

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno IV - Numero 11

Maggio-Agosto 1998

Sommario

<i>Walter Veltron e il Musicgate, ossia L'Arpa Tatuata</i>	pag.	3
<i>Un bel di' vedremo?</i> , di P. Mioli		4
<i>I mille incantesimi del Lago</i> , di C. A. Pastorino		5
<i>D'Annunzio, Mascagni e Parisina</i> , di E. Mascagni		11
<i>Tempra tu de' cori ardenti</i> , di P. Mioli		12
<i>Il continuo in Viadana</i> , di P. Avanzi		17
<i>Franz Schubert e la poetica del suono vivente</i> , di E. Fantin		21
<i>Le sinestesie degli opposti nel cerchio magico di Mozart</i> , di L. Molle		29
<i>Rossini, Isabella e il Vicedirettore</i>		31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesuè (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)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
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 1999 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

Walter Veltron e il Musicgate, ossia l'Arpa Tatuata

Quando lo nominarono ministro della cultura lui, clintoniano fino al midollo, giurò fedeltà a tutto; ai teatri, alle sale da ballo, ai musei, ai gabinetti pubblici e persino, non fosse stato per la legge Merlin, alle case di tolleranza. Ma giunto alla voce "musica" si profuse negli elogi più sperticati dell'arte di Euterpe, dicendo di amarla, gustarla, praticarla, dalla tromba al violoncello, dall'oboe al triangolo, con la massima dedizione. In realtà non conosceva né le note, né le chiavi e tantomeno il pentagramma. Gli accidenti magari sì per questioni di professione. Come muoversi, dunque, per non sfigurare nei momenti nevralgici delle sue impegnative giornate politiche? Ecco dunque il salvagente offertogli dall'amico Louis Berlinguer, detto Berly, anch'egli ministro, ma dell'istruzione pubblica. Un'autorità in campo psicopedagogico. Fu per merito suo che il nostro Walter varcò per la prima volta il portone di un conservatorio di musica: ovviamente riformato col nome di "progressorio", secondo i diktat del medesimo ministro che era in procinto di fargli da cicerone. Arrivarono sul più bello, proprio mentre stavano per aver luogo i saggi dei neodiplomati: ragazzi che in virtù del nuovo indirizzo sperimentale, con tre o quattro minuti di applicazione all'anno, a partire dalla prima età scolare, erano riusciti a diventare ottimi strumentisti. Silenzio, dunque, e... l'attacco (suonava una tromba) fu una stecca. "Bello, no?" il commento di Mr. Berly, mentre delle altre sei note in totale, tre furono sbagliate, due omesse, e solo l'ultima risuonò all'unisono con l'orchestra (ovviamente registrata su base karaoke). "Che talento!", soggiunse Walter, mentre l'amico si pavoneggiava attribuendo il miracolo alla propria riforma.

Se non che, per ragioni di par condicio, Walter ritenne doveroso visitare anche qualche sacrario della cosiddetta musica leggera; termine improprio, vista la nuova legge sulla tassazione a peso dei rifiuti. La qual cosa fece, recandosi immantinente nella più vicina discoteca, un affollato locale noto come L'Arpa Tatuata. Quivi, tra afiori d'ogni genere, roboanti batterie e sireniche chitarre elettriche, il Nostro fu accostato da una giovane discinta, segnata da un gigantesco tatuaggio sulle natiche color pervinca. La titolare del locale? Chissà! Sappiamo soltanto che per toglierlo d'impaccio la ragazza lo condusse dietro l'orchestra in una specie di alcova. "Tu non conosci la mia musica, hai bisogno di una cura intensiva", fu l'ordine inderogabile. E Walter obbedì senza fiatare, anche se il Manzoni avrebbe detto: "Lo sventurato fiatò". Ma a quei tempi non esisteva la legge sulla privacy.... Insomma, quando ne venne fuori, parve miracolosamente trasfigurato. E così diede il varo ad una programmazione culturale di altissimo livello, centuplicando i finanziamenti statali a discoteche, night, pub e a tutte le istituzioni consimili, tanto da suscitare non poca invidia sull'altra sponda musicale, quella del genere classico.

Accusato da Euterpe in persona di aver tradito i giuramenti, rischiò l'impeachment, proprio come il suo amico del cuore Bill, ma fu salvato in extremis, sempre dal collega Mr. Berly, il quale lo ricondusse per un corso di aggiornamento in conservatorio al consueto concerto dei neodiplomati. Stavolta andò ancora meglio, perché il solista, avendo dimenticato lo strumento, attaccò un disco. Doppio karaoke. Ma l'idea in sé brillante non fu nulla rispetto al colpo di genio dei due ministri che, in Team (pronunciare Tim per ragioni di telefonia) emanarono un decreto sulla continuità didattica, promuovendo le discoteche ad istituti di alto perfezionamento. In tal modo la Borsa salì, Euterpe da troppo tempo disoccupata ebbe un posto di bidella, e la musica fu salva. Non si salvò invece l'Ulivo con tutti i suoi Prodi. Con l'avvento del nuovo governo, quello "rosa" della Bindi e della Russo Iervolino, Walter fu trombato. La degna fine di un musicofilo, al suono di un Andante Moderato K 1 e K 2 (K come Kossutta e Kossiga, indifferentemente). Mr. Berly al contrario rimase sul podio per il bene della musica: quella del flauto e del fagotto, di Vasco Rossi e delle Spice Girls, in alcova o in conservatorio. "W dunque la Musica", esclamò felice Walter Veltron, abbracciando una bella e prosperosa arpa, tatuata anch'essa. Per legge.

J. Kreisler

Un bel di' vedremo?

*Opere estive, festival sofisticati, arene popolarissime, poche voci di valore,
molta nostalgia, qualche soddisfazione donizettiana*

di Piero Mioli

Un'estate interlocutoria, questa torrida del 1998, per quanto riguarda la musica e l'opera in Italia? C'è da sperarlo, perché a parte qualche guizzo peraltro non sempre controllato l'aria d'arte e di cultura che si respirava nelle arene, nelle piazze, nei teatri all'aperto o al chiuso che fossero, non era certo più leggera e tonificante di quella respirabile, o meglio irrespirabile, dell'atmosfera. I guizzi - parziali - son presto detti: Spoleto, Ravenna, Martina Franca, Pesaro. Lo spoletino Festival dei Due Mondi ha offerto una *Entführung aus dem Serail* imparagonabile con la migliore tradizione, ha rispolverato *The Consul* del suo nume tutelare Giancarlo Menotti, ha curiosato fuori dal repertorio offrendo una simpatica *Volpe astuta* di Janacek. Ancora fuori dal repertorio Ravenna ha pescato *L'amour des trois oranges* di Prokofiev, con l'ottima idea di prestarsi a un collegamento diretto con la radio; e quanto ai *Pagliacci* di Leoncavallo l'evento si è quasi tinto di rosa per via della coppia di tenore e soprano (tale anche nella vita) che ha questionato con il direttore, Riccardo Muti, facendo le valigie e alla fin fine ha recuperato l'affidabile esperienza di Nicola Martinucci (un tenore drammatico, almeno, di contro al prescelto Roberto Alagna che è appena lirico). Sofisticata la stagione di Martina Franca, presto prevedibile in disco: dopo la parigina *Lucie de Lammermoor* dell'anno passato, ecco il parigino *Trouvère*, tradotto da Emilien Pacini, dove Manrico non canta "Di quella pira" ma "Supplice infame"; a seguire una rarità donizettiana quale il comico *Fortunato inganno* e un provvido e doppio recupero giordaniano dovuto al cinquantenario dalla morte dell'autore, *Mese mariano* (indimenticabile, a suo tempo, l'interpretazione di Clara Petrella, che a suo tempo ebbe l'onore di passare dal S. Carlo alla televisione) e *Il re*. Pesaro, infine, e il crepuscolo della Rossini-renaissance (dicono alcuni) o la sua (dicono altri) normalizzazione: un'opera vecchia rinnovata di voci, e un'opera nuova per il festival stesso, l'antico *Otello* di Pizzi con tutto il decoro di Bruce Ford e Mariella Devia e la fresca *Cenerentola* balenata alla fantasia di Luca Ronconi (con la disciplinatissima Vesselina Kasarova e lo squillante, aristocratico, appassionato Juan Diego Florez); in mezzo, un laborioso *pastiche* di Azio Corghi sull'*Italiana in Algeri* che in verità non sembrava né carne né pesce.

Tutt'intorno, in Italia, il solito panorama visto e rivisto, purtroppo anche sentito e risentito. Se l'Arena di Verona non può più presentarsi come una quarantina d'anni fa, quando allestendo un'*Aida* o un *Trovatore* sapeva alternare la Callas e la Cerquetti, Del Monaco e Filippeschi, la Barbieri e la Simionato, Guelfi e Protti, e lo stesso faceva con gli altri caposaldi del repertorio, male. Ma se è vero (chissà) che le grandi voci non esistono più (nonostante l'estate veronese di Leo Nucci, Renato e Nabucco e Rigoletto in gran forma), è pur vero che quelle citate non sono le uniche grandi opere che esistano. Dunque perché non immaginare anche il *Mosè* di Rossini, *La favorita* di Donizetti, *I vespri siciliani* di Verdi, *La Wally* di Catalani, *Gli Ugonotti* o *L'Africana* di Meyerbeer? e perché dimenticare così la drammaturgia di Wagner? Opere come *Lohengrin* e *Tannhäuser* persistono accanitamente nel cuore dei melomani, e certo farebbero la loro figura. La domanda sembrava quasi ingenua, e invece non lo era: tutto ciò non si immagina per la sola ragione che rischierebbe di far traballare gli incassi dei botteghini; e allora basta, forse chi fa la domanda ha torto e la ragione sta tutta con chi risponderebbe così. La citazione areniana è estendibile a Macerata, dove però, almeno, la disponibilità di Renato Bruson ha consentito l'allestimento del *Falstaff* di Verdi, titolo senz'altro raro nelle stagioni all'aperto. Ma coraggio, da che Bruson s'è rivolto anche al *Furioso dell'isola di S. Domingo* di Donizetti, a Bergamo, le querimonie generali hanno un motivo in meno per sussistere; e siccome la stagione bergamasca finisce come comincerà quella bolognese, con l'atteso *Don Sebastiano* di Donizetti, francese, integrale, ballabile, scenografico, addirittura cinematografico, un filo di speranza rimane ancora.

I mille incantesimi del Lago

di Claudia A. Pastorino

I due animali alati più celebrati dal romanticismo letterario e musicale sono, senza ombra di dubbio, la rondine e il cigno, ma il secondo, molto più della prima (relegata ad alcune fiabe - prima fra tutte "Il Principe Felice" di Oscar Wilde - e a canzoni di successo), ha evocato ed evoca tuttora ben altri miti. Giove, per sedurre Leda, sposa del re di Sparta Tindaro, assume le sembianze d'un cigno; Leda dà alla luce due uova (si noti l'unione col cigno, non con un mammifero), da cui vengono fuori Castore e Polluce, Clitemnestra ed Elena, la futura sposa di Menelao poi causa della guerra di Troia. Esistono inoltre alcune credenze europee del secolo diciannovesimo secondo cui i bambini vengono portati dal grembo della terra da cigni¹. Poi c'è il cigno del *Lohengrin*, simbolo del protagonista e di tutta l'opera. Lo stesso lago, come elemento d'acqua, implica un che di misterioso, d'impalpabile, come il lago che circonda l'isola sacra di Avalon e nasconde alla vista di tutti il magico regno delle Dame del Lago (ciclo bretone di Re Artù).

Anche se *Il lago dei cigni* è la fiaba musicata per eccellenza, non rientra nel ciclo comune delle fiabe popolari, non esiste nemmeno come racconto unico e unitario, perché la storia è un insieme di spezzoni ricavati da fonti diverse e nessuna certa al cento per cento. Elena Grillo² ha cercato di ricostruirne le fonti originali attingendo a vari tradizioni: il poema epico russo *Mikhail Ivanovic il vagabondo*, in cui Mikhail prende di mira con l'arco un magnifico cigno, ma è ammonito dall'animale che lo coglierà sventura se verrà ucciso, e si trasforma in fanciulla; oppure *Il velo rubato*, una leggenda tedesca di Johann Musaus del 1700, o una poesia di Pushkin, *La storia dello zar Saltan*, ricavata da un libretto edito nel 1869 che Ciaikovskij custodiva nella propria biblioteca con note autografe a matita, a margine. Vi si parla di una zarina-cigno, che ispirò il pittore Michail Vrubel. Altra fonte attendibile viene dalle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui c'è un lago di lacrime che si ritrova nella prima stesura del libretto, a proposito delle lacrime versate dal nonno di Odette. Di più non si sa, tranne che l'insieme degli elementi che compongono il *Lago* vengono da leggende diverse, soprattutto di lingua tedesca. Quel che è certo è che il fascino della fiaba, per chi ne conosce anche la musica, non sfugge neanche ai profani, perché Ciaikovskij ha realizzato una musica che calza con la fiaba come se lui stesso fosse lì a raccontarla. L'impressione è quella di leggerla attraverso la musica, di sentirsela narrare.

Il *Lago* è una magnifica turbolenza di colori, con tutte le tinte e le gradazioni possibili. La sua musica è una raffica incessante, in rapida successione, di colpi di genio; essa si stringe, si distende, si isola, si allarga parte prima solitaria, dà voce alle singole espressioni degli archi o dei legni, e subito dopo esplose come una mareggiata con l'intera orchestra. Si tratta di un'infinità di episodi tutti avvinti tra loro come nodi scorsoi, e che riconducono alla bellezza della fiaba, alla perfezione della sua musica pari a un diadema di pietre preziose sparse. Due anime convivono nella musica, all'unisono e in contraddizione al tempo stesso, ma senza mai smentirsi a vicenda: da una parte serenità apparente, sfolgorio di luci e di colori, amore, sogno, opulenza di situazioni musicalmente brillanti; dall'altra tenebre, temporali, magia e maleficio, tormento, lotta e dramma. Sul lago d'acqua il motivo d'amore nasce problematico, prosegue problematico e finisce ancora peggio, perché i contenuti e i simbolismi presenti in questa fiaba non hanno nulla di semplice o di scontato. Manca il "vissero felici e contenti" di rito, tutto è complicato a cominciare dai personaggi.

Solo il triangolo classico (i due innamorati e il cattivo) è tenuto in piedi secondo la tradizione e, come nella vita, la femminilità è divisa in due facce ambivalenti: la donna pura, l'innocenza, e la donna spregiudicata, padrona dell'arte della seduzione, che nella fiaba diventa maga o strega (come Circe), intenta a mettere in atto i suoi malefici per ammaliare, stordire, far capitolare la preda. In

realtà, attraverso una lettura più ampia che tocchi gli aspetti psicoanalitici (dunque non chiaramente visibili) della fiaba, Odette e Odile sono due facce della stessa persona. La stessa distribuzione degli atti segue lo schema contraddittorio dei due paralleli congiunti (atto I/III, atto II/IV), che in apparenza esprimono opposizione, contrasto, ma che in realtà sono complementari l'uno all'altro. In quest'opera c'è il giorno (le feste al castello) e la notte (i notturni sul lago), la luce e le tenebre, il bianco e il nero come Odette e Odile, i due cigni-femmina nemici.

Lo stesso svolgimento scenico, coreografico e musicale ne è una prova. Al primo atto troviamo quell'incredibile eruzione di magma che sono le danze in onore del Principe, più naturalmente, come all'inizio, il famoso tema del cigno affidato all'oboe quando Sigfrido vede lo stormo dei cigni in volo. Al secondo atto il racconto di Odette è sviluppato a meraviglia, tutto discorsivo, tutto in ascesa, prima discreto e quasi in sordina, poi angoscioso e drammatico; si placa e si altera, s'intreccia col malefico onnipresente in un turbine di sonorità minacciose, asprigne. La presenza di Rothbart, che innervosisce sempre Odette e i cigni, è infatti scandita da ottoni e percussioni in rapida sequenza. Le danze dei cigni s'incrociano con la presenza della loro compagna-guida e il suo protagonismo solitario, poi la coppia felice dà spazio all'idillio con la complicità di violino e violoncello. I cigni secondari hanno belle oasi musicali con diversi valzer, che culminano con la splendida Coda (Allegro vivace), cui subentra, alla fine dell'atto, la distensione dolorosa dell'oboe (quando Odette e i cigni tornano al loro destino) nel famoso tema che man mano si dilegua in lontananza fino a spegnersi del tutto.

