

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno IV - Numero 10

Gennaio-Aprile 1998

Sommario

<i>Giovani intellettuali "USA e getta": Hillary la cubista</i>	pag. 3
En attendant <i>Manrico</i> , di P. Mioli	4
<i>La Bohème di Leoncavallo</i> , di G. Ghirardini	5
<i>Cultura europea, dodecafonìa e musica rock</i> , di G. Rausa	8
<i>La mascherata romana</i> , di M. D'Azeglio	15
<i>L'Opera a Parigi nel Grand siècle</i> , di A. Cantù	16
<i>Tra segno-suono</i> , di F. Grossetti	21
<i>I ferri del mestiere dell'operista Donizetti</i> , di C. Marengo	26
<i>Sulle cime del Parnaso</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

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

Sede redazionale: Via Fernelli, 5 - Mantova - Tel. (0376) 362677/224075

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Abbonamento 1998 a *Musicaaaa!*

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

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi:

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Fernelli, 5

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

oltre alle biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

Giovani intellettuali “USA e getta”: Hillary la cubista

No, non è la consorte di Bill, eppure qualcosa di suo ce l'ha. Il nome. Quel bel nome che le fu imposto da mamma all'indomani dell'ultimo sex gate. E pensare che i nonni avrebbero voluto chiamarla Maria. Orrore! Caso mai Madonna.

19 anni, altezza 1.80 (caspita, che crescita vertiginosa: tutto merito di una nuova cura e senza bisogno di sperimentazione! Parola di Rosy Bindi). Primo anno di Scienze politiche ad indirizzo buonistico-psicopedagogico, si laureerà con una tesi sulle Spice Girls, relatore Walter Veltroni. Seno, come da Herzigova, assolutamente piatto. Ma con l'encefalogramma siamo al top, proprio come l'Italia in fatto di tasse. Conosce perfettamente l'angloamericano, padroneggiando lo slang newyorkese. Uau fu il suo primo vagito, mentre il padre, dipendente statale, le insegnò la parola week end.

A metà via tra il sex symbol e la top model, possiede un look perfetto. Tutto ebbe inizio in una palestra per anoressici, quando lei pesava 14 chilogrammi. Delle sue 300 compagne di corso 288 si sono tolte la vita per non aver raggiunto tale record. Nel complesso può dirsi un'autentica intellettuale con il debole per le discoteche. Fa la cubista, ovviamente per hobby, essendo il suo vero impegno lo studio. Ma anche senza Braque o Picasso, fare la cubista è sempre cultura. Cubista. Conoscete quelle ragazze che attraggono i clienti dimenandosi al suono della disco music? Eccone una. Cultura, culturismo, insomma, c'è sempre il cul, come direbbe Tinto Brass. Monella! Eh, no. Hillary ha classe da vendere e una raffinatezza tale da raggiungere le vette dell'Empire State Building. La si può comunque definire, al di là di ogni moralismo, una ragazza navigata, anche su Internet.

Frequenta l'istituto di fiction (scuola di teatro per chi non lo sapesse), fa shopping nei negozi più in (quelli dei vip) e prende più volte al giorno un drink al Roxy Bar. Ha avuto come boy friend un D.J., ma lo ha subito mollato perché portava l'orecchino nella narice sbagliata. Questione di trend. Quanto alle love stories ha sempre paura di sciupare i capolavori che porta incisi sulla pelle. A scuola di tattoo un tim di tutors traccia le mappe della sua vita con regole ferree. Come dieta, Coca (con o senza Cola) e hamburger: per l'esattezza Big Mal, come suggerisce il correttore simultaneo. Senz'aglio, naturalmente, per via dell'alitosi. Quando si è sui cubi può succedere di tutto, un po' come al Governo Prodi sui trampoli in rotta verso l'Europa. Potrebbe persino capitarle di dare un bacio al ministro Berlinguer di passaggio in cerca di ispirazione per la riforma dei Conservatori. Che poi se si ispira troppo, chissà cosa salterà fuori: na fetenzia, anche senz'aglio. E i decibel? Beh, quelli fanno bene alla pelle. Un nuovo tipo di lifting. Nei ritagli di tempo prende anche lezioni di strip (lo studio del nudo alle Belle Arti). È andata a Stranamore perché impazziva per Clinton, ma The President non è venuto. Si è fatto sostituire da Veltroni. Ancora lui? Sì, faceva footing da quelle parti e la sua T shirt da rockstar è andata a ruba.

L'altra sera siamo andati a intervistarla sul posto di lavoro. Domande impegnative. E lei, telefonino incorporato nelle orecchie, a rispondere per bocca del suo manager con acume e originalità. “Qual è il tuo idolo?” “Leonardo Di Caprio”. “A quando un figlio?” “Per ora no, mi allargherebbe il Body Painting”. Infine, “Che cosa ti preoccupa?” “Restare senza materiale depilatorio: un incubo ricorrente”. Una questione sulla quale non si scherza. Ad un ammiratore che, colpito dalla sua giovane età, la incalzava dicendo: “sei un astro di primo pelo”, ha risposto stizzita, citandolo per diffamazione: “mi depilo integralmente tutti i giorni”, facendo mostra del proprio corpo glabro come una statua di marmo. Metodo USA e getta. Infallibile.

Com'era bella su quel cubo. Sembrava ripassare la lezione di geometria. “Sai del cubo il volume qual è?” La risposta va ancora al regista di Così fan tutte. Ma che c'entra Strehler con il fondoschiena della giovane e provocante intellettuale dal cuore di cubista?

J. Kreisler

En attendant *Manrico*

di Piero Mioli

Proprio mentre Palermo e Milano mandano annunci o lanciano allusioni a opere come *Aida* e *Il trovatore*, il discorso cade a puntino. Come Radames Luciano Pavarotti si è fatto togliere dal programma, come Manrico forse agirà Vincenzo La Scala: l'un tenore quasi inverando l'apprezzamento dei colleghi Domingo e Carreras, secondo il quale lui sarebbe soprattutto un sommo Nemorino (e quindi tenore lirico, non drammatico); e l'altro ripetendo esperimenti come il Pollione di Ravenna e il Don Carlos di Bologna (da tenore drammatico?). E dunque le opere che nella prima metà del secolo correvano avanti e indietro per la penisola e per il mondo grazie ad artisti come Pertile e Martinelli, Lauri Volpi e Merli, Lazaro e Gigli, fino a Del Monaco, Corelli e Bergonzi, sono in odore di rarità, destano entusiasmi e patemi, si ostinano a rifar capolino al duro prezzo del legittimo calibro vocale. Ma le stagioni liriche vivono e resistono, anche se non prosperano e trionfano; e la loro vita dei fondamenti ne avrà pure, avrà pure delle ragioni pratiche di essere e di non dispiacere. Sono, queste ragioni, le scelte operate nell'ambito del repertorio e anzi spesso fuori dal repertorio, che secondo alcuni pubblici non riusciranno mai a fuggire il dispetto di non ascoltare più Violette e Desdemone, Amelie e Leonore, Azucene e Amneris (a proposito, dove andranno a pescare queste ultime eroine Palermo e Milano?), e secondo altri non sono affatto in grado di compensare storiche esigenze di Monteverdi e Pergolesi, Händel e Cavalli, Traetta e Piccinni, Mercadante e Pacini, Catalani e Respighi, per tacere del balletto, dell'operetta o del *musical*.

Nondimeno, un semplice sguardo ai titoli delle opere messe in scena in Italia dopo le aperture delle stagioni 1997-98 o come aperture più tardi delle altre, darà ragione delle ragioni. Ecco dunque Bologna che nel bel mezzo verdiano di *Simon Boccanegra* e *Don Carlos* inserisce il gentile *Campielo* di Wolf-Ferrari, fra l'altro affidandone la responsabilità musicale a Bruno Bartoletti e quella scenica a Nanni Garella. Poca gentilezza, molta fantasia, tedesca esuberanza nelle *Fate* di Wagner che Cagliari ha ideato, anzi inventato, e segnalato a tutto il paese anche grazie a un collegamento radiofonico. Stilizzata, mozartiana, propriamente abbadiana, Ferrara ha voluto *La clemenza di Tito* (guastata, pare però, dall'ormai prevedibile e insopportabile allestimento in chiave d'attualità), mentre Genova si è consolata con la *Adelia* di Donizetti (e così sembra aver consolato i delusi dell'*Adelia* settembrina di Bergamo). Poi la stessa Genova ha dato voce alle nostalgie tardo-ottocentesche della *Gioconda* di Ponchielli: ma tant'è, quanto un tempo era regola e repertorio, oggi è eccezione e novità (quasi come il *Tannhäuser* proposto da Napoli). Bella risonanza ha ottenuto il divertentissimo *Cappello di paglia di Firenze* di Rota voluto dalla Scala nella rassicurante messinscena di Pierluigi Pizzi. Poi *Hänsel und Gretel* di Humperdinck è capitata a Parma, *Il giro di vite* di Britten a Cagliari, *I masnadieri* di Verdi a Piacenza, il *Re Teodoro in Venezia* di Paisiello a Venezia e a Padova, il *Candide* di Bernstein a Lecce, la *Eva* di L  har a Napoli, *La lupa* di Tutino a Palermo, la *Ariadne auf Naxos* di Strauss a Torino. A Roma è capitata invece *La favorite*, la versione originale del capolavoro di Donizetti, in significativo equilibrio fra celebrazione d'autore, nuovo gusto filologico e antica persistenza in repertorio. Al qual proposito, se Donizetti non sembra sinceramente spopolare, bisognerà comunque avanzare qualche altra menzione. Il gusto filologico è certo a capo della *Gazza ladra* di Rossini che ha destato l'interesse di Venezia e di Messina. Ma Salerno, che ha riaperto i battenti del glorioso teatro "Giuseppe Verdi", prima di ossequiare Donizetti con *Lucia di Lammermoor*, ha rappresentato la *Cavalleria rusticana* di Mascagni, titolo ben pi  popolare che frequente sui palcoscenici. E per la gloria di Casa Sonzogno, sia Palermo che Lecce hanno riacchiappato la *Fedora* di Giordano, opera quasi tramutata in pezzo da museo. Perch ? La domanda va girata alle signore Mirella Freni e Katia Ricciarelli, dalle carriere per diversi motivi crepuscolari e quindi pi  attente al registro centrale della principessa Fedora Romazoff che agli acuti spericolati di Elisabetta di Valois e di Lucrezia Contarini Foscari. Dunque sia, in fervida attesa del Verdi pi  corrusco, del *Trovatore* pi  epico, dell'anno 2001 pi  verdiano possibile.

La Bohème di Leoncavallo

Un verismo stemperato tra presentimenti neoclassici, toni crepuscolari e arte varia

di Gherardo Ghirardini

La *Bohème* di Leoncavallo, sulla quale ha sempre pesato l'inevitabilità del conflitto con la "consorella" pucciniana, risulta, a giudizio di molti - e più per un fatto di idee preconcepite che per vera e propria convinzione - un fiore nato appassito. Il "Leonbestia", come lo chiamava con acredine Puccini, o "Ruggerone", secondo il più bonario Mascagni, si sarebbe ostinato senza alcun atteggiamento prudenziale a presentare in seconda battuta la propria opera con il medesimo titolo, vantando diritti di primogenitura che a suo dire gli sarebbero derivati da tempo immemore. Tutto ci riporta all'esperienza parigina - dai ricordi fiammeggianti -, durante la quale è probabile che il giovane napoletano si sia fatto letteralmente le ossa europee su autori francesi con la complicità di suggestioni scapigliate ancora in circolazione, invaghendosi del romanzo di Henry Murger, *Scenes de la vie de bohème*; come è probabile che, spinto dall'entusiasmo per questa lettura, non se la sia sentita di trattarsi, parlandone con Puccini, l'"abilone del teatro" (Bastianelli) sempre pronto ad acciuffare le migliori occasioni anche a scapito degli amici come Ruggero. Il quale, se in un primo tempo non pensava neppure lontanamente di essere scavalcato da Giacomo senza troppe scusanti, alla fine, mosso da un forte risentimento, anziché girare i tacchi e cambiare itinerario magari ritornando ai progetti dell'annunciata trilogia rinascimentale di cui aveva posto al corrente lo stesso Wagner, getta il guanto, non senza sottovalutare un po' ingenuamente il rischio di quel fatidico confronto dal quale la seconda *Bohème* uscirà sempre malconcia.

Raccontiamola pure così, ma con tutto il beneficio d'inventario, trattandosi di una vicenda dai contorni confusi per non dire arruffati: fatta di proclami giornalistici, di dichiarazioni, di smentite. Un carosello di notizie di cui la stampa e l'opinione pubblica sul finire del secolo scorso si abbuffarono a crepapelle, con l'esito di una *Bohème* di Puccini rappresentata a Torino il 1 febbraio 1896 e seguita a distanza di quindici mesi da quella di Leoncavallo, la cui prima veneziana avvenne in contemporanea, o quasi, con la riproposta dell'opera rivale, sempre in laguna, secondo le regole di una concorrenza spietata che all'indelicatezza di Casa Ricordi aggiunge una punta di ripicca e di provocazione da parte di Puccini. Tant'è che Leoncavallo, sconcertato, impianterà la polemica, e non per vanagloria, ma per profonda convinzione. Il sentirsi chiamato a sciogliere un debito col Murger pare fosse forte: orgoglio di *bohémien*.

Sostanziose risultano le differenze tra le due opere. A parte le dimensioni (quattro atti di cui i primi due particolarmente "prolissi" in Leoncavallo, contro gli spicci quattro quadri pucciniani), è diversa soprattutto la lettura del Murger, semplicemente sfiorato da Puccini e in compenso approfondito dal collega. Sappiamo che per togliersi d'impaccio il compositore lucchese costrinse i librettisti a depennare la scena del cortile, vale a dire quel secondo atto che in Leoncavallo rinalda i legami con il testo francese, preservandone i caratteri di episodicità e di frammentarietà. Il mondo della *bohème* ebbe al contrario una diversa presa sul compositore napoletano che in qualità di librettista rivela ben altro tipo di approccio con il testo letterario, ricavandone una Commedia Lirica. Da questa stretta parentela tra Murger e Leoncavallo discendono le non poche riserve sulle disordinate e spesso manchevoli doti teatrali dell'opera. D'altronde sul piano letterario Leoncavallo era allievo del Carducci con entusiasmo da vendere. Uno che preferiva Stecchetti e Oriani a Pascoli.

Le due opere, dunque, tutto sono tranne che speculari, anche se i rispettivi finali collimano, sia pure con diversi tratti distintivi. Far morire Mimì nell'imminenza del calare del sipario è in fin dei conti una scelta prevedibile nel teatro lirico, se si pensa che il lavoro del Murger, più che un romanzo risulta essere una serie di capitoli abbastanza autonomi, e pertanto di difficile teatrabilità. Un colpo di teatro

e inequivocabilmente di genio in Puccini, uno squarcio di profondo intimismo dai toni dolenti in Leoncavallo: ecco il succo dei due finali. Ne ripareremo.

La fedeltà al Murger resta comunque, oltre che il marchio di fabbrica, la spia del fallimento e dell'originalità a seconda dei punti di vista. Certamente Leoncavallo appare un po' dispersivo, rivelando animo da ficcanaso nel riempire di dettagli le varie scene e soffermandosi su figure e figurine, ciarliere componenti di una rumorosa combriccola. Qualche istrionismo di troppo? Niente male. Diciamo pure che l'artista esplora in profondità la *bohème*, un mondo pressato dalla miseria, nel quale si insinuano le gioie e i dolori dell'amore, insistendo sulla quotidianità spicciola più ancora che sui personaggi e dando vita ad un'opera complessivamente priva di protagonisti, o meglio, avente come protagonista assoluta la *bohème*. In tutta franchezza il diritto al titolo spettava più a Leoncavallo che a Puccini per ragioni d'ordine squisitamente culturale, mentre, ironia della sorte, fu proprio il Napoletano a mutarlo successivamente in *Mimi Pinson*, in ossequio a quel personaggio che appartiene interamente al collega. Troppo tardi per ridurre le conseguenze di una polemica ormai incancrenita e, un semplice palliativo agli effetti del risultato: debole sul piano della "cassetta", ma non privo di risorse sotto il profilo artistico.

Anche a prescindere da Mimì, resta il fatto che l'ambientazione tende a prevalere sui personaggi, talvolta caricature di se stessi o efficacemente delineati, specie se introdotti in scena per interposta persona. Si veda al riguardo la presentazione che Schaunard fa dei propri amici nel primo atto: il filosofo Colline, al cui brillio del cranio corrisponde l'acutezza del pensiero, il poeta Rodolfo avvolto in atmosfere impressionistiche, il pittore Marcello aureolato da tratti cavallereschi. Inutile dire che risulta ben più sfumata che in Puccini la differenza tra la Compagnia della *Bohème* e le coppie amorose Marcello-Musetta, Rodolfo-Mimì, in ordine inverso per importanza rispetto al capolavoro pucciniano.

