesse a memoria qualch’aria favorita, me la faccia sentir. Sarà servita.</i>
Petronilla		<i>E il maestro di cappella?</i>
Lorano		<i>È galantuomo: non servirassi del motivo istesso, ma farà poc’ appresso quel che si suol fare in casi tali, servendola nei passi principali.</i>

Petronilla

*Giacché tanta bontà ritrovo in lei,
un'aria come questa io bramerei. (S'alza)*

e segue una tipica Aria-lamento, un lessico “alto” e convenzionalmente metastasiano, a base di “infelice e sventurata” e di “rigor di sorte ingrata”.

È la stessa Petronilla preoccupata del “decoro”, nell’aria del Terzo Atto, e che pertanto si astiene dal precipitarsi con i colleghi a consumare un banchetto di dolci e cioccolatta, inviato da un anonimo ammiratore. Banchetto pronto a scomparire nel nulla come dal nulla è comparso, tanto che risulterà destinato non ai cantanti ma alle ballerine: le nuove beniamine del pubblico. Al cui successo l’altro personaggio serio, Luigino, non sa che ribadire e contrapporre, un po’ convenzionalmente, gli antichi e monteverdiani poteri orfici della monodia, da Orfeo che ammansisce gli animali feroci e commuove gli dei di Averno:

*Bella virtù del canto,
niuno ti usurpi il vanto;
amabile tu sei
agli uomini, agli dei,
ed alle belve ancor.*

Gli esempi promessi. Il primo, nuovamente in rapporto alla “donna seria”. Atto primo, scena quarta. Petronilla vuole provare una sua aria e chiede di essere accompagnata al cembalo da un collega,

Claudio

*Che bisogno avete
d'essere accompagnata?
Non sapete suonar passabilmente?*

Petronilla

*Ne so poco o niente,
pure m'ingegnerò.
Bene o male, farò quel ch'io potrò.*

(Si mette al cembalo e accompagna da sé, e canta).

L’aria che segue, splendido esempio della “verità” impressa da Goldoni al metateatro, è la parodia del linguaggio “alto” che Petronilla, come s’è visto, incarna; ma parodia tutta immersa nella realtà di fatto in cui la cantante si trova ad operare. Così, l’incipit - la prima quartina e il primo verso della seconda, è da “aria di tempesta”, quella particolare aria di metafora del teatro serio settecentesco per cui un cuore agitato è paragonato al mare in tempesta. Il prosieguo però non vede la prevedibile comparazione o metafora ma, con l’interrompersi dell’aria, un realismo comico legato alle cattive condizioni dello strumento a tastiera:

*Fra le tempeste ancora
tenta il nocchiero ardito
di ritrovare il lito
di superar il mar.*

*E del nemico fato...
ma il cembalo è scordato: (s'alza)
la mano tocca invano
i tasti che son guasti,
e non si può sonar. (Parte)*

Interessante, con la scena quinta immediatamente seguente, la ripresa del recitativo fra Claudio e Angiolina:

Claudio

*Per dir la verità, l'accompagnarsi
in donna specialmente
non è cosa comune.*

Angiolina

*È ver, per camera
è un nobile ornamento.*

Claudio

È una prova d'ingegno e di talento. [...]

dove l’ammirazione fuori misura di Claudio per la collega e il considerare da parte di Angiolina, che è pure la prima buffa (con più arie degli altri cantanti all’attivo), il clavicembalo come un mobile, sottolinea la proverbiale impreparazione di numerosi cantanti.

Atto primo, scena sesta. Recitativo di Tolomeo, l’impresario, che racconta come Glodoci-Goldoni sia inaspettatamente di passaggio a Bologna. La realtà sembra un espediente teatrale:

[...] *Sentite un'avventura,
un caso, un accidente,*

*che pare propriamente
di quei che i commedianti
fan nascere per via dei negromanti:
quello scrittore mio amico,
monsieur Lorano, che tanto
era da me bramato,
di passaggio a Bologna è capitato. [...]*

Atto secondo, scena prima. Il poeta sta componendo nella sua camera d'albergo mentre si approssima il via vai di cantanti e di impresario con i loro *desiderata*. Nel comporre un' "arietta del buffo" Goldoni mette a punto, spassosamente, una parodia comica dell'aria di metafora su base naturalistica tipica del teatro metastasiano, con le sue "navicelle" e "farfallette": "arie da tempesta" (quella prima osservata e già parodiata) o arie su base animale, come in questo caso. Eccola:

*Io smanio come un cane,
che per amor latrando,
di qua, di là saltando,
la cagna vuol brancar.*

*La cagna a lui s'opponne
e vedesi il barbone,
sbuffando ed abbaiano,
rabbioso diventar.*

Congiunta a quella testuale, è la parodia di come gli pseudoversi, secondo il prontuario compositivo corrente, verranno messi in musica: "saltando" si tradurrà in effetti di "canto di sbalzo", tipico delle arie d'ira e di tempesta; "latrando" darà vita alle onomatopее naturalistiche care sia al Barocco sia all'Arcadia. Appunto quanto preconizza Glodoci nel suo recitativo:

Il mastro di cappella è un uom valente, / il latrar spiegherà perfettamente

e quanto a "saltando"

Qui m'aspetto / il maestro sentir spiegare il salto / or di terza, or di quinta, ed or più in alto.

Un'altra divertita e divertente parodia - anzi: doppia parodia comica - dell'aria di metafora e della metafora da opera seria è nelle scene undicesima (Aria di Tolomeo) e dodicesima (recitativo di Lorano) dell'atto terzo, con l'impresario, impaziente che il libretto sia terminato, che così si rivolge a Monsieur Lorano:

[...] *Quando voi vogliate,
per far le cose in fretta
avete una testaccia maledetta.
Vedeste in sul terreno
cader le piogge estive
e tosto in un baleno
le rane belle e vive
e nascere, e saltar?
Tal nella vostra testa
d'Apollo la tempesta
fa nascere in momenti
le scene e gli argomenti,
degli ranocchi al par.*

Con Lorano che commenta offrendo un'altra metafora naturalistico-animale:

Sì, qualche volta, è vero, / mi guizzano le idee per il cervello, / come i pesci del mar. [...]

Ma l'esempio più caratteristico e straordinario di metateatro secondo Goldoni sta, in questa scena dodicesima, nel *match* fra il librettista e la prima buffa: argomento del contendere, un duetto. Il duetto fra Lorano e Angiolina nasce dal rifiuto tenace di Goldoni di fronte alla richiesta di un duetto e dalla finta rassegnazione della donna nel non ottenerlo nonostante le sue preghiere e insistenze.

Dirà Angiolina alla fine:

*Mi contento ch'ella scriva
quel che adesso abbiamo detto;
ed in luogo del duetto
potrà il dialogo bastar.*

Appunto dal dialogo fra i due, esposto pari pari in una sorta di "tempo reale", viene fuori, con metateatrale rispecchiamento tra finzione e realtà, il duetto Lorano-Angiolina, che ha poi quella qualità dialettica dei brani d'assieme, caratteristici del teatro giocoso, nel cui sviluppo Goldoni librettista ebbe parte fondamentale.

Alberto Cantù

Tra cimbalo e minuè

di Vittorio Alfieri

Quante volte i ricordi d'infanzia affollano la nostra mente, per non parlare di quelli scolastici. Arrivano con la luminosità delle rondini, ma possono incupirsi come stormi di avvoltoi e diventare pensieri fissi. Capita - in proposito - anche al più insigne e acclamato concertista di ingoiare ancora - a distanza d'anni - con rinnovato stupore e un pizzico di autocommiserazione... Quello spietato insegnante e quegli esercizi interminabili e noiosi, ma soprattutto quelle ore rubate al gioco e agli svaghi!

Se è così per i "Rubinstein" di turno, figuriamoci le sofferenze di chi, magari amando la musica ma senza obiettivi professionali in tal senso, si sia trovato a tu per tu col solfeggio o con le ferree regole dell'applicazione quotidiana allo strumento. È quanto accadde (pressapoco) a Vittorio Alfieri, alle prese con lo studio del "Cimbalo". Si sa infatti dalla Vita che l'autore della celebre frase "Volli, e volli sempre, e fortissimamente volli", ebbe seri problemi nella lettura delle note musicali. E l'insofferenza, fedele compagna dello scrittore astigiano, torna a manifestarsi nei confronti del ballo, ove il rito che si consuma tra miriadi di piroette opprime, non soltanto lo sdegnoso e plutarchiano vate della "divina libertà", ma anche il "misogallo" in erba, cui la sorte riservò, guarda caso, un insegnante francese.

In quell'anno mi erano anche stati accordati altri maestri; di Cimbalo e di Geografia. E questa, andandomi molto a genio quel balocco della Sfera e delle Carte, l'aveva imparata piuttosto bene, e mista un pocolino alla Storia, e massimamente all'antica. Il maestro, che me l'insegnava in Francese, essendo egli della Val d'Aosta, mi andava anche prestando varj libri Francesi, ch'io cominciava anche ad intendere alquanto; e tra gli altri ebbi il *Gil-Blas*, che mi rapì veramente; e fu questo il primo libro ch'io leggessi tutto di seguito dopo l'Eneide del Caro; e mi divertì assai più. Da allora in poi caddi nei Romanzi, e ne lessi molti, come *Cassandra*, *Almachilde* &c ed i più tetri e i più teneri mi facevano maggior forza e diletto. Tra gli altri poi, *Les Mémoires d'un homme de qualité*; ch'io rilessi almen dieci volte. Quanto al Cimbalo poi, benchè io avessi una passione smisurata per la musica, e non fossi privo di disposizioni naturali, con tutto ciò non vi feci quasi nessun progresso, fuorchè di essermi sveltita molto la mano sulla tastiera. Ma la musica scritta non mi voleva entrare in capo; tutto era orecchia in me, e memoria, e non altro. Attribuisco altresì la cagione di quella mia ignoranza invincibile nelle note musicali, all'inopportunità dell'ora in cui prendeva lezione, immediatamente dopo il pranzo; tempo, che in ogni epoca della mia vita ho sempre palpabilmente visto essermi espressamente contrario ad ogni qualunque anche minima operazione della mente, ed anche alla semplice applicazione degli occhi su qualunque carta od oggetto. Talchè quelle note musicali e le loro cinque righe così fitte e parallele mi traballavano davanti alle pupille, ed io dopo quell'ora di lezione mi alzava dal cimbalo che non ci vedeva più, e rimaneva ammalato e stupido per tutto il rimanente del giorno.

Le scuole parimente della scherma e del ballo, mi riuscivano infruttuosissime; quella, perchè io era assolutamente troppo debole per poter reggere allo stare in guardia, e a tutte le attitudini di codest'arte; ed era anche il dopo pranzo, e spesso usciva dal cimbalo e dava di piglio alla spada; il ballo poi, perchè io per natura già lo abborriva, e vi si aggiungeva per più contrarietà il maestro, Francese, nuovamente venuto di Parigi, che con una cert'aria civilmente scortese, e la caricatura perpetua dei suoi moti e discorsi, mi quadruplicava l'abborrimento innato ch'era in me per codest'arte burattinesca. E la cosa andò a segno, ch'io dopo alcuni mesi abbandonai affatto la lezione; e non ho mai saputo ballare neppure un mezzo *Minuè*: questa sola parola mi ha sempre fin d'allora fatto ridere e fremere ad un tempo; che son i due effetti che mi hanno fatto poi sempre in appresso i francesi, e tutte le cose loro, che altro non sono che un perpetuo e spesso mal ballato *Minuè*.

Musica e logos nel pensiero di Ruggero Bacone

di Francesco Sabbadini

In un secolo come il Duecento, rilevante nella storia musicale come periodo particolarmente attento alle problematiche tecnico-teoriche, prima fra tutte quella fondamentale del mensuralismo, delucidata da trattati quali il *De mensurabili musica* attribuito a Johannes de Garlandia (1240 ca.) o il più celebre *Ars cantus mensurabilis* di Francone da Colonia (1260-80 ca.) e in concreto sperimentata nei testi e nelle figure di durata della nuova forma polifonica del Mottetto, la musica viene variamente considerata quale importante oggetto di studio dalla speculazione filosofica in atto nelle grandi università europee in questa straordinaria stagione culturale, originalmente valorizzata nelle sue peculiari componenti linguistiche e pienamente valutata nelle sue insostituibili potenzialità di significazione nella funzione pratica di “cantus” nel pensiero, soprattutto, di uno dei più grandi filosofi del tempo, l’inglese Ruggero Bacone (ca. 1214 - 1294), il cui vivo interesse per la musica emerge in tutta evidenza in trattazioni realizzate fra il 1266 e il 1268, l’*Opus maius* e l’*Opus tertium*, illustrate al lettore italiano dall’edizione critica curata da Eugenio Massa per le romane Edizioni di Storia e Letteratura¹.

Operante come studente e quindi come professore (“Doctor admirabilis” fu chiamato dai contemporanei) all’Università di Oxford, ma presente e attivo per quindici anni anche nello Studio parigino, monaco nell’ordine francescano dal 1256, Bacone individua nell’essenza della musica un elemento decisivo per il rinnovamento e l’arricchimento qualitativo di quel “logos” superiore che ha come finalità massima la cristiana conquista del Bene mediante la persuasione. Quella “persuasio” cui devono tendere le “artes sermocinales” del Trivium, la Grammatica, la Dialettica, la Retorica principalmente, a cui il filosofo aggiunge, in posizione privilegiata, la Poetica, valutata come lo stadio ultimo della Retorica attraverso cui deve compiersi il culminante slancio effettuale al Bene: meta finale il raggiungimento del “sermo potens”, il “logos” fortificato nei suoi indiscutibili significati di verità da un *habitus* capace di accentuarne l’efficacia e l’armonia.

L’importanza attribuita da Bacone alla Poetica testimonia da un lato l’ormai palese inadeguatezza della divisione altomedioevale delle “artes” in Trivium (le “artes sermocinales” del discorso) e Quadrivium (le “artes reales”, Aritmetica, Geometria, Astronomia, Musica), dall’altro il suo estremo interesse per la tradizione letteraria classica latina e greca e per l’esegesi biblica che lo portò allo studio appassionato, oltre che dell’arabo, delle lingue antiche, il greco e l’ebraico, piuttosto inusuale allora (fu attento lettore dell’*Etica nicomachea* di Aristotele, tradotta per la prima volta in Europa dal suo maestro Roberto Grossatesta, da cui confessò di aver raccolto “flores et fructus”, e conobbe molto probabilmente la *Poetica* dello stagirita nella apprezzata versione dei filosofi arabi)², e alla valorizzazione di un ideale di bellezza inteso non come vuota ed esteriore finalità, ma come incentivo a una volontà di ricerca del discorso più persuasivo e intenso (il “sermo potens”) colpevolmente assente nella pratica di studio dei contemporanei frequentatori delle università (“Multitudo studentium negligit omne quod pulchrum est et utile in sapientia philosophiae, et perit tota philosophia”).