Il terzo atto ha una fisionomia particolare, perché entra in scena la stregoneria e, come essa, la grande seduzione del cigno nero. L'entrata di Odile e di Rothbart è accompagnata da nervosismo, persino il tema del cigno ripreso in rapidità diventa "brutto", soffocante. La scena adescatrice presentata da Odile equivarrebbe, nel teatro d'opera, a una grande scena lirica con tanto di recitativo, aria e cabaletta, ma qui è a colpi di danza, non di gorgheggi, ch'ella irretisce il Principe. Il terzo atto è praticamente suo. I legni, a ritmo saltellante, accompagnano e accentuano questo gioco erotico, cui segue la risposta festosa di Sigfrido e, di rimando, l'entusiasmo di Odile trionfante (Coda, Allegro molto). Le danze nazionali che si frappongono isolano un po' l'atmosfera da quanto sta accadendo; potremmo dire che fanno parte a sé e hanno un senso compiuto a prescindere dal contesto in cui sono inserite. Interrompono l'azione, ma nessuno se ne accorge. Quando Odile torna alla carica e i due danzano insieme, l'inganno è al suo compimento, ma l'incantesimo si spezza, ormai troppo tardi, nel momento in cui l'ingenuo principe accetta ufficialmente Odile quale futura sposa. Torna la realtà, l'inganno è svelato, la confusione è all'apice. Il Principe si scuote dal suo sogno ad occhi aperti e capisce di essere stato vittima di un raggiri, fatale purtroppo al suo amore.

L'atto quarto sa proprio di epilogo. I cigni attendono, nella danza, Odette, che arriva ansante e stravolta per il tradimento subito. Dalla musica se ne sente la disperazione, la solitudine, lo strazio senza rimedio. Trafelata, racconta tutto alle compagne. Il temporale in arrivo accompagna il suo dolore, lo rende ancora più vivo, anche fisico. Arriva, e si sente, il pentimento del Principe che la cerca disperatamente in mezzo alle compagne, sembra di sentirne il respiro e i battiti frenetici del cuore. Si sente l'affanno del loro breve chiarimento, poi si susseguono, con il perdono di Odette, la presenza di Rothbart, la furia del lago in tempesta, l'esplosione del tema amoroso del cigno, ancora l'incalzare degli elementi e le bordate dell'orchestra, fino alla quiescenza finale. In sostanza, quest'atto è una coda, un finale, non ha gli sviluppi e i colpi di scena dei precedenti. La conclusione arriva rapida, nessuno fa niente di speciale: né i cigni, né Odette, né il Principe, né Rothbart, ma lo spessore della musica, se pure sembra cedere in ispirazione, resta comunque nobilissimo. Basti pensare che, nell'intero balletto, anche i momenti retorici sono imponenti: l'ingresso della principessa madre, la musica di corte, l'arrivo degli invitati, i brevi convenevoli tra madre e figlio.

Eppure, nonostante l'incanto con cui la musica riesce a saldare fiaba e personaggi, pare che Ciaikovskij non abbia dato un risalto così speciale a questa sua creazione, buttata lì quasi per caso e per questione di pane: accetta di musicarla per ottocento rubli. Persino il magnifico tema cardine del cigno proviene da un balletto domestico in un atto, composto per i figli della sorella Alexandra

Davydova, di cui nel 1871 era ospite nella tenuta di Kamenka, in Ucraina. In seguito uno dei nipoti, Ivan Davidov, vi riconoscerà il celebre tema del cigno. Pare che l'idea di scrivere il *Lago* sia affiorata durante un lungo viaggio in Europa, Germania compresa (dove la fiaba sarà ambientata), viaggio effettuato dal compositore nel giugno 1868, in compagnia di Vladimir Petrovic Begicev, sovrintendente dei Teatri Imperiali di Mosca (autore della sceneggiatura del balletto), di un certo de Lazari, artista e letterato, e di un figliastro di Begicev, un certo Silovskij, col quale intreccerà poi un'importante relazione. Il musicista comincia a lavorarvi già nel 1875, concludendo il manoscritto e sigillandolo il 22 aprile 1876, ma la prima del 4 marzo 1877 al Bol'soj si rivelerà un tonfo per una serie di circostanze non proprio favorevoli: i difetti della coreografia dell'austriaco Julius Wenzel Reisinger (che mutila la splendida partitura, inserendo molti pezzi di Cesare Pugni, compositore di balletti allora in voga), l'incapacità della prima ballerina, Pelagia Michailovna Karpakova, considerata mediocre ma molto influente per aver sposato l'industriale greco Miliotis, tanto da soppiantare la più dotata e meno giovane Anna Sobenscianskaya con cui si alterna sulla scena. Per la prima danzatrice Ciaikovskij scrive la danza russa, per la seconda e il partner Victor Grillert il *pas de deux*, non incluso nell'edizione definitiva né più ripescato se non alla fine degli anni Cinquanta, nel Museo Ciaikovskij a Klin. Ma a determinare l'insuccesso della prima produzione contribuisce non solo la mediocrità dei solisti, ma dell'intero corpo di ballo, in quanto nessuno riesce ad interpretare la vicenda e darvi la necessaria espressione "teatrale" così importante in un titolo che apre alla danza frontiere allora inimmaginabili. Non tutti i critici del tempo sanno però apprezzare la musica del *Lago*, tranne Hermann Laroche che fa rilevare quanto sotto "l'aspetto musicale" sia "il miglior balletto che abbia mai ascoltato".

A Mosca il titolo rimane in cartellone per sei anni con trentatré esecuzioni. Nel 1880 e nel 1882 hanno luogo due riprese su una nuova coreografia di Olaf Hansen, ma con scarso successo, dopo di che si comincia a tagliare e aggiungere. Petipa, per primo, si accorge dell'enorme potenziale, non ancora saggiamente valorizzato, contenuto nel *Lago dei cigni*, ma Ciaikovskij non arriva purtroppo a vederne la realizzazione a causa della morte, avvenuta il 6 novembre 1893. Lev Ivanov ne mette in scena tutto il secondo atto, con protagonista l'italiana Pierina Legnani, durante il concerto del 1° marzo 1894 in memoria del compositore, e da allora, per l'eccezionale capacità di comprenderne la musica, la sua coreografia è rimasta fino ad oggi quasi immutata. Si prepara così la strada per una nuova rappresentazione del *Lago*, basata sul cambiamento dell'ordine di alcuni numeri in partitura secondo le indicazioni di Marius Petipa. Le modifiche vengono fatte dal direttore d'orchestra Riccardo Drigo e le scene riviste da Modest Ciaikovskij, fratello del musicista, per arrivare dunque alla versione integrale del 27 gennaio 1895 al teatro Marjnskij, poi Kirov dal 1935, protagonisti la Legnani (con i suoi *fouettés*) e Pavel Gerdt. Da questo momento ha inizio la nuova e definitiva fortuna di questo grande classico tra i classici, che anche sul fronte occidentale avrà la sua consacrazione. Infatti la prima versione integrale, più attendibile rispetto a quella originale di Pietroburgo del 27 gennaio 1895, è dovuta a Nikolas Sergeev, che la mette in scena nel 1934 a Londra. Fino a oggi, è comunque certo che le vicende di Odette e Sigfrido hanno avuto il privilegio dei più importanti cartelloni teatrali rispetto agli altri titoli del repertorio classico. In confronto, gli stessi due balletti comunque celebri composti dall'autore, *La bella addormentata* (*Spiasciaia Krasavitza*) del 1890 e *Lo Schiaccianoci* (*Casse-Noisette*) del 1892, diventano rappresentazioni occasionali, mai però così sporadiche come le due più note opere liriche scritte da Ciaikovskij: l'*Eugenio Onieghin* (*Evghenij Onieghin*) del 1879 e *La dama di picche* (*Pikovaia Dama*) nel 1890.

Eppure, riguardo alla triade ballettistica, critici e artisti di settore concordano da sempre sulla priorità musicale de *La bella addormentata* sulle due consorelle di lusso, e le ragioni sono presto spiegate. Per Aldo Nicastro³ il *Lago* non raggiungerebbe "il grado di concentrazione e la finezza de *La bella addormentata nel bosco*, né le pure golosità timbriche dello *Schiaccianoci*, e tuttavia si attesta come un *primum* nella musica da ballo dell'Ottocento". Nel volume Nureyev, *la sua arte la sua vita*⁴, *La bella addormentata* è considerata "il più puro dei balletti accademici, la più bella favola musicata da Cajkovskij". Confrontandola al *Lago*, Alberto Testa⁵ riporta l'acuto giudizio di Fabio Duca:

“Musicalmente il *Lago* è di grande complessità analitica. Non sotto il profilo strutturale ma simbolico. È musica fortemente contrastata, musica, au fond, sottilmente violenta, cruda (lontana dalle piacevolezze timbriche di *Bella* e di *Schiaccianoci*)...”.

Molto più cauto, se non addirittura all’opposto, Kurt von Wolfurt, che nel volume *Ciaikovski*⁶ rileva che la musica de *La bella addormentata* “risulta alquanto inconsistente e priva di originalità”, mentre *Lo Schiaccianoci*, tratto da una fiaba di E.T.A. Hoffmann, gli sembra “delizioso... ricco di invenzione... senza dubbio l’opera meglio riuscita nel genere”, con una “musica scintillante e piena di brio”. Poi però ridimensiona il tutto, precisando alle pagine 286-287 che “si tratta di composizioni piacevoli che tuttavia non si elevano al di sopra della musica d’occasione; composizioni che accarezzano l’orecchio, ma non calano in profondità”. Tuttavia su questo discorso, alla stessa pagina 287, interviene una provvidenziale nota 1 a chiarire che, a proposito de *Lo Schiaccianoci*, “l’interesse musicale di questa partitura è assai alto per l’eleganza raffinata e misuratissima della sua orchestrazione”.

Comunque la si veda, non bisogna dimenticare l’immane sforzo innovativo di Ciaikovskij sulla musica ballettistica del suo tempo. Egli aveva creato musica nuova per balletti altrettanto nuovi da eseguire e da capire. In quel periodo, le condizioni del ballo in Russia (per tecnica, competenza, capacità di comprendere il nuovo), non erano certo delle migliori. C’erano da superare molti scogli, tra cui la complessa orchestrazione, le difficoltà tecniche ed espressive del danzatore, l’azione teatrale e musicale non disgiunta dalla parte coreutica, e a tutto questo non si era abituati. Il balletto si faceva “sinfonico”, dunque più elaborato, raffinato, ma in risposta a questa tendenza la vecchia tradizione ballettistica cara al pubblico e alla critica del tempo, faceva sentire la sua protesta attraverso il tepore generale dei consensi.

Furono questi limiti storici presenti nella cultura del balletto dell’epoca, a determinare il successo in minore di un capolavoro come il *Lago*, oggi per fortuna rappresentatissimo al pari di un titolo d’opera come può essere *Aida* o *Traviata*. La fiaba del cigno bianco e del cigno nero ha finito, com’era giusto che fosse, col conquistare l’interesse delle penne più autorevoli, dedite non soltanto al sinfonismo o al teatro d’opera. John Warrack, nella sua nota introduttiva a un’edizione discografica del *Lago* (Decca, agosto 1975, National Philharmonic Orchestra diretta da Richard Bonynge), lo ha definito “dramma musicale in forma di danza”. Distingue anzi due aree tonali, quella di Si, e derivate, per le forze del male rappresentate da Rothbart, quella di La per le altre scene, ma questo rigoroso impianto tonale pare sia stato vanificato dalle modifiche apportate da Drigo alla partitura, di cui centinaia di misure sarebbero, da allora, andate purtroppo perdute. Per Warrack questo balletto “forse possiede l’impronta più sinfonica della sua produzione ballettistica... perché in esso Ciaikovskij tentò di coinvolgere tutti gli elementi tradizionali della danza in una narrazione musicale fortemente espressiva”. Verissima quest’ultima considerazione. Basti pensare al ciclo di danze che animano la festa del Principe nel terzo atto, compresa quella magnifica Danza russa, inserita per la Karpakova, sempre ingiustamente tagliata nelle attuali versioni teatrali. Ma il *Lago* non è forse l’unico balletto di repertorio che dia così ampio spazio individuale a tutti i membri del corpo di ballo?

Elena Grillo⁷ ne spiega la bellezza “perché sintesi equilibrata di tutte le sue componenti: musica, danza corale, danza solistica, parti mimiche, contenuto drammatico e così via. È struttura solidissima che nel rigoroso linguaggio del balletto classico (e nel termine “classico” comprendiamo tutte le varianti possibili del carattere, del mezzo carattere, del classico puro che contribuiscono a costruire il balletto come genere) esprime dei contenuti di valore universale”.

Rodolfo Celletti ne parla nel suo taccuino musicale su opera e balletto⁸, definendolo “una specie di grand’opéra del balletto. C’è dentro di tutto, intendo dire, e quindi soffre di dilatazioni, di enunciazioni ovvie, di discontinuità d’ispirazione. Sono cose da lungo tempo acclarate, ma che incidono poco sul risultato complessivo perché gli elementi fondamentali d’ogni grande fiaba - l’innocenza perseguitata e il mistero - sono esposti con grande forza di convinzione. Si pensi soltanto al potere connettivo del tema di Odette, che ricorre nei momenti sentimentalmente più tesi pudico e trepidante, così come l’oboe lo delinea, ma poi si lascia prendere dal vortice dell’appassionata concitazione della piena

orchestra. Oppure si pensi allo scoperto candore del violino strappacore che geme, nel secondo atto, fra le nebbie del lago affatato”.

Dentro la storia di Odette e Sigfrido: significato e valore della fiaba

Bruno Bettelheim⁹, specialista di psicologia infantile, come nessun altro è riuscito a penetrare nei meccanismi ignoti e, per molti aspetti, impensabili della fiaba, tracciando degli schemi-modello ideali di cui servirsi per capire queste storie solo in apparenza fantastiche. Di tutta la letteratura per l'infanzia, egli ritiene che nulla possa arricchire e divertire piccoli e adulti quanto la fiaba popolare, considerata una delle basi formative dello sviluppo della personalità (la fantasia, non dimentichiamolo, stimola l'intelletto e la creatività, come insegna la pedagogia di ogni tempo). Bettelheim riporta il pensiero di Schiller che, ne *I Piccolomini* (III, 4), affermò: “C'è un significato più profondo nelle fiabe che mi furono narrate nella mia infanzia che nella verità qual è insegnata dalla vita”. Anche Charles Dickens rimase impressionato dalla suggestione delle fiabe, al punto di ammettere l'importanza che esse ebbero sul suo estro creativo-letterario. Anche nel mondo della lirica, fiabe come *Turandot* o *Cenerentola*, o quella contenuta nell'antefatto del *Trovatore* (il racconto di Ferrando), o il mito dei Nibelunghi nella tetralogia wagneriana, esercitano un fascino superiore rispetto ad altre storie. Le opere tratte dalla mitologia classica hanno più solennità, un peso del dramma e dell'esistenza che la fiaba non ha o che risolve in modo diverso. Il mito è diretto, la fiaba parla indirettamente. Per gli antichi, la nascita di Roma o l'origine del mondo non nasce forse dal mito? E le storie note e meno note scaturite, di tempo in tempo, dal mondo pagano, dai sacri riti del paganesimo? La Bibbia stessa rievoca miti, novelle, parabole, sia da quel mondo che dal proprio (Israele e la Cristianità). La fiaba va vista dunque come forma d'arte, è letteratura, ma anche psicologia e pedagogia perché non rispecchia il mondo esterno ma il mondo interiore dell'individuo nel suo processo evolutivo. Le favole, a differenza delle fiabe, hanno come fine una morale esplicita, dichiarata, ma senza gli sviluppi e i significati nascosti della fiaba. Diventa così una sentenza, non un racconto. La fiaba lascia invece liberi di decidere, di trarre conclusioni, s'incontra alla perfezione con il modo di pensare e di agire che ha il bambino rispetto al mondo.