Occorre inoltre sottolineare il carattere bifronte della *Bohème* di Leoncavallo, consistente nella contrapposizione tra i primi due atti (gaio e spensierato il primo, reso frenetico dal turbine della festa il secondo) e gli altri due (l'atto "degli addii" il terzo e "della morte di Mimì il quarto). Antitesi che dà origine ad uno stile composito, o più esattamente ad una compresenza di stili generata dal combinarsi di diverse situazioni, oltre che dall'esigenza di far scorrere i personaggi su diversi *tapis roulant*. La qual cosa determina il susseguirsi di "citazioni": per lo più ammiccamenti nati da un gioco estemporaneo, talvolta più caricato, talvolta più disteso. Incursioni nella musica altrui cariche di rappresentatività a seconda delle circostanze specifiche. Senza volersi perdere nella caccia al "plagio", è possibile individuare momenti sempre segnati dall'attitudine alla memoria. Una scorpacciata nell'archivio dei ricordi o non piuttosto la maturazione di una polivocità stilistica di origine scagliata? Anche nei *Pagliacci*, è vero, Leoncavallo scomoda Chabrier all'arrivo degli zampognari, così come combina una gavotta con un arioso poco prima che il tutto finisca in tragedia; ma nella *Bohème* la scelta appare di tipo più intellettuale. Un po' alla stregua delle citazioni letterarie: le due canzoni di Musette, l'Inno della *Bohème* e la Ballata del disperato. Ma se in campo letterario si tratta di brani compiuti, sotto il profilo musicale le citazioni restano allo stadio di sprazzi, di momenti, di aforismi. Citazioni dirette e indirette, alcune addirittura cercate con il lanternino (come nel caso degli *Ugonotti*), mentre altre rinviano vagamente a questo o a quell'autore: Rossini, Verdi, Wagner... Leoncavallo. Per tutti i gusti. È significativo che al "cambiamento di umore falstaffiano" (Parker) dei primi due atti si contrapponga il vibrante wagnerismo delle introduzioni agli altri due, tratte, entrambe, da *Séraphitus-Séraphita*, poema sinfonico composto e diretto da Leoncavallo alla Scala nel 1894.

Passatismo o premonizione? C'è un indubbio sentore di anticipazioni neoclassiche, ma parlandone si rischia il terreno minato. Sappiamo come il problema del Neoclassicismo e di una sua possibile estensibilità in senso storico-geografico sia ancora irrisolto, direi bloccato da una sostanziale mancanza di elasticità. Sarà meglio dire che per certi versi la *Bohème* di Leoncavallo prelude alle *Maschere* di Mascagni, opera "fallita" nella realizzazione complessiva (troppo lunga e macchinosa), non nel progetto. Che i cosiddetti veristi per ragioni di istintività manchino dei bruciori di uno Stravinskij, dell'ironia di un Ravel, della compostezza di un Prokofiev è un dato di fatto innegabile, ma non tale da tappare qualsiasi spiraglio. Troppi luoghi comuni continuano a gravare sulla Giovane Scuola: su Mascagni, forzato dal Verismo per gran parte del pubblico e per il suo editore, ma non per D'Annunzio che con

lui lavorò fianco a fianco attorno alla *Parisina* ove tutto è vissuto in chiave estetizzante, e nemmeno per Diagilev che con Stravinskij contattò l'operista italiano ai tempi dei Balletti Russi. Su Mascagni, dicevamo, come su altri e - immancabilmente - su Leoncavallo, accusato di sciattezza e di rozzezza da parte della critica più tendenziosa.

Sia pur senza raggiungere un particolare scavo psicologico, il compositore dà vita a personaggi anche attraverso romanze che confermano una spiccata attitudine alle accensioni liriche. Anche qui con l'ombra del "prestito". "Io non ho che una povera stanzetta" sembra fare il verso al Puccini di "O Mimì più tu non torni", mentre "Testa adorata" riecheggia piuttosto "Ridi Pagliaccio" per lo sconforto che la pervade, per la speranza che si illanguidisce di momento in momento. Siamo in quest'ultimo caso nel terzo atto, sul quale incombe un pesante senso di fatalità: un ispirato e altrettanto felice connubio di tenerezza e di veemenza. D'altra parte le credenziali di Leoncavallo sono quelle di un operista che ha già fatto il giro dell'Europa con i *Pagliacci*, ma alla cui base sta anche una solida preparazione alla scuola di Beniamino Cesi per il pianoforte e di Lauro Rossi per la composizione, oltre all'esperienza di pianista nei *café chantant*. La sensibile differenza tra le due parti che compongono l'opera accentua lo iato avvertibile anche nei primi due atti, tra gioco e sentimentalismo: si prendano in esame la partita e il *tête à tête* tra Marcello e Musetta (atto I), come pure l'apice della festa e l'appartarsi di Mimì con il visconte Paolo (atto II). E mentre qua e là è giocoforza pensare ai trascorsi veristi del compositore, a tirarci il bavero spunta l'intimismo ironico che ricorda una pagina del crepuscolare Corradini come il *Dialogo delle marionette*: "Vorrei piangere! ma che posso farci / se il mio piccolo cuore / è di legno?". Crepuscolarismo. In quest'ordine di idee è il caso di ritornare al citato finale, ove le corde del patetico vengono pizzicate con estrema discrezione, evitando di cadere nel retorico o nello scioppo. Attraversato da un triste senso di fatalità, il concludersi dell'opera si affida a toni sussurrati, privandosi del carattere verista che Puccini ottiene mediante l'enfaticizzazione del grande tema (un autentico *topos*, confermato da altri esempi simili, dai *Pagliacci* all'*Arlesiana*, alla *Tosca*).

Ciò che al calar della tela in Leoncavallo assume carattere di centralità non è la morte di Mimì, ma il Natale, quello stesso su cui si era concluso il primo atto, e che ora si tinge di una sottile mestizia. Se l'autore nei *Pagliacci* aveva chiazato di sangue il palcoscenico, in *Bohème* dissolve il dramma in una vaporosità crepuscolare all'interno di una soffitta abitata dalla desolazione. E se in questi tocchi di crepuscolarismo è possibile intravedere il "piccolo fanciullo che piange" del Corazzini, altrove entra in gioco "il saltimbanco dell'anima" del Palazzeschi. E poi, le piccole cose di Guido Gozzano nel senso di situazioni, di pensieri, di oggetti come la macchina del caffè e il "dizionario cinese", o la disquisizione "sull'influenza del bleu sulle Arti". Qualcosa di stantio sembra talvolta inceppare l'andamento dell'opera, come se la punteggiatura del discorso si facesse meno scorrevole, quasi per accentuare il deteriorarsi di queste "cose", l'eclissi della loro consistenza. Anche la disomogeneità, l'assenza di una linea coerente, lo sfocarsi della tensione teatrale risultano crepuscolari, così come crepuscolare è l'amarezza di fondo.

E l'occhieggiare dell'operetta? Origina da certi vezzi tipici dell'*Amico Fritz*, ma rispetto a Mascagni si rafforza in senso valzeristico. "È morto il Minuetto! Al Valzer dunque onore!", esclama Marcello, mentre da parte sua il musicista si muove con disinvoltura e con estro da arte varia. Riunire tutti questi aspetti sotto l'unica volta del Decadentismo risulterebbe senz'altro una forzatura, mancando ai musicisti italiani di fine secolo XIX una piena coscienza decadente, così come difettano alle loro spalle quegli elementi che germineranno o vermineranno nel Decadentismo europeo.

Una considerazione, per finire, sulla riproposta di questa *Bohème*, avvenuta nella seconda metà del '900. In merito alla quale, se possiamo condividere il parere di Alberto Zedda, direttore dell'edizione 1963, sulle "lungaggini" e le "dispersioni episodiche", non ci sentiamo di approvare i tagli da lui (filologo) effettuati sulla partitura al fine di rendere più appetibile la quarta fatica di Ruggero Leoncavallo. Un'opera che, al di là dello scomodo confronto con il capolavoro pucciniano, è riuscita ugualmente a guadagnarsi la stima e il favore del pubblico, anche, crediamo, senza la soppressione dell'episodio del viscontino, prevista, giusto per far *pendant* con Puccini, grandissimo compositore ma notoriamente "infedele" dal lato intellettuale. L'arte è anche, come dice Henry Miller, "andare fino in fondo".

Gherardo Ghirardini

Civiltà europea, dodecafonia e musica rock

di Giuseppe Rausa

“I cambiamenti nella musica annunciano cambiamenti nei costumi. Ogni secolo ha la sua musica come il suo carattere politico e religioso” (Simone Mayr)

Chi paga i suonatori decide la musica

La cultura musicale europea vive la sua notte più lunga ed enigmatica: negli ultimi cinquant'anni nessuna nuova composizione musicale è entrata a far parte della cultura collettiva. Non esiste, dopo il 1945, un *Rigoletto*, una *Sinfonia Pastorale*, una *Sonata Appassionata*; non esiste un Verdi o un Beethoven.

Al loro posto invece, nell'immaginario collettivo abilmente manipolato dai mass media, ci sono i Beatles, i Pink Floyd, i Nirvana.

Tutto ciò pone gravi problemi ad una riflessione libera, non mercenaria ed asservita (volontariamente o involontariamente) alle multinazionali che dominano l'Occidente. Cosa è accaduto? Il genio europeo conosce un naturale declino, o l'attuale desolato scenario è il prodotto di una condizione politica?

Propendo per la seconda ipotesi anche perché quel presunto declino si è attuato in maniera brusca, non verosimile, ed in coincidenza con la fine del decisivo secondo conflitto mondiale. Scrive lo storico De Felice:” La seconda guerra mondiale...è stato uno scontro per la sopravvivenza tra due visioni del mondo, con la consapevolezza dei belligeranti che, per gli sconfitti, non ci sarebbe stata più storia”¹; scrive Platone (ne *La Repubblica*) che musica ed etica sono strettamente connesse, e l'una influenza l'altra; da queste due fondamentali riflessioni prendiamo le mosse per capire il mondo musicale contemporaneo, la sconfitta e scomparsa della tradizione musicale europea, la sua sostituzione con due differenti fenomeni: la dodecafonia e il rock, quest'ultimo strumento potente nel contribuire a creare una nuova etica, un nuovo individuo apolide e smarrito.

Il nuovo ordine musicale

Dopo la conquista dell'Europa da parte degli Americani viene progressivamente posta in atto la distruzione delle identità nazionali dei paesi sottomessi, una cancellazione della loro secolare cultura, ed una lenta ma inesorabile sostituzione dei prodotti musicali angloamericani a quelli europei. La finalità è duplice: cancellare un mondo musicale che è anche espressione di un'ideologia nazionale e sostituire ad essa nuovi prodotti, nuovi suoni, nuovi atteggiamenti più funzionali alla politica di potenza statunitense, una nuova ideologia musicale che aiuti nell'opera di omologazione mondiale della gioventù; la gioventù di oggi sarà la nuova umanità di domani.

È un'operazione complessa, progressiva (o progressista?), imponente (utilizza a pieno regime tutti i massmedia: produzione musicale, giornali, cinema, televisione) per la creazione di una nuova gioventù apolide, priva di senso nazionale, di punti di riferimento culturali, che vive solo nel presente, un presente animato da grotteschi avvenimenti musicali che una stampa globalmente asservita e priva di senso critico si affanna a propagandare. Un esempio per tutti: nei telegiornali vengono regolarmente annunciate le uscite dei nuovi cd delle *rockstar*; si tratta ovviamente di volgare propaganda, travestita da informazione. Nella terra di Verdi e Puccini, scomparsi (perché non sostenuti da una classe politica indifferente ai valori musicali nazionali) i nuovi compositori, si ritiene doveroso far sapere alla popolazione italiana (o forse ormai è solo gente planetaria?) che è in uscita la nuova “opera” di Michael Jackson o di Eric Clapton.

L'operazione ha più facce, più percorsi. Per i giovani c'è l'indottrinamento rock a partire dai primi anni '60 (giovani che sono ormai padri di famiglia e possono così tramandare il loro nuovo "sapere" musicale mondialista); per i testardi che si ostinano a coltivare la musica colta europea si agisce su due versanti: cancellazione delle tradizioni nazionali attraverso l'imposizione terroristica della musica unica, la serialità; insulto sistematico per chi si "attarda" nelle scritture nazional-tonali (si vedano le farneticazioni di Adorno e compagnia); esaltazione divistica del fatto esecutivo di opere del passato al di là di ogni ragionevole interesse che la storia dell'interpretazione musicale certo porta con sé.

È un'operazione complicata ma a suo modo geniale. Adorno ce la racconta tra le righe nella sua fondamentale lezione *Musica e nazione*: "A partire dalla metà del secolo scorso le musiche sono diventate ideologie politiche per il fatto che esse facevano risaltare caratteristiche nazionali, spiccavano come rappresentanti delle nazioni rispettive, e confermavano dovunque il principio nazionale... Il movimento (dodecafonico) sconvolse il materiale e il linguaggio della musica in modo così totale che infine gli aspetti nazionali scomparvero... Non vi è dubbio che a partire dal 1945 la musica moderna abbia liquidato le differenze nazionali... Il progresso dell'internazionalizzazione della musica fu rapido, in sincronia con la decadenza politica del principio degli stati nazionali.... La produzione radicale di tutti i paesi oggi si assomiglia..."².

È tutto chiaro: l'unica musica possibile è la musica internazionale dodecafonica e i suoi derivati (la scuola di Darmstadt); nient'altro sarà tollerato nelle nuove istituzioni musicali controllate dai vincitori di cui Adorno esprime compiutamente l'ideologia. La sua lezione sopracitata (del 1962) è un vero manifesto politico del nuovo ordine musicale, un programma d'azione già in buona parte posto in atto. Colpisce la sfrontatezza di quell'esplicito "1945", evidente riferimento al coincidere della nuova era musicale con la sconfitta europea nel conflitto.

In una sconsolata ed istruttiva intervista (del 1980) Gavazzeni (allievo di Pizzetti) dice chiaramente che soprattutto a partire dagli anni '60 i teatri d'opera hanno deliberatamente censurato la produzione musicale italiana della generazione dell'Ottanta (Respighi, Pizzetti, Casella, Malipiero) privilegiando riscoperte (Mahler) e dodecafonica.

Il problema della musica seriale è che si tratta di una musica "sbagliata" come ben scrive Furtwängler in una importante conferenza del 1947 (ovviamente quasi introvabile in libreria): "Sono un difensore convinto della tonalità... Rinunciare ai mezzi che essa mette a disposizione dell'artista ... mi fa lo stesso effetto come se si volesse tornare ai tempi delle diligenze oggi che disponiamo di radio e di automobili. Tuttavia l'atonalità pretende affermarsi come un progresso sulla tonalità... Ci devono pur essere delle ragioni se il pubblico musicale da quarant'anni rifiuta gran parte della musica contemporanea, nonostante tutti i tentativi di propaganda... Certo molti capolavori non vennero compresi la prima volta... ma si trattò sempre di effetti momentanei... È comprensibile l'intento dei difensori dell'atonalità di volerla far derivare dalla tonalità, come conseguenza logica di tendenze già in essa latenti questi tentativi poggiano su fondamenti deboli... con l'atonalità è sorto qualcosa di completamente nuovo, qualcosa che prima non esisteva... La tonalità è l'ultima espressione... della cultura europea"³. Dunque Furtwängler sottolinea la discontinuità del serialismo rispetto alla tradizione, la sua radicale estraneità alla cultura musicale europea.

La musica dodecafonica nasce infatti da una speculazione filosofico-musicale; Schönberg applica meccanicamente la metafisica della storia hegeliana al mondo sonoro (come Marx la applicò alla lotta politica tra le classi sociali): progresso è rovesciamento, antitesi; così nasce la "sovversione" dodecafonica che rovescia tutte le regole della tonalità (l'esistenza di un centro tonale, la gerarchia tra i suoni, le funzioni armoniche) in un ugualitarismo delle dodici note (comunismo in musica è definizione consueta tra gli studiosi) che però non ha alcun fondamento nelle capacità dell'udito umano di comprendere questo nuovo, astratto e cerebrale ordine. Si tratta appunto di un sistema musicale metafisico, che ha le sue radici in una filosofia, oltre il mondo fisico. Infatti Schönberg si diceva convinto che l'evoluzione dodecafonica era inscritta nella natura delle cose sonore, così come Marx dichiarava ineluttabile il passaggio al comunismo, rovesciamento della società capitalista e borghese:

una medesima illusione animava i due seguaci di Hegel e portava il primo a dire, con una certa presunzione: “Io sono il naturale prosecutore della buona tradizione antica, giustamente interpretata”. Il risultato finale è una musica tanto rigorosamente organizzata sulla carta, quanto amorfa e caotica all’ascolto, seguito di gorgoglii e fasce sonore di paurosa monotonia. In un bel passo, scritto nel lontano 1936, Pizzetti fotografava acutamente questo fenomeno e lo liquidava: “Se questa di Schönberg sia musica, io lascerò rispondere ad altri. Ma la sua pretesa purezza, la sua pretesa indipendenza dal mondo sensibile e umano, la sua gelida logica astratta non sono, a parer mio, che innaturali manifestazioni di una sterile libido cerebrale, la libido del cosiddetto pensiero puro; e sono, insieme, manifestazioni di impotente rivolta: rivolta di mediocri demoni, di piccoli luciferi tanto superbi...”⁴; musica del diavolo? un’interessante intuizione: su satanismo e rovesciamento sovversivo torneremo infatti a proposito della musica rock, l’altra faccia della medaglia.