La mansione persuasiva della retorica trova pertanto un validissimo fondamento, un ulteriore motivo di forza nello studio filologico dei grandi poeti, scrittori e filosofi del passato, che Bacone indagò con un entusiasmo, da taluni definito pre-umanistico, originato dal ravvisamento di una “rationis vivacitas” degli antichi carente per contro in molte coeve scolastiche definizioni, da recuperare invece, con gli strumenti della nascente “scientia experimentalis” tanto importante nel metodo del dottore inglese, come arma formidabile al servizio di una rinnovata glorificazione della “veritas catholica”.

Occorreva così superare la distinzione fra l’interpretazione teoretica e quella storico-filologica dei contenuti: esse dovevano costituire un momento unico di riflessione in cui filologo e filosofo si

trovassero a coesistere nella stessa persona, e in cui la conquista della conoscenza derivasse in fine dalla volontà spontanea e sovrana del soggetto.

In questo contesto di studi e di entusiasmati scoperte, fra cui i dialoghi e le lettere di Seneca e il *De officiis* di Cicerone, il *De deo Socratis* di Apuleio e il *Menone* platonico oltre il sempre venerato Aristotele, la musica attesta, per la sua stessa intrinseca natura di facoltà linguistica innata attribuita da Bacone, chiaramente influenzato dal concetto di innatismo dimostrato dal celebre dialogo di Platone, una essenziale funzione di punto di equilibrio in un sistema di armonie coinvolgente l'assoluto ordine del macrocosmo e, a un tempo, il microcosmo dell'anima singola, la segreta interiorità dell'individuo illuminata ed esistenzialmente commossa dall'universale presenza divina: una concezione filosofica in cui accanto alla cristiana "Scientia Dei" permangono forse tracce di una perdurante tradizione orfico-pitagorica del resto rintracciabile nella più antica trattatistica musicale altomedioevale, in quel Severino Boezio, soprattutto, che mantenne intatta la propria "auctoritas" sino al Quattrocento inoltrato.

Nell'*Opus tertium* spicca in tutta la sua importanza il potere persuasivo della musica, nella sua realtà effettuale di "cantus", nel processo di comunicazione; essa è capace di rapire l'animo umano e di condurlo al cuore della saggezza e del bene ("ad interiora sapientiae divinae"), per approdare a un supremo valore morale che non si conquista con l'astratto ragionamento ma con un trasporto effettivo e totale ("ut homo sine praevisione rapiatur et elevetur supra se"): quasi l'ineffabile asceti mistica verso Dio così mirabilmente evocata, nell'*Itinerarium mentis in Deum*, da un altro grande filosofo francescano del Duecento, San Bonaventura da Bagnoregio, il "Doctor seraphicus" dell'università parigina ben noto al dottore oxoniense.

Ma Bacone, al di là del preminente discorso teologico che comunque abbandona una visione astratta e preminentemente matematica di questa disciplina, non trascura specifiche attitudini della musica relative al vivere quotidiano e sociale dell'uomo, a stati fisici e, diremmo oggi, psicologici su cui questo linguaggio privilegiato può esercitare influssi risolutivi, taumaturgici, oltre che morali: "Mores reformat, ebrietates sedat, infirmitates curat, sanitatem conservat, quietem somni inducit, non naturam auditus pervertens, sed superior eo facta, ipsam suaviter vincens": la potenza della musica sembra poter contribuire in misura decisiva a una riforma ("reformatio") della "humana societas", al giusto equilibrio dell'esistenza, in una visione che pare sconfinare nell'utopia.

Dopo avere suddiviso la musica, nell'*Opus maius*, nelle due categorie fondamentali di "musica udibile", cioè il canto sacro considerato storicamente nei suoi molteplici aspetti melodici, metrici e ritmici, e di "musica visibile", ovvero la danza, l'aggraziato gesto mimetico, il significativo movimento dei corpi al canto armonicamente connessi, Bacone viene a considerare i tipi di esecuzione più in voga nel suo tempo, e condanna certi modi di cantare ritenuti puerili e dissoluti, come ad esempio l'utilizzo della voce in "falsetto", nonché il cervellotico e sterile artificio di certe composizioni coeve commisurato unicamente alla vanità esibizionistica degli esecutori, dimostrando implicitamente scarso apprezzamento per la emergente polifonia profana francese caratterizzata principalmente dalla forma del Mottetto, (e anticipando in questa censura teorici musicali di poco posteriori come Giacomo da Liegi): il piacere dato dalla musica, la "delectatio plena" originata dalla sua pratica, non deve stravolgersi in superficiale tecnicismo, in "inepta voluptas": non bisogna abbandonare, insegna il dottore di Oxford, il senso primo di questo dono divino, l'attuazione di un'eloquenza religiosa vivificata dalla "virtus antiqua", da un "logos" che con la musica arricchisce il proprio significato. "Necesse est logicam mendicare potestatem musicae", afferma Bacone, e suggella così, definitivamente, l'indispensabile presenza di questa disciplina, di questo modello comunicativo che trascende nei suoi scritti il dato puramente formale e che non viene quindi ristretto nelle pur rinnovate e autorevoli regole di un' "ars": per essere rivalorizzato, invece, alla luce di una risorgente prospettiva agostiniana, come fonte preziosa di bellezza e di armonia, al servizio del discordo di verità.

¹ Cfr. E. Massa, *Ruggero Bacone. Etica e poetica nella storia dell'Opus Maius*, Roma 1955, Edizioni di Storia e Letteratura.

² Id., *Ruggero Bacone e la "poetica" di Aristotele*, in "Giornale Critico della Filosofia Italiana", IV (1953), pp. 457-473.

Genova e la musica - Un valzer di Puccini

“Voi mi chiedete perché io abbia preferito Genova anziché Milano a mia dimora abituale? Non è stato certo l’amore del mare e il desiderio di vederlo dalle mie finestre; lo sapete che io non amo il mare e per questa mia avversione non sono mai stato in America e ricusai anche di andare al Cairo ad assistere alla messa in scena dell’*Aida*. Se ho scelto Genova, l’ho fatto per tenermi un po’ lontano dal mondo musicale e da tutta quella gente che appartenendo si crede di farmi un po’ troppo da padrone...”. Così Verdi rispose in vecchiaia a Gino Monaldi che gli chiedeva le ragioni della sua predilezione per il capoluogo ligure. Città mercantile e commerciale, Genova vanta una ricca tradizione culturale che nell’Ottocento si concretò, in campo musicale, in una intensa attività operistica, strumentale e critica. Accanto al teatro massimo, il vecchio Carlo Felice del Barabino, aprirono altri palcoscenici di rilievo come il Paganini, il Politeama Genovese, il Modena, il Politeama Margherita. Tutti impegnati in stagioni liriche spesso con prime assolute o cittadine di richiamo: fu il Paganini ad ospitare il debutto genovese di *Carmen*, mentre il Genovese accolse per primo Wagner. Il compositore tedesco, tra l’altro, visitò Genova e proprio in Liguria, a Spezia, secondo le sue *Memorie* ebbe in sogno una visione e concepì il Preludio dell’*Oro del Reno* (Sibelius più avanti avrebbe cercato ispirazione a Rapallo, mentre Skriabin avrebbe scelto Bogliasco). Al Politeama Margherita, invece, tenne le sue prime stagioni importanti il giovane Toscanini di ritorno dalla fortunata *tournee* sudamericana. Se comunque la vita musicale era alquanto vivace, l’ambiente genovese, per il carattere riservato dei liguri, garantiva quella *privacy* che in altre città più “mondane” era impossibile ottenere. Verdi, dunque, scelse Genova per questa tranquillità e per oltre trent’anni vi trascorse gli inverni, soggiornando prima in albergo poi in due diversi appartamenti. Per diverso tempo ebbe tra l’altro come vicino di casa il direttore d’orchestra Angelo Mariani, protagonista della prima wagneriana del *Lohengrin* a Bologna nel 1871 (e tale direzione suonò per il Bussetano quasi come un “tradimento”!). Verdi amò Genova e i genovesi amarono Verdi: una celebre pasticceria confezionò sul finire del secolo *brioche*s con la marmellata chiamata Falstaff; e nel negozio ancora oggi una lettera del musicista ringrazia con queste parole: “Grazie dei Falstaff, buonissimi! Molto migliori del mio!”.

Verdi non fu l’unico compositore a frequentare più o meno regolarmente Genova. Anche Ponchielli, ad esempio, vi soggiornò fra il 1875 e il 1876 al seguito della moglie, la cantante Teresa Brambilla, impegnata nella stagione del Carlo Felice. Il compositore di Cremona mise a punto la sua *Gioconda* che proprio nel ’76 avrebbe debuttato alla Scala. Al Politeama Genovese negli anni Ottanta giunse un giovanissimo e ancora sconosciuto Pietro Mascagni a dirigere operette: vi tornò poi, acclamatissimo, dopo i trionfi di *Cavalleria rusticana*. Di tale frequentazione si trovano testimonianze nei numerosi periodici editi in città nella seconda parte dell’Ottocento e del primo Novecento. È questo un aspetto particolarmente interessante. Un ricercatore genovese, Roberto Beccaria, ha recentemente pubblicato un poderoso studio dal titolo *I periodici genovesi dal 1473 al 1899*. Molte le testate di carattere culturale e musicale. C’era la rivista umoristica *Rigoletto* stampata negli anni Sessanta. Successivamente uscì il *Faust* il cui titolo sta a dimostrare l’estrema popolarità dell’opera di Gounod: basta pensare che fra il 1864 e il 1899 il capolavoro francese comparve sui palcoscenici locali in ben ventun annate. Nel 1900 apparve invece *La Bohème*, giornale “Satirico, umoristico... e talvolta serio. Esce tutte le domeniche infallentemente anche se piove”. Il più celebre, fra questi fogli, era il *Paganini*, fondato alla fine degli anni Ottanta. Pubblicava anche pagine musicali inedite. Vi si trovano composizioni di Catalani, Franchetti, Mancinelli, Massa e soprattutto Puccini. Fra Genova e il Lucchese, va sottolineato, fu amore a prima vista, sin dalla apparizione delle *Villi* nel 1887. Una simpatia testimoniata da reciproche attestazioni. da parte dei genovesi: basta ricordare il curioso gesto di un libraio che battezzò la figlia neonata Butterfly per esprimere la propria solidarietà all’artista dopo il fiasco della *Butterfly* del 1904. Ma, soprattutto, da parte di Puccini che ai genovesi dedicò due pagine destinate ad entrare, in una successiva e definitiva versione, in *Bohème*. Ben conosciuta è la lirica *Solo e amore* scritta nel 1888 e donata lo stesso anno, appunto, alla rivista *Paganini* (fascicolo n° 23, anno II). La lirica si concludeva con la dedica “A Paganini. G. Puccini” (in sostituzione delle originarie parole “Il primo marzo dell’Ottantotto”, probabilmente la data di

composizione) e divenne poi il quartetto (Mimì, Musetta, Rodolfo e Marcello) del III atto, appunto, della *Bohème*. Meno conosciuta è, invece, la “discendenza” genovese di un’altra celebre pagina che lo scrivente ha avuto la ventura di ritrovare recentemente e pubblicare in uno studio sui teatri genovesi. Nel settembre 1894, in occasione della consegna della bandiera di combattimento alla corazzata *Umberto I*, il periodico *Armi ed Arte* diretto da Egisto Roggero e Temistocle Bousquet (edito dalla casa Montorfano di Genova), pubblicò un numero speciale e invitò a collaborare illustri scrittori e musicisti. Alberto Franchetti inviò un *Tempo di marcia*, Luigi Mancinelli la romanza *Alla mia Luisa*, Edoardo Trucco la canzone marinesca *Onda turchina*. Puccini rispose con un *Piccolo valzer* la cui didascalia posta all’inizio (“con ondulazione”) indica chiaramente l’origine e la destinazione di ambiente marinairesco: il breve componimento gli era stato ispirato, infatti, dall’ondeggiare della barca sull’acqua del lago di Massaciucoli dove era solito pescare. La pagina, due periodi di sedici battute l’uno, passò poi nel secondo atto di *Bohème* a caratterizzare la brillante figurina di Musetta.

Roberto Iovino

Piccolo valzer

Giacomo Puccini

Lento molto con ondulazione

pp

p Fine

rit.

mf pp rall. morendo

D.C. al Fine

Ancora tre: i canti della *Zauberflöte*

di Piero Mioli

Molto fuoco cova sotto le illustri ceneri del classicheggiante teatro di Mozart: l'aulica vicenda parametastasiana di *Idomeneo, re di Creta* sembra quasi percorsa da vibrazioni gluckiane, la dichiarata giocosità di *Don Giovanni* è impinguata e quasi contraddetta da una ventata *stürmisch* che suona più seria d'ogni serietà tradizionale, e *Die Zauberflöte* non dà tregua alcuna all'esegesi, amenamente macchiando tanta classicità d'origine con le acquisizioni di una grandiosa cultura europea e gli esiti di un'arte fra le più spregiudicate e sorprendenti che sia dato conoscere. Così anche sul terreno spesso negletto del vocalismo¹, al cui tratteggio occorrono, come sempre, gli elementi interni della composizione musicale, rilevabili dalla partitura, e quelli esterni della tradizione interpretativa, delle caratteristiche vocali dei cosiddetti creatori, infine delle memorie e delle cronache relative alle prime rappresentazioni. Ecco dunque i singoli casi dei personaggi principali dell'opera, che sono maschili in numero di cinque e femminili in numero di tre: Sarastro, Oratore (o *Sprecher*), Tamino, Monostato, Papageno; e Regina della Notte, Pamina, Papagena (per pura menzione s'aggiungano i tre sacerdoti, le tre dame, i tre fanciulli, i due armigeri, i tre schiavi, cantanti ma spesso anche solo recitanti, o anche cantanti con voci bianche).

Alla prima viennese del 30 settembre 1791 Sarastro fu Franz Xaver Gerl (1764-1827), che non aveva ancora compiuto i 27 anni ed era basso e compositore. Dedicatario, lo stesso anno, dell'aria "Per questa bella mano" di Mozart (K 612), aveva già cantato la parte di Osmin nella *Entführung aus dem Serail* e in versione tedesca avrebbe eseguito anche le parti di don Giovanni e di Figaro. Un certo protagonismo doveva animarlo in queste ultime due scelte, a dispetto, se non del troppo comico Leporello, certo dell'altero, serio conte d'Almaviva; ma prima del protagonismo ad agire nella costruzione del repertorio era forse la preferenza o la disponibilità verso le tessiture piuttosto gravi. Gravissimo il canto del sinistro Osmin, come si sa, e simile quello di Sarastro: il primo basso del *Flauto magico* entra in scena soltanto nel finale primo, ma presto scende al Fa₁, e al Sol₁, nemmeno in cantabile evidente; l'aria con coro "O Isis und Osiris, schenket" conferma il Fa₁, in tre casi (il limite alto è appena il Do₃, e sempre mediante uno stile di canto sillabico); "In diesen heil'gen Hallen", la grande aria del secondo atto, propone movenze più melismatiche, ancorché in Larghetto, estendendosi tra il Fa e il Do₃; tre Mi acuti (il secondo in appoggiatura) capitano infine al personaggio nel terzetto del secondo atto (per soprano, tenore e appunto basso). Il canto della prima aria secondo Abert mette in evidenza "l'antica predilezione dei canti di basso per i grandi intervalli, a servizio d'un elevato tono di predicazione"²; quanto alla seconda aria, è la forma a *couplets* di due strofi uguali ad assegnarla "al genere austriaco e popolare del *Lied*, non già a quello dell'aria d'opera italiana, per la quale era d'uso la tripartizione"³.