La fiaba più antica è contenuta in un papiro egizio del 1250 a.C., rinvenuto nella prima metà dell'Ottocento. Anche *Cenerentola* ha origini remote, essendo stata trovata scritta in Cina nel nono secolo a.C., ma di questa popolarissima fiaba esistono, sembra, ben 345 versioni. In quella dei fratelli Grimm, anche il principe di Cenerentola dovrà scegliersi una sposa durante una festa di tre giorni data dal re suo padre, così come Sigfrido per volontà della Regina Madre.

La letteratura favolistica in cui possiamo inquadrare *Il lago dei cigni* è quella della cosiddetta “sposa-animale”, che però è un ciclo meno noto rispetto a quello dello “sposo-animale”, assai ricorrente nelle fiabe. Nella maggior parte delle fiabe occidentali, la bestia è di sesso maschile, e a liberarla dall'incantesimo è solo l'amore di una donna, come accade proprio alla donna-cigno che ha bisogno dell'amore puro del Principe per liberarsi del maleficio che la imprigiona al lago. Notiamo che anche nella fiaba *Il tamburino* dei fratelli Grimm, la fanciulla è stata mutata in cigno. Per Bruno Bettelheim, che analizza magistralmente questi risvolti della personalità traducibili dalla fiaba, è evidente che solo nelle femmine l'aspetto fisico viene presentato gradevole e leggiadro, mentre nel maschio è bestiale e ripugnante. Cosa vuol dire? Sia da parte dell'uomo che della donna, il monito è lo stesso: fino a quando il sesso appare sgradevole e animalesco per uno dei due, esso rimarrà bestiale nell'altro, che di conseguenza non può essere liberato dall'incantesimo, cioè dalle inibizioni e dalla ripugnanza. Precisa anzi Bettelheim: “Fintanto che un partner aborrisce il sesso l'altro non può goderne; fintanto che un partner lo vede come qualcosa di animalesco, l'altro rimane parzialmente un animale per se stesso e il suo partner”¹⁰.

Quando poi, da parte di uno dei due - generalmente la donna, ma nel *Lago* il ruolo è invertito - c'è un desiderio insopprimibile di affrettare le cose, trasgredendo al volere dell'altro, ecco che il partner tradito scompare, si dà alla fuga o avviene qualcosa d'irreparabile. È quanto avviene nel mito di

Amore e Psiche, nella fiaba rumena *Il maiale fatato*, in *Barbablù* di Perrault o nel *Re Porco*, quest'ultima evocata dal Carducci come "novella" nella poesia *Davanti San Guido*. Anche qui si narra di una fanciulla che ha sposato un uomo trasformato in porco, e che solo di notte ella vede nel suo aspetto umano di giovane bellissimo. Purtroppo, con la stessa leggerezza di Psiche, non sa mantenere il segreto e perde lo sposo, tanto che per ritrovarlo e recuperare la felicità perduta dovrà affrontare ogni sorta di sacrifici e di prove. Troppa superficialità e curiosità rovinano, insomma, l'amore e nuociono al rapporto, come insegna anche la storia del *Lohengrin*, dove Elsa rovina tutto con la sua curiosità incontrollata. Ciò sta ad indicare che per la maturità, la saggezza e lo sviluppo sessuale, entrambi i partners devono essere pronti insieme, altrimenti il rapporto si risolve in disastro; allo stesso modo diventa inutile precorrere i tempi, come cerca di fare uno dei due nell'inseguire conoscenza ed esperienza precoci, in molti casi fatali per l'integrità del rapporto stesso.

Ne *Il lago dei cigni*, il Principe è ancora in uno stato d'infantilismo, non è pronto all'amore e a uno stadio superiore d'esistenza proprio della maturità, cosa che la maggiore età appena conseguita non gli può assicurare a priori. Sigfrido rigetta i progetti materni e non vuol saperne delle bellissime fanciulle da scegliere nel corso della festa data in suo onore. Pur avendo in cuor suo scelto Odette e avendole giurato amore eterno, in realtà non è pronto a un impegno del genere e non esita, presentatasi l'occasione, a preferirle Odile, la sensualità carnale bell'e pronta. Il maleficio di Rothbart, causa della stregoneria, è solo un'attenuante che la fiaba prende a simbolo ammonitorio, ma sono la confusione, il disorientamento e la mancanza di una personalità adulta la vera causa dell'abbaglio di Sigfrido. Il sortilegio, cioè l'insicurezza e la superficialità spesso causa di disastri, è dentro di lui, non al di fuori. Il Principe si lascia ingannare da ciò che appare, da ciò che effettivamente desidera e vorrebbe subito, mentre Odette, al contrario, rappresenta il sacrificio e l'attesa, l'amore puro e semplice che è sempre difficile meritare se non attraverso una responsabile presa di coscienza. È questa, in fondo, la maturità, l'essere adulti. La presenza del mago Rothbart è evidente anche a chi non conosce bene o affatto la storia e la musica del *Lago*: ottoni, percussioni, note che si fanno stridule e fastidiose. Laddove il cattivo piomba all'improvviso a interrompere qualcosa - l'idillio tra i due amanti, la festa a palazzo, il chiarimento e il perdono finale - la musica si fa timbricamente sgradevole, quasi "stonata". La tempesta finale sul lago non rappresenta solo il fragore dell'inondazione, ma la lotta interiore, la lotta col mago, con la forza del maleficio, da cui si esce vittoriosi o comunque rinati, trasfigurati. In questo finale a due versioni (a lieto fine e non), Sigfrido si salva insieme a Odette o perisce tra le onde. La morte, in tal caso, è anch'essa simbolica, perché l'aver scelto male, tradire chi si ama, hanno delle conseguenze, portano alla perdizione di sé come individui, come esseri maturi pronti a superare le difficoltà della vita. Evidentemente Sigfrido non è ancora pronto, e le difficoltà (le onde del lago) lo travolgono, mentre Odette, già matura e responsabile, si salva in volo. Inoltre la seduzione fine a se stessa, rappresentata da Odile, non porta mai buoni frutti; privilegiandola, il Principe sceglie la perdizione e, metaforicamente, la morte. *Il lago dei cigni* è tutto questo, fiaba, musica e simbolismo intelligente per una lettura completa di un capolavoro della letteratura ballettistica ma anche, aggiungerei, della produzione musicale di Ciaikovskij col suo stile giustamente definito dalla critica "pudicissimo".

Claudia A. Pastorino

¹ M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Cap. VIII, p. 191, Rusconi, 1976.

² E. Grillo, *Il lago dei cigni*, Di Giacomo, 1982, pp. 8-9.

³ Petr Il'ic Ciaikovskij, Ed. Studio Tesi, 1995, Collezione "Il Piacere della Musica", p. 89.

⁴ M. Pasi - L. Pignotti, Sperling & Kupfer, Milano, 1993, p. 136.

⁵ *I grandi balletti*, Gremese, 1991, p. 147.

⁶ Ed. Accademia, 1977, trad. Angela Zamorani, note di Alfredo Mandelli, p. 277.

⁷ *Cit.*, p. 34.

⁸ *Memorie d'un ascoltatore*, Il Saggiatore, 1985, p. 96.

⁹ *Il mondo incantato*, Feltrinelli, 1977, 12a ediz. 1992.

¹⁰ B. Bettelheim, *op. cit.*, p. 274.

D'Annunzio, Mascagni e Parisina

di Emi Mascagni

Cade quest'anno il sessantesimo della morte di Gabriele D'Annunzio, e c'è chi se ne è ricordato. Lo facciamo anche noi in sede musicale, perché il poeta con la musica ebbe una particolare dimestichezza, dall'intima passione ai rapporti con compositori di diverso lignaggio. Per esempio, quel "Magister Claudius", ovvero Claude Debussy, che musicò il suo Martyre de Saint Sébastien. Ma al momento vorremmo ricordarlo per un'opera meno nota, seppur degna d'attenzione. Anzi, a rievocarne la memoria sarà la garbata penna di Emi Mascagni, terzogenita di Pietro, alla quale toccò il compito di fare da cronista delle vicende legate alla genesi di Parisina, posta in musica nei pressi di Parigi tra il 1912 e il 1913. Il "vate", dopo aver inutilmente offerto la propria Tragedia ad altri compositori, decise di rivolgersi ad un musicista stagionato e sempre in alta uniforme: ormai non più quella sgargiante di "capobanda" a suo tempo attribuita al compositore di Cavalleria rusticana, ma quella del blasonato autore di Iris e di Isabeau. Un Mascagni volto ad acquisire credenziali decadenti e pronto ad entusiasinarsi oltre misura per i versi dannunziani, trascinando nell'euforia il più compassato poeta disposto a riconoscere (bontà sua!) che "nella musica vi è qualcosa di più del verso".

[...] D'Annunzio è venuto ancora a salutarci. Com'è stato gentile! mi ha portato una grande scatola di sigarette egiziane e un flacone di profumo Houbigant. Non avevo mai avuto una bottiglietta di odore. Amelia mi ha detto che questo è finissimo; poi me ne ha versata una goccia nel fazzoletto e me ne ha leggermente profumato i capelli e il nastro lilla che mi lega la treccia. Mi pareva di stare in mezzo a un rosaio. Quando sono entrata in salotto, D'Annunzio era già seduto vicino al pianoforte: ha voluto risentire di nuovo tutta la musica che il babbo ha composto finora.

Mio padre, quando compone le sue opere, non comincia mai dal principio. La prima cosa che ha composto di *Parisina*, per esempio, è il duetto del quarto atto. Lo compose proprio la sera che D'Annunzio venne al Castel Fleury.

Com'è lontana quella sera! Mi ricordo che non ardivo parlare: D'Annunzio mi faceva quasi paura. Adesso, invece, gli sto seduta vicino. Egli tiene fra le sue mani molto ben curate, le mie mani sporche di terra e d'inchiostro e mi dice con una certa autorità:

- Ora sta buona, Claudietta. Resta qui anche tu, oggi, e ascolta I meraviglie del babbo.

Babbo suona, strappando a questo vecchio pianoforte che generalmente sembra un pianofortaccio di collegio, una voce sonora e vibrante che pare, alle volte, un'orchestra. Suona e canta: ha una voce maschia, piena di espressione, poderosa e appassionata.

D'Annunzio non perde una nota. Può avere sentito qualsiasi pezzo una volta sola; e, anche dopo settimane, se babbo lo ha lievemente modificato se ne accorge subito. Gli piacciono le invocazioni di Ugo a Parisina, i duetti del quarto e del secondo atto, i grandi cori d'introduzione. È vibrante d'entusiasmo. Babbo dice che D'Annunzio è un collaboratore portentoso; che, vicino a lui, non avrà mai un minuto d'incertezza o di stanchezza.

Quando babbo ha terminato, D'Annunzio si è alzato in piedi e lo ha abbracciato; poi si è seduto nuovamente. Ha voluto ancora sentire il duetto del secondo atto - perché - ha detto - esso gli canti nel cuore quando sarà lontano, in faccia all'Oceano. Babbo non ha quasi più voce; canta da circa due ore. Ma D'Annunzio gli è vicino, canta con lui, senza suono: col viso, con gli occhi, col respiro; ogni tanto si curva anch'egli sulla tastiera. Entrambi hanno gli stessi movimenti e la stessa espressione.

A tratti, non sembrano nemmeno più loro.

da: Emi Mascagni, *S'inginocchi la più piccina*, Milano, Treves, 1936

Tempra tu de' cori ardenti

Repertorio, interpretazione, voce, tecnica, stile nell'arte ormai leggendaria di Maria Callas

di Piero Mioli

Grida, applausi, evviva, apostrofi personali ad alta voce; e poi fiori, poesie, apologie, dediche, regali, omaggi vari (ad esempio tabacchiere d'oro piene di pietre preziose); e spesso anche spettacolari voli di colombi, canarini e uccelli variopinti (chissà se usignoli, ma forse no): tutto per festeggiare un cantante d'opera alla fine di una recita. L'età aurea del belcanto classico, quella altrettanto aurea del nuovo belcanto romantico, perfino quella argentea dell'aggiornamento e impoverimento verista pullulano di cronache del genere, senza dubbio sfociando nella retorica, nel fanatismo, nel puro fenomeno di costume ma senza poter dissimulare il trasporto, la passione, l'entusiasmo a fior di pelle che librava quelle serate al settimo cielo. Che resta - per dirla col Francesco Foscari di Piave e Verdi - che resta di tanta mitologia moltiplicata in centinaia e centinaia di stagioni tra Venezia e Parigi, Napoli e Vienna, Roma e Londra, Milano e New York? Pochissimo, quasi nulla: dei trionfi di castrati come Siface, Ferri, Senesino, Caffarelli, Velluti rimangono diverse tracce, memorie, lettere, aneddoti, ma sui mille loro coetanei già ammirati ed esaltati è sceso il silenzio. Lo stesso dicasi per un contralto come Vittoria Tesi, un soprano come Giuditta Pasta, un tenore come Giambattista Rubini, un basso come Luigi Lablache, nomi abbastanza resistenti sul triste anonimato degli innumerevoli, efficienti, apprezzati colleghi. Ma dal Settecento, dall'Ottocento, dal primo Novecento giunge ancora l'eco dell'arte di Farinelli, di Maria Malibran, di Enrico Caruso, di Beniamino Gigli; e dal secondo Novecento non c'è dubbio che l'arte di Maria Callas avrà preso il volo per durare a lungo, più di quelle povere tortorelle che venivano liberate sotto le volte dei teatri settecenteschi e dopo un po' fermamente ricatturare.

Circa il significato della presenza della Callas nel mondo dell'opera, l'acuto sentore di leggenda vivente d'allora e poi l'immediata immissione nel flusso del mito sono dati incontestabili, che possono non dir tutto (a tutt'oggi, per esempio, esistono leggende create attorno a qualche cantante che fanno di falso, quantomeno di labile e temporaneo) ma fornire ugualmente molta materia di informazione e discussione. Al di là, va da sé, degli aspetti mondani, delle relazioni sentimentali, dei capricci da diva, delle recite interrotte davanti a spettatori illustri, della chiassosa rivalità con Renata Tebaldi e del presunto calcio assestato a un Del Monaco troppo lungo di fiati: fatti che riguardano la chiacchiera e la cronaca rosa, che danno una popolarità spicciola e minuta, che nascono e tramontano in quattro e quattr'otto. No, la Callas fu anche questo ma di questo non avrebbe potuto alimentarsi a lungo; e difatti il vanto della sua arte è sopravvissuto al pettegolezzo, alla decadenza vocale, al ritiro (premature, in relazione agli appena quarant'anni di età), al triste ed effimero ritorno (in concerto, non in scena), alla morte prematura, all'oblio naturalmente calato sulla persona.

Non solo, giacché la sopravvivenza artistica rispetto alla Sutherland e alla Caballé, alla Price e alla Norman, alla Freni e alla Gruberova, alla stessa Tebaldi è di un eroismo pienamente significativo. Quando Joan canta "Bel raggio lusinghier", o Montserrat "D'amor sull'ali rosee", o Leontyne "Pace, mio Dio", o Jessye "L'amour est un oiseau rebelle", o Mirella "Donde lieta uscì", o Edita "Spargi d'amaro pianto" succede lo stesso fenomeno che capitava allorché Renata cantava "Vissi d'arte": nel complesso, l'esecuzione era ed è superiore a quella della Callas, per note ed evidenti ragioni di vocalità intrinseca e di specialismo stilistico, e per qualche volta che la nuova interpretazione sembra già orientata dall'altra, c'è sempre un'altra volta in cui non sembrano passati alcuni, ma parecchi anni. E pure, la Caballé non frequenta Carmen, i repertori della Sutherland e della Price non hanno quasi nulla in comune, la Freni ignora Lucia e la Gruberova trascura Verdi e Puccini, la Tebaldi

possiede Verdi e Puccini ma non Bellini e Donizetti, mentre tutto questo la Callas l'ha studiato, cantato, registrato strenuamente, senza dubbio anche faticosamente. Ecco dunque un primo elemento stabile nell'arte della Callas: la curiosità, la prontezza, la disponibilità, l'interesse verso epoche, stili, autori, opere, personaggi diversi, nuovi, rari: insomma la versatilità, dovuta in pari misura a ragioni personali di mentalità e cultura, di gusto e passione, di intuito e musicalità, di lavoro e professionalità. Molti cantanti hanno impostato le loro carriere su pochi personaggi, senza dubbio approfondendoli e maturandoli ma anche perdendo in duttilità vocale e freschezza d'approccio: la Nilsson, ad esempio, ha tanto favorito la Isotta e la Brunilde di Wagner da abbandonare presto la donna Anna di Mozart, e lo stesso Del Monaco al suo formidabile Otello ha sacrificato forse troppi personaggi verdiani e veristi. Ma la Callas non ha mai riposato sugli allori sicuri di Medea, Norma, Lucia, Violetta, Gioconda e Tosca, e di anno in anno, di stagione in stagione ha inserito in repertorio opere di Wagner, Gluck, Mozart e personaggi come Kundry, Armida, Lady Macbeth, la Vestale, Maddalena di Coigny, nell'assoluta incertezza di poterli ancora riprendere, e intanto non dimenticava il grande repertorio tradizionale del soprano drammatico verdiano (le due Leonore, Amelia, Aida) e almeno in disco praticava buona parte del repertorio pucciniano.