Tutto ciò aiuta a comprendere il fallimento della musica seriale le cui opere vivono sostenute dai bilanci dello stato, sorta di musica di regime (che però si professa audace e anticonformista!), poiché nessun pubblico accorre per ascoltare (e finanziare) tali produzioni. Puccini, Verdi, Wagner, Rossini furono musicisti ricchi, spesso ricchissimi; tale ricchezza era il segno tangibile della popolarità della loro opera, del loro rapporto vivo con il loro pubblico, spesso un pubblico nazionale. È improbabile che gli autori della corrente seriale (poi aleatoria...) possano vivere con i guadagni della propria opera. La loro è musica statale, ideologica, in fondo è un atto politico, parte di un ampio disegno che probabilmente quei musicisti non afferrano come tale.

Ciò che conta per i poteri occulti (i vincitori del conflitto) non è il valore o meno di tale musica, bensì la sua funzione negativa, di cancellazione delle precedenti, vive tradizioni nazionali; finanziata dai misteriosi burattinai per qualche decennio ha infatti prodotto l’allontanamento dei giovani dal mondo musicale, portandoli naturalmente a rifugiarsi nell’universo variopinto e falso del rock, l’unico universo musicale che sembra vivo, con nuovi autori, nuovi brani, riviste, eventi ecc. D’altronde ogni epoca ha avuto la sua musica, i suoi compositori; l’era di Beethoven giudicava sorpassato Bach e il barocco; l’epoca di Debussy e Ravel giudicava antiquato il romanticismo; perché pretendere oggi che i giovani si appassionino ad un’arte musicale che esprime il sentire di epoche passate? Interrotto il naturale sviluppo delle tradizioni musicali i giovani, privi di punti di riferimento, si sono lasciati plagiare dal rock. Il potere politico non ha saputo difendere le proprie tradizioni poiché gli stati sconfitti nel 1945 (e depositari delle più grandi tradizioni musicali europee: Germania, Italia, ed anche Francia, anch’essa sostanzialmente una nazione sconfitta) sono stati ricostruiti con i capitali dei vincitori (*ERP: Europe Reconstruction Program*, in Italia meglio noto come *Piano Marshall*) e perciò come stati a sovranità limitata, privi di una politica estera autonoma (vedi il trattato Nato e i suoi *diktat*).

La vittoria americana ha sancito in modo irreversibile il dominio delle merci americane in Europa; il secondo conflitto mondiale aveva profonde motivazioni economiche come ogni guerra (le motivazioni ideologiche erano strumentali: da una parte e dall’altra bisognava convincere i popoli che esisteva un buon motivo per combattere e morire) e rispondeva al celebre motto: dove non passano le merci, prima o poi passano gli eserciti. Di fronte ad un’Europa nazista, blindata, ostile ad ogni commercio con gli USA, non restava che la guerra per riconquistare quei mercati. Il dilagare odierno dei prodotti rock (come del cinema americano, egemone in Europa) è l’ennesima riconferma di quanto sopra esposto. Solo un ingenuo può credere che il trionfo del rock sia un fatto naturale, dovuto alle qualità di quella musica, qualità peraltro modestissime.

Tornando alla mistificazione dodecafonica esaminiamo un tema ricorrente della propaganda dei vincitori: si pretende di farci credere che si tratta di un’arte che verrà compresa tra decenni, da una nuova umanità musicale (sono innumerevoli le grottesche affermazioni in tal direzione; cominciò Mahler dicendo all’amico Schönberg che non capiva una sua composizione atonale ma che era sicuro che i posteri l’avrebbero compresa....?!; seguirono moltissimi altri; citiamo a caso da una quotata Storia della musica: “L’intervallo di tempo che intercorre tra la nascita di un’opera nuova e il suo

inserimento nei normali circuiti concertistici si è oggi progressivamente dilatato in confronto al passato, ed è ormai calcolabile nell'ordine di vari decenni... Se si considera l'avanguardia del secondo dopoguerra, si osserva che opere appartenenti alla sua preistoria restano tuttora, dopo oltre venticinque anni, oggetto di consumo di un'esigua minoranza di ascoltatori specializzati"5). Passano gli anni, i decenni, ma tale musica rimane appannaggio di una piccola setta; il pubblico musicale la rifiuta dal 1910, la sopporta purché nei programmi non occupi che una piccola parte della serata; ma il mito di una musica per i posteri è duro a morire anche perché ha dalla sua parte l'imponente, conformista schieramento dei media che fingono di apprezzarla. Non solo ma aggrediscono un pubblico musicale smarrito: chi non la capisce è un incolto, un reazionario ecc. Quel pubblico si difende con la sua naturale saggezza, ignorando dodecafonìa e derivati e continuando ad acquistare quel che resta della grande tradizione europea ossia l'ennesima nuova edizione delle Sinfonie di Beethoven, o un nuovo *Falstaff*, o una nuova *Carmen* magari in video. Si illudono così che nuova edizione coincida con nuova composizione; è per questo pubblico deluso che si sviluppa in maniera abnorme l'industria discografica con i suoi falsi idoli, le sue disquisizioni colte e pignole sulle varie edizioni, interpretazioni, esecuzioni filologiche ecc. È un campo ricco di interesse, ma che è potuto crescere a dismisura solo usurpando lo spazio che apparteneva alle nuove opere, alla viva creatività. Negli anni '20 si discuteva se la *Manon Lescaut* di Puccini era datata o meritava di essere ancora messa in scena !!; nel 1936 (ad esempio) sulle scene venivano rappresentate ben 44 opere liriche nuove !!; la rivista della Ricordi Musica d'oggi di quegli anni commentava quasi esclusivamente le novità: le nuove opere liriche, quelle in "lavorazione", la nuova musica cameristica e sinfonica italiana e non; era un'epoca musicalmente viva. Oltremodo istruttivo è il confronto con l'oggi: una discussione sull'attualità di opere come *Manon Lescaut* risulterebbe incomprensibile (se ai teatri lirici togliamo il repertorio non resterà loro quasi nulla da mettere in scena!); limitatissimo il numero delle novità sulle scene; le moltissime riviste musicali si occupano raramente delle novità (che ben poco interessano il pubblico); non resta loro che recensire le incisioni nuove e vecchie del repertorio, raccontare le biografie degli esecutori, gli aneddoti connessi, insomma propagandare lo *star system* della musica colta. Un panorama desolante. Al contrario è significativo che sono le riviste di musica rock (e jazz) a svolgere il lavoro sull'attualità (le centinaia di nuove uscite mensili della potente industria del rock) che era tipico delle riviste di musica colta prima del fatidico 1945.

Un ulteriore aspetto grottesco della "musica per i posteri" sta nel fatto che, mentre si rieduca la massa al primitivismo musicale del rock (e ci si guarda bene dal ricordare che tale musica utilizza proprio quel linguaggio tonale censurato in quanto reazionario, antiquato e superato nella musica colta... il rock è progressista, liberatorio, trasgressivo ecc. nessuna discussione è ammessa su questo punto), si pretende che quella stessa massa musicalmente diseducata partorisca i futuri fruitori (o almeno i loro padri) della musica di Berio e Stockhausen.

La verità è che i media manipolano selvaggiamente, con sovrano disprezzo, l'opinione pubblica, i suoi gusti, le sue mitologie, i suoi pensieri, diffondendo ciò che ritengono opportuno; i poteri occulti generano e inculcano le idee musicali dominanti, funzionali al loro progetto di mondializzazione del tipo umano. Cancellata la tradizione europea il giovane fruitore è pronto per essere catechizzato dal nuovo verbo musicale: arrivano i Beatles.

L'ideologia del rock e la (de)formazione dei giovani

Il rock nasce negli USA intorno al 1955; alla fine degli anni '50 sembra già un fenomeno esaurito; con gli anni '60 invece conosce una vera rinascita in Gran Bretagna con i Beatles e i Rolling Stones: da allora si pone come l'unico fenomeno musicale capace di interessare la stragrande maggioranza dei giovani. Inutile approfondirne i caratteri: si tratta di musica banale, scritta da giovani dilettanti (spesso di talento), prigioniera della forma canzone (la scarsa preparazione musicale delle *rockstar* non consente loro di cimentarsi in composizioni strumentali di ampio respiro), bisognosa di un testo cui appoggiarsi.

Ciò che qui interessa è cercare di capire perché un fenomeno così povero e ripetitivo nei suoi esiti sia sopravvissuto per quaranta anni, goda di buona salute ed abbia addirittura sostituito la grande tradizione europea nell'immaginario giovanile.

È evidente, per quanto sopra accennato, che l'egemonia di tale musica angloamericana è la diretta conseguenza della vittoria americana del 1945. Senza di essa sarebbe difficile immaginare un'analoga diffusione planetaria del rock (e del cinema hollywoodiano; i capitali che finanziano i due fenomeni sono gli stessi). Nelle librerie sono ormai centinaia le pubblicazioni sulla storia del rock; su alcune *rockstar* come Jim Morrison si possono trovare fino a venti libri!! (è altrettanto significativo che invece intorno a Pizzetti, Casella, Malipiero, Rota non si trovi neanche un testo). Esaminiamo allora i contenuti diffusi da tale cultura musicale: molti enigmi tenderanno a chiarirsi.

Il rock è uno strumento utile alla politica di potenza americana verso l'Europa, indebolendo il tessuto sociale tramite un'abile propaganda di miti libertari, eversivi, antisociali, antifamiliari, a favore dell'uso di droghe, satanisti. Esaminiamo i tre principali temi di tale martellante propaganda.

La ribellione dei figli contro i padri.

Il rock è stato la colonna sonora delle lotte studentesche, iniziate a San Francisco (università di Berkeley) nel 1964. Le canzoni dei Beatles, di Dylan, di Neil Young contribuiscono a convincere i giovani del loro esser parte di un'umanità planetaria indifferenziata; li convincono che le regole, l'ordine, lo studio siano strumenti repressivi anziché formativi; rafforzano in loro il falso convincimento (marxista) che siamo tutti uguali e che le differenze umane sono causate dall'ambiente. Un'intera generazione (oggi adulta) viene sradicata dalla sua cultura originaria e indottrinata nell'ideologia mondialista dell'ugualitarismo assoluto. I figli si scagliano contro i padri, la loro cultura, il loro sapere, le istituzioni preposte alla propagazione di quel sapere (la distruzione delle università proseguirà negli anni '70), e soprattutto contro la famiglia, cellula fondamentale dell'ordine sociale, volta a garantire l'educazione tradizionale dei giovani. Alla lotta tra le classi sociali, il '68 aggiunge lo scontro generazionale; e in tale campo la musica rock ha gravi responsabilità nell'aver incitato i giovani ad un ingiustificato disprezzo dei padri. Ma i giovani sono giovani, e possono capire solo una parte di ciò che fanno; si affacciano ora, ventenni, alla complessità della vita e del mondo; sono solo stati plagiati (e lo sono tuttora). Il problema è un altro: chi ha finanziato una tale operazione su scala planetaria?

È semplice creare mode musicali: è sufficiente produrre quella musica scadente, pubblicizzarla sui massmedia incessantemente, creare delle riviste che ne parlino positivamente, delle case editrici che pubblichino saggi "importanti" sulle *rockstar* e il gioco è fatto. Chi controlla i media impone la sua cultura, le sue idee. Il pubblico, se condizionato fin da giovane, può opporre scarsa resistenza a un simile bombardamento. Il rock è un problema politico; l'Europa sconfitta non ha potuto difendere e perseguire la sua cultura musicale.

Le finalità antisociali di tale musica sono esplicitamente ammesse in una storia del rock in sei grossi volumi di Piero Scaruffi; scrive infatti che tra i giovani il rock porta a "simpatizzare con i discriminati (neri, delinquenti, stranieri) e a porsi su un piano egualitario con loro... a sfoggiare vestiti da teppisti... al disprezzo nei confronti delle consuetudini borghesi (equivalente ai comportamenti indisponenti nei confronti dei genitori)"⁶. Trionfa la nuova religione dell'egualitarismo mondialistico; tutto è uguale a tutto.

Una curiosa conseguenza di tale ideologia egemone è la completa perdita di interesse nei giovani (e non) per le ricerche genealogiche. Provate a chiedere ad un mondialista convinto i cognomi dei nonni e dei bisnonni (non azzardatevi a parlar di trisavoli, non capirebbe), la loro provenienza, di cosa si occupavano ecc. Vi guarderà come se foste un matto che si interessa di stupidaggini. Radicalmente assorbito dalla sua visione postmarxista per cui le uniche differenze umane sono causate dall'ambiente, dalla ricchezza e dalla povertà, non riterrà dover spendere tempo nella ricerca dei suoi avi, "gente qualunque". Noi musicisti europei invece ben sappiamo che la genealogia significa molto, basti pensare alle famiglie dei grandi musicisti: i Bach, i Mozart, gli Scarlatti, i Puccini... Il genio non nasce

dal nulla o dal caso. Perfino gli allevatori di animali di razza si dimostrano più saggi: sanno bene che per ottenere un certo tipo di cucciolo dovranno studiarsi le genealogie (*pedigree*) degli aspiranti genitori.

Il seguace del nuovo ordine mondiale non crede ai valori innati che si tramandano attraverso il sangue, ai valori culturali patrimonio caratteristico di ogni razza come ci credeva Verdi allorché dichiarava: “i tedeschi fanno musica tedesca... bene.... noi, imitandoli, rinneghiamo l’indole nostra, facendo musica senza carattere italiano, ibrida e bastarda”.

Il rock contribuisce a creare l’ideologia apolide ed internazionalista con le sue innumerevoli canzoni antifamiliari. Tra le centinaia segnaliamo come esempi: *She’e Leaving Home* (Beatles, 1967); *The End* (The Doors, 1967).

L’ideologia antifamiliare del rock indebolisce la società, rendendola più conflittuale, meno coesa, meno cosciente della propria identità nazionale; indebolendola la rende più facilmente controllabile dai poteri forti, vincitori del secondo conflitto mondiale. Stesse motivazioni spingono quei poteri occulti che decidono la politica culturale dell’Occidente ad operare sugli altri due fronti della droga e del satanismo.

Propaganda a favore delle droghe.

Fino al 1956 nessun film poteva occuparsi del problema della tossicodipendenza; il codice Hays in vigore negli USA lo vietava. Lo infranse per primo Otto Preminger con *L’uomo dal braccio d’oro* (1956), “mobile” film che raccontava la disperazione del drogato (e giocatore di poker) Frank Sinatra, e di come riuscisse a superare la sua dipendenza dall’eroina. La tesi era positiva, ma intanto si cominciava a parlare di droga nei media; e da allora è stato un crescendo colpevole, che ha enormemente contribuito al diffondersi di questo veleno mortale. Già solo dieci anni dopo il film manifesto del ’68, *Easy Rider* si concludeva con un “viaggio” (LSD) celebre, raccontato con immagini compiacenti. Per giungere alla spudorata apologia dell’assunzione di droghe nei recenti film di culto giovanile, *Pulp Fiction* e *Trainspotting*; con l’ipocrita scusa della libertà artistica (per film peraltro scadenti) inevitabilmente si permette che molti giovani seguano gli esempi sciagurati proposti dalle pellicole e dai loro finanziatori. Non parlerei infatti di veri autori: per il complottista non esistono autori o artisti nel panorama contemporaneo del cinema e del rock; esistono solo salariati disposti a diffondere l’ideologia dei poteri forti.

La religione neoliberista non permette che si argini lo scempio: guai a bloccare al confine la santa merce, il commercio è sacro, è il nuovo credo dei popoli (abilmente propagandato); se poi quelle merci inducono alla violenza, all’autodistruzione questo non riguarda i film, le canzoni rock ma gli incauti fruitori che hanno stoltamente seguito l’esempio proposto da quelle opere, che non hanno saputo fare la scelta giusta, evitare il pericolo. Lo Stato non tutela più i minori poiché è uno Stato a sovranità limitata, dove comandano gli amici dei poteri forti, che poco si interessano della salute pubblica. Anche loro sono solo dei salariati.

Il rock ha diffuso il culto per la droga fin dai suoi esordi. Alcuni esempi celebri: *Lucy in the Sky with Diamonds* (le iniziali sono LSD; Beatles, 1967); *Break on Through* (The Doors, 1967); *Mr. Tambourine* (ossia lo spacciatore, Dylan, 1965; e per il cantautore newyorchese si è parlato di possibile Nobel...); *Heroin* (Velvet Underground, 1967). Ho scelto di proposito esempi dagli “inoffensivi” anni ’60 per mostrare che l’ideologia del rock fu subito questa; nei decenni cambiano gli attori della commedia (oggi molto più espliciti nel loro inno alla morte), non cambiano i burattinai, le multinazionali della “cultura”, che li sovvenzionano.