Un basso non meglio nominato che come "Herr Winter"⁴ risulta essere stato il creatore della parte dell'Oratore, molto meno rilevante di quella di Sarastro ma abbastanza ben caratterizzata nel profilo vocale: il recitativo è il suo stile, un recitativo poeticamente duttilissimo che sembra derivare la sua sensibile solennità da movenze più oratoriali che melodrammatiche, ad esempio dalle Passioni di Bach e dagli impressionanti recitativi dell'Evangelista. Se Gerl cantava e componeva musica, il creatore della parte di Tamino operava come tenore, flautista e compositore: Benedict Schack era nato nel '58 e si era formato alla scuola del canto italiano ascoltando direttamente i famosi tenori scritturati allora a Vienna, Paolo Mandini, Matteo Babini, Domenico Mombelli e Maffoli. Allorché il personaggio fugge il serpente, il canto di Tamino suona piuttosto agitato e drammatico, ma l'assolo che segue, la cosiddetta *Bildniss-Arie*, s'avvale di una tessitura che a una certa acutezza annette

espansione, ariosità, ornamentazione (è il caso dei gruppetti), insomma una notevolissima elasticità⁵; dopo, il canto del primo tenore della *Zauberflöte* si presenta piuttosto ricco ed elaborato nel recitativo con l'Oratore, nel corso del lungo finale primo acquisisce la stessa melodia del flauto e pronuncia il fatale nome di Pamina mediante la singolarità del tritono ("Pamina!", con due Do₃ e due Fa₃), si fa poi serio, slanciato, vibrante nel brevissimo passo a due con la stessa Pamina che sta nel finale secondo (quando i due si invocano per nome); e infine, all'uscita dal fuoco, s'altea col canto soprano dell'amata in un passo a voci parallele che si muove come un perfetto *bicinium*. Paumgartner non ha dubbi, sulla natura da *Singspiel* viennese dell'aria, che ritrova nell'evidente *Gemütlichkeit*, la "semplice e affettuosa cordialità umana"⁶; mentre Hocquard insiste sullo strano disegno melodico del pezzo, arioso sì ma non particolarmente cantabile e anzi prossimo al recitativo, a quel recitativo libero e "drammatico" che avrebbe poi dato luogo all'informalismo del canto wagneriano⁷.

Secondo tenore dell'opera è Monostato, ai sensi di una gerarchia moderna che certo allora non viveva in questi termini (secondo cantante era l'interprete di personaggi irrilevanti, esterni al dramma fondamentale). Fu tal Johann Joseph Nouseul a creare l'odioso e pur caratteristico personaggio, la cui arietta s'estende appena tra il Re₂ e il Mi₃ in un breve Allegro assolutamente privo di articolazioni e sfumature: "più che di un'aria d'opera, si tratta d'una canzonetta, di semplicistica struttura ternaria, come i *couplets* di Papageno nel primo atto", nota Mila⁸. Del resto Nouseul era attore e come tale aveva lavorato al Burgtheater, precisa Robbins Landon⁹. Impossibile chiedergli di più, di voce e di tecnica.

Si diceva di Papageno, personaggio essenziale nell'opera pur nella sua sbrigativa connotazione stilistica. Identica a quella di Monostato è l'estensione dell'aria "Der Vogel fanger bin ich ja", compresa appunto fra il Re₂ e il Mi₃ (con voce non più di tenore, certo, ma di buffo) e con bella insistenza su certi suoni; l'estensione scende nel finale primo fino a due imprevedibili Si₁ e a qualche Do₂ (sotto al canto di Pamina); la stessa aria "Ein Madchen oder Weibchen" è sì suddivisa e alternata in Andante e Allegro, ma senza che questo imponga diverso impegno vocale. È il duetto con Pamina, piuttosto, a far lievitare il vocalismo del buffissimo Papageno, com'è giusto per un pezzo che accomuna un personaggio comico a un personaggio lirico: nondimeno, se la melodia è la stessa del soprano, il carico di melismi suona meno oneroso (in due casi il soprano diminuisce e il buffo tiene e poi lascia l'unica nota), com'è poi giusto per una voce buffa rispetto a una voce "seria". A crear Papageno, è noto, fu Emanuel Schikaneder, impresario, drammaturgo e librettista (anche della *Zauberflöte*), attore e cantante d'istinto, il più anziano degli artefici dell'opera in quanto già quarantenne. Vissuto dal 1751 al 1812, non aveva né grande voce né scuola classica, ma talento gestuale e musicale da vendere¹⁰, ed era astuto manipolatore di testi e di musiche, capace di passare dall'Amleto di Shakespeare alla sua creazione favorita del gallinaceo, personaggio mezzo uomo e mezzo pennuto proprio come il Papageno di Mozart. Se a Mozart Schikaneder fu in grado di suggerire il tema iniziale dell'aria con *carillon*, quella che discetta di donzelle o femminette (era del resto un'antica melodia di dominio universale, scrive Mila¹¹, che cosa non avrebbe fatto il maestro per secondare il talento e il capriccio dell'amico e collega? Tutto fece, anche perché già nell'opera comica italiana si era cimentato con scritture vocali da buffi ben più esigenti con l'espressione che con il vocalismo, a cominciare dal Leporello di *Don Giovanni*¹².

In fatto d'età, la compagnia femminile che creò *Il flauto magico* brillava ancora più di quella maschile: se la Regina della Notte aveva superato il terzo decennio di vita, Papagena aveva appena oltrepassato il secondo e dal secondo Pamina restava largamente al di sotto. Josepha Hofer (1759-1819), cognata di Wolfgang Amadeus in quanto sorella di Konstanze (nonché della bella e ingrata Aloysia e della semplice e pietosa Sophie) e pure poco simpatica al maestro¹³, aveva voce tanto acuta da meritarsi la parte che Paul Wranitzky, coetaneo di Mozart, compose per l'*Oberon*: il personaggio si chiamava Astrifiamante e toccava il Re₃¹⁴. Vale la pena di ricordare un po' la magnificenza dell'analogo parte composta da Mozart: "O zittre nicht, mein lieber Sohn!" consta di

una prima sezione dalla tessitura alquanto centrale, e di una seconda che, fornita di un lungo trillo oltre che di un trillo svolto, parca di pause e quindi molto impegnativa anche nella distribuzione dei fiati, dopo lunghe, ardite, volutamente meccaniche colorature attinge al Fa; “Der Holle Rache kocht in meinem Herzen” insiste sulla lunghezza dei fiati, aggredisce e ribadisce lunghe terzine acute, abbonda di picchettati (Do₅ e La₄), e tocca e ritocca (quattro volte) il solito Fa, pur non allentando la morsa della drammaticità nemmeno nello spessore richiesto dall’assiduità del registro centrale. *Koloratur-Sopran*, come s’usa dire¹⁵, ma non solo, sia per l’impressionante tensione di questo canto (la prima aria rinuncia al lirismo dei clarinetti e la seconda è tagliata in re min.) che per l’evidente sua appartenenza al tipico stile italiano di bravura, dove l’estensione sarà stata spesso meno elevata ma il virtuosismo spesso altrettanto copioso¹⁶. Quanto ad altre personificazioni della Hofer, si sa che ancora al Freihaus avrebbe partecipato alla *Clemenza di Tito*, nel 1798¹⁷, ma cantandovi non quella prima donna assoluta che è la drammatica e virtuosistica Vitellia, bensì la tenera, lirica, per nulla spericolata parte di Servilia (fra l’altro meno rilevante, nell’economia dell’opera): ragione del declassamento poté essere l’eventuale presenza di un’altra, più apprezzata virtuosa nella compagnia di canto o, più probabilmente, il naturale declino dei mezzi vocali. E quanto ad altri acutissimi soprani dell’epoca, è proprio coevo della Regina di Mozart il Genio che Haydn comprese in *Orfeo ed Euridice*, estendendolo fino al Mi₅ mediante una similare rete di aureo filo belcantistico¹⁸.

Al polo opposto della Regina della Notte si colloca Papagena, personaggio integralmente buffo che si esprime con un canto quasi non canoro, con un’elementare recitazione intonata ai limiti dell’afasia. Non beneficiata di alcun assolo, questa “buffa” dimidia ogni parvenza di complessità che attecchisca presso soprani buffi e quindi estranei al virtuosismo come Susanna e Zerlina; e tende alla semplice ribattitura dei suoni, ad esempio quando sillaba “Pa...pa...pa” (circa l’estensione, si trovano appena tre La₄, eccezionali, che il personaggio applica al suo nome). Barbara Gerl, creatrice della parte, cantava e recitava, aveva interpretato *Una Cosa rara* di Vicente Martin y Soler, ed era molto giovane: nata nel 1770, aveva all’incirca ventun anni (moglie di Franz Xaver Gerl, piaceva anche a Mozart, come donna, e sarebbe morta a 36 anni).

Aveva all’incirca 17 anni Anna Gottlieb, la “dramatic singer”¹⁹ che cinque anni prima, nelle *Nozze di Figaro*, aveva creato la parte di Barbarina e nel *Flauto magico* era destinata a creare l’incantevole personaggio di Pamina, sicura protagonista femminile (di un lavoro che non vanta alcun eroe eponimo, se non il flauto). Cantante specialista del Singspiel, attrice e danzatrice, dalla penna di Mozart si ebbe un canto quasi imprevedibile, e non certo nel senso della meccanicità del vocalizzo o della pretenziosità dell’estensione. L’aria “Ach, Ich ful’s, est ist verschwunden” è piuttosto un singolare arioso frammisto a passi di coloratura, complesso nella sua elasticità di fraseggio, nella larghezza degli intervalli (anche dal Sol₄ al Do₂), nella relativa ampiezza dei passaggi stessi; il recitativo del delirio e del tentato suicidio suona particolarmente agitato e accidentato; nel finale secondo, in parallelo col canto dei fanciulli, un Si₄ risulta pienamente tenuto per tre battute e mezza e nel canto a quattro di poco seguente che accomuna il personaggio a Tamino e agli Armigeri la serietà vocale del personaggio è quasi concretata nella dovizia degli arpeggi²⁰. Dunque? dunque la Regina è la prima donna seria della *Zauberflöte*, Papagena sarà la prima donna buffa (o quanto ne rimane), ma Pamina stenta a inserirsi in una trafila precisa, italiana o tedesca che sia, e se come personaggio ricorda l’emotività della Nina di Paisiello e presente la Carolina di Cimarosa, forse anche vocalmente si gemella al diletto Tamino nel progetto di uno stile almeno in parte nuovo, meno legato degli altri al passato. Che la Gottlieb fosse allieva di Mozart è stato detto e ripetuto ma non rimane documentato: l’originalità del suo canto, tuttavia, potrebbe anche far pensare a un attento ed efficiente sodalizio artistico (non fino al punto da recuperare l’ipotesi di un rapporto anche amoroso, del resto non documentato).

A fianco di questo solismo, nella partitura del *Flauto magico* non possono mancare i casi di canto

d'assieme, che dagli studiosi si sono guadagnati ulteriori definizioni di stile vocale. Piuttosto sintetico Hocquard, che distingue il Lied popolare, il corale, il recitativo "romantico", l'arietta viennese e l'aria italiana. E più circostanziato Paumgartner: il quintetto della quinta scena del primo atto e il finale secondo s'accomunano al duetto dei buffi nell'adozione del canto dell'opera comica; il coro dei sacerdoti (e la marcia che apre il secondo atto) s'ispira alla *tragédie lyrique*, che da oltre un secolo, allora, ossequiava il gusto francese; il canto a due degli Armigeri s'organizza secondo lo stile liturgico severo²¹. Il penultimo stile si lascia immediatamente leggere nell'esemplare accordalità dell'andamento polivoco (non polifonico, appunto), dove le due linee dei tenori e la linea del basso invocano "O Isis und Osiris, welche Wonne!". L'ultimo infine, nella sua sostenutezza all'antica della quale non s'appaga, s'appropria di due temi precedenti e altrui, quello del terzo Kyrie d'una *Messa di S. Enrico* composta da Heinrich von Biber nel 1701, e quello di un corale luterano che Mila assicura rintracciabile fin dal 1524²²: donde, in genere, un "carattere arcaico di venerabile contrappunto bachiano" che aleggia su "Der welcher wandert diese Strasse"²³.

È tempo di riassumere, con qualche precisazione. Due sembrano, sostanzialmente, gli stili vocali accolti da Mozart nell'eclettica partitura: un generico stile antico e un più caratterizzato stile moderno. Lo stile antico rivive certo nel canto degli Armigeri, dei Sacerdoti e anche dei Fanciulli e delle Dame, dall'aspetto della polifonia a quello del basso armonizzato; e anche nel sorprendente recitativo dell'Oratore, modellato sull'esempio di un Bach più vicino d'anagrafe che di stile. Lo stile moderno suona teatrale nella serietà perfino parodistica della Regina della Notte, nella buffoneria addirittura smaccata dei Papageni, nel tono medio, quasi cameristico e pur lineare e melodico del canto di Sarastro²⁴. Ma dal prospetto rischiano di esser esclusi i due personaggi meno convenzionali e più dinamici dell'opera, Tamino e Pamina, i giovani eroi che dall'inquietudine del presente sapranno passare alla certezza del futuro. E allora il dramma suggerisce forse la musica, nel cui regno gli stili diventano tre. Teatrale o cameristico, molto o poco serio che sia, il canto dei due amorosi della *Zauberflöte* di Mozart ha già parecchio del canto romantico, infatti, di Beethoven ma ancora meglio di Weber, cioè di un canto che sarà libero ed elastico, relativamente svincolato dal formalismo classico, abbastanza slanciato nella seconda ottava ma non troppo e soprattutto limitato nel virtuosismo, sempre molto oneroso sotto il profilo espressivo ma né troppo aggressivo (come quello della Regina) né troppo basso (come quello di Sarastro). Un canto misuratamente romantico, insomma²⁵, questo di Tamino e Pamina.