In tanta estensione di tempi e di musiche, era impossibile che il cuore dell'artista non sospirasse più ardentemente per uno stile, se non proprio per un autore, esattamente come Edgardo di Ravenswood e Lucia di Lammermoor l'uno per l'altra, e qui il dubbio è ormai certezza (come dice il coro a Normanno, per restare nel tema del titolo donizettiano): in più occasioni la Callas stessa ha dichiarato di prediligere il belcanto, di ritenere il belcanto la vera fonte del canto e della tecnica vocale, e non ha nascosto la sua moderata simpatia per certo Puccini, ad esempio quello di Tosca (qui con una bella punta d'ingratitude). È una predilezione logica, quasi scontata per il cantante puro, per il vocalista assoluto, per una Sutherland e una Horne; ma non per il cosiddetto cantante-attore, l'artista che mira più alla scena che alla voce o comunque alla prima non meno che alla seconda, e difatti Chaliapin, Gobbi, Christoff, la Muzio, la Petrella e la Olivero hanno svolto lunghe e onorate carriere anche senza Mozart, Rossini e Bellini (con qualche logica ma consistente eccezione), insomma senza colorature, senza trilli, senza i chircichichì di cadenze lunghe e fiorite. Ma Maria Callas era anche interprete sovrana e attrice eccellente, e avrebbe potuto condire la sua carriera di personaggi moderni, vivi e palpitanti come Manon Lescaut e Adriana Lecouvreur, Fedora e Madama Butterfly, Minnie e Giorgetta, Loreley e Francesca da Rimini. In parte così fece, con l'eccezione vistosa dell'Adriana di Cilea tanto gradita alla Tebaldi, e fu anche Nedda, Santuzza, Turandot; e dall'ambito del prediletto stile classico-romantico seppe elegere diverse eroine fiere, solenni e animose come l'Alceste di Gluck, la Medea di Cherubini, l'Armida di Rossini, l'Anna Bolena di Donizetti, la Norma di Bellini, l'Abigail e la Lady Macbeth di Verdi, ma non rinunciò mai alle eroine pallide e lunari, vittime sulla scena e non meno regine delle altre nel canto. E qui veramente s'impone una parentesi sulla sua vicenda belliniana e donizettiana.

Rispetto alla Gencer (ma anche alla Ricciarelli e alla Gruberova), la Callas è stata una voce donizettiana abbastanza limitata, nel tempo, non avendo avuto occasione, ad esempio, di affrontare due personaggi per lei pressoché ideali come Lucrezia Borgia e l'Elisabetta di *Roberto Devereux*: ma intanto la sua carriera si svolse nel decennio precedente alla Gencer (e a Bruson), quando la rinascita donizettiana non era ancora piena; e poi a determinare tale futura pienezza molto avrebbe giocato, comunque, il suo contributo, nei panni di un'Anna Bolena da leggenda e di una Paolina (la primadonna di *Polito*) in declino di voce ma non di stile e interpretazione; e infine la sua Lucia, personaggio fra i più amati e frequentati e documentato da numerose registrazioni da studio o dal vivo, fu e rimane una rivelazione, di come un'eroina prostrata nel fisico e nella mente fino all'impotenza e all'omicidio potesse, anzi dovesse essere sottratta all'idillio del soprano leggero e restituita alla sua tragedia autentica da una voce drammatica, corrusca, allucinata (ancorché esperta nella coloratura). Quanto a Bellini, la stessa esiguità del catalogo doveva favorire lo spessore dell'approccio: solo la Scotti ha superato la Callas, in termini quantitativi, avendo cantato anche *Zaira*, *I Capuleti e i Montecchi* e *La straniera*;

ma prima di lei la Callas ha saputo conciliare *La sonnambula* e *Norma*, guadagnandosi il primo personaggio dal solito soprano leggero e il secondo dal consueto soprano verdiano, e poi disciogliersi nello stile assoluto dei *Puritani* e reinventare l'allucinata Imogene del *Pirata*, in entrambi i casi calandosi perfettamente in personaggi statici, trapassati dal delirio o dalla follia ma sempre inermi, innocenti, immacolati.

Armata di pugnale e di gong, colpevole abbastanza, ripetutamente macchiata nell'onore, ecco poi Norma, uno dei capolavori assoluti della Callas, anzi un raro caso di felice sovrapposizione di interprete sul personaggio (quasi come quello di Medea) che come ha fatto piazza pulita delle interpretazioni precedenti così ha reso impossibile qualsiasi superiorità successiva (con l'eccezione parziale della Caballé): nobili, eroici, magnanimi, unici il timbro e l'accento, ed elevatissima la prestazione vocale, tra pregnanza di recitativo, perizia di agilità, profonda resistenza drammatica e intenso abbandono lirico, con quella "Casta diva" che riesce a essere umana e divina, terrena e celeste, pura e passionale nello stesso tempo.

E la sonnambula Amina? Quanti soprani le hanno regalato una voce più dolce, più tenera, più femminile: ma chi mai ha saputo articolare, fraseggiare, accentuare, appoggiare quei meravigliosi recitativi con altrettanta arte? E dunque *La sonnambula* della Callas è l'opera del sacrificio, l'opera dalla partenza quasi disperata, e alla fine l'opera dove lo spirito vince sulla materia, la musicalità vince sulla voce, insomma della vittoria e di una vittoria senza dubbio duratura (giacché la Sutherland li esegue bene ma senza interpretarli a fondo e la Caballé non ha affrontato il personaggio).

L'amore per il belcanto non ebbe molte occasioni rossiniane, nella carriera della Callas, ma a parte la vera vipera di Rosina i due poli di quella drammaturgia furono mirabilmente espressi dal *Turco in Italia* e da *Armida*: indimenticabili il brio, la malizia, la simulazione del pianto di Fiorilla e lo scoppio ora della coloratura ora della protervia di Armida, con tanto di rammarico per l'assenza di Elisabetta e di Semiramide. Non è minore il rammarico per la donna Anna e la donna Elvira, per l'Elettra e la Vitellia di Mozart, autore donde la Callas prelevò la virtuosistica Costanza del *Ratto dal serraglio*, ma bisogna ricordare che fra tanto virtuosismo l'Alceste e l'Ifigenia Taurica di Gluck dimostrano anche la propensione della Callas per il Settecento declamatorio.

Prima di Puccini, trionfante con Floria Tosca in numerose edizioni di varia origine (più che con una Mimi invero troppo signorile, perfino regale), ecco poi Verdi e le sue plurime esigenze: e il discorso torna quello di partenza, poiché l'Aida della Price e la Leonora della Tebaldi sono senz'altro, e di molto superiori: ma le due grandi concorrenti non hanno mai cantato né *Nabucco* né *I vespri siciliani* né *Macbeth*, e un giusto equilibrio generale fra tecnica d'agilità, registro di petto, colore forte e appunto "verdiano" e incisività di fraseggio portano il discorso a conclusioni diverse, peraltro avvalorate dalla Violetta più raffinata, pregnante, teatrale che si possa immaginare, degno risvolto musicale del risvolto visivo della Margherita Gautier disegnata dalla Garbo. E in termini quantitativi, a parte il guaio di una Price mai arresa nemmeno a *Don Carlos* e di una Tebaldi mai rassegnata nemmeno a Luisa Miller, a parte il fatto di una Callas intelligentemente rinunciataria a Desdemona, l'unica rivale "quantitativa" della Callas rimane la Gencer, che ha coltivato tanto anche il primo Verdi. Un cenno, infine, alla vena neoclassica della *Medea* di Cherubini, caso sorprendente nella carriera dell'artista e nella fortuna del maestro: è vero che la partitura eseguita dalla Callas (a fianco di Serafin e Bernstein, di Vickers e della Barbieri) era ormai lontana da quella d'origine, e per i recitativi musicati da un altro compositore e per la traduzione italiana e per l'eccesso dei tagli, ma davvero senza la Callas l'opera sembra diversa, e giustamente sembra che l'interprete abbia saputo scavare fino al fondo del pozzo dell'arte cherubiniana, in una maniera che non sarebbe riuscita alla Jones, alla Rysanek e alla stessa Verrett. Come già Norma, insomma, Medea è la Callas; e basta così.

Come musicista e interprete la Callas è stata altamente riconosciuta, e come tale, nonostante inimicizie e incidenti, ha suscitato l'interesse di un regista quale Visconti, di un musicologo quale D'Amico, di persone di cultura, di persone interessate al teatro e allo spettacolo in genere, meritandosi l'inserimento nella mitologia che si diceva prima e fra l'altro una bibliografia impensabile per altri cantanti d'opera

d'ogni tempo. Come cantante, invece, ha provocato reazioni diverse e opposte, dal fanatismo dell'approvazione esclusiva alla cecità della negazione totale: Beniamino Dal Fabbro invitava la Scala a liberare il suo pubblico da quell'insopportabile flagello, che però la Kabaiwanska ha definito "fenomeno vocale".

Senza dubbio la voce della Callas era strana, singolare, deviante dalla strada maestra del canto italiano, in particolare dell'amato belcanto classico che prima del perfezionamento tecnico pretende comunque una natura docile ed elastica, un'estensione tipica e sicura, una gamma omogenea e compatta, un timbro piacevole e uniforme. Deviante ma non estranea, anzitutto. Quanto alla duttilità, di per sé la voce era alquanto dura, ma la tecnica ha operato dei piccoli miracoli che si rendono evidenti ad esempio nell'abile e vario gioco delle mezzevoci: si senta "Teneri, teneri figli", arioso tenuto sopra una dinamica media accortamente sfumata. Quanto all'estensione e alla gamma, alla Callas capitava lo stesso fenomeno delle voci molto estese, che compensano le note aggiunte in basso e in alto con lacune e debolezze in varie zone del registro centrale: basti l'esempio dei *Vespri siciliani*, dove "Arrigo, ah parli a un core" scende benissimo sotto, la puntatura del bolero sale altrettanto bene da soprano leggero, ma la cavatina, "In alto mare e battuto dai venti", s'infiochisce, quasi si spegne di fronte all'esigenza di spessore centrale (onorata ad esempio dalla Arroyo). Il disagio è abbastanza grave, ma conviene ricordare che l'opera fu eseguita all'inizio della carriera, e che in seguito la Callas sarebbe riuscita a sostanziare meglio anche il registro di mezzo: lo dimostrano sia Medea che Carmen, mentre la scioltezza del registro acuto non ha bisogno di testimonianze particolari e lo spessore di quello grave s'accontenta dell'esempio stupefacente della cavatina di *Aroldo*, "Ah dal sen di quella tomba". Anzi, un attendibile studio sulla fortuna moderna del cosiddetto registro di petto e della sua giusta emissione dovrebbe fare tre nomi sopra tutti: Simionato, Callas e Horne, con la differenza che la prima è mezzosoprano, la terza contralto e la seconda soprano, quindi di per sé la meno idonea alla riscoperta.

Infine il timbro, il colore personale, il marchio indelebile di una voce (ancora più di uno strumento), quasi come l'impronta digitale per un corpo umano: fosco, vile, metallico, brutto e molto d'altro s'è meritato il timbro della Callas, che invece ha l'unico guaio di essere cupo e sinistro, animoso e incisivo, assolutamente originale, antitradizionale, espressivo a oltranza. Ed è il timbro di Medea, di Norma, di Lady Macbeth, di Turandot, fors'anche di Azucena e di Eboli (personaggi mediosopranili), non certo di Fiorilla, di Adina, Gilda, di Mimì, giammai di Susanna, di Desdemona, di Liù (tre personaggi del resto mai cantanti per intero). Ma la vera viltà, modestia, bruttura del timbro è altra cosa; e del resto nessuna accusa di anonimato timbrico è caduta sulla voce della Callas, laddove tante voci sono affette da una genericità, da un pallore, da una velatura costante che deriva da un'incresciosa mancanza o scarsità di suoni armonici.

Un particolare ulteriore serve poi alla causa della questione timbrica: nessun dubbio che la tradizione operistica conosca e doverosamente privilegi timbri belli, classici e luminosi, da quello della Catalani a quello della Tebaldi, venati di ardore drammatico come quello della Price o di malinconico lirismo come quello della Caballé, ma nel suo lungo percorso la storia della vocalità ha conosciuto anche nomi di notevoli artisti di canto dalla voce discutibile, a volte fioca o aspra, diseguale o poco risonante: il castrato Bernacchi (che fece tanto penare il suo maestro Pistocchi), due primedonne ottocentesche come la Pasta (la prima Norma) e la Barbieri-Nini (la prima Lady), il baritono Varesi (il primo Macbeth e Rigoletto, che infatti non funzionò nei panni di Germont), fino a Schipa, a Gobbi, alla Gencer.

Ma una prestazione, un'interpretazione vocale rimane a metà se a reggerla, a irrobustirla, a estenderla nel tempo non intervengono la tecnica, la professionalità e possibilmente anche la cognizione stilistica. Indiscussa la professionalità della Callas, che non smise mai di studiare e ha sempre dimostrato di conoscere alla perfezione gli spartiti, di saper rispettare i tempi, di saper sempre rispettare l'intonazione (oltre che di leggere la musica, suonare il pianoforte, apprendere rapidamente musiche nuove). E se la competenza stilistica può risaltare anche dalla vastità del repertorio e dalla citata predilezione per il belcanto, fuori discussione rimane anche la tecnica, nel suo significato più completo di giusta emissione

del suono, di gradazione dinamica e, all'occorrenza, di coloratura. Dove basta la giusta emissione, dal tardo Verdi a tutto Puccini, la Callas ha pur dato prove mirabili, con la strana natura della sua voce: ecco l'acuto finale di Tosca, sempre pieno, rotondo, timbrato, intonato, omogeneo, nell'edizione diretta da De Sabata in particolare; ecco le note basse di Gioconda, dal "canal morto" a "dentro l'avel"; ecco tutta la parte di Medea, così lanciata su e giù per i registri e di per sé quasi indomabile; e insomma tutti gli acuti fluidi, morbidi, lisci di Violetta, Leonora, Aida. Dove all'emissione occorre l'aggiunta della coloratura, dal Settecento al primo Verdi, la prova della Callas non è meno mirabile: avvalendosi di un registro acuto così facile, l'artista disegna ancora meglio le cabalette di Anna Bolena, Amina, Lucia, Elvira, e riesce a dosare il volume della voce fino a restituire l'antica divisione di agilità pura, di maniera, di forza. E se qui urge qualche esempio, a rispondere sarà Norma, quando esplose contro l'amante fellone cantando "No, non tremare, o perfido" e contro i nemici della patria scandendo "Tutti i romani a cento a cento / fian mietuti, fian distrutti...": canto di bravura è la parola autentica, doppiamente dimenticata se quasi dimenticata era le stessa agilità (che prima dell'avvento della Callas, come si sa, era confinata nel soprano leggero, a dispetto del soprano e del tenore, del mezzosoprano e del basso).

Soprano drammatico d'agilità è stata definita la Callas, con una formula poco corretta che forse nasce solo dall'imbarazzo. In realtà il soprano drammatico fu un'invenzione verdiana e wagneriana, intrinsecamente estranea all'agilità che cominciava a sembrare un cascame archeologico, e dunque il binomio è antistorico.