Il satanismo

Cinema e rock ancora una volta uniti nel culto di Satana. Innumerevoli le pellicole dedicate al demonio, a cominciare dall’importante *Rosemary’s Baby* (Polanski, 1968 da un romanzo di Ira Levin): siamo nel 1966 (666 è il numero dell’Anticristo nell’Apocalisse) e si festeggia una nuova era (la New Age?) satanica agli inizi.

Satanismo significa sovversione, rovesciamento dei valori tradizionali, cancellazione della tradizione, nichilismo, violenza, pornografia ossia i caratteri propri del mondo musicale rock. Ed infatti molti gruppi importanti, fin dagli anni '60 inseriscono in alcune canzoni messaggi rovesciati (il rovesciamento è pratica usuale tra i satanisti; si pensi ai rituali delle messe nere) in cui si inneggia al demonio; li si può ascoltare nitidamente solo facendo girare i dischi al contrario. In un bel libro Climati ce li spiega e, in una audiocassetta allegata, finalmente (molti "amici del rock" negavano con ostinazione sospetta l'esistenza di tali messaggi subliminali) ce li fa sentire⁷. I gruppi "coinvolti" sono i più importanti: Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, Madonna ecc. Con gli anni '80 e la fine di ogni censura non è più necessario neppure nascondere tali messaggi: vi sono decine di gruppi che hanno fatto del satanismo il loro tema ricorrente; sono ormai moltissime le canzoni dedicate a Satana e gli album ove ricorre il simbolo della Bestia. Vi sono perfino alcune riviste esclusivamente dedicate a questo tipo di rock (*Flash*).

L'attacco frontale alla Chiesa è ancora una volta una questione politica voluta dalle multinazionali angloamericane (le *rockstar*, salariate, obbediscono) nemiche dell'Europa e delle sue radici cristiane. La Santa Sede (ma anche l'Islam dove infatti tali prodotti non possono circolare) è l'ultimo nemico da abbattere, è una forza politica planetaria che influenza centinaia di milioni di persone; il rock, il satanismo (e il connesso materialismo) sono armi utili per allontanare i giovani dalla Chiesa e dalla sua etica troppo austera.

Ogni vero Potere sa che il suo perpetuarsi e rafforzarsi dipende dalla sua capacità di penetrare tra i giovani, gli uomini di domani. Mussolini e Pio XI stavano infatti per rompere il Concordato appena siglato per un problema che può apparire banale solo agli ingenui: il monopolio nelle attività ricreative giovanili che il regime fascista voleva per sé, concedendo alla Chiesa solo l'attività di insegnamento religioso. "In questo siamo intrattabili. Nostro deve essere l'insegnamento... In tre mesi ho sequestrati più giornali che in sette anni... Il regime fascista vigila" scriveva minaccioso Mussolini nel 1929. Il Concordato ridava così ai cattolici piena cittadinanza e una libertà d'azione che subito il fascismo cercò di circoscrivere (e di cui il Vaticano si servì abilmente, preparando la classe politica destinata a sostituire il fascismo, la futura Democrazia Cristiana).

La guerra per la formazione dei giovani è centrale in ogni epoca; è la gramsciana lotta per l'egemonia nella società civile che si esplica controllando i media, il mondo intellettuale che detta la linea di pensiero delle masse. Fascismo, comunismo, cattolicesimo, liberalismo democratico: ogni organizzazione sociale vuole perpetuarsi. Nell'epoca seguente il 1945 i nuovi poteri forti utilizzano il cinema e la musica rock come formidabili strumenti per dirigere il pensiero dei popoli sottomessi, cancellando le loro passate tradizioni, diffondendo ideologie del caos, del disordine sociale, dello smarrimento esistenziale e della morte che indeboliscono quelle nazioni, creando in esse, volontariamente, gravi conflittualità interne. Non sarà allora azzardato paragonare le oceaniche adunate fasciste o naziste o sovietiche ai megaconcerti rock; pur cambiando radicalmente i contenuti la funzione di questi grandi raduni rimane la medesima: perpetuare il consenso al Potere, governare e controllare le masse.

Giuseppe Rausa

¹ R. De Felice, *Rosso e Nero*, Baldini e Castoldi, 1995, pag. 80.

² T. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, 1

³ W. Furtwängler, *Dialoghi sulla musica*, Ed. Curci, 1950, pag. 89, 91-2, 99.

⁴ I. Pizzetti, *Lettera aperta di un musicista italiano del 1936*, in "La rassegna italiana" IX (1936), n. 1, pag. 15.

⁵ A. Lanza, *Il Novecento II*, EDT, 1980, pag. 17.

⁶ P. Scaruffi, *Storia del Rock, 1954-66* (primo volume), Arcana, 1989, pag. 103-4.

⁷ C. Climati, *Inchiesta sul rock satanico*, Piemme, 1996.

La mascherata romana

di Massimo D'Azeglio

Tra i memorialisti dell'Ottocento italiano Massimo D'Azeglio occupa un posto di rilievo, più ancora che per i fatti raccontati, per il modo di raccontarli. Semplice e colloquiale, dai tratti asciutti e immediati, proprio come la sua pittura priva di qualsiasi stucchevolezza. Basta qualche pennellata per delineare paesaggi, situazioni, figure con partecipazione d'artista, ma senza mai perdere l'aplomb dell'uomo politico che alla causa italiana diede un contributo di indiscussa moralità. Significativi i miei ricordi, troncati dalla morte ed editi postumi nel 1866. Efficaci le pagine dedicate all'esperienza romana e al suo fascinoso carnevale, ricco di sorprese. Tra queste, lo sbucare - da qualche angolo - dei due assi della musica Rossini e Paganini, ma senza alcuna aura: nulla più che due vivaci e sanguigne macchiette, trastullo dei presenti. D'altro canto lo scrittore torinese mai fece mistero di tenere in poco conto chi riceve onori "pei trilli".

... Questo scatenamento del carnevale non mi divertì un pezzo: a 23 o 24 anni già n'ero sazio e seccato, ed in quei giorni di pazzie fuggivo al polo opposto di Roma. M'accadde però nei primi tempi di prender anche parte a mascherate e ad una fra l'altre che voglio ricordare.

Erano a Roma Paganini e Rossini; cantava la Liparini a Tordinona, e la sera mi trovavo spesso volte con loro e con altri matti coetanei. S'avvicinava il carnevale e si disse una sera: "Combiniamo una mascherata".

"Che cosa si fa? Che cosa non si fa?" si decide alla fine di mascherarsi da ciechi e cantare, come usano, per domandare l'elemosina.

Si misero insieme quattro versacci che dicevano:

Siamo ciechi,
Siamo nati
Per campar
Di cortesia
In giornata d'allegria
Non si neghi carità.

Rossini li mette subito in musica, ce li fa provare e riprovare, e finalmente si fissa d'andare in scena il giovedì grasso. Fu deciso che il vestiario al disotto fosse di tutta eleganza, e disopra coperto di poveri panni rappezzati. Insomma una miseria apparente e pulita.

Rossini e Paganini doveano poi figurare l'orchestra, strimpellando due chitarre, e pensarono vestirsi da donna. Rossini ampliò con molto gusto le sue già abbondanti forme con viluppi di stoppa, ed era una cosa inumana! Paganini poi secco come un uscio, e con quel suo viso che pareva il manico del violino, vestito da donna, compariva secco e sgroppato il doppio.

Non fo per dire, ma si fece furore; prima in due o tre case dove s'andò a cantare, poi al corso, poi la notte al festino.

Ma io ne' divertimenti fui sempre amante del **bel gioco dura poco**, ed il festino lo feci a letto.

(traduzione a cura di G.G.)

L'Opera a Parigi nel Grand siècle

di Alberto Cantù

Con Mazarino

L'opera italiana si diffonde in Francia grazie al cardinale Mazarino (1602-1661), succeduto come Ministro delle Finanze a Richelieu, il quale, nei vent'anni, dal 1641, in cui detiene il potere, durante la minorità di Luigi XIV (1638-1715), apre la strada ad un esercito di musicisti italiani. Il suo progetto di "italianizzazione" della cultura, significa alleanze col partito filofrancese in Italia. La maggior parte dei musicisti viene procacciata a Mazarino dai tre nipoti di Maffeo Barberini, papa Urbano VIII, morto nel 1644, che, salito al soglio pontificio nel 1622, aveva loro affidato la questione del Teatro Barberini: una mega sala di 3000-3500 posti in cui il melodramma poté sviluppare la scenotecnica barocca "meravigliosa" valendosi anche dell'operato di Bernini. Caduti in disgrazia sotto Innocenzo X, i nipoti dello scomparso pontefice riparano in Francia e lì trovano un esilio dorato.

Abbiamo così a Parigi, nel 1645, *La finta pazza* di Francesco Satrati, lavoro in realtà mezzo cantato e mezzo recitato dove fanno epoca le scenografie di Giacomo Torelli, mago della prospettiva d'angolo. *La finta pazza* testimonia e inaugura un interesse fortissimo dei francesi per il "théâtre à machines" ossia all'italiana: "macchine" che a fine secolo la *tragédie en musique* ossia il melodramma di Jean-Baptiste Lully riprenderà e svilupperà. Una fra le prime opere vere e proprie inscenate nella capitale è - soggetto di ogni fase-chiave del melodramma - *L'Orfeo* (1647), opera del compositore romano Luigi Rossi che scrive il lavoro appositamente per Parigi. Si tratta di un *Orfeo* assai diverso dalla "favola pastorale" messa in musica da Peri, Caccini e Monteverdi ai primi del secolo. Il librettista, infatti, secondo i caratteri acquisiti dall'opera a Roma e Venezia, innesta sulla coppia e sulla vicenda principale di Orfeo ed Euridice tutta una serie di personaggi e di episodi secondari in modo da giustificare il gran dispiego di macchine sceniche meravigliose. Si dà lo spettacolo nel Palais Royal di Molière, attrezzato per l'occasione (le macchine resteranno lì in deposito). Sono naturalmente in buon numero, secondo la voga del momento, le opere veneziane di Francesco Cavalli allestite a Parigi, dove il compositore soggiorna ripetutamente: dall'*Egisto* (1646) - la compagnia italiana include ben otto castrati - al *Serse* (1660), dato nella Galleria del Louvre e opportunamente farcito di danze, in cui però il protagonista è di corda baritonale. Dimostrazione che in Francia i castrati sono tutt'altro che bene accetti e che si preferisce alla voce di soprani e contralti uomo, prediletti invece in Italia, quella "naturale" del tenore-baritonale ("naturale" nel senso che timbro e tessitura di baritono sono comuni nel maschio adulto).

Il 1662 segna l'ultimo atto dell'opera italiana a Parigi. Cavalli compone, per le nozze del Re Sole con l'Infante di Spagna Maria Teresa, l'*Ercole amante*, omaggio, già nel titolo, all'augusto sovrano. *Ercole* dovrà attendere il febbraio del '62 quando sarà pronta la Salle Neuve alle Tuileries cioè il Théâtre à machines, costruito da Gasparo Vigarani e dai suoi figli. Nel lavoro troviamo, fra l'uno e l'altro dei cinque atti, diciotto *entrées de ballet* (numeri di ballo) della cui musica è autore Lully. Ai balli prendono parte la corte e il re nei ruoli "sovrani" di Plutone, dio degli inferi, Marte, dio della guerra e naturalmente del Sole. Secondo il Bernini, la Salle Neuve può ospitare 7000 spettatori (la cifra è però, di certo, esagerata). Quanto al Sole, va ricordato come, a partire dai Neoplatonici, tale immagine corrispondesse a quella di Apollo nel rappresentare Dio. Di qui l'appellativo di Roi Soleil scelto per Louis XIV che, prima ancor di nascere, viene rappresentato come il Re Sole in una medaglia: il re nascituro sul carro della vittoria con l'immagine del sole nascente. Apollo, inoltre, è, dall'età greca classica, simbolo dell'armonia del cosmo: dio della musica. Inoltre già nel 1651 nel *Ballet du Roy des fêtes de Bacchus* Luigi XIV aveva danzato nella parte del Sole con un costume di fiamme e la lira in mano da Apollo.

Fallimento dell'opera italiana in Francia

L'*Ercole amante* venne rappresentato per 67 anni a memoria dell'evento matrimoniale del re. Passerà però circa un secolo prima che nuove opere italiane tornino ad essere proposte con un qualche rilievo in Francia. D'altra parte questa stessa "tragedia rappresentata per le nozze delle maestà cristianissime" viene considerata dai nobili spettatori, con totale ribaltamento di prospettiva, non un melodramma con inserti ballati ma, come si legge, "un balletto reale misto ad un poema tragico cantato in musica". Il fatto è, che a Parigi le opere di Cavalli & C. vengono accolte con curiosità (soprattutto per gli aspetti spettacolari della messinscena) ma anche con ostilità progressiva e irriducibile nonostante il favore del partito italianizzante. Tale rifiuto ha varie ragioni: l'ostilità del Parlamento, le accuse del Clero ma soprattutto la cultura razionalista e classicista di quel paese, ostile al Barocco di cui l'opera italiana è appunto emblema. I principali motivi d'intolleranza dei francesi verso il teatro italiano sono sintetizzabili nei seguenti punti:

- l'inverosimiglianza di un'azione cantata, e cantata da capo a fondo, anziché recitata verosimilmente in prosa;

- il predominio dell'Aria: momento di stasi lirica dove s'interrompe l'azione;

- la presenza di episodi secondari (seconde, terze, quarte coppie) e di divagazioni comiche;

- la ricchezza di canto vocalizzato, così irreali, e l'ulteriore irrealità della voce di castrato, né di uomo né di donna, né di bambino, né di adulto; quei castrati che a Parigi "provocano l'orrore delle donne e il riso degli uomini".

Così - unica eccezione nell'intera Europa - l'opera italiana in Francia non attecchisce, proprio come non attecchisce il Barocco e l'accusa principale rivolta al melodramma è quella di essere troppo diverso dalle tragedie che nello stesso scorcio di Seicento scrivevano e facevano rappresentare Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699) prendendo a modello il teatro classico. Come dicevamo, nel bilancio "al negativo" dell'opera italiana in Francia bisogna però tenere conto di altri fattori, che sono i seguenti tre:

- Corneille e Racine i quali si attivano per difendere una supremazia potenzialmente intaccabile dal melodramma;

- la grande tradizione di balletti e la preferenza per la danza della corte, che pure gode dello *spéctacle* visivo del *Théâtre à machines*;

- la politica nazionalista messa in atto dal nuovo ministro generale delle finanze Jean-Baptiste Colbert quando nel 1622 subentra allo scomparso Mazarino, per cui il melodramma annega nel gorgo della ragion di Stato.

Musica e Stato

L'età del Re Sole è quella dell'assolutismo monarchico che vede accentrati nella persona del re il potere politico, religioso, economico e anche artistico mentre la Francia assurge al ruolo di Nazione. Le arti sono così centralizzate attraverso *Académies Royales* sotto la protezione e la supervisione (vale a dire il controllo) del re e valgono come strumento privilegiato per contribuire alla fama e allo splendore del sovrano, alla sua immagine di potenza e gloria. Strumento sia di propaganda interna sia di politica estera.

A quanto pare Colbert non era amante delle arti ma riteneva saggio spendere in esse per promuovere l'immagine regale e aumentare la grandezza della nazione. Come ha osservato Robert Isherwood nel fondamentale *La musica al servizio del Re* (Bologna, il Mulino, 1988) secondo il Ministro a tale grandezza poteva e doveva contribuire tanto una medaglia storica quanto un affresco, un edificio come un balletto e anche un'opera di drammaturgia musicale.

Lully e gli antefatti dell'opera francese

A tredici anni Giovanni Battista Lully (Firenze 1632-Parigi 1687) viene "portato in Francia come cameriere personale della principessa d'Orléans per conversare con lei in italiano. Il giovane, intraprendente e spiritoso, riesce ben presto ad entrare nella corte di Luigi XIV con compiti di danzatore,

mimo, violinista e giullare e infine come compositore della musica strumentale del re. Per quasi vent'anni, dal 1653 al 1672, il musicista (che nel frattempo si era naturalizzato francese modificando il suo nome in Jean-Baptiste Lully) si dedica alla composizione di musica di scena per balletti, mascherate, commedie, intermezzi, pastorali" (Baroni) e assieme al commediografo Molière crea il genere della *Comédie-ballet* che tanto successo riscuoterà a corte.

La *Comédie-ballet* è uno spettacolo dove fra una scena e l'altra in prosa vengono inserite parti danzate. Quale collaboratore musicale stabile di Molière, Lully lavora fra il 1663 e il 1671 a dodici *Comédie-ballet* la più celebre delle quali è *Il borghese gentiluomo* del 1670. Qui i numeri di balletto sono integrati nell'azione ossia nei casi di Monsieur Jourdain mentre in altre *Comédie-ballet* le danze svolgono un'azione parallela e indipendente rispetto alla vicenda in prosa. All'opera Lully si dedica solo a partire dal 1672, guadagnatesi del tutto la simpatia e la fiducia del Re Sole e dopo un fallimento. Quello del librettista Pierre Perrin e del musicista Robert Cambert che avevano tentato di "creare un'opera in musica ispirata ai modelli italiani ma cantata in lingua francese" (Baroni).