Scriva Mila che "il lungo recitativo del dialogo fra Tamino e l'Oratore è un altro di quei venerabili incunaboli storici del melodramma nazionale tedesco che i musicologi esaltano"²⁶; aveva scritto Dent che lo stesso recitativo suona come "un dialogo tra Bach e Weber"²⁷. La convergenza delle proposte dei maggiori studiosi mozartiani, con qualche pizzico di forse più larga conoscenza sul terreno del melodramma classico e barocco, consente poi di estendere questa polarità stilistica, intendendo tutta l'opera e il suo versante vocale come una mirabile sintesi, un formidabile ponte lanciato dalla vetta della tradizione classica alla vetta del rinnovamento romantico. E siccome Mozart vantava anche altre dimestichezze artistiche, perché limitarsi alle vette di Bach e di Weber? anche Paisiello e Piccinni, Sarti e Cimarosa possono rappresentare una serie di vette, e altrettali vette possono essere quelle presto chiamate Rossini e Bellini. A fianco dei quali Mozart avrebbe anche potuto trovarsi a operare, se la cronologia non fosse sempre soggetta all'invadenza di Atropo.

Piero Mioli

¹ Il vocalismo, va da sé, si modella secondo l'affetto, lo stile, la struttura delle arie. Per le due grandi opere serie di Mozart, cfr. P.Mioli, *Clemenza di Tito, serietà di Mozart*, in "Musica e Dossier", febbraio 1988, p.20-22; Id., *Idomeneo: la vocazione teatrale di Mozart*, in "Musica e Dossier", maggio 1989, pp. 73-74.

² Si cita da M. Mila, *Lettura del Flauto magico*, Torino 1989, p. 132. Dalla monografia di Mila derivano anche i

riferimenti ad altri capisaldi della bibliografia mozartiana: H. Abert, *W. A. Mozart*, Lipsia 1921 (trad. Milano 1984-85); B. Paumgartner, *W. A. Mozart*, Berlino 1927 (trad. Torino 1956); J.-V. Hocquard, *La pensée de Mozart*, Parigi 1958; E. J. Dent, *Mozart's Operas*, Londra 1913 (trad. Milano 1979); M. Labroca, *Il Flauto magico di W. A. Mozart*, Firenze 1944.

³ M. Mila, *Op. cit.*, p. 147. “Osserva giustamente il Labroca che, dopo tanto Staccato e Picchiettato nell’aria della Regina, e dopo tanto sfoggio di ampi intervalli tragici, il canto di Sarastro è calmo, diatonico, procede per gradi congiunti, prevalentemente Legato”, scrive ancora M. Mila, *Ibidem*.

⁴ “Ispizient im Freihaustheater”, si sa, cioè ispettore, direttore di scena presso il Theater auf der Wieden che si trovava nell’enorme caseggiato del Freihaus. Direttore di scena come professionista e cantante come amatore, forse, piuttosto che viceversa.

⁵ “L’aria del ritratto è quanto più possibile vicina all’espressione parlata, non vi emerge una grande linea ariosa”, scrive forse un po’ troppo drasticamente S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, traduzione di L. Cavari, Venezia 1990, p. 736.

⁶ M. Mila, *Op. cit.*, p. 86.

⁷ *Ivi*, p. 87. Circa le attitudini di Schack e i suoi rapporti di amichevole simpatia con Mozart, cfr. M. Mila, *Op. cit.*, p. 90.

⁸ M. Mila, *Op. cit.*, p. 141.

⁹ H. C. Robbins Landon, *L’ultimo anno di Mozart*, traduzione di F. Giannini Iacono, Milano 1989, p. 143.

¹⁰ “Autentico animale da palcoscenico” lo definisce Robbins Landon (*Op. cit.*, p. 141), oltre che “impresario intelligente e attento a non ingannare il proprio pubblico”.

¹¹ M. Mila, *Op. cit.*, p. 162.

¹² “Schikaneder, nel ruolo, nelle gag, nei lazzi di Papageno, è dunque la rivisitazione della maschera italiana (Truffaldino) e del suo rifacimento tedesco (Hanswurst, oppure Kasperl)”, si legge in G. Carli Ballola - R. Parenti, *Mozart*, Milano 1990, p. 747.

¹³ Rozza la definisce appunto in una lettera del 15 dicembre 1781 indirizzata al padre. Conterà poco, ma è un fatto che le arie a lei destinate sono pugnaci e spettacolari, non sensibili o sfumate.

¹⁴ Secondo la testimonianza di un contemporaneo citata da Abert (cfr. M. Mila, *Op. cit.*, p. 96), tuttavia, la Hofer preferiva abbassare la parte scritta da Wranitzky.

¹⁵ In tedesco, e soprano di coloratura o leggero in italiano. Ma la formula è parziale, giacché a quei tempi solo le voci buffe erano esentate dalla coloratura. A ben vedere l’Armida di Haydn, la Semiramide di Rossini, la stessa donna Anna di Mozart, tanto per fare qualche esempio, sono anch’essi soprani di coloratura.

¹⁶ C. Osborne, *Tutte le opere di Mozart*, traduzione di M. S. Gavioli, Firenze 1982, pp. 418-419: “La coloratura è stranamente inumana sia nella sua rigidità sia nelle altezze vertiginose [...]. Questo [...] è l’uso della coloratura più drammatico in tutte le opere di Mozart e, saremmo tentati di dire, di chiunque altro”.

¹⁷ Cfr. H. C. Robbins Landon, *Op. cit.*, p. 189.

¹⁸ Cfr. P. Mioli, *La vera costanza, ossia il teatro musicale di Franz Joseph Haydn*, in “Sipario”, febbraio 1982, p. 70.

¹⁹ Ch. Raeburn, *Gottlieb, (Maria) Anna*, “voce”, “The New Grove”, London 1980, vol. VII, p. 569.

²⁰ Del terzetto per soprano, tenore e basso, M. Mila, *Op. cit.*, p. 158, scrive: “Generalmente le frasi di Pamina hanno la funzione di aprire armonicamente verso la dominante o verso toni vicini; le risposte maschili hanno la funzione di riportare la tonica o allontanare le tonalità conturbanti”.

²¹ Al canto degli Armigeri dedica un intero paragrafo S. Kunze, *Op. cit.*, pp. 777-781 e un articolo dedica R. Hammerstein *Il canto degli uomini corazzati. Uno studio sull’immagine bachiana di Mozart*, leggibile nella traduzione di M. Nevilla Massaro in S. Durante [a cura di], *Mozart*, Bologna 1991, pp. 367-98.

²² M. Mila, *Op. cit.*, p. 174.

²³ *Ivi*, p. 175.

²⁴ Per il vario protagonismo dei personaggi e dei cantanti seri e comici nel Settecento, cfr. P. Mioli, “Non più Reggina ma pastorella. Sulla drammaturgia vocale medio e tardo-barocca nella “Griselda”, da Scarlatti a Vivaldi, in A. Fanna e G. Morelli (a cura di), *Nuovi studi vivaldiani*, Firenze 1988, pp. 83-116.

²⁵ L’odierna interpretazione mozartiana, che nel caso del Singspiel conserva l’autenticità germanica (mentre perde quella italiana dell’opera seria o giocosa), seguita a distribuire le parti vocali della *Zauberflöte* secondo criteri del genere. È quasi impossibile, infatti, che uno stesso soprano si disponga a eseguire indifferentemente la parte della Regina o quella di Pamina, o che un buon Papageno provenga da un cantante uso a impersonare il conte d’Almaviva, mentre è normale che il grave Sarastro sia condiviso con il Commendatore o Tamino preferisca appellarsi a Ferrando piuttosto che a Tito. Interessanti alcuni casi particolari; Editha Gruberova canta sia la Regina della Notte che donna Anna, personaggi seriissimi; Giuseppe Taddei e Sesto Bruscantini hanno molto frequentato personaggi comici e voci buffe come quelle di Figaro, Leporello, Papageno; Graziella Sciutti, infine, eccellente come Susanna, Zerlina e Despina, nel caso del *Flauto magico* ha conservato l’indole buffa del suo canto appropriandosi non della prevedibile parte di Pamina ma di quella così meno soddisfacente di Papageno (sotto la direzione di Karajan).

²⁶ M. Mila, *Op. cit.*, p. 116.

²⁷ E. J. Dent, *Op. cit.*, p. 219.

Profilo d'autore

Carlo Galante: una poetica dell'elusione

Una poetica elusiva, affine all'astrazione, curiosa del simbolismo e del fantasticare letterario. Le partiture più recenti di Carlo Galante aggiungono un tassello perfettamente coerente al mosaico delle sue opere, quasi invariabilmente guidate da motivazioni eteronome, anche laddove non compaia la voce, anche nelle più pure invenzioni cameristiche. Il 18 marzo è la data della *première* milanese di *Jeliel*, un Concerto per violino e orchestra tessuto in un unico movimento sul quale si proietta sommersa l'ombra della forma-sonata; vi si colgono, nel trattamento del solista, echi vagamente "celtici", segno del continuo intrigersi di Galante con *le* musiche al plurale (non tanto l'esotismo etnico quanto un atteggiamento disinvolto di fronte ai materiali, che possono indifferentemente venire dallo sguardo verso la Storia o dalla discoteca, riverberi di memoria collettiva), e, insieme, segni di una consuetudine con le suggestioni della cultura di lingua inglese. Le scelte maturano (anche quelle editoriali: dopo lunga militanza Suvini Zerboni, Galante è oggi edito da Sonzogno), gli strumenti si affinano ma si confermano le radici. Con *Byzantium*, nel 1992, Galante aveva percorso la strada del *masque*: i due poemi di Yeates ispirati a Bisanzio erano narrati da una voce recitante che intercalava strofe nell'ordito della partitura; non il canto ma la parola (il gesto verbale, il distillarsi del suo confronto con la musica) era ed è il fulcro della poetica di questo autore. Recentissimo è un *Triplo Concerto* per clarinetto, tromba, fagotto e archi, organico affatto inusuale e chiamato, nella forma di un "Concerto - Balletto" in cinque scene, al confronto con un testo fantastico, *Il giocatore d'anime*, racconto di Cajanov, curiosa figura di economista, teorico del cooperativismo eliminato da Stalin nel 1939 (il "giocatore" vincerà magicamente il controllo delle anime di diverse persone).

Yeats e William Blake, il Lernet-Holenia del *Diavolo in amore* (su libretto di Giovanni Carli Ballola), il medioevo da mondo delle figurine esplorato con Giuseppe Di Leva per il *Corradino* andato in scena al Comunale di Bologna nel 1991 e registrato in cd per Ermitage, sono alcuni dei punti di riferimento dell'ideale espressivo di Galante. Il dominio assoluto della dimensione favolistica e onirica, dell'elemento magico e simbolico concerta con l'asciutta concretezza stilistica del linguaggio musicale. Compagno di strada di Lorenzo Ferrero, di Marco Tutino, e oggi di molti compositori della sua generazione e di quella più giovane, Galante sembra aver sempre osservato il primato dell'artigianato compositivo. L'etichetta "neoromantica" si dimostra sostanzialmente inadeguata a definire le sue attitudini di stile, quanto meno se la si consideri in termini propri; di fronte alla scommessa dell'Opera, del teatro per musica, Galante non ha scelto le vie neomascagnane né il *remake* neoclassico: con *Corradino* ha anzi eluso il problema dell'Opera (della sua possibilità di vita, oggi, in un contesto che neghi ogni soluzione di continuità col passato), e ha dipinto con peculiare *esprit de géométrie* una partitura che forse rivela maggiori affinità col *Puppenspiel*, con un ideale teatro delle marionette, che con la scena del melodramma.

Dal primato dell'artigianato viene il disincanto di fronte ai materiali: l'invenzione musicale di Galante è sempre assai osservata, cela il rigore dietro a una *facies* garbata e raramente aggressiva, ruba talora ritmi, armonie e tratti melodici errando per l'universo musicale che ci circonda (in verticale e in orizzontale, su e giù per la Storia ma anche guardando a trecentosessanta gradi l'orizzonte sonoro contemporaneo) ma non si piega al *remake* e alla maniera, rimane invece fortemente connotata per stile. Viene alla mente certo Novecento italiano, non lontano da Galante per il gusto del colore; di certo, benché non si costituisca mai in ingombrante tentativo di "manifesto" linguistico, questa musica appartiene a una terza zona della contemporaneità di origine accademica: perfettamente estranea alle dicotomie di progresso e reazione derivate dai malintesi dell'epigonismo adorniano, si riscatta appunto con l'artigianato dal disimpegno e dalla vacuità di tante espressioni postmoderne. E per questo, probabilmente, Carlo Galante ha scelto la via più difficile.

Roberto Verti

La musica nei programmi della Secondaria Superiore

di Maurizio Della Casa

Credo che nessuno possa nutrire dubbi sulla rilevanza socio-culturale della musica nel mondo contemporaneo, sul suo diritto a far parte del comune sapere di un cittadino acculturato e sul ruolo centrale che essa esercita attualmente nella esperienza dei giovani e nella formazione della loro identità. Ciò sembrerebbe sufficiente - insieme con la totale e deprecata assenza, sino a ieri, di questa disciplina nei *curricula* della scuola superiore italiana, e ai non confortanti raffronti con la situazione di altri paesi - ad assicurare al problema dell'insegnamento musicale negli istituti secondari successivi all'obbligo una attenzione mirata, costante e propositiva da parte degli addetti ai lavori. Così, tuttavia, non è, o non è stato sino a ieri. Il tema, che dovrebbe occupare un posto stabile e di rilievo nell'agenda della ricerca e del dibattito pedagogico-musicale, sembra suscitare, all'inverso, interessi soltanto periodici e di corto respiro. Per un po' si presenta alla ribalta, con la fioritura di articoli, tavole rotonde e convegni. Poi cade nella dimenticanza, scomparendo alla vista come quei fiumi carsici che, dopo una breve corsa in superficie, si infiltrano nelle viscere del terreno. L'impressione che se ne ricava è che questo non sia avvertito, in sé, come un problema nodale che studiosi e operatori musicali dovrebbero mantenere permanentemente a fuoco, così da maturare analisi e proposte che possano anticipare e orientare le successive iniziative politiche e ministeriali. Sono queste ultime, all'incontrario, a fare in genere da battistrada, chiamando a raccolta sotto i loro riflettori la distratta comunità musicale, e provocando la sequela dei commenti, delle interpretazioni e delle proposte d'occasione.

Non è casuale, dunque, che le principali fasi di "emersione" del dibattito corrispondano a momenti chiave nella storia politica della riforma della media superiore¹: il convegno di Frascati, sul finire degli anni '70, che pone per la prima volta le basi per una trasformazione, in senso innovativo ed europeo, della nostra scuola; i lavori della commissione istituita dal ministro Falcucci, verso la metà degli anni '80, che danno avvio alla elaborazione dei programmi della nuova secondaria (concludendosi però con un nulla di fatto); infine, a partire dal 1988, l'elaborazione programmatica della commissione presieduta da Beniamino Brocca, che in tempi relativamente recenti ha terminato i propri lavori, a differenza della precedente, con la stesura e la pubblicazione (1991 e 1992) di articolati piani di studio di cui non si sa ancora tuttavia, al momento in cui si scrive, quale sarà la futura sorte legislativa.