Prima della sistemazione del soprano nei ranghi del leggero (o di coloratura, come se il fenomeno non riguardasse altre voci), del lirico, del lirico-spinto, del drammatico e così via, la distinzione era un'altra: c'era la primadonna buffa (l'unica che, fino a Rossini escluso, poteva fare a meno della coloratura) e la primadonna seria, che distribuiva i tesori della sua vocalità e della sua coloratura a personaggi diversi, senza troppi pregiudizi ma anzi con la possibilità dell'adattamento. Bellini non gradiva che Donzelli, tenore baritonale, cantasse l'acuto *Pirata* e la dolce Grisi cantasse l'ardita *Norma*, ma loro agirono a in piena e libera responsabilità ed ebbero successo, così come la Tadolini, rifiutata da Verdi come prima Lady Macbeth, poi ebbe modo di cantare spesso l'opera con piacere suo e altrui. Ebbene, se la Callas ha cantato parti di contralto (Rosina) e di mezzosoprano (Carmen), di soprano leggero vero (Lakmé) o presunto (Amina, Lucia, Gilda), di soprano lirico (certo Puccini), di soprano drammatico (tanto Verdi, certo altro Puccini, Wagner e Ponchielli) è per la versatilità della sua arte, per l'intensità del suo studio, per la singolarità della sua voce, ma anche per una lucida conoscenza degli stili musicali e della prassi classico-romantica: quei fenomeni che le hanno fatto pronunciare "Care compagne, e voi, / teneri amici" con una fragranza insospettata sotto la coltre della voce scura e dalla parvenza adirata, le ha fatto riscoprire e vibrare "Tu vedrai che amore in terra" (la misconosciuta seconda cabaletta della Leonora del *Trovatore*), le hanno fatto ricamare i sovracuti delle variazioni di Proch come quel soprano leggero che non è e addensare i volumi di Medea come quel soprano drammatico che non è (rispetto alla potenza sonora propriamente drammatica della Cigna, della Nilsson, della Price, della Dimitrova).

Molto mancherebbe all'appello, se la carriera non fosse stata così breve (a causa dell'atipicità della voce e dell'onerosità dello studio, quantomeno). E se manca ancora qualcosa, a parte il Seicento e il Novecento, è forse il versante *lyrique*, quello francese di Marguerite e di Manon: ma a suggerirlo, basterà la memoria di "Pleurez mes yeux", l'*air de larmes*, il doloroso lamento della Chimène di Massenet interpretato dalla Callas con una pregnanza espressiva che nell'ormai lunga storia del melodramma non ha quasi confronti (e il quasi deriva solo dalla prudenza con cui si debbono prendere in considerazione le epoche non direttamente documentate), affine a quell'ardore di cuore che Norma implora la Casta Diva di temperare, finalmente, in lei. E bisognerebbe che la luna temperasse anche altri ardori, quelli delle cosiddette nuove Callas e di coloro che le segnalano: ogni personalità è inimitabile, e sulla personalità di Maria Callas nessuno osa avanzare dubbi. E a nessuno serve immaginare alcuna Callas che di nome faccia Mariella o Marietta.

Piero Mioli

Il continuo in Viadana

di Pietro Avanzi

L'opera 12 di Lodovico Grossi da Viadana¹ riveste ormai, sul piano storico e su quello più propriamente teorico-pratico, una tale importanza da costituire un passaggio obbligato per tutti coloro che volessero entrare nel tunnel, apparentemente senza uscita, del basso continuo ai suoi primi albori. I *Cento concerti ecclesiastici* contengono infatti una Prefazione in 12 regole o avvertimenti, ritenuta dagli studiosi di basso continuo una specie di vademecum assolutamente indispensabile, in quanto vi sono distesi i principi di un nuovo modo di far musica, e questo indipendentemente dal problema della primogenitura tra il Nostro e il Caccini de *Le Nuove Musiche* edito un anno prima. La vastità della materia impone nondimeno di operare delle scelte, e uno degli argomenti - che considero ancora problematico o aperto a continui arricchimenti qualitativi - concerne proprio la tematica inerente alla realizzazione o, riferita al soggetto, alla intavolatura d'organo dei numerosi concerti ecclesiastici ad una voce. Per far comprendere meglio i criteri relativi al mio modo di accompagnare, mi è sembrato opportuno partire dai presupposti estetici che si leggono nella storica pubblicazione, con intavolatura d'organo dei medesimi concerti ad una voce, effettuata nel lontano 1964-65 dal musicologo Claudio Gallico².

L'operazione condotta a termine da Gallico si regge su questa convinzione: *“Non pare dubbio che, nelle intenzioni di Viadana, la intavolatura d'organo è la trasposizione sulla tastiera dell'intero sottinteso corpo sonoro polifonico, del quale la parte di canto costituisce una linea sola”* (p. 61). Sostenere che si tratta di *“un corpo sonoro polifonico”*, all'interno del quale la parte del canto rappresenta una linea, significa porsi nell'ambito di una ricostruzione storica *“ideale”*, in quanto fondata sul presupposto che l'intavolatura d'organo rientri in qualcuno di questi aspetti riferibili ad un qualcosa di preesistente anche se sottinteso: la ridicibilità, la trasponibilità, l'adattabilità, la modificabilità o la trasferibilità. Questo criterio estetico può essere accettato principalmente per il suo carattere astratto o generico, ma non se inteso dal punto di vista metodologico-operativo, perché finirebbe col far prevalere la concezione polifonico-contrappuntistica su quella omofonica o armonica. Per esempio, la produzione di canti a voce sola con accompagnamento strumentale (organistico in questo caso) è avvertita come necessaria alternativa all'imperante scrittura polifonica fondata sull'indipendenza delle parti, anche se quest'ultima coincideva con la formazione comune. Le ragioni per *“comporre questa sorte di Concerti”* sono ben chiarite da Viadana nell'Introduzione *“A' Benigni Lettori”*. Nella stessa si legge inoltre che si è *“affaticato assai per investigare il modo di supplire in qualche parte à così notevole mancamento...”*. Nel termine *“investigare”* possiamo inserire anche quello di ricercare, nel senso di trovare quell'effetto che togliesse i difetti del vecchio modo di cantare, essendo ritenuto imperfetto, noioso, inetto e poco grato *“à quelli che stavano ad udire”*. Considerare la parte del canto come una di un tessuto a più parti, significa quindi muoversi all'interno di una contraddizione, dal momento che si suppone ciò che si voleva evitare. È piuttosto difficile accettare l'idea di un Viadana che concepisce l'op. 12 nel senso proposto dal musicologo: la definizione di *“Nova inventione”*, riferita ai *Cento concerti*, suggerisce semmai il contrario. Anche volendo per ipotesi ammettere la tesi del musicologo, ossia che Lodovico abbia composto i canti a solo ricavandoli: *“o dal trasferimento e dal compendio nella sola dimensione lineare di un fascio di parti polifoniche, o, più verosimilmente, dall'isolamento e dalla modificazione d'una parte sola d'una compagine polivoca”* (p. 60), resta nondimeno da chiarire in che cosa consistano veramente il sostantivo *“inventione”* e l'aggettivo *“nova”*. Trascurando ciò che poteva pensare Viadana, è da ritenere plausibile che nel concetto di invenzione vi sia sempre implicito l'aggettivo *“nuova”*, in quanto il sostantivo contiene analiticamente l'idea di un qualcosa che non esisteva prima. Pur essendo vero che la monodia era già stata teorizzata e applicata decenni prima dei concerti ecclesiastici, è altrettanto vero che gli

stessi si possono considerare nuovi rispetto alla loro destinazione religiosa e, ovviamente, al basso da intavolare per l'organo (realizzazione o accompagnamento). Quest'ultima novità proviene certamente dalla prassi riduttiva dei cantori relativa ai Motetti a cinque e più voci, ma siccome tali composizioni manifestavano una serie notevole di "inconvenienti" (pause lunghe, fughe, parti obbligate, insipide sequenze, ecc.) che le rendevano particolarmente inadatte, diveniva inevitabile ricorrere al nuovo stile proprio per la sua semplicità, ariosità e il carattere gratificante. In questo contesto l'ipotesi del musicologo si rivela perciò poco consona alla natura dell'opera 12, soprattutto se riferita al ruolo determinante ma complementare dell'organista.

Mi sembra evidente, a questo punto, dichiarare che l'elemento fondamentale consiste proprio nella realizzazione del continuo, l'unico lasciato completamente alla discrezionalità altrui, essendo dati quelli del canto e del basso per l'organo. E' altrettanto evidente che una soluzione appropriata dovrà provenire dalle parti composte, dagli avvertimenti e da specifiche conoscenze sostenute da un'adeguata sensibilità musicale. Viadana, ne sono convinto, deve aver ritenuto sufficiente quanto pubblicato; come a dire che non avrebbe mai consegnato alla stampa i suoi concerti, così come ci sono pervenuti, se soltanto avesse potuto prevedere quanto segue: *"L'incompletezza del testo scritto è grave; esso è tanto insufficiente nei suoi elementi concreti, da risultare anche nella maggioranza dei casi, criticamente illeggibile."* (p. 61). Simile affermazione di Gallico, che trasforma le particolari monodie in composizioni simili ad enigmi quasi irrisolvibili o riservate a individui eletti o ispirati, si comprende qualora serva a mitigare lo sforzo necessario per condurre a termine un'impresa ardua e difficile, e se il medesimo conato è sostenuto dall'intima certezza di *"tessere attorno al canto, con l'immaginazione, o meglio con una concreta ed avveduta operazione di restauro fonico, la sua appropriata intavolatura d'organo"* (p. 61). Dalle citazioni appare evidente la persuasione ferma di Gallico di essere pervenuto alla comprensione di un testo da lui stesso definito *"criticamente illeggibile"*. In un punto si può essere d'accordo col musicologo: quello di rendere visibili le operazioni cosiddette di *"restauro fonico"*, mettendo in cartella le realizzazioni "avvedute" e "appropriate". Intanto, se si sostiene di aver posto in cartella la sua *"appropriata intavolatura"*, allora il testo non si presentava, almeno nei confronti di Gallico, *"criticamente illeggibile"*; di più, se le qualità stilistiche od estetiche (la coerenza la pertinenza la proprietà ecc.) sono l'in sé che prende corpo all'atto dell'intavolatura, allora il restauro fonico è l'in sé dell'idea che si aliena nella creatività dello studioso. Sarà bene precisare che il valore musicale delle intavolature avvedute e appropriate potrebbe al limite smentire o confermare quanto sopra dichiarato. Per comprenderne quindi il loro "autentico" valore, indipendentemente dalle formulazioni di principio, occorre considerare le realizzazioni quali oggetti disponibili per verifiche dettagliate e finalizzate a tutte quelle preziose indicazioni che si trovano nei documenti d'epoca (regole, composizioni, ecc.). Si ricorda che il basso continuo è un oggetto definibile teoricamente come una struttura non interamente compiuta, essendo l'elemento potenziale - il continuo cifrato o meno - aperto a soluzioni perfetibili, sempre se tali soluzioni sono sorrette da specifiche e adeguate conoscenze o capacità.

Un primo percorso obbligato consiste nel mettere un concerto in relazione ad alcune fra le più significative regole presenti nella Prefazione all'op.12. Si consideri il canto "Exaudi me Domine" e, contemporaneamente, lo si rapporti alle regole ottava e seconda. Nell'ottava il teorico afferma *"Che si è usata ogni diligenza nell'assegnar tutti gli accidenti (seguono diesis bequadro bemolle) ove vanno, e che però doverà il prudente Organista aver riguardo a farli"*, mentre nella seconda si sostiene l'obbligo, sempre per l'organista, *"di suonar semplicemente la Partitura, in particolare con la mano di sotto, e se si vuol far qualche movimento dalla mano di sopra, come fiorire le cadenze, o qualche Passaggio a proposito, à da sonare in maniera tale che il cantore, o i cantori non vengano coperti, o confusi dal troppo movimento"*. In queste due regole sono esposti i criteri fondamentali concernenti la prassi relativa ai modi di accostarsi al continuo. La chiarezza delle medesime esige tuttavia che siano verificate e valutate direttamente sul campo. Viadana afferma di aver prestato particolare attenzione nell'indicare i diesis i bequadri e i bemolli: se si osserva attentamente la composizione citata, ma anche le altre, si nota subito il contrario, ossia la loro pressoché totale assenza nella parte del continuo. Nei tre punti ove gli accidenti sono presenti, bb. 35, 42 e 57, essi appaiono

completamente inutili perché collocati su tre cadenze. Soltanto nella cadenza finale i due segni, minore e maggiore, stanno per una cadenza composta formata dalle solite quattro armonie: di terza minore con sesta (meno frequente della terza maggiore con quinta o settima), di quarta con sesta, e di quarta con quinta seguita da terza maggiore. Alcune mancanze si osservano anche negli accidenti “al paro” della nota alle bb. 36 e 52 per il continuo (assenza del diesis ai Fa semiminima che salgono di semitono), e alle bb. 35, 42 e 50 per la melodia (le due fioriture col diesis, e il bequadro sull’ultima croma della lunga diminuzione). La non applicazione della regola sugli accidenti ripropone un luogo comune, un topos tipico della prassi italiana. Se il continuo dei *Cento concerti* appare povero di segni, forse contro la volontà dell’autore, allora la responsabilità non può non ricadere sulla negligenza o sull’indifferenza degli stampatori. Pur essendo ovvio che la trascuratezza possa derivare dalla convinzione che un bravo musicista non avesse bisogno di cifre o segni, o che il principiante fosse costretto a ricorrere ad un buon maestro, resta lo stesso aperto il problema riguardante quali accidenti appropriati - terze maggiori o minori, ma pure le seste se prive di chiare indicazioni - si richiedono oggi in quei passaggi che ne sono privi. Spetta perciò agli studiosi di basso continuo sopperire adeguatamente alle insufficienze del testo scritto con profondi studi e ricerche che limitino al massimo la nostra attuale sensibilità, frutto quasi sempre di una preparazione superficiale, impropria o accademica.

La regola seconda tocca il cuore dell’argomento, in quanto è collegata al modo, o ai modi, che si devono ritenere decisamente come i più adatti o idonei all’arte o alla tecnica del continuo. Il principio ricavabile dalla regola sembra, almeno in superficie, dar ragione a tutti coloro che sostengono la necessità del “movimento”, ossia di un modo che tenda a privilegiare passaggi melodici, imitazioni, diminuzioni o altro di simile. Gallico dimostra di esserne profondamente convinto quando elenca le novità relative alla “Nova inventione” di Viadana. Una di queste consisterebbe proprio “nella sistematica adozione del basso continuo per l’organo, concertante, imitativo, tematicamente nutrito”³. L’affermazione, unita a quella precedente sull’intavolatura d’organo come “sottinteso corpo sonoro polifonico”, costituisce il coronamento teorico ed estetico della concezione di Gallico relativamente al continuo dei concerti di Viadana. Si è già detto quanto tutto ciò non potesse rappresentare per Viadana e per gli altri (Caccini, Peri, ecc.) lo scopo principale, dal momento che si mirava a qualcosa di nuovo. Il cantare a voce sola, con accompagnamento strumentale, si pone come qualificante soltanto se unito al ridimensionamento di tutti quegli artifici contrappuntistici (imitazioni, contrappunto fiorito o diminuito, indipendenza delle parti, ecc.) che costituivano l’essenza della composizione polifonica precedente e coeva alle prime manifestazioni nel nuovo stile⁴. Del resto per rendere meno perentoria, o attendibile, l’affermazione del musicologo, è sufficiente analizzare la composizione “Exaudi me Domine” dal punto di vista strutturale. Se si osservano attentamente le due parti date, canto e basso continuo, si nota come il basso sia soltanto marginalmente imitativo o tematicamente nutrito; e questo per l’ovvia ragione che il basso deve svolgere in modo semplice, ma appropriato e gradevole, la sua principale funzione di sostegno armonico nei confronti della linea melodica del solista. Sostenere una voce non significa sostenerla in modo scolastico, rozzo o primitivo, ma valorizzarne l’insieme attraverso una ricerca adeguata e pertinente di tutte quelle consonanze e dissonanze che meglio accompagnano le parti date della composizione. Per esempio, nei riguardi dell’imitazione, Gallico crede di intuirne una significativa nell’ambito delle battute 10-14 di *Exaudi*, come sembra suggerire la semifrase del canto di due misure che si ripete uguale subito dopo la pausa di semibreve. La sua, più che un’imitazione, si presenta come uno “stretto”: nell’accompagnamento e nell’arco di cinque battute la semifrase trasportata vi è inserita quattro volte (vedi es.). Nelle 58 misure della composizione il basso, più che imitare, copre con la sua continuità ogni vuoto o respiro della voce, per cui all’organista non rimane che riempire il tutto con avvedute consonanze e dissonanze, in modo da rendere l’insieme stilisticamente omogeneo e coerente (Viadana nella prima regola esige che i concerti siano cantati “gentilmente, con discrezione e leggiadria”). È necessario ormai, dopo quanto affermato, valutare attentamente il contenuto della seconda regola, visto che gli studiosi per l’intavolatura dispongono solamente delle parti scritte e degli avvertimenti che precedono tali parti. La regola non proibisce infatti di “far qualche movimento”, ma ne stabilisce con precisione i limiti quando Viadana aggiunge che i cantori non

devono essere “coperti, o confusi dal troppo movimento”. La concessione è tuttavia circoscritta all’opportunità di “fiorire le cadenze” o di introdurre passaggi “a proposito” per la sola mano destra, ossia di trovare movimenti convenienti o in sintonia col concerto. Fissare sulla carta questi “movimenti” non è per nulla facile o scontato; tuttavia, per poterci avvicinare sempre più alle intenzioni di Viadana, converrà seguire la seguente terza regola: “Sarà se non bene, che l’Organista habbia prima data un’occhiata à quel Concerto, che si ha da cantare, perché intendendo la natura di quella Musica, farà sempre meglio gli accompagnamenti”.