Perrin e Cambert avevano rappresentato nel 1659, nella dimora di Monsieur de la Haye, maggiordomo della Regina madre, la *Pastorale d'Issy*, prima "commedia in musica" di autori francesi data in Francia. La musica è andata perduta ma sappiamo che si trattò di un'opera breve - durata un'ora e mezza - ricca e varia. Nell'Introduzione al libretto, Perrin ricorda che "il francese ama la brevità e la diversità" e deride i ridicoli intrecci, i recitativi sconnessi, le arie troppo fiorite e ripetitive e i sentimenti ampollosi dell'opera italiana. Garantisce inoltre come l'opera contenga cose per gli occhi (splendidi costumi, superbi scenari, mirabili congegni meccanici), per le orecchie (canti e sinfonie) e per il cuore. Sono per il cuore, dichiara, quelle "passioni, dipinte nella maniera più viva e commovente" che, a livello di introduzione programmatica, anticipano di oltre un secolo "il linguaggio del cuore, le passioni forti" della famosa Prefazione all'*Alceste* di Gluck- Calzabigi (Vienna, 1767).

Nel 1669, dopo la rappresentazione di *Ariadne*, il Re concede a Perrin le "Lettere patenti" per la fondazione di *Académies d'opéra* e nel '71 ha un gran successo il nuovo lavoro della coppia Perrin-Cambert: *Pomone*. Lully approfitta di tale successo e del fatto che Perrin, a causa di cattive speculazioni, sia finito ancora una volta in prigione riesce ad acquistare dal librettista i diritti delle Accademie facendosi carico dei suoi debiti. Col sostegno di Colbert, ottiene poi da Luigi XIV nuove "lettere patenti" per "rappresentazioni al nostro cospetto (quando ci piacerà) di drammi in musica composti tanto di versi francesi che in altre lingue". Secondo queste "patenti", uno dei figli del compositore potrà succedere nella carica di "sovrintendente generale della musica francese", che Lully ottiene dunque a quarant'anni. Lully, inoltre, ha facoltà di stabilire i prezzi dei biglietti che dovranno pagare anche persone titolate come i Ministri della Real Casa. Dame e gentiluomini sono autorizzati a cantare senza tema di censura o della perdita del titolo. Nessuno, prescrivono le "lettere", può far cantare drammi in francese in altra lingua senza l'autorizzazione del Sovrintendente che ha così, in pratica, il monopolio dell'opera.

"Amour" et "Cadmus"

Sono queste le condizioni da cui nasce la *Tragédie en musique* di Lully (nel Settecento il genere verrà ribattezzato *Tragédie lyrique*) e, con regolare cadenza annuale, negli ultimi sedici anni di vita il musicista compone altrettante *Tragédies* "che costituiscono per un secolo il modello classico del teatro musicale francese, l'unico che abbia saputo assumere in Europa un'identità diversa da quella dell'opera italiana" (Baroni). A debuttare, nel '72, è un "pasticcio", *Les fêtes de l'amour et de Bacchus* con cui viene aperto il Teatro Vaugirard (di fronte al Palais du Luxembourg) mentre Lully firma un contratto con l'ingegnere scenico Carlo Vigarani. Il '73 è invece l'anno di *Cadmus et Hermione*, dato alla presenza del Re. Il successo assicura anche la posizione di Philippe Quinault (1635-1688) quale librettista insostituibile, il Quinault le cui commedie e tragedie, pur senza il crisma del capolavoro, avevano avuto un buon successo a Parigi prima che nascesse l'astro di Racine. Tratto liberamente dalle *Metamorfosi* di Ovidio, *Cadmus* si distingue dalle *Fêtes* per la qualità di "dramma in musica" dall'intreccio svolto coerente nei recitativi mentre il Prologo è un resoconto musico-drammatico delle recenti glorie militari del Re. Troviamo scene di *spéctacle* come il "balletto di statue" del Secondo

Atto e il sacrificio a Marte nel Terzo. Vi sono anche scene comiche ma il carattere predominante è tragico. Così l'arte lulliana ha uno dei suoi vertici nel Lamento "*Belle Hermione, hélas*", su basso di Ciaccona. È, questa dove Cadmus crede di avere perduto Hermione per sempre, "una delle più belle pagine che Lully abbia mai scritto. La musica si precipita o s'attarda (mentre) cerca più di rendere le sfumature del testo che di conformarsi alle indicazioni metriche" (Prunières).

Il giorno dopo la prima, il Re risponde positivamente alle richieste che Lully gli rivolgeva da tempo per una nuova sede e concede il Palais Royal (oggi la via del Palais Royal è la Rue Saint-Honoré). Tale sala era stata e veniva ancora usata dalla compagnia di Molière, morto il febbraio di quell'anno. Nella forma originale, secondo il progetto di Jacques le Mercier per Richelieu, risaliva al 1649. Molière però l'aveva ampliato. Vi si trovavano ancora, come già detto, le macchine introdotte da Giacomo Torelli nel '47 per l'*Orfeo* di Rossi. i comici di Molière subiscono lo sfratto e Lully, prima di insediarsi, aumenta la quantità di posti a sedere facendo pagare le spese di ristrutturazione al governo.

Caratteri della *tragédie en musique* di Lully

Ancora una scaletta per sintetizzare l'operato di Lully nel mettere a punto il suo nuovo organismo teatrale. Il drammaturgo

- studia nella resa musicale l'alessandrino, verso di grandi tragediografi come Corneille e Racine che impone al fido Quinault. Con la sua lunghezza da dodici a quattordici sillabe, l'alessandrino consente un recitativo molto declamato sulla parola mentre "frena" l'espansione melodica;

- studia anche la declamazione composta e, più in generale, la recitazione degli interpreti del teatro drammatico applicandola all'opera e ai cantanti;

- struttura l'opera non in tre atti, come l'Opera seria italiana, ma in cinque (oltre al Prologo) sull'esempio del teatro classico;

- si rifà non a soggetti storici o pseudostorici come quelli dell'Opera seria italiana di Zeno e Metastasio influenzata dall'*Arcadia*. Ecco così in campo, da *Alceste* (1674) a *Teseo* (1675), *Proserpina* (1680), *Orlando* (1685), *Aci e Galatea* e *Armide* (1686), il mondo mitologico-cavalleresco (talora tragico) che evita confronti con Re e Imperatori del passato i quali mai avrebbero potuto eguagliare il Re Sole e in più consente le messinscene "meravigliose" da Teatro à machines care al gusto francese. Merita soffermarsi su questo terzo aspetto per ricordare (confronta ancora Isherwood) quanto il re amasse la mitologia, imparata sin da bambino grazie ad un gioco di carte. Così i pittori dell' "Accademia reale di pittura e scultura" inserivano le scene delle campagne militari del Re in un'ambientazione mitologica come ribadiscono il dipinto di Le Brun con il sovrano nei panni di Apollo, la figura mitologica preferita dal re. Queste tele prendevano vita plastica nei balletti danzati a corte o nei teatri - ad esempio quelli di Isaac Benserade anni Cinquanta - e si ritrovano anche, come abbiamo visto, nella *Tragédie en musique*.

Altra riflessione importante è che a differenza del teatro italiano, melodramma "d'evasione", quello francese, come già osservato, è un teatro "celebrativo" del re, della nazione eccetera con una forte connotazione etica. Ed ecco perché, in onore di Luigi XIV, la *Tragédie en musique* predilige l'abbinata amore-gloria, l'ambientazione pastorale oltre ad aprire - valga per tutti il *Cadmus* prima menzionato - con "Prologhi" dove personaggi allegorici esaltano le virtù del re. Fra i caratteri salienti del teatro musicale di Lully andranno ricordati e sunteggiati ancora:

- l'impiego di un'Ouverture "cerimoniale", solenne, fastosa e contrappuntistica, congeniale alla vita di corte a Versailles, chiamata "ouverture francese" o "alla Lully". L'articolazione-base è la seguente: un *Grave* accordale su ritmi puntati dal carattere di marcia cerimoniale che cadenza l'entrata del re in teatro, poi un *Allegro* fugato concluso da una cadenza con gli stessi ritmi e andamenti del *Grave*;

- l'eliminazione delle lunghe e fiorite arie all'italiana, che interrompevano l'azione per esprimere diffusamente un "affetto", ricavando al loro posto un brano in equilibrio fra *aria* e *recitativo*. È l'*air*, sorta di *récit* aperto e intervallato da ritornelli strumentali o vocali (con stesso testo e stessa musica) che tornano più volte. Così, all'interno dell'*air*, le parti in recitativo, predominanti, possono raccontare

e mandano avanti l'azione mentre i ritornelli, grazie ai loro forti connotati melodici, garantiscono il carattere di aria. A sua volta, il *récit*, tutto declamato sul verso francese o appoggiato alla parola, può anche acquistare la flessibilità dell'arioso nella temperie melodica dell'aria;

- l'assenza di voci di castrato al cui posto troviamo quelle assai più realistiche di tenore-baritonale (in quanto troppo realistica, tale voce era invece trascurata dal melodramma italiano e di tenore *haute-contre* ossia contraltino. È, l'*haute-contre*, un tenore chiaro, capace di emettere falsetti di testa, inesistente nel belcanto italiano e da cui deriverà in parte il tenore romantico dell'Ottocento;

- un'orchestra ricca e capace di effetti descrittivo-naturalistici in sintonia con la messinscena.

È opportuno a questo punto ricordare come l'Orchestra della Académie Royale de musique fosse nutrita e divisa in sei *dessus de violins* (violini), tre *hautes-contres*, due *tailles* e tre *quintes* (viole) e tre *basses tailles* più gli strumenti per il basso continuo e flauti e oboi che in genere raddoppiano i *dessus de violons*. Si ha uno stretto interagire di scena e musica e trombe e timpani vengono utilizzati per marce, fanfare e combattimenti spettacolari, come in *Phaéton*. I passaggi strumentali possono imitare il tuono o il vento (in *Alceste*, "sciami" di biscrome a imitazione fra gli archi), il frangersi delle onde e il cinguettio degli uccelli, Mentre la scena si oscura e si odono voci sotterranee, i tromboni evocano gli Inferi così come continueranno a fare nel Settecento: esemplarmente in Gluck.

Altro carattere saliente sta in un largo uso del ballo, come allegorie del Re e della corte e anche l'impiego di "air di danza", a ribadire la grande tradizione ballettistica francese (nell'Età del Re Sole la danza viene considerata come necessaria all'educazione del corpo e a disporre alle armi; utile, per la nobiltà, in tempo di guerra ma anche in tempo di pace).

Fra gli *air de danse* andrà citato quello di Caron, in *Alceste* (1674), quando Caronte sta per traghettare Ercole, alla ricerca di Alceste, al di là del fiume Stige e presentarlo a Plutone ("*Il faut passer*"). In Caronte troviamo qui l'elemento comico che Lully abbandonerà, dopo l'insuccesso di *Alceste*, salvo poi ritornarvi nella sua ultima opera *Acis et Galathée* che però è una Pastorale. "*Il faut passer*" ha la consueta alternanza di ritornello melodico e parti in arioso o di declamato *récit* e ricava con le Ombre una vera e propria scena.

Scena, macchine e musica

È molto importante la collaborazione di Lully e scenografi come Carlo Vigarani e Jean Bérain (1640-1711) che adatta le idee di Torelli al gusto francese accentuando lo *Spéctacle* operistico dalle decorazioni e dai costumi ricercatissimi. Ecco così fra le macchine teatrali, palcoscenici girevoli dietro cui si cambia la scena, che poi appare d'improvviso, come per magia (i cambi sono sempre "a vista": senza che cali il sipario), binari dove scorrono le quinte, con armature di legno e ruote metalliche (ne è ideatore Giovanni Battista Aleotti - 1546-1632 -, maestro di Giacomo Torelli), metodi rapidi per cambiare le quinte girando rulli e ruote, uso di botole, funi e carrucole per i canonici voli d'angeli del teatro barocco e macchine volanti (nubi) per i personaggi mitologici. Anche effetti di fumo, di acque, di incendi con torce agitate sui fondali ad olio oltre a straordinari effetti prospettici laterali ossia "l'angolo".

Valga l'esempio di *Cadmus* dove durante l'Ouverture la scena albeggia, poi sorge il sole. Nel Prologo, Apollo dopo avere abbattuto il Serpente, ritorna nella sua orbita sopra una nube sul carro sfavillante, con tre cavalli, dove prima era apparso e l'Invidia con i suoi venti soccombe sotto una pioggia di fuoco che cade dal cielo. Nella scena conclusiva del Primo Atto, la terra trema e si vede a distanza l'eruzione dell'Etna. In *Phaéton*, invece, che per le scene spettacolari venne chiamata l' "*opéra du peuple*", Nettuno emerge dal mare e si muta in leone mentre in *Atys*, raffinato "*opéra du Roy*", hanno molto rilievo, musicale e scenico, cerimonie magiche e sogni. Momento davvero magico di *Atys* è - Terzo Atto, Scena quarta - il *Songe d'Atys* con la lenta e ipnotica ripetizione di una figura già di per sé ondulata e pieghevole, l'uso di progressioni cullanti, flauti dolci dal risalto etereo e rarefatto, gli archi con la sordina, l'effetto un po' cupo e notturno delle viole da gamba, l'andamento discendente del basso e delle figure, il ramificato e quasi strumentale contrappunto delle due voci di tenore contraltino e di quella del baritono.

Alberto Cantù

Tra segno-suono

di Ferdinando Grossetti

“Impossibilium nulla obligatio est”¹. Hic, sanare anche uno scarto, una elongatio! Tra il subatomico quark, la nanaverticalità dell’hòmo e l’òpra o il vento per gli orizzonti degli eventi², le hydrae ubique, il da qui e l’al di là dell’astro cannibale³, il diafano ectoplasma e i fluidi vaghi, il punto (in-)fermo e le ebbre ellissi degli universi, il big bang e il big crunch⁴ _ traguardare le distanze!

Un dissidio inviscerato, deforme ed esponenziale che alimenta l’illecebra d’un’esplicazione sempre differita. E sempre assolta: non fosse che per un’arra a cui si aggiunge ancora una promessa.

Il rapporto tra il segno (shmeion - semeion/ stigma - stigma/ sfragis - sphragis) e ciò che da esso dovrebbe conseguire _ non un aliquid, ma la pienezza del corpo fisico (visivo-fonico-mnèsico) o fluido-molecolare _ è infenso a un suo risolvimento inequivoco. Ché giace su di una reticenza il cui predicato si espleta attraverso il deficere assiduo, il venir meno della riverberazione acustico-“semantica”. Un atto mancato? Di certo una impoténtia! Il segno è un’immagine promemoriale di un’assenza: l’aspetto archetipico che, mentre “rinvia ad altro da sé per qualcuno”⁵, non è più ravvisabile nel momento in cui i lasciti psico-consuetudinari che l’avevano originato, ovvero le sue autonome referenze comunicazionali, vengono a mancare, rendendolo fossile muto e inarticolato. Esso sarebbe ideoforo-fonurgico, conterrebbe cioè un concetto (significato astratto) e l’eidos (sensorial-significante) che di quel concetto è effigie. Ma non è né riflessivo né di per sé dinamico. Fino a quando non si passa a escuterlo. Allora il rinvio infinito ad altro segno (interpretante) si fa molteplice ed estensivo, senza mai requiare. Chi si accolla, perciò, l’òner di “comunicare qualcosa [la musica] che il discorso non può comunicare”, deve considerare ciò che Seeger⁶ definisce il *bias of speech*: l’azione sviante e distorcente del linguaggio. Quello che ne deriva, intanto, è solo deissi di subiettività. Tutt’al più, di plausibilità (*Stichhaltigkeit*). Sicché, tra esso e il dato estesico⁷ _ *reception* per arrogazione _ corre l’affanno perpetuo ed epifenomenico di riferire un significato mai definito e definitivo, per ognuna delle cui varianti ha effetto il rimando a reti e costellazioni associativo-analogiche infinite e autoproliferanti: *aliquid stat pro aliquo*. Dove gli apparati linguistico-riferitivi naufragano in un mare di approssimazioni protese ma sempre approssimate, appunto, conclamanti non altro che ineffettualità. Tutto ciò che allora volge alla succedaneità dell’evento reale (appercezione della nozione fonico-musicale) è pseudo-rappresentazione d’una renitenza che rinvia alla cinta teàtrica dell’immaginazione. In cui, però, nessuno possiede la *Weltsprache* per esclamare èureka! Poiché essa non sarà mai quell’assenza, quanto piuttosto il tentativo (vano) verso quell’assenza. Mai, peraltro, suffragata per intero. Inconfigurabile. Inepifanica. Nonostante il lusso dell’esorbitanza. *O immaginativa che ne rube/tal volta sì di furor, ch’om non s’accorge/ perché d’intorno suonin mille tube*⁸.