La sollecitazione esercitata da quest'ultimo evento, com'è naturale, è particolarmente forte. Siamo in presenza, difatti, di un progetto organico e dettagliato, con tanto di programmi di educazione musicale e di orari di insegnamento, che ha riportato legna sul fuoco languente del dibattito. Sarebbe stato preferibile, certo, che a ciò si arrivasse, da parte musicale, con un maggior approfondimento e con un patrimonio meditato e condiviso di idee che avrebbero potuto riflettersi, forse, nella stessa elaborazione musicale. Ma qualcosa di utile e di buono può comunque venire anche da una presa di coscienza e da una problematizzazione *a posteriori*, che ha come referente di partenza, giocoforza, il documento in questione.

Quali sono, dunque, gli scenari musicali che ci lasciano intravedere i nuovi programmi? Si sa che secondo il piano Brocca la scuola superiore si articolerà in diversi indirizzi, parzialmente ricalcanti quelli oggi esistenti (classico, linguistico, scientifico, socio-psico-pedagogico, tecnologico, ecc.), e che fra le discipline previste vi sono quelle comuni a tutti gli indirizzi (come italiano, storia, matematica, lingua straniera 1), quelle comuni ad alcuni indirizzi, quelle, infine specifiche o caratterizzanti. Orbene, per quanto riguarda la musica, essa è presente nei bienni (sotto l'ambigua etichetta di *musica e/o arte*, su cui ritorneremo) come disciplina della seconda categoria. La ritroviamo difatti negli indirizzi classico, linguistico, scientifico e socio-psico-pedagogico. Al triennio, invece, come *storia dell'arte o musica*, è prevista soltanto nell'indirizzo socio-psico-pedagogico, con esclusione di tutti gli altri. Il riconoscimento del ruolo formativo della musica, come si vede, è piuttosto tiepido, come è confermato anche dalla inedita coabitazione con l'arte, che dà luogo a una non chiara materia bicefala, e dalla esiguità degli spazi orari a tale materia assegnati (due ore

settimanali). Da questo punto di vista si può anzi affermare che al triennio si fa un passo indietro rispetto alla situazione vigente, dal momento che negli istituti magistrali (di cui l'indirizzo socio-psico-pedagogico è l'erede naturale) la musica fa parte integrante del curriculum in tutti gli anni di corso, e non è costretta a negoziare le proprie disponibilità orarie con altre discipline.

Che la formulazione *arte e/o musica* (e, in parallelo, *storia dell'arte o musica*) rappresenti un obliquo *escamotage*, che si presta alle più diverse interpretazioni, è presente anche agli estensori del progetto, che si sentono in dovere di suggerire, almeno per il biennio, alcune possibili vie d'uscita: suddividere salomonicamente le due ore a disposizione fra l'arte e la musica; dedicare un anno di corso alla prima, e il successivo alla seconda; proporre le due materie come opzioni alternative, fra le quali gli studenti possono esercitare la propria scelta; dotare, infine, ogni scuola di "un organico di arte e musica (...) al quale affidare una programmazione didattica specifica": in altre parole, insegnanti delle due discipline dovrebbero progettare e realizzare il corso collaborativamente, secondo modalità interdisciplinari. Ipotesi, quest'ultima, che non manca di suggestività, ma che pone non poche difficoltà di natura teorica e pratica.

Questi, dunque, gli spazi, i tempi e i modi dell'inserimento della musica nel curriculum delle superiori. Sembra chiaro, da quanto detto, che i motivi per rallegrarsi non sono poi molti, e che non mancano elementi di incertezza e di equivoco. Tanto più se si entra nel merito dei contenuti e delle attività indicati nei programmi, che non è tuttavia il luogo, in questa sede, di esaminare. Basterà accennare, per quanto riguarda il testo del biennio - a cui pare vanno riconosciuti aspetti positivi - a certe ambiguità terminologiche (quando si parla, ad esempio, di *lettura visiva globale* e di *lettura uditiva globale*, o si propongono classificazioni incaute della melodia, distinta come *lirica, strofica, tematica, modale, di timbri*, ecc.); all'ottimistica ingenuità con cui sono ripetutamente sollecitate esperienze compositive ed esecutive, che a quest'età e nei limiti dell'orario a disposizione paiono piuttosto utopiche, e comunque assai meno agevoli da realizzare di quanto sembrano credere gli estensori; alla genericità delle indicazioni circa il repertorio da utilizzare.

Quanto al triennio, è difficile sottrarsi all'impressione di un programma sostanzialmente tradizionale, concepito nell'ottica di un itinerario cronologico-evolutivo, e assai carente, oltretutto, sotto il profilo metodologico. Lasciano davvero perplessi, a questo proposito, l'ovvietà e la superficialità delle "indicazioni didattiche" che concludono il testo (l'insegnante è ancora concepito in larga misura come enunciatore unidirezionale, col compito della "definizione e descrizione dell'opera", mentre l'ascolto diretto è quanto di più innovativo gli estensori sanno proporci). Né si resta meno sconcertati di fronte al quadro dei contenuti, che non di rado suggeriscono piste di lavoro pasticciate, ma, soprattutto, appaiono piattamente giustapposti in una elencazione dietro la quale non si riescono a intravedere le tracce di un progetto culturale organico. Basti considerare, a titolo d'esempio, le indicazioni relative al quinto anno: "*L'arte musicale dal 1830 in poi: crisi della tonalità, i post-wagneriani, la Politonaltà, il Verismo in Italia, l'Impressionismo e il Simbolismo in Francia; le scuole nazionali; l'Espressionismo viennese; il Neoclassicismo del 900. Gli studi di fonologia (...)*". Si vorrebbe davvero sapere, qui, perché mai il 1830 debba costituire il *discrimen* fra il programma della quarta classe e quello della quinta (che idea di periodizzazione vi sta sotto?), né incuriosiscono meno i criteri in base ai quali, a partire da quell'anno fatidico, sono stati scelti e ordinati gli eventi musicali "significativi", con accostamenti e cesure - si pensi al balzo repentino alla crisi della tonalità e ai post-wagneriani - di cui sfugge la logica. Limiti come quelli ai quali si è accennato si sarebbero forse potuti evitare se alle spalle del lavoro delle commissioni vi fosse stata, come si è detto sopra, una tradizione più diffusa e più solida di riflessione e di ricerca, e se il criterio utilizzato nella nomina dei loro membri (a tutti i livelli) fosse stato esclusivamente quello della competenza e non, come purtroppo è avvenuto, della più miope lottizzazione partitocratica.

Un quadro, in definitiva, con qualche luce ma anche con non poche ombre, che sollecita alla riflessione tutti coloro che hanno a cuore le sorti della cultura e della educazione musicale nel nostro paese.

¹ Segnalo, in particolare, il convegno, promosso dalla SIEM e svoltosi a Fermo nel maggio 1984, su "Musica nella nuova Scuola Media Superiore"; il documento elaborato da una commissione di studio congiunta della SIEM e del Centro di Ricerca e Sperimentazione per la Didattica Musicale di Fiesole e riportato sul n. 70 (1989) di *Musica Domani*; una serie di interventi sui programmi Brocca del biennio pubblicati sul n. 79 (1991) di *Musica Domani*.

Per eseguire Frescobaldi

Appunti su tre celebri composizioni organistiche

di Gian Paolo Ferrari

3 - Capriccio sopra la Girolmetta

La melodia popolare su cui si fonda il frescobaldiano *Capriccio sopra la Girolmetta* è fra quelle più frequentemente attestate fin dalla metà del Cinquecento⁷⁴. Essa appare per la prima volta in forma completa nel *Libro primo delle laudi spirituali* di fra Serafino Razzi (Venezia 1563, F. Rampazetto)⁷⁵, a c. 110v:

Cantus

Tor - na, tor - na al fred - do cor on - de par - ti - to
 [Tor - na, tor - na al tuo pa - e - se, tu non fai per
 se', onde par - ti - to se'. Gi - sù mi - o, onde par - ti - to se'.
 mi, tu non fai per mi. Gi - ro - met - ta, tu non fai per mi.]

Nell'esempio musicale si è riportata fra parentesi quadrate, sotto il testo spirituale che nella raccolta del Razzi appare sottoscritto alle note⁷⁶, anche - lievemente adattata - la sesta strofa delle ventinove di cui si compone il testo profano tramandato - senza musica - nella anonima stampa dal titolo *Canzone di Girometta, con altre sette stanze, et una canzone di sier Herculano, che comincia, Donna che fosti la mia chiara Stella* (Venezia 1587)⁷⁷.

Tu non fai per me, Gi - ro - met - ta, tu non fai per
 me, tu non fai per me, Gi - ro - met - ta, tu non fai per me.

Anteriore alla raccolta delle laudi di Fra Serafino Razzi è la stampa di Filippo Azzaiolo, *Il secondo libro de villotte del fiore alla padoana con alcune napolitane e madrigali a quatro voci*, Venezia

1559, Antonio Gardano (ristampa: Venezia 1564, Girolamo Scotto)⁷⁸, contenente (n. 4) la ‘napolitana’ “*Girometta, senza te*”, in cui è citata - , ma solo parzialmente - la melodia della *Girolmetta*, associata alle parole della già citata sesta strofa della *Canzone di Girometta*. Nel *Capriccio* frescobaldiano, la melodia popolare della *Girolmetta* si presenta in una forma prossima a quella testimoniata già dalla raccolta di fra Serafino Razzi, se si prescinde dal diverso tono, minore in Razzi, maggiore in Frescobaldi⁷⁹.



Nell'esempio musicale la formulazione iniziale di Frescobaldi (*Capriccio*, miss. 1-5, contralto). I due soggetti in cui la melodia risulta scomposta (A e B) sono ripresi separatamente nel corso della composizione. La melodia - di cui Luigi Ferdinando Tagliavini ha segnalato la frequente associazione a brani riconducibili ai generi della ‘battaglia’ e della ‘trombetta’⁸⁰ - si poteva eseguire con le trombe ‘naturali’, sfruttando gli armonici 8 (*do*), 9 (*re*), 10 (*mi*), 11 (*fa diesis* calante⁸¹) e 12 (*sol*). Lo stesso Tagliavini ha osservato come fin dalla prima esposizione della melodia Frescobaldi introduca “una gustosa e spiritosa allusione alle ‘trombe militari’”, offrendo, con quella singolare alternanza di *fa diesis* (nei movimenti ascendenti⁸²) e *fa bequadro* (in quelli discendenti⁸³), una stilizzazione dell’ “ambiguità che caratterizza l’undicesimo suono della serie armonica⁸⁴”. Non di rado, tuttavia, nelle successive apparizioni di A e di B troviamo - nell’edizione originale della composizione frescobaldiana, e quindi anche nell’edizione moderna curata da Pierre Pidoux⁸⁵ - dei *fa* e dei *do* senza diesis là dove ci aspetteremmo *fa diesis* o, rispettivamente, *do diesis*⁸⁶. Ad eccezione di un caso (mis. 28, quarta nota del basso), dove integreremmo un diesis⁸⁷, riteniamo che la mancanza del diesis per tali note corrisponda alla volontà del compositore, non meno che l’uso del *fa diesis* e del *do diesis* in altri passi della stessa composizione⁸⁸. L’incoerenza è certamente intenzionale, e non fa che rendere “ancor più saporosa” - per usare le parole di Tagliavini⁸⁹ - l’allusione alle trombe nei passi in cui c’è alternanza di *fa diesis* e *fa bequadro* (*do diesis* e *do bequadro*), confermando in pari tempo che quei *fa diesis* (*do diesis*) non appartengono a una presunta variante ‘lidia’ della melodia popolare preesistente alla composizione frescobaldiana, ma solo da Frescobaldi stesso introdotti - incoerentemente, infatti - per imitare la peculiare ‘pronuncia’ degli strumenti a bocchino. Questa stessa incoerenza ritroviamo in tutta la composizione frescobaldiana, e anche nel controsoggetto introdotto per la prima volta a mis. 72 (contralto) e derivato da A e da B.

Il testo dell’edizione di Pidoux ci appare abbastanza fedele all’originale⁹⁰ e sostanzialmente corretto anche per quanto concerne le alterazioni ‘consigliate’. A mis. 49 sul *fa diesis*₃ del contralto si farà un trillo (con inizio dalla nota reale), anche se il segno relativo non figura nell’originale⁹¹ (e non dovrà figurare nemmeno in una edizione moderna). Un altro trillo non indicato graficamente nell’edizione originale si potrà fare (dalla nota reale o - alla maniera rinascimentale - dalla nota superiore) sul *si*₂ (minima) del tenore a mis. 71.

La composizione frescobaldiana è articolata in cinque diverse sezioni (miss. 1-33; 34-49; 50-71; 72-85; 86-101), la prima delle quali è a sua volta divisa in due parti dalla cadenza di mis. 18. La prima e la terza sezione, entrambe in tempo C, si differenziano non soltanto per la diversa quantità metrica delle rispettive misure (alle misure di breve della prima sezione si contrappongono le misure di semibreve⁹² della terza sezione), ciò che implica di regola una diversa velocità del *tactus*⁹³ (necessariamente più lento nella terza che nella prima sezione), ma anche per i valori dimezzati con cui compare, nella terza sezione, specialmente il soggetto B (si confrontino le note del soprano alle miss. 50-51 con quelle della stessa voce alle miss. 8-10). Da ciò si deduce che il *tactus* della prima sezione, se - come si è detto

- dovrà essere maggiore di quella della terza sezione, non potrà però essere doppia rispetto alla velocità di quest'ultima sezione, come avverrebbe se la velocità della sezione iniziale fosse di 120 minime - ossia 60 *tactus* - al minuto e quella della terza sezione di 60 minime al minuto: in tal caso la doppia durata del *tactus* della terza sezione vanificherebbe il dimezzamento dei valori di B operato dal compositore nella stessa sezione, sicché, per esempio, le già citate note delle miss. 50-51 (soprano) suonerebbero identiche a quelle delle miss. 8-10 (soprano), senza alcuna effettiva accelerazione. Ne conseguirebbe un appiattimento certamente non corrispondente alle intenzioni del compositore, laddove la grafia da lui usata nel riformulare B nella terza sezione, fa pensare a un reale effetto di accelerazione.

Una effettiva accelerazione si otterrà - paradossalmente, giacché il *tactus* della terza sezione sarà pur sempre più lento di quello della prima - scegliendo una velocità di 90 minime al minuto per la sezione iniziale, e di circa 70 per la terza sezione. È vero che la scrittura della sezione iniziale invita a 'correre', ma non per nulla Frescobaldi stesso, rivolgendosi - nella prefazione al suo *Primo libro di capricci* (1624) - "a gli studiosi dell'opera", ammonisce che nei capricci "Si devono i principii cominciarli adagio a dar maggior spirito e vaghezza al seguente passo⁹⁴".