Pietro Avanzi

1- continua

¹ *Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre, e a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nel Organo Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantore, e per gli Organisti di Lodovico Viadana Opera Duodecima. In Venetia Appresso Giacomo Vincenti MDCII.*

² Vedi *Monumenti musicali mantovani*, vol. 1° opere di Lodovico Viadana, serie 1 Musica vocale sacra n. 1, L. Viadana *Cento concerti ecclesiastici op.12*, 1602 Parte prima Concerti a una voce con l’organo a cura di C. Gallico Bärenreiter 1964. Le citazioni col numero di pagina provengono da un articolo di Gallico su: “L’arte dei Cento Concerti Ecclesiastici di Lodovico Viadana”, in *Rassegna Musicale* n. 3 Einaudi 1965.

³ La frase si legge a p. 7 dell’Introduzione ai *Monumenti musicali mantovani*.

⁴ I progenitori del nuovo stile si ritenevano tali proprio in quanto la composizione contrappuntistica non costituiva più il fondamento del loro mondo musicale. Caccini è molto chiaro in proposito quando pone in evidenza l’errore di coloro che ritengono “bastevole” il contrappunto per cantare nel nuovo stile. Giulio così prosegue: “però che alla buona maniera di comporre e cantare in questo stile serve molto più l’intelligenza del concetto e delle parole, il gusto e l’imitazione di esso così nelle corde affettuose come nello esprimendo cantando, che non serve il contrappunto; essendomi io servito di esso per accordar solo le due parti insieme e sfuggire certi errori notabili, e legare alcune durezza più per accompagnamento che per arte”. La citazione si trova a p. 60 in “Le Origini del Melodramma” a cura di A. Solerti, Torino 1903. (Dopo il testo segue una parziale trascrizione del concerto: le stanghette nel documento originale sono presenti soltanto nel continuo per l’organo.)

Ex - au - di me, Do - mi - ne, (ex - au - di me, Do -
mi - ne,) quo - ni - am be - ni - gna est (quo - ni - am be - ni - gna - est) ecc.
tu - - - am a ex - au - di me.
10(Gallico) (organo) ecc.

Franz Schubert e la poetica del suono vivente

di Enzo Fantin

Che la musica, il suono rappresentino, in tutta la loro essenziale apparenza, in tutta la metamorfosi infinita delle loro forme percepibili, un vero inno all'idea del "vivente", è quasi assiomatico. Lo compresero bene i grandi musicisti dell'epoca barocca quando l'esperienza della musica era contessuta colla viva dinamica della società e lo compresero ancor più i romantici quando nella musica intravidero chiaramente il fulcro delle loro più grandi intuizioni del mondo e della vita trovando nel suono la sede più naturale, più autentica, più rivoluzionaria. Il fatto musicale è, infatti, il più vicino al nucleo stesso della natura biologica dell'uomo. Esperienza precategoriale e legata ai primordi di ogni civiltà, la musica è in grado di rifletterne le caratteristiche fondanti, quella dimensione che Hegel riassumeva nell'accezione del "quasi soggetto". Ogni volta che il suono ci coinvolga nella sua magica affascinante parvenza, sia che noi ne siamo i rievocatori primari sia che ne siamo gli ascoltatori attenti e consapevoli, è la stessa parabola del "vivente", in tutta la sua completa struttura diveniente tra nascita e morte, che ci colpisce, che si consuma in quell'atto apparentemente solo estetico e rievocativo del mondo e della vita. Così possiamo dire che ogni manifestazione sonora, anche la più semplice e banale, contiene in sé i crismi di un tessuto vivo e autonomo, perfettamente omologo a ciò che noi e tutti gli uomini hanno chiamato vita. Riferendoci in particolare all'esistenza di un organismo che abbia tutte le prerogative per potere esprimere in sé e per sé la forza e la necessità dell'atto vivente nella sua continuità, nella sua vigorosa fioritura fino alla perfetta adeguazione al suo destino, che noi chiamiamo morte o fine della vita, con un significato che solo nella cultura occidentale ha assunto le connotazioni negative e tragiche che sappiamo. Ogni strumento della scena musicale europea, e in particolare alcuni legati all'origine del suono come il flauto o le percussioni o la stessa voce umana come manifestazione di un suono che si innerva nella stessa corporeità propria (Leib), specifica, disegna, stabilisce quella categoria della temporalità vivente in cui consiste la musica, ogni esperienza concreta della musica.

La musica europea e la consapevolezza del "vivente"

Paradossalmente gli inizi, come è d'altronde facile constatare nel parallelismo con altre manifestazioni della vita umana, costituiscono "l'età d'oro" a cui successivamente l'uomo europeo, il musicista occidentale ha cercato di rifarsi quando il manierismo artistico e l'idea di un progresso infinito in arte (non abbiamo che da guardare intorno a noi) sono apparsi impercorribili strade che hanno generato l'attuale afasia. Così il canto cristiano liturgico, nella sua avvolgente pacata semplicità, nel suo melos aereo e senza peso, metafora di un mondo della pura coscienza che non ha ancora tematizzato se stessa nella miriade delle sue concrezioni mondane, appare una via ineludibile per comprendere che cosa significhi suono "vivente". I mondi compositivi che si succedono al gregoriano sono legati alla voce umana che, nei chiaroscuri delle sue diverse tessiture timbriche, dà luogo ad un calibratissimo gioco già in potenza strumentale e che costruisce veri e propri organismi viventi in sé intersecati di mille screziature legate ai testi poetici che rappresentano il supporto più razionale che indirizza la musica verso il suo fine "educativo" e storicamente individuato, il tessuto armonico-contrappuntistico sarà sempre più in seguito la funzione di identità del suono europeo, che porterà, però, anche alla sua mistificazione, al suo annullamento percettivo, al suo vero e proprio rifiuto di ogni dimensione fisica e sociale della musica, divenuta il portato di un esoterismo fine a se stesso e di un intellettualismo che privilegia solo il contatto tra pochi che conoscono la chiave per interpretare il messaggio della musica.

Il *Lebendige* musicale privilegia, infatti, l'unità di soggetto-oggetto in una dialettica viva e cangiante che permetta al suono di divenire tramite della profonda coscienza della comunicazione, che è "vivente"

appunto perché si trasmette senza incrinature in tutte le componenti della musica e tra tutti coloro che ne fanno esperienza diretta o mediata, i quali ne ratificano con la loro collaborazione vissuta, emozionale, partecipativa tutta la dimensione corporea. Per questo, il corso della storia musicale europea è tutto proiettato verso le fortune di una dialettica complessa tesa a definire il ruolo di una musica espressione del mondo dei principi e delle corti, prima, delle chiese-corti, poi, fino ad approdare a quelle ritualità parareligiose che si celebrano nei teatri e nelle sale da concerto della solida borghesia produttiva che in due secoli ha sfruttato il territorio e la natura fino a rendere invivibile il pianeta. È proprio qui il punto del nostro discorso che vuole definire l'idea del "vivente" goethianamente sussistente come inscindibile movimento della coscienza che si adegua e trae il suo sostentamento dalla natura, quella *Natura naturans* spinoziana che è il nucleo generatore da cui si diparte ogni atto vivente. Ed è proprio allo studio della natura goethiano e alle successive riflessioni che ne formeranno l'oggetto che si può far risalire questa concezione dell'ambito originario del vivente. tanto che il grande poeta afferma: "L'accordo con il tutto rende ogni creatura ciò che essa è... E così di nuovo ogni creatura è solo un suono, una sfumatura di una grande armonia" (lettera a Knebel, 7 novembre 1784)¹. Addirittura, la fede goethiana nella natura come alveo di ogni altra metamorfosi della vita e dell'uomo, in questo senso lontana anni luce dalla contemporanea riflessione hegeliana sulla storia, arriva ad affermare che "tutto ciò che è fattuale è di per sé già teoria... non si cerchi nulla dietro i fenomeni: essi sono già teoria".²

Presupposti filosofici e antropologici di un "vivente" estetico-artistico

Le acute osservazioni di Goethe, desunte dalla sua *Teoria dei colori*³, non sono che le radici di una vasta elaborazione concettuale che giungerà fino alla fenomenologia di Husserl e poi di Georg Simmel, la cui figura sta finalmente per essere conosciuta anche in Italia. Il filosofo berlinese teorizza, fin dal 1918, la sua "intuizione della vita" con un moto teoretico che accoglie le istanze del pensiero di Nietzsche con una più rigorosa impostazione estetica.

Egli osserva a proposito dell'arte figurativa: "Se si prolunga questa funzione del vedere umano oltre alla vita e alle sue esigenze pratiche si arriva all'arte figurativa. La prima manifestazione di questa è proprio quella di staccare le sue strutture organizzandole in unità autonome di fronte all'intreccio continuo dell'essere reale. L'arte taglia i legami che legano ogni cosa al tutto, costituisce una forma che non sa assolutamente più nulla di divenire, di modificazione, di scomparire."⁴ La linea di pensiero di Simmel sottolinea il concreto autonomizzarsi del fenomeno artistico in opera. Egli estrapola egregiamente i tratti caratteristici della pittura che procedono verso una immobilizzazione del tessuto delle immagini viventi. Il processo creativo musicale subisce qualcosa di analogo a quanto descritto dal filosofo; ma se teniamo conto del fatto compositivo come si viene delineando simbolicamente nella derridiana "scena grammatologica" della partitura, al contrario, non si dà alcun fenomeno musicale vero e proprio se non quando lo si fa scaturire come vivente movimento delle note. Anche a livello macroscopico (il movimento degli strumenti e degli strumentisti sotto i nostri occhi) la vivente temporalità della musica non ha paragoni con altre elaborazioni artistiche sotto questo profilo. La natura assolutamente unica e inconfondibile del segno sonoro si presta poi ad altre considerazioni che Simmel solo in parte tocca nelle sue riflessioni. Innanzitutto il suono è il più vicino anche sensorialmente a quello di una manifestazione della natura proprio dal punto di vista fisico-matematico e può essere anche quantificato e misurato in ogni suo parametro e dimensione. Anzi, in talune opere, specie del romanticismo, il suono è, usando proprio un'espressione di Simmel, "prodromo" della natura, quando il musicista (Beethoven, Wagner) descrive i moti della coscienza secondo categorie naturalistiche o desunte imitativamente dai moti della natura. Al contrario, d'altra parte, la musica appartiene al rango delle esperienze più alte e rarefatte dell'uomo proprio per la sua forte connotazione "interiore" o mentale che dir si voglia, il suono essendo la lingua che non ne articola alcuna. Ecco già da queste semplici considerazioni apparire l'unità di soggetto-oggetto che

abbiamo già prima assunto come portati assolutamente riferibili all'idea vivente della temporalità musicale.

E ancora seguendo lo studioso tedesco, possiamo meglio stabilire la connessione di vita e arte in un superamento continuo degli aspetti esistenziali in quelli artistici per cui il vivente musicale si traduce, e lo vedremo prendendo in esame alcuni lavori schubertiani, in immagini della vita che si celebra nel suono in tutta la sua drammatica precarietà, aderendo alle radici stesse della biologia come alle uniche risorse cui può fare riferimento un mondo compositivo traduzione dell'angoscia più terribile. Ecco da qui il nostro assunto: se la natura, goethianamente, appunto, contiene in sé ogni teoria, e se l'arte della natura umana e cosmologica è il portato più alto, ne deriva una traduzione-superamento di ciò che nella vita e nel vivente è il caratteristico e il sublime, l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, il tutto e il nulla. In una parola, constateremo, per la prima volta nella storia della musica europea, il vivente musicale in tutta la sua più alta sintesi in cui il melos è sostegno di ogni altra componente armonica, ritmica, timbrica e contrappuntistica della composizione.

Il melos, forma prospettica del mondo compositivo schubertiano

Ogni grande musicista, come ogni artista che sia in grado di interpretare non solo i contenuti della propria visione esistenziale ma anche la loro relazione strettissima con l'universo poetico e umano del proprio tempo, attinge ad una sintesi nuova ed efficacissima degli strumenti stessi dello stile. Così Franz Schubert, nell'arco compositivo di circa un quindicennio, individua perfettamente la propria natura poetica ed è in grado di definirne gli esiti massimi fin dagli albori della sua parabola. Il musicista viennese, che vive negli stessi anni in cui tocca il suo culmine il genio beethoveniano, proprio situando la sua ispirazione all'interno della periferia di Vienna, dà origine a quella forma breve e poeticissima che diverrà la chiave di volta di tutto il suo pensiero. Dalle gioie tutte materiali di una piccola borghesia che viveva sotto il tallone di un occhiuto regime poliziesco e dalle forme banalissime del suo semplice far musica, Schubert sa trarre, come dal nulla, gli infiniti tesori della sua intelligenza musicale. Le ovvietà letterarie più corrive vengono riscattate da un'invenzione sonora senza precedenti. Il compositore media dal vivente quotidiano la lingua e la cultura presentandole in un nuovo contesto che ne avvalorava ancor più la semplicità, la naturalezza e la poesia delle piccole cose. Schubert, in una parola, anticipa nella musica quanto avverrà con la poesia di Beaudelaire, di Pascoli, di Saba e di Bertolucci. Per la prima volta un musicista, nel cuore della civiltà musicale europea, è in grado di farsi portavoce di una vera e propria cultura popolare e di adeguare ad essa le sue scelte compositive. Il canto e la parola sono riferimenti ineludibili, in questo senso, con i loro addentellati nelle *schubertiadi*, il *musizieren* fra amici, tra le mure domestiche, negazione degli aspetti colti e mondani in un'arte che ne era sempre stato il *decorum* più naturale e prestigioso tanto che lo stesso Beethoven, il primo musicista che vive dei proventi della propria arte, non riuscì del tutto a staccarsene. In Schubert tutto è in funzione, inizia e finisce nella musica e solo nella musica; ogni altro ambito del suo mondo personale e sociale è inesistente. Proprio per questo la composizione musicale diventa l'incarnazione stessa di un "vivente" che si determina seguendo i soli termini di un conflitto artistico, simbolo perenne di un'attività creativa che apre le porte alla modernità del suono e della musica rivissuta in innumerevoli altre figure di compositori, di pittori, di poeti. Il musicista austriaco diviene il centro di una spaccatura verticale tra arte e società da cui non sarà più possibile prescindere e il cui modello, nell'ultima metamorfosi dell'ebreo errante, sarà definitivamente ingigantito nelle immense e fragilissime teorie sinfoniche mahleriane, in cui la sublime innocenza del *Wanderer* senza patria e senza dimora assurge ad una dimensione di abbacinante forza espressiva. È appunto questa cantabilità diffusa, mesmerizzante che invade l'opera schubertiana, che le dà ogni volta la sua vera identità poetica, la sua immagine più riconoscibile e naturale. Le prove altissime dei *Lieder*, alcuni dei quali sono vere e proprie programmatiche tensioni di uno sconfinato *streben* esistenziale-musicale, si incuneano nelle diverse strutture e dimensioni della sua vita compositiva. E, a poco a poco, permeano letteralmente l'intera

parabola del compositore: il frammentismo stilistico investe la struttura sonatistica e le organizzazioni cameristiche consacrate, dal quartetto al quintetto al trio alla sonata pianistica - sono letteralmente sottoposte alla visione di un canto armonizzato ciclicamente, in una ridda impressionante di metamorfosi strumentali e vocalistiche da lasciare ancor oggi sbalorditi. “Il più grande armonista di tutti i tempi” come affermava Wilhelm Kempff, ma - aggiungeremmo - del “melos” vocalistico.