L’analisi musicale, qualunque analisi, ancor più quella del segno (semiosi introversiva o estroversiva di Jakobson, endo- o eso-semantica di Bright, semantisch o exosemantisch di Stockmann...), dovrebbe servire da principio per fondare l’allegazione estetica dell’opera la quale, però, non potendo in nessun modo sostituire né il punto di vista dell’autore, né quello dell’interprete, né tanto meno quello dell’ascoltatore _ di ogni ascoltatore⁹ _ è destinata a derivare come tutte le futili presunzioni definitorie. L’esplicazione universale dei “contenuti” musicali è, dunque, un fallimento, un vero e proprio crack ermeneutico! Anzi, è il tradimento di quell’opera che, inattingibile nel suo criptico in sé, essa voleva una e per tutte definire, quindi: limitare. Quando Ruwet¹⁰ afferma che “Il significato (l’aspetto ‘intelligibile’ o ‘traducibile’ del segno) viene dato, in musica, nella descrizione del significante (l’aspetto sensibile)”, egli o dimentica che l’analisi a-teleologica non serve a intendere la musica oltre il dato grafico-materiale, o tralascia di considerare la distanza _ immanente _ che intercorre tra analisi e descrizione: *incolmabile*! La parola, ancorché metalinguistica, è un veicolo fedele solo alla sua allusività metaforica. “... lo scarto tra ciò che la partitura formalizza e il risultato sonoro è troppo

grande perché la notazione possa essere considerata un'immagine valida dell'opera"¹¹. Senza tacere, poi, della vera e propria frattura che, nella produzione contemporanea, si viene a determinare tra le "insegne" avventizie della grafia e l'esito fonico che da essa se ne ricava. Emancipatesi dai luoghi simbolici della tradizione e sguisciate quali lacerti reificati di portati macchinico-computeristici, le nuove vetrine segniche (le partiture) irretiscono in quanto tali: uno sguardo al loro essere grafiche rileva un tale compimento gestaltico che esse, aprendo a nuovi contenziosi simbolici (la distanza con le loro denotazioni) ed esautorando ogni residuo riflessivo di phoné, si autoimpongono per esclusività iconica. Ossia, per una cattura integrale dell'occhio al farsi latrèutico dell'iconizzazione. E, mentre si concedono al privilegio soggiacente ed effuso dell'*Opsis*, si riducono a neo-crètule tecnologiche che rimandano a tutto, salvo che ai loro corrispettivi fonici, al dato del loro 'eterificarsi'.

Già gli stoici distinguevano il semplice suono sensibile (*phoné*) dal suo significato (*lektòn*), mentre Roscellino sosteneva che l'universale del *nomen* (segno) era mero *flautis vocis*. A Guglielmo Occam, secondo cui l'universalità del *nomen* (segno) ha senso solo per convenzione e non rinvia ad alcun significato universale delle cose, fa eco Berkeley, il quale precisa che l'uomo possiede soltanto idee particolari, alle quali, però, non può attribuire che nomi usuali. Ogni *researcher* o *language* elegge un suo termine a cui annette un particolare significato, escludendo da esso significati altri, di chi pure aveva già fatto ricorso alla stessa lettera o espressione per dire cose diverse, se non addirittura contrarie¹². Parole uguali, dunque, possono celare verità differenti: "Il guaio è che voi, caro, non saprete mai, né io potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi dite. Non avete parlato turco, no. Abbiamo usato, io e voi, la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; ed io, nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci; non ci siamo intesi affatto"¹³.

Ma se la terminologia abituale permane già ranca, e l'universo delle parole, falòtico; figuriamoci cosa ne consegue quando la glossa musicale deve ripiegare su di essi: un'immane incongruenza, uno sbando semantico, un'aporìa. E sì che di tale retaggio si nutre ancora con flagranza l'analisi tradizionale. Essa pone in primis problemi relativi ad un suo autonomo linguaggio ermeneutico, in quanto non ovvio, eppure tutt'altro che apodittico. Sia per la mancanza di una nomenclatura e una semiografia univoche, sia perché la musica è un simbolo provvisorio, un'arte allografica. Soprattutto, perché i criteri che informano gli analisti sono diversi e, spesso, contrapposti. Essi, senza forse rendersene conto, dimostrano così che i sistemi codificati non determinano, ma semmai sono determinati dalle causanti dell'opera.

Intanto, come sostiene Pierre Schaeffer¹⁴, "Nel suo insieme, l'abbondante letteratura dedicata alle sonate, ai quartetti e alle sinfonie è priva di senso. Solo l'abitudine può mascherarci la povertà e il carattere disparato di queste analisi". Le diversificate, poi, spesso contrastanti letture armoniche compiute per esempio sul *Preludio* del *Pelléas et Mélisande* di Debussy¹⁵, e non solo, ne sono una riprova eclatante. Peraltro, Edgard Varèse, a proposito della sua *Density 21,5*, dichiarò: "sono sicuro che se si osserva quanto è scritto nella partitura... potrete benissimo lasciare da parte sia le analisi di Wilkinson che degli altri"¹⁶. Dal canto suo Luigi Nono, secondo quanto riportato da Gottwald¹⁷, avrebbe reputato tutta falsa l'analisi del suo *Canto sospeso* elaborata da Stockhausen. E, comunque, per oggettiva che possa ritenersi l'analisi effettuata, l'opera musicale paradossalmente non può essere adombrata che abbandonando proprio i risultati dell'analisi, per ricorrere a ogni relazione storico-cantometrica, a ogni risorsa affabulatoria delle visioni metalinguistiche. Come dire, un rosario di altre simulazioni simboliche, in definitiva, un vero e proprio simulacro grafico-verbale. Una irriducibilità, dunque, tra segno e "racconto di esso", che fa della musica una *chose* affatto indicibile. Ma là dove si arrestano smarrite e confuse la scienza e la filosofia, può travalicare _ come asseriva Ingeborg Bachmann _ solo la poesia.

L'*ascolto* della bellezza sonògena e la permeazione di essa sono eventi acumastico-sensoriali che riguardano sola la singolarità. Ora, ogni nuovo metodo d'indagine e di lettura che nasce fuori delle opere e fideisticamente ad esse applicato, se non contempla la propria inattezza, presenta almeno due inconvenienti: pretende di renderne generale ciò ch'è particolare e si autoafferma per apagòge. L'analisi

semiologica, “che cerca di descrivere un segno e i suoi interpretanti (estrinseci)”¹⁸, o rinvia ad infinitum l’esplicazione del significato (e il significato qui si rivela “quando un oggetto viene messo in relazione a un orizzonte”¹⁹) o ammette che, allo stato attuale, essa “non è in grado di rispondere a tutte le domande che solleva”²⁰. Quando poi si aggiunge che la musica è puro gioco di forme, in altre parole non rinvia che a sé stessa _ *un langage qui signifie soi-meme*²¹ _ allora si precipita nella pretèrita sentenziosità faticata di Eduard Hanslick²². E, tuttavia, questa nuova *norma*, anche se lo nega, sotto sotto intende sostituirsi, in forza di rinnovate guarentigie metodologiche, proprio a quei dogmi di cui inficia ad ogni piè sospinto limiti e contraddizioni.

L’anatomia del testo, che si basa, poi, sui modelli logico-matematici e risente dell’approccio meccanicistico della cibernetica, investe la totalità dell’opera per scomporla nei suoi elementi minimali, definiti unicamente dalle relazioni che intercorrono tra essi e il tutto. Lo spazio viene così diviso da un asse paradigmatico (verticale-sincronico), sul quale vengono coadunate, le une sotto le altre, tutte le unità musicali (indicate con sequenze simboliche di numeri e lettere) comprese nello stesso paradigma e che assolvono le stesse funzioni di un dato ambito strutturale; a cui corrisponde un asse sintagmatico (orizzontale-diacronico) che allinea, invece, la successione delle funzioni di una struttura musicale. Seguono le segmentazioni del *continuum* di elementi sonori (svincolati, però, dai presupposti della forma) per individuarne, prima, le unità in base al criterio della duplicazione; e, dopo, ispirandosi alla pratica strutturale di Jakobson, per stabilire se esse appartengono alla stessa classe e svolgono le stesse funzioni. La discretizzazione che ne deriva, in virtù dell’analisi insiemistica e dei relativi criteri tassonomici, di tutta una serie di elementi (classi di altezze, insiemi, soprainsiemi e sottinsiemi, permutazioni, equivalenze, ordini, moduli intervallari di base, cardinalità, classi d’intervalli, multipli e rivolti, vettori intervallari, zeta-correlati, invarianze...) definisce _ quando lo definisce _, con i suoi deliranti indicatori alfanumerici, il cabrèo di tutte le allogazioni e le frequenze segniche, utile solo a stilare “una caratterizzazione combinatoria delle stile di un corpus musicale dato”²³. Come dire, una sorta di ratificazione asettica dell’immanenza ontologica dell’opera. Ché in nome di una supposta *ratio ac disciplina*, questa ipercodificazione non solo non risolve il vuoto tra fonema e morfema, ma si arroga pure il libito di confiscare quell’aspetto inafferrabile (scaturiente proprio dall’oggetto della sua disamina), che è la sfera emotiva della musica la quale, palesando (e quindi, rendendo possibile la sua verbalizzazione-simbolizzazione) una reazione organica (coenestetica-cinestetica), conclama in atto la sua natura biologica. Da ciò, la debita rilevazione che la lettura funzionale, tesa a correlare forma e significato (segmentazione su base formale e indagine su quella sperimentale) è lungi dall’essere compiuta.

Come sostanzialmente frammentario e inespugnabile rimane il tentativo di Nattiez²⁴ il quale, rifacendosi a Jean Molino, propone la teoria della tripartizione, secondo cui l’opera andrebbe analizzata tenendo presente il *livello neutro* (che concerne la traccia materiale della composizione in quanto tale e senza alcun riferimento esterno, *organizzazione*); il *livello poetico* (che comprende tutti quei fattori storici, sociali, tecnici, politici... caratterizzanti la formazione dell’autore, nonché i documenti e le informazioni relativi al progetto, *genesì*); e il *livello estesico* (che riguarda, invece, il campo della ricezione musicale, in cui l’analista deve tener presente la modalità d’intendere e valutare letture, esecuzioni critiche, trascrizioni, interpretazioni, *percezione*).

A parte la postulazione e la non definibilità delle corrispondenze, ma come è possibile investire quelle zone indistinte dove risiedono le aure estreme del *poietico* e ancor più dell’*estesico*, senza impegnare prima manipoli agguerriti e temerari di storiografi, psicologi, biologi, fisici, chimici, psicanalisti, neurologi, geografi dello spirito, filosofi, linguisti, narratori di scenari dell’anima, illustratori di *fabulae*, scienziati, maghi e poeti... ma anche glossatori di umori, onde e ologi (ricordate *A rebours* di J.-K. Huysmans?), navalestri di dottanze e scèpsi, bucanieri di logomachie?? Per ora c’è l’attesa!

Tanto, ciò che conviene notare è che questa teoria, oltre ad essere formulata (come tutte le altre tentanti all’universalismo) a posteriori e perciò apposta alle opere per ricercare in esse ragioni di ordine e unità, sembra richiamarsi alla disputa medievale sugli *universali* che, pacificata con il compromesso di Alberto Magno e San Tommaso, finì per accogliere tutte le loro ipotetiche prerogative:

1) gli *universali* possiedono una realtà che precede le cose individuali, in quanto nella mente divina preesistono al mondo deg' individui creati (un *ante rem* dunque che corrisponderebbe al livello *poietico*); 2) gli *universali* sono delle cose, poiché mediante la creazione Dio li pone nelle cose come loro essenza (un *in re* che equivarrebbe al livello *neutro*); 3) gli *universali* derivano dalle cose per astrazione, poiché la mente dell'uomo può estrarveli a posteriori, trasformandoli così in immagini mentali, in concetti e infine in parole e segni convenzionali (un *post rem* che corrisponderebbe, in ultimo, al livello *estesico*). In sostanza, ancora una premessa metafisica supremamente ordinatrice e onnicomprensiva (*periechein*, non compreso da altro: *periechomenon*), che informerebbe anche la teoria semiologica dei tre livelli. Fin quando i musicologi (che possono e, anzi, devono rifarsi al gran concerto della gnòsi per cerziore o lùcere) rimarranno impaniati nella parcellizzazione del tòpos sonoro e degli algoritmi che la ostentano, senza arrecare gli opportuni tramiti delle sinestesie concettuali, perché ogni ascoltatore, penetrando nelle glùme del suono, possa fare della ricezione musicale, un'esperienza dinamicamente operosa, tanto creativa, quanto, però, costitutivamente irripetibile, essi non hanno alcuna ragion d'essere. Ché tendono a riversare sull'ascoltatore (che la subisce non senza pena) una pratica di godimento intellettuale, tesa a inferire un cruccio decodificatorio che, esaurendo in sé ogni intento teleologico, finisce per rivelarsi fittizio, meramente esercitativo, soprattutto ineffettuale e, quindi, inutilmente ridondante. (Quasi una sorta di algolagnia attiva, dunque, insinuata nell'esegesi musicale).

E sì che fin dal secolo XVII Athanasius Kircher nomando *le singe de la lumière*, affermava che “qualsiasi cosa visibile può essere resa udibile, così come qualsiasi cosa l'orecchio percepisce, può essere percepita anche dall'occhio”²⁵. Da tempo, ormai, in taluni individui, si riconosce la “compulsione ad associare i suoni con immagini visive di colori e forme” _ psicoromestesia _²⁶. Attività questa che, come molte altre, “implica... un vasto coinvolgimento della corteccia cerebrale, dei nuclei motori e sensitivi sottocorticali e del sistema limbico”²⁷. Ma se mai un dì la scienza neurologica saprà fornire indicazioni assolute (?) sulle funzioni del sistema nervoso..., allora ci saranno probabilmente mappe telematiche che, allegandosi ai fotismi naturali dei vari oggetti, visualizzeranno il suono, correlato alle luci, ai colori, alle emozioni..., le sue percorrenze, le direzioni, i riverberi, le risonanze, ed ogni altra avventura dinamico-fonico-visiva... Eventi che, nella locupletazione sensoriale, riveleranno e, a un tempo, rileveranno i nessi e le interdipendenze tra segno grafico e il suo farsi suono, la risposta e la cooperazione dell'ascoltatore, quindi l'improntabilità del fenomeno che non esclude il *locus*, la temperie emotiva, la variabilità del tempo.

E tutto ciò, mentre indietro ancora si attarderanno loro, gli anagnosti dell'analisi scienziata. Sembra di vederli, lì, con le loro scoveranti giaculatorie, superciliosi e tutt'intenti a svelare o creare un preordine, un *Grundsatz*, su cui edificare la logica dei (loro) *massimi sistemi*, sconsiderando tout-court che la natura con le sue proiezioni (uomo-opera), possa determinarsi anche al di fuori della legge causa/effetto, stocasticamente, attraverso l'ineliminabilità del caso (tichismo peirciano), l'imprevedibile configurazione plastico-mentale scaturita dal colpo dei dadi: “Il più bello dei mondi possibili è un mucchio di cose gettate giù dal caso”²⁸. Senza alibi, né moventi.

Frattanto, “Si può riuscire a costruire una grammatica generativa di uno stile, ma nessuno è mai riuscito a costruire un modello formale della casualità storica”²⁹: Ci sono interrogativi su cui non si può rispondere. E “Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere”³⁰. Ai poteri della conoscenza occorrono sinàpsi mobili e logico-fantastiche. Lo specifico deve giungere alla corrività del suo perscrutamento, ma perché il plinto che ne sortisce possa essere elevato a valore comparativo nella funzione olistica delle acquisizioni. Una sola chiosa o una sistematica non risolve, bensì ghetizza il processo d'intellezione per il quale, invece, bisogna contemplare la molteplicità e l'àlea delle combinazioni fenomeniche e concludere che la riduzione della pluralità a esclusivo paradigma è pura follia! “L'opera è l'orizzonte di tutte le riscritture possibili”³¹. E tutto ciò che chiude al minimo àdito, anche a un minuscolo meàto, si annette le ragioni del proprio cessamento. D'altronde, una visione o un maièta che faccia salvifica la lettura del segno o che possa compendiare quanto forse non è compendiabile, non ancora s'intravede. Né tanto meno, una *clavis* grafico-segnico-fonico-sensorio-visiva... universale.

Ma dov'è il *nàos* della *segna*³² e il suo *lògos*? Come la struttura, anche il segno è una ipotesi, una

congettura. E, per di più, indebita. Così tutte le teorie in odore di pozzorità ecumenica della musica valgono per cattivare quanti ad esse non riescono ad opporre altre o controragioni. Come si può ignorare che d'intorno c'è la visione panica della complessità, i cui estremi hanno reti di connessioni prodigiose, sconosciute ed inimmaginabili? In esse e con esse l'uomo. Il suo rapporto con gli orizzonti micro-macro transumanti, la pugna con l'ignoto e la misura del *Weltschmerz*. Siamo viaggiatori utopianti: fra gli *onta* anassimandrei e l'intero complesso delle loro opposizioni (*physis*), senza plenipotenza di escludere un nonnulla: un battito d'ali, un punctum di lux, un velo di guardo, una linea sul derma, uno zirlo, un idillio, un'eoilpila. Ma anche il colore di un'etnìa, il sogno di un'alchimia, un idiotismo, un *witz*... una distèlia. Siamo sul vento variabile e revocabile dell'a-tempo. C'è l'idea del passato e della sua inevitabile perdita, la sua ricostruzione nel presente. E, mentre s'intrattengono rapporti con il futuro, con la dimensione *extra*... o dell'Emerec³³, corre la conta e il lume, la mente, il meme e il mimema.