La seconda sezione (mis. 34 sgg.), in 6/4, adotterà lo stesso *tactus* della sezione seguente (dunque, 70 minime puntate al minuto), e non quello - più rapido - della sezione iniziale. Si osservi che le cinque note iniziali di A, che nella sezione iniziale occupano tutta la prima misura di breve (due *tactus*), qui (mis. 34) occupano una sola 'casella' (un *tactus*), ciò che fa pensare a un rallentamento del *tactus* - nel passaggio dalla prima alla seconda sezione - analogo a quello richiesto dalla terza sezione rispetto alla prima. Con i valori metronomici qui suggeriti, le crome della seconda sezione (420 al minuto) risultano più rapide di quelle della sezione iniziale (360 al minuto), e le semicrome della terza sezione (560 al minuto) creano un'ulteriore accelerazione rispetto alle crome della seconda sezione; mentre ove si agganciasse il 6/4 al *tactus* della sezione iniziale, sarebbero bensì più rapide delle crome della sezione iniziale quelle della seconda sezione (540 al minuto), ma verrebbe meno l'effetto di accelerazione nel passaggio dalla seconda alla terza sezione (le cui non frequentissime semicrome sarebbero di pochissimo più rapide delle crome della seconda sezione).

La seconda sezione è conclusa da un breve episodio in stile libero (miss. 47-49), una di quelle libere transizioni cui sembra alludere Frescobaldi, nella prefazione al *Primo libro di capricci*, là dove parla di "cose, che non paressero regolate, con l'uso del contrapunto", per le quali egli raccomanda di "primieramente cercar l'affetto di quel passo & il fine dell'Autore circa la dilettazione dell'udito & il modo che si ricerca nel sonare". Eminentemente strumentale, infatti, è il carattere di questo passaggio, per la cui notazione il compositore ha dovuto fittiziamente distribuire le note fra le quattro voci polifoniche, prima della 'cadenza perfetta' a cui si dovrà aggiungere - come si è già detto - il trillo. Il passaggio, che teoricamente ricade sotto lo stesso *tactus* della sezione successiva (mis. 50 sgg.), deve essere eseguito liberamente e "senza battuta". Le quattro note iniziali del contralto e del tenore (mis. 47) imitano evidentemente le quattro note del basso immediatamente precedenti (mis. 46); ma il 'punto' di cui sono corredati il re₃ del contralto e il contemporaneo si₂ del tenore (mis. 47) è il cosiddetto "punto di sospensione"⁹⁵, indicante - un po' come il 'punto coronato' nella grafia moderna - una fermata più o meno lunga sulla nota. La semicroma che troviamo, in ciascuna delle due voci, dopo la nota puntata è semicroma soltanto graficamente, in quanto segue una nota puntata, ma va esecutivamente equiparata alle crome seguenti. La presenza del "punto di sospensione" dopo la prima croma della 'quartina' si spiegherà non soltanto ricordando il precetto frescobaldiano secondo cui "Avanti che si facciano li passi doppi con amendue le mani di semicrome doverassi fermar' alla nota precedente, ancorche sia nera: poi risolutamente si farà il passaggio, per tanto piu fare apparire l'agilità della mano⁹⁶"; ma anche considerando che la libera protrazione - indicata dal punto - della croma iniziale del contralto e del tenore, consente di far sentire, nelle rispettive 'quartine', l'imitazione delle note precedenti del basso. La presenza di questa imitazione giustificherà un'esecuzione lievemente accelerata delle ultime tre note (la "semicroma" e le due "crome" seguenti) delle suddette 'quartine';

e l'accelerazione - nell'ambito, come si è già detto, di un'esecuzione libera e "senza battuta" - potrà essere progressiva fino a far assumere (o a far superare) alle crome la velocità delle semicrome graficamente indicate alla fine del "passo doppio" (mis. 49).

La quarta sezione (mis. 72 sgg.), definita "Alio modo", è in effetti una riformulazione della terza sezione immediatamente precedente, a cui è strettamente legata per l'adozione del tempo C e delle piccole misure di semibreve, ma anche per il frequente ricorrere della coppia di semicrome in un contesto di crome. La differenza, che giustifica l'indicazione "Alio modo", sta nel fatto che la terza sezione, con B diminuito, si avvale di un contrappunto cromatico ascendente (lo si veda al contralto, miss. 50-52) derivato dalla testa di A (alla consueta intercambiabilità del *fa* e del *fa diesis* come seconda nota di A, subentra, in tale contrappunto cromatico, il loro allineamento); laddove nella quarta sezione, imperniata su A (prevalentemente non diminuito, e sempre senza l'alterazione della seconda nota), l'incoerente coloritura 'lidia' è trasferita sul già menzionato controsoggetto con crome e semicrome derivato da A e da B⁹⁷. Non v'è dubbio che il tempo della quarta sezione dovrà essere rigorosamente identico a quello della terza sezione: 70 minime al minuto.

La quinta e ultima sezione (mis. 86 sgg.) è scritta in una 'tripla volgare' introdotta, al solito, da un mero 3, e con 'caselle' inizialmente contenenti un solo *tactus* - ossia tre semiminime - (miss. 86-93) e in seguito⁹⁸ due *tactus* - ossia sei semiminime - (mis. 94 sgg.). Le 'caselle' di due *tactus* sono graficamente molto simili a quelle di un 6/4⁹⁹; ma mentre nel 6/4 le sei semiminime di una casella ricadono sotto un unico *tactus* eguale (binario), con la 'tripla volgare' il *tactus* si associa a un solo gruppo di tre semiminime, risultando ineguale (ternario: con il levare che scatta in coincidenza della terza semiminima) e più rapido (in linea di principio, con velocità poco meno che doppia) di quello del 6/4.

Riteniamo che questa 'tripla volgare' debba essere accostata non già a quella della breve sezione finale (mis. 98 sgg.) del *Capriccio VII* del frescobaldiano *Primo libro di capricci*, con 'caselle' contenenti due gruppi di tre semiminime, ciascuno dei quali equivale a una minima della precedente sezione in tempo C¹⁰⁰; bensì alla 'tripla volgare' associata a 'caselle' di tre semiminime che compare a mis. 87 sgg. del *Capriccio III* del medesimo *Primo libro di capricci*. Nel *Capriccio III* la notazione bianca di tre semiminime non suggerisce - rileva Darbellay¹⁰¹ - "una proporzione fissa bensì semplicemente una misura ternaria piuttosto rapida". Al passo citato del *Capriccio III* la sezione finale del *Capriccio sopra la Girolmetta* può essere ricollegata non solo per la analoga adozione - almeno all'inizio di quella sezione - di piccole 'caselle' di tre semiminime (quasi ad evitare che con 'caselle' di sei semiminime questo metro ternario possa essere raccostato a un 6/4, graficamente simile, e vi si possa conseguentemente sovrapporre un significato proporzionale, come avviene alla fine del *Capriccio VII*), ma anche e soprattutto per quella moderna indicazione agogica che compare all'inizio di tale sezione ("Alegro"), indicazione che riuscirebbe superflua, se non addirittura confusiva, ove sussistesse un ben preciso legame proporzionale fra la velocità del *tactus* di questa sezione e la velocità della minima (o di altro valore) della sezione precedente. Quell' "Alegro" presuppone dunque la mancanza di una qualsiasi proporzione prestabilita, e al tempo stesso ribadisce la rapidità del *tactus* di quella 'tripla volgare', secondo le indicazioni date da Frescobaldi stesso nella premessa ai *Capricci*. Si può suggerire, indicativamente, una velocità di 66 *tactus* (minime puntate) al minuto¹⁰².

Anche il *Capriccio sopra la Girolmetta*, al pari della *Bergamasca*, richiede una differenziazione timbrica delle sue diverse sezioni, la prima delle quali potrebbe essere realizzata con Principale (8') e Ottava (4'), oppure - specialmente in piccoli positivi dotati di ripieno 'riassunto' - con il solo Principale¹⁰³: preferibilmente senza introdurre mutamenti di registrazione dopo la cadenza (mis. 18) che, come si è detto, divide in due parti questa sezione iniziale¹⁰⁴.

La seconda sezione si avvantaggerà di una registrazione con i flauti: Principale (8') e Flauto in ottava (4') o, ancor meglio, Flauto in ottava solo, oppure Principale e Flauto in duodecima (2 2/3'); o anche Ottava (4') e Flauto in ottava (4'), o - in organi sprovvisti di flauti - l'Ottava (4') sola.

Per la animata terza sezione si può pensare a una registrazione con Principale (8') Ottava (4') e Quintadecima (2'); a cui si possono aggiungere la Decimanona (1 1/3') e la Vigesimaseconda (1') per la quarta sezione.

Per la quinta e ultima sezione ci pare molto appropriato - per sottolineare l'allusione frescobaldiana, di cui si è detto, alle trombe 'naturali' o, più in generale, agli strumenti a bocchino - l'uso della registrazione suggerita da Costanzo Antegnati per simulare un "concerto di cornetti"¹⁰⁵: Ottava (4'), Flauto in ottava (4'), Decimanona (1 1/3') e Vigesimaseconda (1'). Questa combinazione ci pare possa conferire una felice caratterizzazione timbrica alla sezione finale del *Capriccio*, la cui conclusione, adeguatamente sottolineata con un 'ritardando' progressivo che comincerà quattro *tactus* prima dell'accordo finale (all'inizio della mis. 100), non sarà meno efficace per la mancanza del registro di 8 piedi alla base della combinazione.

Una variante di questa registrazione utile per un'esecuzione su piccoli organi positivi il cui Principale non sia completamente disinseribile, si potrà realizzare con Principale (8'), Flauto in duodecima (2 2/3') e Quintadecima (2'): l'effetto è abbastanza simile a quello ottenibile utilizzando la predetta registrazione del "concerto di cornetti" su grandi strumenti di 12 o 16 piedi e suonando all'ottava inferiore. Qualora lo strumento sia dotato di Duodecima (2 2/3') - come, ad esempio, il già menzionato organo della cattedrale di Carpi - si potrebbe anche ricorrere a una registrazione con Principale (8') Duodecima (2 2/3') e Quintadecima (2') - non molto diversa da quella testé illustrata; simile a quella antegnatiiana ma più sonora - oppure combinare, più liberamente, Principale (8'), Ottava (4'), Duodecima (2 2/3') e Quintadecima (2').

Non vorremmo concludere questi appunti senza ricordare che delle precedenti osservazioni, e particolarmente di quelle sul tempo e sulle proporzioni che legano fra loro le diverse sezioni delle composizioni frescobaldiane esaminate, in tanto si avvantaggerà l'esecuzione, in quanto l'interprete avrà saputo liberarsi da un certo effetto inibitorio che esse potrebbero di primo acchito esercitare sulla sua creatività. Guai se, per esempio, lo stacco dei tempi dovesse divenire incerto per un eccessivo scrupolo nell'osservazione delle proporzioni indicate o dei valori metronomici suggeriti. Non meno negativa, viceversa, sarebbe una creatività arbitraria che non fosse fondata sulla conoscenza della notazione mensurale e delle consuetudini esecutive e stilistiche che stanno alla base della musica frescobaldiana. Ma una volta acquisito, con lo studio e con l'analisi, questi necessari fondamenti, l'ultimo passo per l'interprete potrebbe forse consistere nel relativizzarne la portata, per ritrovare quella primordiale libertà creatrice, che a questo punto non potrà non essere ricca di frutti, dovesse anche condurlo a fare il contrario di quanto precedentemente ipotizzato.

In questa stessa direzione ci pare vadano le parole - che potremmo ben far nostre, riferendole al contenuto di questo articolo - con le quali Frescobaldi conclude i suoi avvertimenti premessi al *Primo libro di capricci*: "Il che sia detto con ogni modestia, & con rimettermi al buon giudizio degli studiosi"¹⁰⁶.

Gian Paolo Ferrari

⁷⁴ Si veda **Warren Kirkendale**, *Franceschina, Girometta and their Companions in a Madrigal "a diversi linguaggi" by Luca Marenzio and Orazio Vecchi*, in "Acta musicologica" XLIV (1972), pp. 181-235, in particolare pp. 195-197; e **L. F. Tagliavini**, *Varia Frescobaldiana* cit (vedi nota 14), pp. 120-123, in particolare p. 122 (citazione di Giovanni Battista Ferrini) e n. 104 (altre integrazioni alla lista di Kirkendale).

⁷⁵ Cfr. *Répertoire International des Sources Musicales: Recueils imprimés XVI^e-XVII^e siècles - Ouvrage publié sous la direction de François Lesure*, I, *Liste chronologique*, München-Duisburg 1960, G. Henle (d'ora in poi RISM B I): 15636. Dell'esemplare della stampa conservato al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna esiste una ristampa anastatica (Bologna 1969, Arnaldo Forni).

⁷⁶ Si tratta dei primi quattro versi di un *Priego di fra Serafino Razzi per i novizi*, riportato a c. 111. A questo componimento segue (cc. 111-111 v.) una *Laude di fra Marco Della Casa*, destinata ad esser cantata sulla stessa melodia. In questa *Laude* il ricalco del testo profano originario è ancor più evidente, come appare da un confronto fra la strofa iniziale della *Laude* e la sesta strofa del testo profano:

Laude di fra Marco Della Casa

Torna, torna al tuo Signore,
che farà per te,
che farà per te, Animetta,
che farà per te.

Canzone di Girometta

Torna, torna al tuo paese,
tu non fai per mi,
tu non fai per mi, Girometta,
tu non fai per mi.

⁷⁷ Il testo profano della *Girometta* tramandato da questa fonte letteraria è riportato, parzialmente, da **Warren Kirkendale**, art. cit., pp. 200-201.

⁷⁸ Cfr. **Emil Vogel**, **Alfred Einstein**, **François Lesure**, **Claudio Sartori**, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700 - Nuova edizione interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantanti, dedicatari e dei capoversi dei testi letterari*, Genève, Minkoff - Pomezia, Staderini 1977 (d'ora in poi *Nuovo Vogel*): 193 e 194. Si veda la napoletana nell'edizione moderna di **Filippo Azzaiolo**, *Il secondo libro de villotte del fiore alla padovana (1559)*, a cura di **Giuseppe Vecchi**, Bologna 1953, Antiquaria Palmaverde ("Pubblicazioni della Biblioteca del Conservatorio G. B. Martini in Bologna", Maestri bolognesi, 2), pp. 11, 24-25. Ecco qui di seguito il testo poetico della napoletana (riportato non correttamente nell'edizione del Vecchi, p. 11).

Girometta, senza te,
senza te non viverò,
ne di qua mi partirò.
Deh, dolce la mia vita,
come farò di qua questa partita,
Girometta, senza te?

Io so ben che tu lo sai:
perché aiuto non mi dài?
E se presto non lo fai,
sai che dir tu mi farai:
"Tu non fai per me, Girometta."

Quando vai a lo perdon,
perché non mel fai saper,
ch'io ti torno a riveder?
Deh, dolce la mia vita,
insegnami, per Dio, qual è la via
per andar a lo perdon.