Lo stile “parlante” della melodia schubertiana

Un altro legame con l’idea del “vivente” nella musica schubertiana è quello che potremmo chiamare il suo stile “parlante”, discorsivo, immediatamente comunicativo che tutti gli appassionati della musica popolare (jazz, folk, ecc.) riconoscono immediatamente. Avviene quando la musica è in grado di sostituire il valore verbale o la traduzione in semplici parole di quanto possiamo esprimere di più profondo e intimo. E, in genere, lo traduciamo con lo sguardo o con il gesto di portare la mano vicina a quella di chi condivide la nostra stessa emozione od esperienza: ratifica della natura precategoriale del suono. Schubert, abbiamo detto, descrive nella viva dinamica del suono i frammenti di un “vissuto” che non ha mai trovato la via della vita concreta e per questo risale verso ipotesi magico-artistiche, magico-religiose (Lo Presti, nel suo saggio dedicato al simbolismo analitico in Schubert, per primo ha notato la presenza di molti temi dichiaratamente religiosi, anche ecclesiastici, nella sua musica)⁵. La natura frammentaria si avvicina, in modo particolarmente felice, a contenuti mnestici che il musicista rielabora e formula secondo un gioco di continui riadattamenti armonico-timbrici, soprattutto, che avvolgono l’ascoltatore entro una cortina di immensa vibratilità atmosferica quasi fosse costretto a pervenire al nucleo stesso della ossessiva e pervasiva natura del suo cuore angosciato. Il tutto reso in una cristallina, mozartiana purezza di scrittura in cui ogni cellula della partitura è percepibile come le battute di un dialogo interiorizzato e fatto di mille interrogativi senza risposta. Per questo ciò che rende stupefacenti e del tutto novecentesche, anzi vicine alla sensibilità del nuovo millennio che è alle porte, soprattutto le opere dell’ultimo periodo compositivo schubertiano, l’ultimo anno 1828 in special modo, è la capacità sovrana di inscrivere gli stimoli del “melos” onnipresente e onnipervasivo, quasi divorante, in testi strumentali che si costituiscono come monumenti di un canto di straordinaria moltiplicazione prospettica, di assoluta concentrazione visionaria, e nello stesso tempo di una concertazione del suono infinitamente cangiante, mobilissima. Sembra quasi che il musicista sommo instauri, nel suo ultimo percorso stilistico, una vera e propria teoria vivente della comunicazione musicale con gli strumenti (*in primis* il quartetto d’archi e il pianoforte solo e con gli archi in quei due immensi capolavori che sono rappresentati dal Quartetto in re minore D 887, op. 161 e dalla Sonata in Si bemolle maggiore D 960 postuma) intesi come *voces intimae* di un infinito, dolcissimo e tragico al contempo, itinerario della coscienza dominata dal sentimento della paura e della perdita. Il suono ha una bellezza incomparabile, diviene il simbolo della vita stessa che se ne sta andando, che il musicista teme di perdere e, nonostante questo, desidera, afferra fino alla fine in inutili tentativi di coglierne il senso e la direzione. Alla drammaticità dei “tempi” estremi, tutti tesi a descrivere la fenomenologia di una *Sehnsucht* che ormai collima solo con la catastrofe e il lutto (si ricordi anche il grido strumentale dell’incipit del *Quartettsatz* in do minore postumo) si contrappone l’analisi, tutta giocata su modulazioni armonico-ritmiche, dei “tempi” lenti delle partiture. È un accidentato e oscuro percorso che trascina l’ascoltatore entro il vortice di un mare tempestoso. Alla fine, quando si placa il tormento interiore che scuote tutte le fibre della composizione, ecco ricomparire la melodia, il vivo e parlante “melos” dell’autore, la sua viennesità in cui il tono *wienerisch* è ormai privo di ogni orpello aneddótico, di ogni anche più lontano esito rievocativo. Così la melodia semplice popolare, appena sostenuta dal basso che quasi la incalza, “parla” solo di quel sentimento profondo che è passato, modernissimamente, attraverso tutte le sue possibili metamorfosi.

È ancora una volta il “vivente”, la mimesi dell’esperienza vissuta che Schubert vuole recuperare per noi, musicalmente coinvolti nel tessuto dell’opera e dell’estremo realismo dell’autore.

La forma ciclica schubertiana come rispecchiamento musicale dei moti della natura e della psiche

La novità più rilevante di tutta l'opera schubertiana è l'acquisizione di una nuova "temporalità" all'interno della composizione che va verso il superamento definitivo della forma-sonata che aveva dominato la stagione musicale dell'Illuminismo. All'abilità del gioco bitematico, tradizionale portato dello schematismo linguistico, vera *forma mentis* della cultura musicale europea come la fuga lo era stata per il 600, Schubert sostituisce un gioco semplicemente variantistico di un tema fondamentale che sorregge tutta la composizione. Si tratta di una elaborazione di un *continuum* melodico che permette di non perdere mai di vista il "senso" unitario dell'opera proprio come avviene nel breve *Lied* che costituisce il modello compositivo per antonomasia schubertiano. Il "melos" individuato in nuclei tematici fortemente suggestivi e poetici (e che qualsiasi ascoltatore ricorda poi a lungo, anche a distanza di tempo, come sintesi e figura della composizione), diviene così lo spunto di molteplici percorsi armonico-ritmico-timbrici fino al riproporsi del tema che sembra ritornare come garanzia e riferimento mnestico di un avvincente percorso della coscienza. In questo modo il musicista apre la strada a quel nuovo movimento della musica occidentale che approderà alla fine del cosiddetto sviluppo tematico, genere tipico della bravura soprattutto tecnica del compositore che doveva dar prova delle sue risorse armonico-contrappuntistiche. Schubert, optando per la ciclicità dell'unico tema, collega ogni riferimento compositivo alla possibilità di mantenere sempre il rapporto con il nucleo più vivo e "parlante" del lavoro di cui ogni sviluppo non può che essere una viva metamorfosi che non ne tradisca mai le premesse così intensamente legate ad una idea quasi esistenziale. È quanto accade anche nel melodramma italiano (e si dovrebbe indagare l'influsso salieriano su Schubert in questa direzione) in cui la melodia sorregge i luoghi "deputati" dell'opera e ne costituisce l'immagine definitiva e incontrovertibile. Schubert identifica tutto ciò nelle strutture formali del camerismo viennese in cui gli strumenti d'elezione di quella cultura musicale sono considerati alla stregua sempre di "voci" il cui giro melodico articola "parole" che si sono già sedimentate nella coscienza profonda da cui ritornano come puri tracciati della memoria. Per questo la ciclicità è la più naturale e consequenziale logica della vita e della temporalità psichica che traduce poi la ciclicità cosmologica e della natura in quella dualità caratteristica sia del modo fisico che psichico.

Il ritmo binario, chiave di volta dell'intero mondo schubertiano

La componente ritmica è in Schubert ineludibile e onnipresente, segno evidente di un fondamento organico della melodia e del "melos" della composizione. Tutta la musica europea fa riferimento preciso ad un "logos" anche ritmico come misura del tempo fenomenologico della coscienza che tematizza una dimensione razionale, concreta, enucleata su un fermo succedersi di episodi ben determinati. Così Bach innerva la poesia dei suoi Corali per organo su un basso rigoroso, puntuale, pulsante che consente all'aereo dispiegarsi del motivo cantabile di esprimere compiutamente la sua forza evocativa.

Ma il dinamico concetto del ritmo schubertiano, mutevole, estremamente libero e diveniente proprio come un processo della coscienza pura che non si lega ad alcuna costrizione esterna, fosse anche l'involucro formale consacrato, rievoca non solo stadi di una emozionalità che si determina sotto il nostro sguardo, ma si fonda su dati anche biologici di cui la musica, nella sua fondamentale accezione ritmica, è la grafia pura, il sismogramma. Si possono individuare alcuni precisi rimandi negli stessi capolavori del musicista che costituiscono l'emblema di questa idea del ritmo. Vi è innanzi tutto il tempo di "marcia" che domina interamente alcuni degli ultimi lavori come la Sinfonia in do maggiore *La Grande* in cui per la prima volta lo stesso involucro sinfonico permette di innalzarsi quasi alla dimensione del cosmo (umano o siderale, poco importa) oppure il Trio in si bemolle maggiore D 929, op. 100 in cui la dialettica unidirezionale del *Wanderer*, tema di tutta l'opera del musicista, appare delineata con una coerenza senza paragoni tra "fermate" e "nuove partenze" esitazioni e soste dolorose

o svagate. Schubert imposta, in tutta a sua denominazione più concreta, vivente, appunto la figura interiore dell'uomo moderno e contemporaneo recependola dalla sua condizione di vita di uomo romantico che ha scelto il non-vissuto esistenziale per offrircene la più alta visione poetica, soccorso e balsamo per tutti i viventi del suo e nostro tempo. Egli così costituisce l'archetipo sommo che l'arte tra tutte più vicina al soffio della coscienza pura ("più in alto della lingua al di sopra di tutto": Goethe) può offrire a tutti gli altri mondi estetico-artistici. E già il contemporaneo nichilismo leopardiano (o chopiniano), esemplati sempre sul canto, si legano con l'esperienza schubertiana come figure di consacrazione totale all'arte, apoteosi della fuga del soggetto dalla corruzione e dalla banalizzazione della società della borghesia.

Ma vi è un'altra dimensione binaria che è il fulcro, possiamo dire materno, della musica schubertiana ed è il radicamento biologico prenatale che rievoca il mondo incontaminato ed astorico che ci ha generato. È il battito del cuore nella sua diastole e sistole, visto nelle sue intermittenze più varie, nella sua voce ora regolare ora impazzita (l'opera di Schubert è letteralmente costellata dagli episodi in "tremolo" affidati agli archi acuti)⁶. Ma vi è anche il riferimento esplicito dell'autore come nel settimo *Lied* del ciclo *Die schöne Müllerin* che culmina nelle parole *Dein ist mein Herz* con allusione chiarissima, inconfondibile. Per la prima volta un musicista descrive nella musica e nei tratti caratteristici della sua opera aspetti del "vivente" puramente biologici dove il ritmo binario fa tutt'uno con la pulsazione vitale dell'organismo che richiama alla memoria lo "scordato strumento cuore" montaliano. Ma non è questa che l'allusione diretta, realistica con il corpo vivente. Quasi sempre, poi, e di pensi agli *Impromptus*, il ritmo si presenta secondo una concezione continuamente mutevole tanto che è difficile per l'interprete seguirne un profilo sicuro, l'opera nascendo dall'idea, in tutto fenomenologica, della germinazione originaria improvvisativa, colta *statu nascenti* dall'autore. Si può affermare allora che il messaggio schubertiano va in direzione antitetica a quella di Beethoven, che si poneva al centro delle più alte idealità storiche e sociali del suo tempo e costruiva un immenso edificio in cui la "volontà" dell'Idea si irradiava con forza propulsiva ed epocale. È quanto accade di constatare anche nel rapporto tra Goethe e Schiller, non a caso l'uno soprattutto poeta, l'altro drammaturgo. "A questa organicità, storicamente realizzata nel tempo dei Greci, Schiller contrappone la separazione prodotta dalla modernità, che distrugge il linguaggio simbolico della natura. [...] Si possono isolare due modi: da un lato quello che appartiene alla concezione di Goethe, in cui la visione della natura è modello e norma, e ad essa sono subordinati qualsiasi evento e qualsiasi valutazione della storia. Dall'altro Schiller, che, individuando nella disgregazione dell'unità uomo-natura la crisi propria dell'epoca, ritiene che il superamento della crisi stia nella possibilità di ritrovare l'unità della storia, l'unità teleologica della storia che solo l'azione soggettiva può reinstaurare, sottraendo al caos e alla cecità degli avvenimenti il senso dello sviluppo storico"⁷.

Così il goethiano Schubert, che aveva musicato alcuni dei testi più importanti del poeta tedesco mandandoglieli poi con scarso successo, recupera le radici della natura e le innesta come una salda roccia (*feste Burg*) di baluardo a difesa del suono e della sua vivente possibilità metamorfica, capace di "romantizzare" il mondo e la vita, di costituire perciò nella musica il nitido e sublime profilo di un'esistenza sottratta al decadimento e al caos. Torniamo nuovamente all'istanza dell'unità di soggetto-oggetto. "L'assoluto manifesta se stesso come linguaggio soggettivo che penetra nell'anima del mondo, disperdendo nell'anima del mondo la sua soggettività..."⁸. Ma questa unità che in Beethoven è ancora agita consapevolmente, progettata come simbolo di una società articolata in tutte le sue parti e consapevole dei suoi valori fondanti, nel musicista viennese si china ad ascoltare il battito del proprio cuore martoriato, unica certezza nella perdita dei punti di riferimento che danno significato ad ogni esperienza. La storia per Schubert è solo la sua dolorosa storia personale rivolta verso la concezione del tragico, dimensione irreversibile del moderno in cui gli dei abbandonano l'artista e lo rendono consapevole a poco a poco della stessa inanità del processo artistico. È infine il riconoscimento che "l'originario - diceva Hölderlin - si manifesta nella sua debolezza: la vita è la debolezza della totalità, ma la totalità ha bisogno della vita, di questa debolezza per manifestarsi."⁹ Proprio per questo la più

qualificata esegesi sul musicista austriaco sottolinea anche l'importanza dell'armonia nel suo cosmo compositivo. E nulla vi è di più plausibilmente schubertiano di questa pienezza del discorso musicale che dà l'idea di uno sconfinato e incessante giro tonale, suggerimento per ogni successivo superamento della stessa tonalità, *in primis* con Schumann e il suo sperimentalismo sonoro basato sull'inciso e sul sincopato. "Nei movimenti per piano Schubert usa una scrittura il più possibile piena, così come nei suoi movimenti di quartetto tende costantemente verso uno stile orchestrale (già Mandyczewski l'ha acutamente osservato). Se lo paragoniamo a Schubert, lo stesso Beethoven pianistico sembra avaro di suoni e i suoi quartetti sembrano asciutti e appena schizzati. [...] Schubert appare più ricco nei suoi *Lieder* che non nelle opere strumentali; non solo, ma ci sembra un compositore totalmente diverso."¹⁰ È lo stile della libertà e dell'incommensurabile che rimarrà inconfondibilmente legato agli autori più grandi della viennese.

La poetica schubertiana del suono vivente aperta sull'infinito orizzonte dell'arte e dell'antropologia contemporanee

La figura del *Wanderer* è divenuta così familiare e proverbiale in un mondo come il nostro - che perde progressivamente ogni possibile riferimento reale e tende ad assumere sempre più la fisionomia di un'umanità dei perdenti e della disgregazione dell'io e del tempo, della coscienza e di tutte le sue più tipiche tematizzazioni -, che si può dire sia endemica e onnipresente. La ritroviamo persino nella scena del quotidiano cammino e nella fisiognomica generazionale giovanile. Il messaggio del musicista sommo, tramite la sua più alta rievocazione moderna in Gustav Mahler, è oggi pervenuta al cuore della poetica novecentesca non solo in campo musicale, ma anche nel mondo letterario e poetico, in quello artistico figurativo e anche nel cinema. È dunque nuovamente il simbolo di un vagabondare alla ricerca del proprio sé perduto o smarrito nei mille echi e circuiti di una società iperinformatizzata in cui il canto schubertiano appare mediarsi ancora in infiniti specchi coscienziali. Per questo, appunto fenomenologicamente, le nuove direzioni di un'arte, un tempo privilegiato rapporto mediatico con potenze misteriose e inconoscibili, sono quelle della riscoperta della romantizzazione del mondo e della vita risalendo le origini corporee di una vocalità che costituisca il territorio di un'auscultazione precategoriale. Appaiono infatti ormai impercorribili le strade dell'avanguardismo di ogni risma che, se ha portato la musica ad esplorare territori incogniti, l'ha anche trasformata in un mondo sciolto da ogni legame credibile con una temporalità diveniente e storicamente individuata. Ma, appunto schubertianamente, la ricerca di un risalire alla "voce", all'esperienza tutta intera della vocalità e del canto, da cui promana tanta parte della cultura musicale anche europea, appare oggi una via su cui rifondare le sorti della musica. La voce umana ci richiama, infatti, al mondo incontaminato del suono medioevale in cui lo strumento non era ancora assunto alla dignità del mezzo umano per eccellenza, l'unico in grado di tessere le lodi di Dio e delle sue creature. Per questo, in un tempo in cui la corporeità stessa biologica sembra avviata a diventare un semplice oggetto d'uso di una più vasta inutile realtà tecnologica, la voce come palpito della coscienza musicale pura o come spirito di un afflato che recupera un porsi immediato e profondo di una sensibilità offesa e depauperata dalla scena informativa odierna, costituisce di per sé un valore non eludibile¹¹.