Ferdinando Grossetti

¹ Sentenza di Celso jun., *Lex 185 Digest*, lib. 50, tit. 17.

² I confini dei buchi neri.

³ Il buco nero costituito da una concentrazione di materia pari a due milioni di masse solari. Secondo le recenti ricerche degli astrofisici tedeschi del Max Planck Institute, esso sarebbe rinvenibile a otto parsec (equivalenti a otto mila milioni di miliardi di chilometri) dal nostro sistema solare, nella direzione della costellazione del Sagittario (Sagittarius A).

⁴ In astrofisica, rispettivamente la singolarità all'origine dell'universo e la singolarità alla fine dell'universo. La singolarità è un punto nello spazio-tempo in cui la curvatura dello spazio-tempo diventa infinita.

⁵ Peirce, C. S., *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press.

⁶ Seeger, C., *Studies in Musicology* (1935-1975), Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, p. 38-50.

⁷ *Estesico*, neologismo di Paul Valery utilizzato per intendere più propriamente le facoltà di percepire, fruire, contemplare... (la musica).

⁸ Dante, *Purgatorio*, XVII, 13-15.

⁹ Cfr. *L'oracolo musicale* di F. Grossetti, in "Mantova Musica", Mantova, 1993, anno VII, nn° 23-24, p. 27 del n° 24.

¹⁰ Ruwet, N., *Musicologie et linguistique*, "Revue internationale des sciences sociales", XIX, I, p. 91.

¹¹ Nattiez, J. J., *Musicologia generale e semiologia*, ed. it. a cura di R. Dalmonte, E.D.T., Torino, 1989, p. 62.

¹² Si confrontino gli omolèmmi o i lèmmi omologhi. Si consideri l'uso della *libido* in Freud e Jung; della *fonologia* in Jakobson e Trubeckoj; dell'*ironia* in Socrate, Aristotele, Shaftesbury, F. Schlegel, K. W. Solger, Hegel, Kierkegaard...; della *struttura* in Marx, Jakobson, F. de Saussure, G. Bachelard, Lévi-Strauss, J. Lacan, L. Althusser, R. Barthes, Foucault, Chomsky... Inoltre, il carattere polisemico-sinonimico di certi nomi; la teoria degli *esponibili* (frasi di senso oscuro a causa dell'implicita presenza in esse di sintagmematici); e, quindi, i *paradossi*; la *suppositio*, ecc.

¹³ Pirandello, L., *Uno, nessuno, centomila*.

¹⁴ Schaeffer, P., *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, p. 19.

¹⁵ Tra gli altri, da L. L. Laloy, R. Leibowitz, J. D'Almendra, J. van Akere, M-J. van Appledorn, W. Crist, F. Gervais, M. Emmanuel, N. Ruwet, J. Chailley...

¹⁶ Varèse, E., *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois Editor, p. 169.

¹⁷ Gottwald, C., *De la difficulté d'une théorie de la nouvelle musique*, in T. Machover (a cura), 1985, pp. 87-100.

¹⁸ Nattiez, J. J., *Op. Cit.*, p. 81.

¹⁹ *Ibidem*, p. 8.

²⁰ *Ibidem*, p. 80.

²¹ Jakobson, R., *Language in Relation to Other Communication Systems*, in "Linguaggi nella Società e nella tecnica", Milano, Edizioni di Comunità, 1970, pp. 3-16.

²² Hanslick, E., *Il bello musicale*, Martello Editore, Milano, 1971.

²³ Nattiez, J. J., Paquette, L. H., *Il Preludio del "Pelléas et Melisande" di Debussy*, in Ian Bent e William Drabkin, *Analisi Musicale*, a c. di Claudio Annibaldi, E.D.T., Torino, 1991, p. 247.

²⁴ Nattiez, J. J., *Op. Cit.*, p. 22 e sgg.

²⁵ Harrer, G., Harrer, H., *Musica, emozione e funzioni vegetative*, in M. Critchley e R. A. Henson, "La musica e il cervello", Piccin Ed., Padova, 1987, p. 247.

²⁶ *Ibidem*, p. 229..

²⁷ Henson, R. A., *Aspetti neurologici dell'esperienza musicale*, in M. Critchley e R. A. Henson, *Op. cit.*, p. 19.

²⁸ Affermazione di Eraclito. Ma, si considerino pure gli eventi caotici (come la turbolenza atmosferica o le pulsazioni cardiache) i quali, benché seguano rigide regole deterministiche (l'assioma dell'invarianza soggiacente), si rivelano imprevedibili in linea di principio. O ancora, il linguaggio dei frattali (lineari, non lineari e aleatori) e alle loro illimitate e ricchissime configurazioni.

²⁹ Nattiez, J. J., *Op. cit.*, p. 129.

³⁰ Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*.

³¹ Nattiez, J. J., riprendendo J. Molino. Comunicazione personale del 1975. *Op. cit.*, p. 55.

³² *Segna*, come femminile di segno.

³³ *Emerec*, da *Emetteur e Récepteur*: l'uomo nella sua globalità (Cloutier, 1973).

I ferri del mestiere dell'operista Donizetti

di Carlo Marengo

terza parte

Maria di Rohan, composta su libretto di Salvatore Cammarano, si connota, nei suoi tre atti costitutivi, come esemplare di quello stile donizettiano asciutto, scarno, di forte pregnanza drammatica inaugurato con il *Devereux*. In *Maria* i grandi impianti di massa e d'insieme cedono il passo alla scena solistica estesa tutt'al più al duetto. Ed è su questa trama strutturale che l'opera si dipana. Il primo atto vede una sequenza ripetitiva di sortite dei tre personaggi principali, Maria, il suo amante Chalais, il marito Chevreuse ed una quarta figura aggiunta per l'edizione parigina, il cortigiano Gondì, per sfociare, soltanto in chiusura, in un concertato, l'unico dell'opera. A loro volta i due atti successivi, attraverso scene solistiche spesso semplificate e duetti ritornano nella sfera privata dei personaggi, per concludere il tutto con uno sbrigativo terzetto finale (epilogo).

atto primo

Overture: Larghetto in la maggiore, costruito sul materiale della cabaletta del duetto Maria-Chalais del terzo atto e della cavatina di Maria del primo, seguito da un Allegro in forma sonata in la minore/maggiore secondo la consueta tripartizione, questa volta con la ripresa pure del primo tema;

1 - Coro d'introduzione tripartito ABA+coda con B piuttosto espanso in funzione di parte centrale instabile;

2 - Recitativo e Cavatina: il conte di Chalais (tenore), preceduto da una introduzione orchestrale, dopo il canonico recitativo intona un'aria Abc+coda che sfocia, ancor più direttamente rispetto ai due esempi di *Favorite*, in una cabaletta Aba¹;

3 - Scena e Cavatina: un recitativo tra Maria (soprano) e l'amante Chalais, funge da preludio alla prima aria della protagonista femminile, un corposo ABA¹ in la minore (suddivisione interna A-bc-a¹de) e coda in la maggiore. Un recitativo sinfonico (Visconte e Fiesque) porta alla cabaletta Aba¹;

4 - Scena e Ballata: scritto per Parigi, questo numero, in cui il cortigiano Gondì (mezzosoprano) accenna maliziosamente alle presunte leggerezze di Maria tanto da procurarsi un duello con il conte, è una doppia *Barform* AA¹B (+B¹ del coro) con A¹ - sottile raffinatezza sintomo tuttavia dell'intento, pur nella estrema economicità dei mezzi utilizzati, di creare varietà - tonalmente alterato;

5 - Scena e Cavatina: dopo Chalais, Maria e Gondì è ora la volta di Chevreuse (baritono, amico di Chalais e, per opportunità politiche, segretamente sposato a Maria) il quale si profonde in un'aria dall'impianto sia formale che tonale ulteriormente diversificato e ampliato, una bipartizione corrispondente alle due strofe di otto versi del testo poetico, la prima (Abc) con percorso tonale do minore-Mi bemolle, la seconda (deF+coda indissolubile) in La bemolle. Anche la cabaletta, dopo la transizione di rito, rinuncia al precedente Aba¹ preferendovi un inusuale A(ab!) b c;

6 - Scena e Finale Primo: preceduto da una serie di recitativi, sopraggiunge l'unico grande pezzo d'insieme dell'opera, un concertato AAB+coda, simile in struttura a quello di *Lucia*, pur non possedendone la qualità dell'invenzione. L'atto si conclude con una stretta di due strofe, la prima Abc (Tutti), la seconda defg (un "a due" Maria-Chalais) con riconduzione e ripresa della sola prima strofa, coda finale ecc. Da questa fase, prevalentemente espositiva, emerge forse ancor più che nei tre lavori precedenti, contrassegnati dalla soverchia alternanza di scene solistiche e d'insieme, la volontà del compositore di lavorare sui dettagli più che sui grandi impianti. Sintomatiche sono le strutture completamente dissimili e per così dire "in crescendo" delle arie di sortita dei tre personaggi principali;

atto secondo

7 - Recitativo e Aria: abbandonate le sale del Louvre, l'azione ripiega negli appartamenti dei protagonisti. Nel suo palazzo Chalais intona un più articolato recitativo, spezzato dagli interventi dell'orchestra e da un arioso, per raggiungere un'aria AbA¹+coda priva della cabaletta;

8 - Cavatina: il ritmo narrativo incespica, dopo la stringata scena precedente, nel pezzo un po' frivolo, scritto anch'esso per Parigi, di Gondì, un ABa^1 +coda altrettanto sprovvisto di cabaletta;

9 - Duetto: la fase di sviluppo riprende nuovo vigore con il duetto Chalais-Chevreuse organizzato attorno ad una introduzione con recitativo sinfonico, un "Agitato" A (Abc , Chalais e alla fine Chevreuse), A^1 (A^1de , Chevreuse) ed una cabaletta ABA^1 che cede il passo ad un breve recitativo con coda finale, contrariamente alle usuali abitudini, in dissolvenza. Chevreuse è venuto ad offrirsi, per il mutato clima politico, quale sostituto di Chalais nel duello contro Gondì;

10 - Scena e Duetto - Finale Secondo: più articolato, di contro, il successivo duetto Maria-Chalais secondo la tipica tripartizione introduzione (recitativo sinfonico AA^1B (Maria), ripreso abbreviato sul canto di Chalais (A^2c)), Larghetto a flusso continuo (A (Maria), B (Chalais), C ("a due")) all'interno variamente ripartiti) e cabaletta reiterata (Aba^1);

atto terzo

11 - Preludio, Scena e Duetto: l'incontro di Chalais e Maria, assente nell'edizione viennese, si limita ad un semplice Larghetto in forma AbA^1C +coda, con A solistici e C "a due";

12 - Scena e Preghiera: segna un ritorno agli impianti solistici. Inizialmente Donizetti concepì questo numero come Ecceitativo-Aria ma nell'edizione parigina vi aggiunse per la Grisi una cabaletta. Pertanto all' Abc +coda dell'accorata Preghiera di Maria segue un piroettante Aba^1 con annessi e connessi;

13 - Scena e Aria: è ora la volta di Chevreuse che, venuto a conoscenza del tradimento della consorte, dopo un AbA^1 + coda indissolubile e un recitativo sinfonico di transizione, intona una nuova struttura cabalettistica contrassegnata da due indicazioni di tempo, un Andante $A(ab)+b$ ed un Moderato (C) composto da due sottosezioni. Al termine della riconduzione si ha soltanto la ripresa di C , ampliato in una strofa tripartita Aba^1 ;

14 - Scena e Duetto: la situazione precipita e questa volta Maria ha di fronte a sé il marito che, scoperta la tresca, attacca un Larghetto introduttivo (struttura AB) in sostituzione del rituale recitativo sinfonico ma che, come questo, si infrange con grande effetto in un accompagnato che conduce ad un Moderato $A(abc) B(Ab) A$ ("Sull'uscio tremendo"). Entrambi fissano la porta segreta dalla quale dovrebbe comparire il conte;

15 - Scena e Terzetto finale: la cabaletta è rinviata, secondo la prassi di inglobare più numeri in una sola scena (*Favorite*), al terzetto Maria-Chalais-Chevreuse, articolantesi in un breve recitativo sinfonico ed in un Moderato che richiama grossomodo lo schema dell'ultima cabaletta dello stesso Chevreuse: $A(a^1a^2, Chevreuse)$, $B(abc, "a tre")$, riconduzione e ripresa del solo B . Dopo una coda di circa una quindicina di battute il dramma volge al termine attraverso una serie di concitati e rapidi recitativi accompagnati che in poche misure contrassegnano l'arrivo degli Arcieri di Richelieu, il duello fuori campo dei due protagonisti maschili, l'annunciata morte di Chalais da parte di Chevreuse e la disperazione di Maria. Il tragico epilogo vede questa volta in scena tutti i personaggi principali della vicenda, "buoni" e "cattivi".

Il piano tonale mette ancora in rilievo come regione predominante il re maggiore di *Bolena* e *Lucia*, re maggiore che ora si profila a distanza (inizio-fine del primo atto in fase di esposizione, nel duetto Chalais-Chevreuse del secondo, nel duetto Maria-Chevreuse e nel concitato Finale del terzo in fase di ripresa). Tuttavia è visibile dal grafico, come in *Lucia*, una sorta di accoppiamento di Re con la regione Si bemolle, lungamente frequentata. Tale sorta di partecipazione è ancor più evidente nelle stesse battute finali in cui un re maggiore-minore, in verità alquanto precario, cede improvvisamente il passo, al termine dell'ultima frase di Chevreuse ("a te, donna infedel!"), ad un inatteso "inganno" conclusivo a Si bemolle, su cui si innesta un moto plagale I-iv (sottodominante minore)-I dell'orchestra.

The image shows a musical staff in bass clef with nine measures. Above the staff, a bracket spans from measure 1 to 6, labeled "atto primo". Another bracket spans from measure 7 to 9, labeled "atto secondo". The notes are: measure 1: G2 (quarter), A2 (quarter); measure 2: Bb2 (quarter), C3 (quarter); measure 3: D3 (quarter), E3 (quarter); measure 4: F3 (quarter), G3 (quarter); measure 5: Ab3 (quarter), Bb3 (quarter); measure 6: C4 (quarter), D4 (quarter); measure 7: E4 (quarter), F4 (quarter); measure 8: G4 (quarter), Ab4 (quarter); measure 9: Bb4 (quarter), C5 (quarter). Above measure 3, the tempo marking "m/M" is present. Below the staff, the measures are numbered 1 through 9. The word "ouverture" is written below measure 1.