Il testo musicale riportato nell'edizione del Vecchi (pp. 24-25) presenta i valori dimezzati nelle sezioni in *g*; per la sezione in tempo ternario l'edizione originale adotta una 'tripla minore' (misura di tre minime), introdotta da un semplice 3. Si dovranno inoltre correggere i diversi errori contenuti nel testo musicale dell'edizione del Vecchi: a mis. 25 "sai" (così si legge in tutti e quattro i fascicoli dell'edizione originale: *Nuovo Vogel* 193/194); a mis. 26 (alto) mi bemolle₃ originale; a mis. 29 (tenore) ultima nota si bemolle₂ originale (e non do₃). Da aggiungere infine, a nostro avviso, un diesis consigliato (sopra la nota) per il fa₃ di mis. 19 (canto).

⁷⁹ Da un confronto tra le diverse formulazioni con cui le fonti tramandano la melodia, il Kirkendale, art. cit., p. 197, conclude che si può propriamente parlare, per la melodia popolare, dell'esistenza di due forme, l'una - più antica - minore, l'altra - più moderna - maggiore. Dalla formulazione frescobaldiana non si può certo risalire a una 'variante lidia' della melodia, come invece inclina a credere il Kirkendale, p. 197. Sulla questione ci paiono illuminanti le considerazioni di Tagliavini, art. cit., pp. 120-123.

⁸⁰ **L. F. Tagliavini**, art. cit., p. 120 sgg.

⁸¹ Questo suono appare molto calante (circa 49 cents) se raffrontato con il *fa diesis* del temperamento equabile, poco calante (circa 28 cents) se invece ci si riferisce al *fa diesis* del temperamento mesotonico. Con o senza particolari accorgimenti dell'esecutore per approssimarlo al *fa* o al *fa diesis*, esso può venir inteso come l'una o l'altra di queste due note. Si tenga presente che anche un *fa diesis* del temperamento mesotonico, sebbene di 75.5 cents più alto del *fa*, potrebbe - nel caso di una singola nota molto rapida e disaccettata, in passi e contesti particolari - riuscire difficilmente distinguibile da un *fa* anche a una orecchio esperto.

⁸² Si vedano, nell'esempio musicale sopra riportato, la seconda nota di A e la quarta nota di B.

⁸³ Si vedano, nell'esempio musicale, la sesta e l'undicesima nota sia di A che di B.

⁸⁴ **L. F. Tagliavini**, art. cit., p. 123.

⁸⁵ Vol. cit. (v. nota 52), pp. 66-69.

⁸⁶ Si veda per esempio, a p. 66 dell'edizione di Pidoux, il do₃ di mis. 7 (tenore, seconda nota), i do₄ delle miss. 9 e 16 (soprano, seconda nota in entrambi i casi), il do₃ di mis. 18 (tenore, quarta nota), il fa₂ di mis. 19 (basso, seconda nota), il do₃ e il do₄ di mis. 22 (rispettivamente tenore, seconda nota, e soprano, quarta nota), il do₂ di mis. 24 (basso, seconda nota), il fa₃ di mis. 25 (contralto, seconda nota). Almeno in quest'ultimo caso non si può attribuire la mancanza del diesis a una svista e leggere *fa diesis*: il basso contemporaneamente ha fa bequadro₂.

⁸⁷ Tale diesis è suggerito dubitativamente da Pidoux nella sua edizione.

⁸⁸ Si veda, per esempio, dopo i due casi iniziali già ricordati, il do diesis₄ di mis. 4 (soprano, seconda nota), i fa diesis₂ delle miss. 6 e 11 (basso, seconda nota in entrambi i casi), il do diesis₃ di mis. 11 (contralto, seconda nota), e così via. Non è pensabile che in questi casi il diesis sia da espungere: non solo per il gran numero di casi in cui esso ricorre, ma perché l'alterazione "lidia" del quarto grado ascendente è un noto stilema frescobaldiano, che ritroviamo - per non citare che un passo celeberrimo - nelle misure iniziali della *Quinta toccata sopra i pedali per l'organo, e senza* del *Secondo libro di toccate*. Si veda **G. Frescobaldi**, *Opere complete, III, Il secondo libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1627-37*, a cura di **E. Darbellay**, Milano 1979, Suvini Zerboni ("Monumenti musicali italiani editi a cura della Società Italiana di Musicologia", vol. V), pp. 18-21.

⁸⁹ Art. cit., p. 123.

⁹⁰ La legatura che compare a mis. 12 nell'edizione di Pidoux fra i due mi₂ del basso, non figura nell'originale: è un'aggiunta - appropriata - del curatore, e in quanto tale dovrebbe essere tratteggiata o fra parentesi. Nella sezione in 6/4 (p. 67) il curatore ha aggiunto tacitamente (senza parentesi) diverse pause di semiminima mancanti nell'originale (per esempio quelle del tenore alle miss. 35 e 37), e trasformato in pausa di minima due pause di semiminima contigue (seconda metà di mis. 43, contralto): sarebbe stato preferibile rispettare la grafia dell'originale (l'uso - anche qui sistematico, come nell'analogha sezione in 6/4 della *Bergamasca* - della semplice pausa di minima, senza punto, per l'equivalente di tre semiminime di 6/4, si spiega - analogamente - considerando il metro binario sottinteso cui la proporzione 6/4 fa riferimento). A mis. 54 il curatore ha trasformato in minima (mi₂, tenore) le due semiminime legate dell'originale. A mis. 57 il bequadro dinanzi al fa₂ del basso andava messo fra parentesi quadrate, in quanto aggiunta del curatore. Nella sezione finale in 'tripla volgare' (mis. 86 sgg.) l'originale usa sistematicamente la pausa di semibreve per l'equivalente di tre semiminime (che infatti nella 'tripla volgare' corrispondono a un *tactus*); nell'edizione di Pidoux tali pause di semibreve sono conservate solo nelle miss. 86-93, mentre nelle misure seguenti sono sostituite da pause di minima e di semiminima (si veda per esempio la mis. 94, tenore: le due pause in luogo della singola pausa di semibreve dell'originale); anche qui ovviamente sarebbe stato preferibile conservare la grafia dell'originale, che aiuta il lettore a cogliere la fondamentale differenza fra la 'tripla volgare'

e il 6/4.

⁹¹ Così come non figura nelle analoghe formule cadenzali delle *Correnti* del *Secondo libro di toccate* e dell' *Aggiunta al Primo libro di toccate*.

⁹² Fa eccezione la mis. 68, contenente l'equivalente di una breve.

⁹³ Sulla relazione fra velocità del *tactus* nelle misure binarie e quantità metrica della misura, si vedano, nella più volte citata introduzione all'edizione del *Primo libro di capricci* di Frescobaldi curata da E. Darbellay, i punti 29-40 della sezione dedicata a "L'esecuzione", pp. XXV-XXVIII.

⁹⁴ Cfr. **O. Mischiati**, *Catalogo* cit., p. 55 nel vol. edito da Marsilio, o p. 38 in "L'Organo" XXI (1983).

⁹⁵ Nel più volte citato articolo dal titolo *Varia Frescobaldiana*, **L. F. Tagliavini** si occupa - come si è già avuto modo di ricordare (v. nota 14) - anche di questo "punto di sospensione" (pp. 101-107), menzionando esplicitamente il caso del *Capriccio sopra la Girolmetta* (p.103).

⁹⁶ Seconda versione degli avvertimenti "Al lettore", apparsa nelle edizioni del *Primo libro di toccate* successive alla prima e ristampata anche in alcuni esemplari dell'edizione del 1637 del *Secondo libro di toccate*. È l'avvertimento n. 8. Cfr. **O. Mischiati**, *Catalogo* cit., pp. 47-48 nel vol. edito da Marsilio, o pp. 15 e 17 in "L'Organo" XXI (1983). L'avvertimento frescobaldiano, relativo ai "passi doppi di semicrome", è evidentemente estensibile, per quanto concerne la "fermata", anche al nostro che è un "passo doppio" di crome; quanto al successivo suggerimento di fare "risolutamente il passaggio", è più plausibile nel nostro caso - trattandosi di crome - un'esecuzione gradatamente accelerata.

⁹⁷ Nella terza e nella quarta sezione è inoltre identico l'ordine di entrata delle voci, introdotte dalla più acuta alla più grave, ed è simile l'inizio, in entrambi i casi con si_3 del soprano su pausa del contralto e con mi_3/si_3 (contralto-soprano) sulla seconda semiminima della misura iniziale. L'accordo finale dell'una e dell'altra sezione ha il sol_3 come nota più acuta, ma mentre nella terza sezione è la triade maggiore di *do*, nella quarta sezione è quella maggiore di *sol*.

⁹⁸ Il passaggio dalle 'caselle' di un *tactus* a quelle di due *tactus* avviene con l'inizio della nuova pagina (p. 103) dell'edizione originale.

⁹⁹ Con una significativa differenza, non evidenziata nell'edizione di Pidoux: mentre nel 6/4 per l'equivalente di tre semiminime sono usate - nell'edizione originale - delle singole pause di minima (senza punto), nella sezione in 'tripla volgare' l'edizione originale impiega nello stesso senso singole pause di semibreve (senza punto): v. nota 90.

¹⁰⁰ Per questa interpretazione si veda, nella già citata introduzione all'edizione del *Primo libro di capricci* curata da E. Darbellay, il paragrafo 27 della sezione dedicata a "L'esecuzione", p. XXIV.

¹⁰¹ *Loc. cit.*, paragrafo 24, pp. XXIII-XXIV.

¹⁰² Valore metronomico che coincide con quello suggerito da Darbellay, nella sua edizione dei *Capricci* frescobaldiani (p. XXXIII), per il passo citato (mis. 87 sgg.) del *Capriccio III*. Anche nel *Capriccio III* la sezione in 'tripla volgare' segue a una sezione in tempo C (miss. 78-86) con misure di semibreve, e per la quale si può ipotizzare la velocità di 70 minime al minuto.

¹⁰³ Ha il ripieno 'riassunto', per esempio, il già citato organo settecentesco della parrocchiale di San Pancrazio di Modena (v. nota 28), i cui registri - dopo il Principale, diviso in Principale bassi (fino a *do* diesis₂) e Principale soprani (da *re*₂; canne di legno fino a *mi* bemolle₂, di piombo interne il *mi*₂ e il *fa*₂, dal *fa* diesis₂ la facciata) - sono definiti Ottava, Decimaquinta, Decimanona, Vigesimaseconda, Flauto in duodecima, Voce umana (da *mi* bemolle₃). Ma l' "Ottava" è in realtà una Decimaquinta (2') fino al *fa*₂, veramente Ottava (4') solo dal *fa* diesis₂; la "Decimaquinta" è una effettiva Vigesimaseconda (1') fino al *fa*₂, vera e propria Decimaquinta (2') dal *fa* diesis₂; e la "Vigesimaseconda" dà i suoni di una Vigesimasesta (2/3') da *do*₁ a *fa*₂, di una effettiva Vigesimaseconda (1') da *fa* diesis₂ in avanti, con il consueto 'ritornello' al *do* diesis₄. Normale è per contro la Decimanona (1 1/3'), con il consueto 'ritornello' al *fa* diesis₄; e completo (con le prime canne tappate) il Flauto in duodecima (2 2/3'). Con questo e analoghi strumenti diventano problematiche registrazioni come Principale e Ottava, o Principale Ottava e Decimaquinta, l'uso delle quali risulterà tanto più soggetto a limitazioni, quanto più acuto sarà il punto d'inizio reale dell'Ottava e rispettivamente della Decimaquinta. Ove si esegua con Principale e Ottava - all'organo di San Pancrazio - un brano a quattro voci come la sezione iniziale del *Capriccio sopra la Girolmetta*, disturberà non solo l'incoerenza timbrica di cui soffriranno le voci gravi ogniquale volta oltrepassino nei movimenti ascendenti il *fa*₂ ovvero discendano sotto il *fa* diesis₂, ma ancor più lo scavalcamiento della voce superiore (soprano, contralto o tenore che sia) da parte dell'armonico acuto del basso o del tenore (o di entrambe queste voci), ciò che avviene quando le voci sono molto ravvicinate (per esempio, a mis. 11 la nota iniziale del basso, *mi*₂, e i successivi *fa*₂ e *mi*₂ della stessa voce scavalcano con il loro armonico acuto le note rispettivamente simultanee del contralto che in quel momento è la voce più acuta). Più in generale, sia che si voglia evitare sempre tale scavalcamiento, sia che in casi particolari (per esempio, una singola nota rapida disaccantata) lo si giudichi tollerabile, converrà che l'organista esamini attentamente le linee del basso e del tenore del brano da eseguirsi, per individuarne le note sottostanti al punto di inizio reale dell'Ottava (se si pensa a una registrazione con Principale e Ottava; della Decimaquinta se si ipotizza una registrazione con Principale Ottava e Decimaquinta) e verificare che tali note distino almeno un'ottava dalla nota contemporanea della voce più acuta. Nei positivi con ripieno "riassunto" risultano invece generalmente sempre possibili - oltre, ovviamente, al ripieno - registrazioni come Principale Decimaquinta e Decimanona, o Principale Ottava e Flauto in duodecima, o Principale Flauto in duodecima e Decimaquinta, nelle quali la presenza di un registro in quinta completo e regolare maschera l'irregolarità del registro in ottava. Proibita, in un organo come quello di San Pancrazio, la registrazione con Principale Flauto in duodecima e Vigesimaseconda (tranne il caso, più teorico che pratico, di brani con ambito da *fa* diesis₂ a *do*₅) in quanto, nella zona grave della tastiera, si sovrapporrebbero al suono del Principale due quinte e nessun'ottava.

¹⁰⁴ Il fatto che le note del basso (*sol*₁), del contralto (*sol*₃) e del soprano (*sol*₃) siano semibreve, non costituisce, di per sé, ostacolo all'effettuazione di un mutamento di registrazione dopo la 'cadenza perfetta': queste note potrebbero essere abbreviate a minime, in modo da coincidere per durata con la minima *si*₂ del tenore, dopo la quale si farebbe il cambio di registrazione.

¹⁰⁵ V. sopra, nota 70.

¹⁰⁶ Cfr. **O. Mischiati**, *Catalogo* cit., p. 55 nel vol. edito da Marsilio, o p. 39 in "L'Organo" XXI (1983).