Nello stesso periodo di composizione di *Maria*, Donizetti meditava per Parigi un *grand opéra*, il *Dom Sébastien*, dai tratti diametralmente opposti rispetto al lavoro destinato per Vienna. *Dom Sébastien*, su libretto di Eugène Scribe, viene pertanto a configurarsi come un ennesimo modulo formale operistico da aggiungersi ai quattro precedentemente descritti dai quali si differenzia non solo per la massiccia insistenza sulle scene di massa, il decorso narrativo distribuito, secondo l'usanza parigina, in ben cinque atti con ballabili al secondo, ma per l'adozione di strutture formali più elaborate e dilatate, sia a livello dei pezzi chiusi - in particolare un nuovo tipo di aria solistica finora appena larvatamente abbozzato - che degli impianti scenici ove la tradizionale ripartizione Introduzione-Larghetto-Finale è ingigantita da ulteriori elementi quando non contratta o persino abbandonata.

atto primo

1 - Preludio e Coro d'Introduzione: alla Marcia funebre del terzo atto (Preludio) si contrappone un vivace coro introduttivo ABA^1 + recitativo accompagnato;

2 - Recitativo e Cavatina: a differenza di *Bohena*, *Lucia*, *Favorite* e soprattutto *Maria*, la fase di esposizione mediante la struttura solistica è qui ridotta al solo personaggio del poeta-soldato Camoëns (baritono), oltretutto limitatamente ad uno schema di grande aria tripartita con ripresa abbreviata, finora riscontrato soltanto in *Favorite* (Fernand, Finale I), A (AB , Marziale), B ($AB+C$ di riconduzione, Dolce), A^1 (ripresa parziale di A , Marziale) che incorpora in sé la precedente bipartizione aria-cabaletta e che ritroveremo più volte nel corso dell'opera sotto mutate spoglie;

3 e 4 - Recitativo e Marcia funebre; Romanza: Dom Sébastien, re del Portogallo (tenore), esordisce direttamente, (per una propria aria dovrà attendere la fine del secondo atto), su di un semplice recitativo mentre una prima Marcia funebre in 6/8 ($Abab$) introduce la protagonista femminile, l'araba Zayda (mezzosoprano), che avvia una "romanza", in realtà un concertato bipartito A (AbA^1 , Zayda, una melodia questa che, come altre, ritornerà, quasi una sorta di *Leitmotiv*, a designarla), B ($Ab+coda$, Dom Sébastien, Camoëns e altri);

5, 6 e 7 - Scena, Profezia e Finale Primo: secondo le procedure di rito dovrebbe ora comparire una stretta. Al contrario la struttura standard si amplifica secondo la seguente scansione: la strofa principale della stretta conclusiva, A (Abc , Dom Sébastien, solo), la Profezia di Camoëns, una doppia sezione A (ABC , Andante, Camoëns in recitativo sinfonico) B (AA , Moderato, Camoëns e poi il coro), successivamente ripetuta con A sensibilmente modificato (B espanso e C abbreviato), infine la stretta vera e propria che riprende coralmente il marziale A di Dom Sébastien (Abc , coro), seguito da un cantabile B (AA^1b , Zayda e coro, con b in funzione di brevissima riconduzione) e ancora A + coda finale (Tutti). Il tutto ad accompagnare i nostri eroi nella spedizione bellica contro le tribù africane;

atto secondo

8, 9 - Preludio e Coro d'introduzione ("la scena è in Africa"), quest'ultimo un ABA (tre strofe ripartite in Abc);

10 - Scena e Romanza: aria di Zayda, una strofa $ABA+coda$;

11, 12 - Recitativo e Ballabili;

13- Aria e Coro: l'entrata di un quarto protagonista, Abayaldos (baritono), "capo delle tribù arabe e promesso sposo di Zayda", termina, ad atto abbondantemente iniziato, la fase di esposizione, con un'aria (e coro) tripartita A (suddiviso in A (a^1a^2 (Abayaldos), b (coro) A^1 (a^1cd , Abayaldos e coro), B (a^1a^2 , parte centrale) e A^1 , ripresa parziale di A + coda);

14, 15 - Preludio e scena, Primo Coro d'Arabi: la pianura di Alcazar Kebir. Sébastien, con l'esercito in rotta, entra ferito. Un brano corale $AB+coda$ funge da cornice ad una serie di recitativi secondo la scansione ormai nota Coro-recitativi-ripresa del Coro;

16 - Scena e Duetto: una introduzione orchestrale con recitativo accompagnato precedono la prima parte del duetto Sébastien-Zayda, un Larghetto A (Zayda), B (Dom Sébastien, sulla stessa testura orchestrale di A), con sottosezioni a flusso melodico continuo, C (la strofa della “romanza” di Zayda del primo atto), D (“a due”). Un brevissimo recitativo sinfonico/accompagnato porta infine alla cabaletta finale costituita da due sole unità minime a¹+a², quasi a voler rifuggire dagli schemi abituali;

17 - Secondo Coro d’Arabi, un ABA¹ che apre la strada ad uno stringato Larghetto AB cui partecipano tra gli altri Abayaldos, Zayda e Dom Sébastien;

18 - Romanza: contrariamente alle comuni aspettative (il gran finale), gli Arabi si defilano lasciando sulla scena il povero Sébastien ad intonare la sua prima ed unica aria “Seul sur la terre”, meglio nota come “Deserto in terra”, una vasta struttura tripartita A (ABA¹), B (una parte centrale tonalmente instabile, nella fattispecie una “progressione modulante”), seguita dalla ripresa abbreviata di A con ampia coda munita di un proprio testo;

atto terzo

19, 20 - Preludio e recitativo; Scena e Duetto: nel palazzo reale di Lisbona Abayaldos incontra Zayda. Ne nasce un duetto modellato questa volta secondo i canoni tradizionali, se si eccettua l’assenza dell’introduzione iniziale: un Larghetto ABAC+coda, un recitativo sinfonico e una curiosa cabaletta attaccata dal geloso Abayaldos, una strofa Aba¹, bissata parzialmente da Zayda (cdba¹) e ripresa “a due”, dopo la doverosa riconduzione, soltanto nella parte iniziale A;

21 - Recitativo e Romanza: sulla piazza principale di Lisbona. Camoëns ricompare con una nuova aria, altrettanto nota, “O Lisbona alfin ti miro”, imbastita sul consueto modulo tripartito A (Aba¹), B centrale instabile e parziale ripresa di A con coda su testo diverso;

22 e 23 - Recitativo; Duetto, Marcia funebre e Finale Terzo: Camoëns ritrova il re dato per morto in un agile duetto costituito da un brevissimo Largo (ab, ab¹), un recitativo sinfonico ed una convenzionale cabaletta “a due” (Aba¹) che confluisce in una Marcia funebre, seguita da una zona fortemente contrassegnata da varie tipologie di recitativo. Qui Sébastien, rivelatosi per tale ai suoi sudditi, non è riconosciuto (era stato dato per morto) e sbattuto in galera dopo una sbrigativa stretta Aba¹+coda;

24 - Cavatina: un Finale nuovamente in dissolvenza e procrastinato dalla cavatina con coro Aba¹+coda intonata dal bieco Juam de Sylva (basso), il “grand inquisiteur”. Costui finge di ignorare l’identità di Sébastien al fine di decretarne la morte e consentire così l’annessione del Portogallo alla Spagna;

atto quarto

25 - Preludio e Coro di Giudici di discrete proporzioni, ABA, con “solo” (B) di Juam de Sylva;

26, 27 e 28 - Scena; Settimino; Scena e Finale Quarto: quattro numeri che riassumono, ampliate, le tradizionali scansioni formali introduzione-concertato-stretta infarciti da recitativi d’ogni tipo nonché da una cabaletta di Abayaldos e costituenti l’ossatura dell’intero atto in cui si assiste al processo e alla condanna del re, creduto un impostore, e di Zayda. I tre principali punti di riferimento sono il concertato, strutturato secondo quella scrittura “a canone” cara a Rossini e rivisitata dallo stesso Verdi, la cabaletta di Abayaldos (Aba¹ con riconduzione e ripresa (Tutti)), la stretta finale tripartita altrettanto contrappuntisticamente elaborata. Più in particolare il Settimino, unico esempio del genere tra le impalcature formali delle cinque opere prese in esame, si articola su di un tema principale abcd (8 battute) enunciato da Zayda e riproposto successivamente da Abayaldos e Sébastien mentre le voci precedenti contrappuntano le nuove entrate riprendendo a canone le prime due unità (ab). Dopo questa prima sezione una nuova melodia-guida (Zayda e Dom Sébastien) si snoda a flusso libero e continuo, contrappuntata con il materiale iniziale dai restanti solisti e dal coro;

atto quinto

29 e 30: Preludio e Scena; Scena ed Aria: in un ricco appartamento nella torre di Lisbona Zayda si concede ad un’aria di non facile definizione richiamante in parte sia la struttura della cabaletta (strofa Abc, riconduzione e ripresa parziale) che la tipica forma, qui sensibilmente abbreviata, abbondantemente emersa nel corso dell’opera;

31 - Duetto: giunge Dom Sébastien che avvia questa volta un duetto secondo tutte le regole, dall’introduzione iniziale piuttosto elaborata, al Larghetto ABC+coda indissolubile, e alla cabaletta

concentrata in un'unica strofa *Aba*¹ seguita da recitativo e ripresa finale;

32 - Barcarola: *Camoëns*, che sta preparando l'evasione dei due amanti, intona dall'esterno un cantabile con coro (*ABC*, ripetuto su testo diverso);

33 Terzetto: epilogo precipitoso, come in *Maria di Rohan*. *Camoëns* sollecita *Sébastien* e *Zayda* alla fuga in un terzetto, con inizio "a cappella", secondo lo schema *A (Aba*¹+coda), *B* in funzione di parte centrale e *A*, ripreso, al solito, parzialmente e con coda;

34 - Finale ultimo: dopo grandiose scene d'insieme, l'opera termina velocemente in poche battute su brevi recitativi accompagnati e sinfonici che decretano la morte degli amanti uccisi durante l'evasione dalle guardie al comando di *Juam de Sylva* ormai pronto a consegnare, senza ostacoli, il Portogallo nelle mani del cattolicissimo *Filippo II* di Spagna.

Il piano tonale sembrerebbe evidenziare come punto di riferimento *Sol* maggiore/minore,

atto primo

atto secondo

atto terzo

atto quarto

atto quinto

Prel. coro Cam. M.F. Conc. Seb. Prof. stretta Prel. coro Zay. Ballabili Ab. Ab. Prel. coro Seb./Zay.

coro Ab. Seb. Prel. Cam. M.F. Prel. coro Sett. cab. stretta Prel. Zay./Seb. Cam. Terz. Fin.

esposto dalla Marcia funebre (sol minore) e dal concertato del primo atto nonché dalla stessa Profezia. Dopo il frequente ritorno nel primo quadro del secondo atto, il tono-base si eclissa per ricomparire soltanto alla fine. Nella fase di sviluppo il terzo atto si configura come il più instabile, oscillando liberamente tra *La* bemolle, *Fa*, *Mi* bemolle, *Do* e *Mi*, contrariamente al quarto, concentrato attorno ad una mega-cadenza II-VI (*si/Si=do* bemolle/*Do* bemolle)-V-I di *Mi* bemolle. Infine l'atto conclusivo evidenzia un'ampia regione di *La* bemolle, napoletana della tonica del sistema primario *Sol*.

Dom Sébastien segna l'ultimo traguardo operistico di Donizetti, una partitura complessa e formalmente inedita della quale lo stesso autore andava particolarmente fiero. La fase espositiva si intreccia qui con lo sviluppo in quanto *Zayda* e lo stesso *Sébastien* si presentano musicalmente con un concertato che segue un evento drammatico, il corteo che conduce al supplizio *Zayda* graziata *all'istante* dallo stesso re. E ancora azione si ha al secondo atto (la campagna d'Africa) prima dell'entrata del quarto protagonista, *Abayaldos*. Diversamente l'epilogo si esaurisce, come in *Maria*, nel solo terzetto finale. Grande interesse assume l'impianto generale dei singoli quadri, facente riferimento da un lato alla prassi comune dell'alternanza di arie solistiche, cori e duetti e dall'altro alla grande scena d'insieme. Quest'ultima, nelle sue manifestazioni più complesse, è qui in grado di organizzare interi atti, dal primo che, dopo un coro e un'aria introduttiva si sviluppa attraverso una imponente sequenza recitativo-marcia funebre-concertato-stretta-profezia-stretta, al quarto, un monoblocco coro di giudici-recitativo-settimino-cabaletta di *Abayaldos* con coro-stretta. Tale compatta unità sembra diluirsi nei rimanenti quadri in cui la scena solistica e il duetto si intrecciano secondo i canoni della tradizione. Tra le tipologie formali spicca l'onnipresente aria tripartita che, per le sue dimensioni, annulla la necessità della cabaletta. Curioso notare pure come in alcuni duetti la stessa cabaletta attenui consistentemente il proprio spessore formale alleggerendosi sensibilmente rispetto agli usuali percorsi. Tuttavia se evidente è l'intento di adeguare forme, scrittura e contorni espressivi al gusto francese e in particolare alla macchinosità del *grand opéra*, altrettanto palese è il ricorso, quando la situazione lo richiede, a quel robusto stile cabalettistico cui fa spesso riferimento il personaggio del "rude" *Abayaldos*, per non tacere di quel lirismo tutto donizettiano che riassumono in sé i tratti più marcatamente "italiani" dell'opera.

Carlo Marengo

Sulle cime del Parnaso

Quella mattina Apollo si era alzato proprio con la luna di traverso. In parte per colpa di quella smorfiosetta di Dafne che l'aveva piantato in asso irretita dalle lusinghe canore di Peri e Gagliano, in parte perché di lì a poco doveva presiedere la commissione-musica avente come ordine del giorno la riforma dei conservatori, già passata al vaglio favorevole delle Muse ed ora in attesa della sua definitiva approvazione. Inutile dire delle innumerevoli pressioni cui era stato sottoposto sia dal collega Plutone, fattosi promotore delle istanze di tutti coloro che volevano calare gli attuali conservatori giù agli inferi, che dalla bella Venere che li pretendeva invece lassù nell'Olimpo memore di un vecchio detto del padre Giove che ne sanciva lo status di istituzioni di alta cultura, per non tacere di Mercurio, infaticabile nel perorare la causa di tutti i politici di cui notoriamente era il protettore. Oltre a ciò andavano ad aggiungersi i molteplici riti propiziatori (leggi tangenti) dei comuni mortali chi per un motivo chi per un altro. Unici a tacere i diretti interessati, eternamente immersi nel fiume Lete in un perpetuo oblio di sé e del loro fato. Era la commissione composta da un certo Claudio Monteverdi che, a seguito di un flirt con Melpomene, andava cianciando che la musica doveva essere serva dell'orazione, da un prelado di dubbia moralità, soprannominato Il prete rosso a causa delle sgargianti parrucche, da tempo dismesse, su suggerimento dell'amico Marcello, perché passate di moda, da un pianista intrigante, Muzio Clementi, entrato nelle grazie del dio per via di un Gradus ad Parnassum, da un violinista presuntuoso e cafone, tal Niccolò Paganini, da un noto crapulone, al secolo Gioachino Rossini, più dedito ai piaceri del ventre che non all'arte di Euterpe, da un agricoltore che a tempo perso se la faceva con prostitute, trovatori ed extracomunitari, registrato all'anagrafe di Busseto col nome di Giuseppe Verdi. E ancora: Arrigo Boito, un scapigliato che odiava cordialmente Siviglia e tutti i suoi barbieri, Giacomo Puccini, autore di canzoni di successo ed infine Luigi IX che da buon monarca aveva eretto a simbolo personale la Quercia.

Aperta la seduta il Paganini obiettò con veemenza sulla pazzia delle Muse di promuovere ope legis tutti i conservatori all'alta cultura. Motivazione: l'incapacità dei rispettivi docenti nell'espletare le loro mansioni. Occorreva pertanto ridurne drasticamente il numero rimettendo loro il grembiale e rifilarli sui banchi di scuola senza alcuna distinzione d'età. Subbuglio generale. L'unico a mostrare un cauto interesse parve il cremonese Monteverdi in quanto il celebre violinista aveva fondato nella città delle Tre T una scouletta privata di tiratori d'arco (alle frecce provvedeva l'amante Diana) e pertanto, da buon genovese (si vociferava però che i suoi natali fossero di tutt'altra origine), vedeva, con il passaggio della riforma, naufragare miseramente la prosperosa attività commerciale. Ad intervenire fu poi il Puccini. Con le lacrime agli occhi disse che la riforma passasse pure ma a patto che la si smettesse con i vecchi pregiudizi contro la musica leggera dal momento che tutto ciò che piace e commuove è bello. "Ma va' in mona!" fu la risposta lapidaria del Prete rosso che di queste cose la sapeva lunga. L'atmosfera stava sempre più surriscaldandosi quando Luigi IX, presa la parola, si profuse, ligio alle direttive di partito, in un discorso sconnesso in cui si farneticava di scuole medie ad indirizzo musicale, di conservatori di base (gli attuali) e di poche accademie da costruire ex novo. Morale: una Caporetto degli studi musicali. "Fai bene te a parlare così", sbottò il Verdi, "visto che la tua musica anche se si sbaglia una nota nessuno se ne accorge, ma per eseguire la nostra occorre saperli suonare gli istromenti senza tanto blaterare di filosofia". In soccorso del Verdi, il quale credeva ancora che Chopenhauer fosse un parente tedesco alla lontana di Chopin, si precipitò il fido Boito: "Il maestro vuol dire che se ritorniamo all'antico sarà un progresso e di lasciar pertanto tutto così com'è. In una parola: atipicità!". "Ma quale atipicità! Qui occorre mirare più in alto come hanno già saggiamente decretato le Muse!", fu il parere concorde di Clementi e Rossini, il primo per non veder secondarizzato il suo Gradus, il secondo in virtù della concezione... "olimpica" della musica che lo animava.

Intervento dopo intervento non si approdò a nulla, tante erano le opinioni discordi cosicché al Musagete non restò che aggiornare la seduta a tempi migliori.

E così, mentre lassù si prende tempo, nelle commissioni terrestri Mercurio e compagni tramano nell'ombra con un gran respiro di sollievo del mondo universitario che si sta cagando letteralmente sotto al solo pensiero di vedersi portar via una bella fetta di baronie accademiche. **Hans**

I Quaderni di *Musicaaa!*

- 1 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (quinti toni e septimi toni)
a cura di Carlo Marenco
Versione integrale con la resolutio in tutti e quattro i modi autentici
un fascicolo £. 16.000
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
Attraverso l'analisi di alcune composizioni, l'autore affronta le problematiche inerenti all'esecuzione della musica organistica frescobaldiana anche su strumenti non propriamente dell'epoca.
un fascicolo £. 12.000
- 4 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco
Il primo dei Quaderni dedicati ai nove libri dei Madrigali a cinque voci, volti a divulgare un momento di grande importanza della produzione del celebre madrigalista bresciano.
un fascicolo £. 12.000
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
*Già apparso su *Musicaaa!*, questo studio, riproposto in veste integrale, affronta in chiave scrupolosamente scientifica il fenomeno della musica commerciale e i meccanismi sui cui fonda il suo incontrastato successo.*
un fascicolo £. 8.000
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***
La Fenomenologia applicata alla musica e all'interpretazione musicale, esemplificata attraverso l'analisi delle interpretazioni più rappresentative di alcuni grandi esecutori del nostro secolo.
un fascicolo £. 9.000

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

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

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