Per un breviario bibliografico

Molti e diversi, per la soddisfazione di quasi tutti i gusti. Sono tali libri italiani sulla musica che da parecchi anni ingombrano felicemente le librerie (e accusano le traduzioni straniere che di questa bibliografia nostrana spesso non prendono atto o, peggio, certi libri di qua ancorati a qualche edizione degli anni Cinquanta). Capitano ad esempio i volumetti economici, che in poche pagine cercano di assommare voci enciclopediche: per esempio *La musica antica* di Sandro Boccardi e *La Musica e letteratura nell'Africa nera* di S.- M. Eno Belinga pubblicati da Jaca Book, il primo rivissuto tutto in una forma di poetico dilettantismo estraneo alla storia e il secondo serrato, concreto, perfino esemplificato. Gli esempi non mancano nell'*Atlante di musica* di Ulrich Michels reso disponibile da Sperling & Kupfer, anzi è il titolo stesso a esigere abbondanza: così sintetico da cadere a volte nella genericità, il volume è originale proprio perché ogni pagina sinistra esemplifica le nozioni della pagina destra, con l'accorgimento di colori, frecce, didascalie chiarificatrici, e in un baleno fa toccare con mano la struttura di un mottetto o la composizione di una sinfonia. Quanto alle monografie, il bel coraggio non è ancora venuto meno: si contano infatti il simpatico e minuscolo *Boccherini* di Donata Bertoldi, che le edizioni dell'Erba inseriscono nella serie dei "Toscani"; e l'ampio, documentato, provvidenziale *Carl Orff* di Alberto Fassore, grazie alla Libreria Musicale Italiana. Ancora un *Bach* lo propone la Gribaudo, per la penna di Franco De Bernardi, ma non trattasi di un Bach totale e magari superficiale, bensì di una guida all'ascolto delle grandi opere corali, limpida, paziente, utilissima. Né vien meno la saggistica. *I padroni della villa* si definisce catalogo di una mostra, a cura di Marina Calore, ma riesce ben altro: illustrando la cronistoria della famiglia Aldrovandi Marescotti nel Settecento bolognese, il volume dà continua ragione di una pullulante cultura cittadina estesa dai virtuosi alle accademie, dalle collezioni d'arte alla scienza, dall'imponenza dell'architettura alla precarietà delle gazzette. Saggistica, e raffinatissima, è quella che Ivano Cavallini ha svolto in sei studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinque al Settecento, come suggerisce anche il titolo dei *Due volti di Nettuno* (LIM). Dal "canto della schiavonesca" del primo Cinquecento, l'autore perviene ai limiti del periodo considerato tratteggiando l'attività scrittoria di Gianrinaldo Carli, che nelle *Osservazioni sulla musica* del pieno secolo XVIII parla già di "musica sentimentale" e di "teatro della commozione".

P.M.

Le violon intérieur

D. Hoppenot, *Le violon intérieur*, Paris, Editions van de Velde, 1981, pp. 234, senza indicazione di prezzo

Una lunga esperienza didattica nel campo del violino sta alla base di questo volume che esplora ed analizza gli aspetti più importanti e significativi dell'approccio musicale, al di là delle specificità strumentali. *Le violon intérieur* si propone, quindi, quale utile stimolante lettura per ogni strumentista, tanto nella sua veste di esecutore, quanto in quella di didatta. Fin dal primo dei diciotto capitoli nei quali si articola il testo, l'autrice invita il lettore a non ricercarvi ricette magiche, formule miracolose o un metodo: dopo una acuta descrizione della tipologia dei vari strumentisti - che consente a ciascuno di riconoscersi in un modello - la Hoppenot pone piuttosto l'accento sull'ampiezza dell'esperienza musicale, nella quale tutti i problemi concorrono a formare una realtà unica e onnicomprensiva. L'isolare un solo aspetto porta quindi a smembrare una realtà una e totale: "... la concentrazione, per esempio, non potrebbe venir concepita senza la sensazione; la sonorità o la respirazione potrebbero essere poste all'inizio dei capitoli, ma sono forse realizzabili senza equilibrio del corpo?". Nel capitolo successivo, intitolato "Un approccio differente", si entra nel vivo della trattazione, affrontando l'approccio verso la musica e lo strumento: in sintesi, la diversità dell'atteggiamento starà nell'"accordare il proprio spirito al proprio progetto". I seguenti diciotto capitoli del libro saranno di sicuro aiuto a quanti vorranno intraprendere il cammino verso un differente approccio strumentale. Già in questa sede i titoli potranno essere sommariamente indicativi: "Il male del violino", "Un differente approccio", "Come non tenere gli strumenti...", "La sensazione, una coscienza del corpo" ecc. Il diciottesimo capitolo è una breve paginetta tratta da *Le serpent d'étoiles* di J. Giono: una sorta di favola pastorale che evoca poeticamente l'esperienza profonda del suonare. Le semplici parole con le quali abbiamo cercato di riassumere il contenuto delle oltre duecento pagine del libro di Dominique Hoppenot non traggano in inganno il lettore: siamo consci che la semplicità delle parole possa risultare riduttiva nei confronti delle difficoltà connesse alla realizzazione di importanti manifestazioni dello spirito umano, quali quelle trattate in questa significativa ricerca. Ci auguriamo soltanto che questa sintetica segnalazione possa contribuire a suscitare dell'interesse per argomenti di cui troppo poco si è scritto. *Le violon intérieur*, ovvero un testo tanto affascinante quanto scomodo: come un vero Maestro.

Alberto Gérard

Ricchi e poveri

Vacche magre per gli appassionati consumatori di cd e videocassette in questa stagione autunno-inverno 1994-95. Oltre all'immenso, quasi incontrollabile, menu solistico-cameristico, a base di sonate, sonatine, fogli d'album, *recitals* e affini su cui spicca il recente cd del mese della DGG dedicato alle *Sonate per pianoforte mozartiane* di Ivo Pogorelich, i piatti forti della produzione discografica inducono ad un digiuno forzato, a meno che non ci si voglia spingere, con il rischio di qualche imbarazzo intestinale, nel ciclo sinfonico beethoveniano di John Eliot Gardiner (Archiv) o nel Falstaff a tutta birra del vorticoso Riccardo Muti, alla guida dei complessi scaligeri, con Pons protagonista, affiancato da O' Flynn, Dessi, Manca di Nissa ed altre allegre comari. O rischiare con un Otello DGG dell'ottimo Myung-Whun Chung, alle prese con la *Bastille* e relative grane, ove il canto sciatto dell'eterno Domingo, unitamente alla immancabile Cheryl Studer, consiglierebbe i più saggi e parsimoniosi a dirigere le proprie attenzioni altrove. Sempre Domingo è il puro folle nell'edizione Met, siglata DGG, accanto alla Norman, Moll ed altri semiconosciuti, del secondo *Parsifal* discografico di Levine, ripreso anche in video con un rinnovato (senz'altro in meglio) cast vocale (Jerusalem, Weikl, Mayer, Moll), entrambi testimoni del buon *feeling* instauratosi tra il direttore americano e la grande partitura wagneriana. E *Parsifal* fa nuovamente capolino in VHS (Teldec) sotto la poco illuminata e tediosa bacchetta di Daniel Barenboim a capo dell'orchestra e coro della *Staatsoper* di Berlino, con un buon Poul Elming nei panni del protagonista, la superlativa Waltraud Meier in quelli di Kundry, l'impetuoso (troppo) John Tomlinson (Gunremanz) e l'inconsistente Struckmann (Amfortas). Il tutto condito dall'estrosa regia di Harry Kupfer, che ambienta la vicenda in una strana astronave ricca di pannelli fosforescenti che immergono la scena in originali effetti luce. Le cose sembrano andar meglio sia nella truce *Salome* di Strauss (Philips) proposta da Seiji Ozawa con una eccellente Norman e la smagliante *Staatskapelle* di Dresda, che nei levigati, aerei, quasi divertiti *Maestri cantori wagneriani* (EMI) *made in Monaco* (quella di Ludwig e non di Ranieri, naturalmente), condotti con mano felice da Wolfgang Sawallisch, coadiuvato da uno stanco Bernd Weikl (Sachs), da un discreto Ben Heppner (Walter) e, ovviamente, Cheryl Studer (questa volta Eva). Infine lo stupendo *Lohengrin* di Abbado, di cui si è già per tempo riferito, che si impone all'attenzione generale come l'unico vero piatto prelibato dell'intera stagione (*Après moi le déluge!* Sembra che la profezia si stia davvero avverando...). Il grande direttore milanese è pure protagonista, oltre che di un gustoso video DGG dedicato a Pierino e il

lupo di Prokofiev con Roberto Benigni narratore, di alcune puntate nel settore sinfonico tra cui spiccano i recenti *Quadri* di Musorgskij sul podio dei Berliner. A loro volta, gli illustri rivali viennesi, i Wiener Philharmoniker, ospitano Muti e la sua scorrevole *Jupiter* (Philips). Mentre dal gelido Est si lancia nella mischia dei vip la bacchetta di Mikhail Pletnev con la Russian National Orchestra (Rachmaninov, *Sinfonia n. 2* e *Manfred* di Ciaikovskij), Giuseppe Sinopoli continua a battere i sentieri a lui particolarmente congeniali del repertorio a cavallo tra Ottocento e Novecento prima con i *Vier letzte Lieder* di Strauss, i *Wesendonck-Lieder* e il *Preludio e morte di Isotta* di Wagner (ancora la Studer, quest'altra volta come semplice solista) e poi con la *Nona* di Gustav Mahler. Il tutto sotto l'egida della DGG che, tanto per rinverdire il grigio panorama generale, ritorna all'antico indorando sempre più il vecchio Karajan (*Karajan Gold*) e pubblicando per le tasche meno capaci i 25 cd della serie *Digital masters*, al contrario della Telefunken che per i più facoltosi propone l'integrale delle *Cantate* di Bach con l'accoppiata Leonhardt-Harnoncourt (costo lire un milione circa), favorendo mutui agevolati per i meno abbienti.

C.M.

Concerti per organo

Al grande interesse ormai da tempo suscitato dalle trascrizioni bachiane dei Concerti di Vivaldi, ha fatto seguito l'uscita in commercio di un numero non esiguo di realizzazioni discografiche affidate quasi esclusivamente ad esecutori stranieri. Il cd (Blues Trains Record) che desideriamo sottoporvi, realizzato da un giovane organista veneziano, è a nostro parere degno di grande considerazione e per la 'verve' esecutiva e per l'idea che Gianandrea Pauletta ha dei Concerti, affrontati con grande sicurezza, rendendo con efficacia la complessa realtà sonora ad essi sottesa. Da questa interpretazione ne esce un Bach solare, straordinariamente vivace; i tempi veloci sono resi con grande vivezza, quelli lenti con affettuosità. L'esecuzione deve non poco della sua buona riuscita allo strumento che Franz Zanin ha costruito per la Chiesa di S. Bona a Treviso, organo di impostazione e intonazione nordico-transalpina: la trasmissione meccanica sospesa e la bellissima fonica favoriscono una resa pulita, immediata e fresca di queste pagine. Vorremmo infine sottolineare che il cd include, oltre ai 'grandi' Concerti (la minore do maggiore, re minore), pagine di più raro ascolto, quali i Concerti BWV 973 e 976.

Stefano Pellini

L'editto di Catanzaro

Ai tempi della preistoria della politica, un ministro di un non ben identificato governo Ciampi, decise, nella fase terminale del suo mandato, di redigere una sorta di testamento spirituale. Era costei una donna talmente acuta che perfino la sua voce, a differenza dei comuni mortali, soleva mantenersi nell'ambito dell'ottava superiore, da cui l'appellativo di Madama Ottavino, in ciò contrastando i tanti tromboni, colleghi di governo, ormai dissoltisi nella memoria della gente. Orbene. Costei, chissà come e perché, forse ispirata da Catanzaro, la città calabra presso la quale in quel momento si trovava, ebbe la folgorante idea di porre ordine e così rilanciare (non si sa se nel baratro) quei carrozzoni statali sparsi un po' per tutta la penisola che rispondono al nome di Conservatori, fabbriche prevalentemente dedite alla conservazione, sotto vuoto spinto, di ogni specie di alimento musicale: violinisti in salmì, pianisti surgelati, cantanti in salamoia, trombettieri alla peperlizia, compositori in salsa verde, rossa, nera, flautisti formato sofficini e chi più ne ha più ne metta.

All'italiano medio, informato di tutto punto sulle novità Fiat, sul derby all'ultimo coltello o sulle corna del principe di Galles, sfuggirà di certo che questi stabilimenti sono pressoché ridotti allo sfascio: gli impianti risalgono ai gloriosi anni Trenta e la produzione stessa, condotta a ritmi vieppiù vertiginosi anche a scapito della qualità, è ancorata a vecchie ricette che i palati dei consumatori non sanno più apprezzare o che i capaci ventri dei medesimi non riescono a contenere più di tanto. Da tempo si dibatte su come avviare un processo di riconversione e riqualificazione che li possa far uscire dalla gestione fallimentare - sotto ogni punto di vista - che li caratterizza.

Preso carta e penna, e guidata unicamente dal proprio ingegno, Madama Ottavino pensò di salvar capra e cavoli con un ambizioso quanto scervellato decreto che alcuni mesi dopo i dirigenti delle aziende interessate si trovarono sul tavolo a dover applicare. Questi, abituati al vecchio tran tran e con la strizza al culo per dover prendere una decisione e mettere a repentaglio la precaria poltrona, convocarono seduta stante quel mostro a più teste, farneticante e inconcludente, che risponde al nome di collegio di fabbrica, per rendere partecipi i loro sottoposti delle brillanti trovate del ministro e scaricare così la patata bollente. Ma l'esito sortito, dopo un momento di costernazione generale, si limitò ad un generico sdegno manifestantesi attraverso moccolamenti di varia natura, conditi con maliziose considerazioni circa la figura materna del ministro, moccolamenti e considerazioni che tuttavia denotavano un alto livello artistico e culturale, ma nulla più. Reazioni concrete: zero. Insomma, immobilismo totale. Immersi nella loro conserva quotidiana a base di Bach, Mozart e Beethoven, mentre gli inferociti "colleghi" di altri settori industriali rivendicavano a squarciagola i loro sacrosanti diritti in piazza, i Nostri, ignari della sorte avversa che li attendeva e scambiando la mannaia che stava sui loro crani per la manna piovuta dal cielo, volgevano con indifferenza lo sguardo altrove, pronti a prendersela olimpicamente in quel posto, fedeli alla vecchia massima che gli eventi estranei all'ut-re-mi-fa-sol-la non dovevano toccarli più di tanto e che poi, alla fin fine, Dio vede e provvede. Quanto alla riqualificazione, ai fasti e alla dignità di un tempo sempre più irrimediabilmente perduti, pazienza, va bene lo stesso.

Fortunatamente la Divina Provvidenza volle che, dopo la caduta del governo del Biscione con il suo ancor più sciagurato proposito di declassamento dei Conservatori a fabbriche secondarie, anche l'editto di Catanzaro rimanesse lettera morta, lasciando tutto come prima. E mentre ci si interroga sulla loro sorte, continuano i concorsi per l'immissione in ruolo di nuovo personale.

Dalle lussuose suites a quattro stelle, i preposti funzionari ministeriali, pasteggiando con champagne e caviale, mitigano l'amaro sapore del gergo burocratese con cui quotidianamente sono chiamati a fare i conti, che il Tesoro, mani nei capelli, non sa più come saldare. Ma nel 2001, alla fine delle operazioni, i vincitori, per non dire gli stessi esaminatori, avranno poi un posto in cui riparare o saranno costretti ad un eterna odissea nello spazio, visto che le aziende di cui sopra, per l'ignavia dei propri dipendenti, con tutta probabilità saranno state smantellate?

Hans