È un percorso che tutta la storia della musica occidentale, nelle sue dinamiche di ricostituzione del senso originario del suono, ha periodicamente istituito. Basti pensare che la grandezza assoluta di alcuni musicisti del passato è dovuta proprio alla loro forza di adesione ad una semplicità adamantina che fosse ancora capace di esprimere compiutamente la vocazione interiorizzata del suono. Così il madrigalismo monteverdiano è riscatto per tanti versi neomodale per attingere zone di pura gioia del canto; così Mozart scopre nella lingua italiana un codice di infinita saggezza prosodica in grado persino di stabilire un nuovo mondo strumentale ispirato ad un elegismo della stupefazione; così in Chopin la suggestione degli interpreti della vocalità melodrammatica può dar luogo ad un modellato stilistico che disegna la linea di una canoviana bellezza della melodia pura. Per non parlare di Fauré, la cui levità atmosferica riesce a cancellare come d'incanto secoli di greve manierismo della coscienza

musicale storicizzata, o di Debussy, che per primo comprende che la vera nuova emancipazione della musica occidentale è quella della disarticolazione dell'armonia e delle sue leggi: basta il flauto del *Prélude à l'après-midi d'un faune* a delineare orizzonti senza fine nelle regioni più arcane del suono.

D'altra parte Franz Schubert individua nel *Lied*, cioè nella struttura formalmente più semplice della musica colta europea (e lo dimostra compiutamente negli ultimi cicli: come nello *Schwanengesang* D 957), una narrativa modernissima fatta di scorci improvvisi e di bagliori radenti, di attaccamento alle insorgenze mutevolissime della coscienza commossa che, di attimo in attimo, stabilisce una temporalità che coglie l'intrico dei vari atteggiamenti del soggetto alla ricerca perenne dei significati del mondo e della vita. Ancora una volta è la voce umana (senza indicazioni di sorta circa la tessitura, non casualmente) che indirizza inconfondibilmente la percezione degli stadi della coscienza e della sua storia che vive a contatto con i diversi livelli di percezione, di memoria e di immaginazione che sono sollecitati dalle vicende del tempo. Ma ciò che più ancora oggi ci lascia stupefatti è la capacità di dire tutta la verità del sentimento quasi senza veli. Il senso vivente tutto schubertiano del "melos" è messo a disposizione di una corrente emozionale amplissima che trascorre dal tragico più rabbrividente (*Der Atlas*: tutto il dolore del mondo che ricade sulle spalle, improvvisamente, di chi cercava tutta la felicità) alla tenerezza più intima e commossa (*Ihr Bild*: fissando l'immagine amata, ripensa dolorosamente alla perdita irreparabile dell'amore) al cimiteriale, allo smarrimento in un mondo che non ha più nulla da dire in cui ogni presenza sembra prendersi gioco del nostro dolore (*Der Doppelgänger*). Il musicista progetta in una sintesi mirabile tutti gli elementi costitutivi della sua creatività che scorrono uno dopo l'altro attanagliando la nostra attenzione coinvolta fino alle più intime fibre. È proprio quel "suono vivente" schubertiano che vuole che l'esperienza della musica si trasmetta senza soluzione di continuità tra chi crea e chi riceve il messaggio contenuto nell'opera. Per questo la voce ne è il più naturale, più immediato, più vivo e palpitante mezzo, il più riconoscibile il più umanamente significativo. La musica solo nella traduzione immediata e fremente del canto e della voce può conservare la sua forza comunicativa e non può smarrirla nel corso del tempo e delle diverse esecuzioni di cui l'opera musicale si costituisce. Quale più alto insegnamento ci può venire oggi quando le poetiche dell'arte sono divenute solo dichiarazioni d'intenti che non sono spesso che portati di un intellettualismo impotente e vuoto?

Proprio per questo motivo nessun musicista ha elevato un canto così sublime alla propria arte che gli ha consentito di dare adito a quegli attimi di vita (intesa in tutta la sua interezza temporale) che hanno rappresentato le fedeli immagini di un mondo che, anche se per pochi istanti, è apparso vivibile e vero, autentico e senza inganni.

Enzo Fantin

A mia madre, alla sua "vivente" religiosità

¹ cit. in S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, p. 134, in AA.VV., *Lo statuto dell'Estetica, L'estetica tra filosofia e scienze dell'uomo*, Atti del Convegno dell'Istituto Banfi, Modena Mucchi 1986.

² Ibidem, p. 145.

³ Milano, Il Saggiatore, 1979.

⁴ Georg Simmel, *L'intuizione della vita*, (tr. it. di F. Sternheim), pp. 76-77, Milano Bompiani 1938.

⁵ Carlo Lo Presti, *Il viandante e gli inferi*, Firenze, Le Lettere, 1995.

⁶ Senza soffermarsi in una casistica troppo dispersiva, si pensi all'uso del "tremolo" nel Quintetto in do maggiore D 956 o nel Quartetto *La morte e la fanciulla* D 810 e soprattutto nel Quartetto op. 161.

⁷ Stefano Zecchi, *La Bellezza*, p. 122, Torino, Bollati Boringhieri 1990.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Alfred Einstein, *Schubert* (tr. it. di Donatella Teatini), pp. 139-140, Milano, Accademia, 1978.

¹¹ Per un approfondimento dei temi qui trattati v. il fascicolo de *Il Verri*, marzo-giugno 1993, *Phonè-semantikè* in particolare l'intervento di A. Di Benedetto "L'inconscio attraverso la musica e la vocalità", pp. 129-146, Modena, Mucchi, 1993.

Le sinestesie degli opposti nel cerchio magico di Mozart

di Laura Molle

Si è già parlato tanto di Mozart, delle opere e della personalità bizzarra del musicista, ma mi sembra utile riproporre un frammento tratto dal *Flauto magico* che racchiude la sintesi dell'estetica mozartiana in cinquantuno battute.

Sappiamo bene che non è un libro di storia della musica a farci provare delle sensazioni forti e neppure una pagina carpita dalla partitura, anche se l'occhio e l'orecchio interno riescono a cogliere e a sentire in anticipo certi "disegni sonori": è l'ascolto diretto e immediato a svegliare il nostro sistema emozionale producendo anche una generica disposizione all'azione.

Quando si parla di fenomeni sinestesici si fa riferimento a scambi di sensazioni tra organi di senso: si creano così sinestesie audio-visive, tattili, olfattive, gustative, cinestetiche. Proviamo ad entrare per un attimo nel mondo magico di questa fiaba non con il desiderio di rimanerne incantati ma di capire cosa sentono i nostri sensi.

La vicenda è ambientata in un fantastico, antico Egitto; narra le peripezie di Tamino che deve superare una serie di prove di eroismo e di virtù (prove di iniziazione con allusione ai riti massonici) per poter entrare, insieme all'amata Pamina, nel regno di Sarastro, gran sacerdote del culto solare. Gli ostacoli di Tamino riguardano le prove di iniziazione e le prove della Regina della Notte (avversaria di Sarastro).

Il frammento in questione è tratto dal Finale dell'atto II: è una marcia (Adagio) nella tonalità di do maggiore, che, secondo Charpentier, rivela un carattere gaio e guerriero.

La macrostruttura risulta ciclica; infatti si alternano parti uguali con una coda finale rappresentata da un episodio corale (A, Marcia bipartita, B Duetto monotematico, A1, B1, coda).

Attraverso un duplice percorso che parte dall'analisi e dall'ascolto del frammento si ipotizzano le seguenti sinestesie: visiva (chiaro/scuro), spaziale (alto/basso), tattilo-cinestetica (pesante/leggero). La sinestesia visiva poggia sulla sinestesia del piccolo-grande. Ciò che emerge è il contrasto che caratterizza il frammento dell'opera; questo è dovuto sicuramente alla combinazione degli elementi strutturali sia a livello di macro che di microstruttura.

Quanto sia dovuto alla percezione uditiva risulta più difficile da definire, ma senz'altro i due aspetti si integrano.

La luminosità è resa dal timbro brillante del flauto nel registro acuto con intensità lieve; la frase è arricchita da fioriture (trilli e mordenti), legata nella linea melodica ascendente e staccata nel discendere. Il tema sembra una formula magica che scioglie nodi e difficoltà ed è segnale connotativo del personaggio che deve affrontare le due prove. L'oscurità è data dalla gravità timbrica di ottoni e timpani che sembrano preludere a presagi misteriosi, difficoltà e timore di non riuscire nella prova; poche varianti nella parte accordale e sospensioni frequenti di suono.

La sinestesia spaziale dell'alto/basso si basa principalmente sul timbro e sull'effetto percettivo di distanza evidenziata dal suono esile dell'unico flauto e dall'omogeneità timbrica di ottoni e timpani che eseguono accordi nella tonalità di do maggiore. Il passaggio dalla Marcia al Duetto è caratterizzato anche da un ritmo energico e rigoroso che vuole forse dare l'idea del passo, del movimento al tempo stesso spensierato (trilli e fioriture) e marziale (ritmo puntato e rafforzato da accordi); quest'ultimo introduce nell'atmosfera solenne e misteriosa della prova.

La Marcia sembra risolvere naturalmente nel Duetto; appena i protagonisti emergono dal fuoco si abbracciano l'un l'altro e cantano felici: "Passammo attraverso il fuoco ardente e affrontammo coraggiosamente il pericolo", manifestando il desiderio di superare anche la prova dell'acqua.

La parte del Duetto, formata da due frasi binarie con doppia conclusione, è senz'altro più gratificante della Marcia ed ha un carattere di risoluzione. L'uso delle voci rappresenta quasi una liberazione dopo aver trattenuto il respiro nella prova.

La musica traspone l'emozione della paura o della gioia attraverso i processi di trasposizione sintomatica nell'espressione vocale di Tamino e Pamina; la felicità sembra nascere dalla fine della prova, dopo la paura.

La distensione è dovuta alla regolarità del ritmo binario e delle due frasi, ad un gesto vocale rafforzato (stesso ritmo e stesse parole), alla dinamica costante (mezzoforte) e al passaggio del tema dal flauto alle voci con l'uso di gradi congiunti.

La sinestesia cinestetica si ha in Tamino e Pamina quando il suono si riappropria dei loro corpi: infatti il gesto vocale è affettuoso e rafforzato.

Il libretto di Schikander, che prende spunto dalla novella *Lulù* e dal poema *Oberon* di Wieland, ruota attorno alla presenza di una coppia di amanti che desiderano l'amore e si rifà alla tradizione dell'innodia massonica nei cori e nelle arie solenni di Sarastro.

Il *Flauto magico* è un *Singspiel* pieno di riferimenti simbolici e filosofici; una delle simbologie emergenti dal frammento è la forma visiva del cerchio che si ha attraverso la categoria spazio-temporale con il ritorno di parti uguali. A livello di significato, alcune risposte di ascoltatori hanno coinciso con la struttura, ossia "girotondo", "focolare", "danza rituale"... Qualche studioso ha posto l'attenzione sul girotondo "che richiama quasi perentoriamente i concetti sul magico, ed il rapporto già notato tra gioco e rito, individuabili e frequentemente leggibili anche in reperti archeologici di varie civiltà, ma soprattutto presenti in fittissimi segni nella cultura mediterranea, e prevalentemente in quella greca e latina, dove il "ballo tondo" o girotondo era assai frequente, in particolare per antichi riti matrimoniali"¹.

Zucchini nota che nei girotondi infantili ritorna spesso il motivo della coppia, nella scelta della fanciulla che deve diventare la prescelta del principe. Il cerchio, o rotondo primordiale, secondo Jung, riconduce ad una mandala che rappresenta l'unità tra la psiche e l'inconscio collettivo.

A questo punto viene spontanea una domanda: Mozart era consapevole di tutto questo? O ciò è insito nell'istinto naturale del suo genio? O, ancora, il cerchio magico ha legami con il rito massonico?

Laura Molle

¹ G. Zucchini, *Attività di gioco, creatività, terapia musicale*, La Scuola, Brescia, 1985, p. 37-38.

I Quaderni di *Musicaaa!*

offerta promozionale:

tutti i Quaderni con spedizione compresa

e abbonamento a *Musicaaa!* 1999

£ 90.000

da inviare a

Nuova Musica Via Fernelli, 5 - 46100 Mantova c/c postale 11513462

Rossini, Isabella e il Vicedirettore

Gioachino Rossini se ne stava, incredulo, a contemplare la sua Pesaro dopo tanti anni di assenza. Com'era tutto cambiato da allora! La spiaggia, il lungomare, tutto brulicava di turisti annoiati e sudaticci in preda alla calura. Sì, quell'estate faceva davvero un caldo boia! Girovagando per le vie del borgo lesse a più riprese, sugli enormi manifesti del Rossini Opera Festival, alcuni titoli della sua gloriosa carriera. Solo uno non lo ricordava affatto: Isabella. "E questa da dove sbuca fuori?" Incurante, riprese a vagabondare qua e là quando scorse un austero e cadente palazzo su cui troneggiava la scritta Conservatorio di musica. L'edificio era tutto chiuso ma la tentazione di infilarci dentro era forte. Approfitando di una porticina socchiusa entrò di soppiatto e si trovò prontamente bloccato da una voce che, al solito, con accento non del posto, gli intimò il "chi va là!". Dopo la mancia di rito, il desiderio di visitare quel luogo misterioso fu subito assecondato. Si chiamò il Vicedirettore, uno strano essere che vive e si nutre all'ombra del Direttore per il quale traffica, briga, lavora per pura gloria oltre che per il piacere di sostituirlo durante i periodi caldi, quando quello prende la via della montagna o dei Tropici, e lo stabile, in balia ormai solo dei topi e degli scarafaggi, è completamente vuoto. Venutogli incontro, il Vice fece finta di non riconoscerlo. Troppo imbarazzanti sarebbero stati i dovuti salamelecchi nei confronti di un personaggio che non stimava affatto, lui, insegnante di musica da camera, aduso a trattare con ben più elevata mercanzia.

Accompagnando l'indesiderato ospite per i corridoi, i saloni di rappresentanza e le aule, illustrò nei minimi dettagli il chilometrico "progetto d'istituto" (50.000 ore di attività, caccia e pesca escluse), parlò della riforma e di tante altre cose amene. Improvvisamente giunsero in una stanza stracolma di provette fumanti, di apparecchi gracchianti ammassati gli uni sugli altri, di pannelli muniti di leve e bottoni, di fili pendenti da ogni dove, il tutto esalante un odore acre e nauseabondo. Attorno a quegli strani oggetti avveniristici si dimenava una gran folla di studenti scarmigliati sotto la guida attenta di un professore dallo sguardo allucinato e dai vistosi "tic" nervosi che gli sconquassavano impietosamente tutto il corpo. Alla richiesta di una spiegazione la guida rispose che si trattava dell'aula di musica contemporanea, della fucina insomma dove i giovani talenti del tempo ponevano mano ai parti del loro ingegno. Sentir chiamare "musica" quell'informe marea di sibili, pernacchie, rutti, scoregge e via dicendo sgomentò non poco il visitatore. "Strano - gli scappò di bocca - ai miei tempi 7 note, una bella risma di carta, un pennino magari spuntato, un calamaio e per il resto tanta fantasia...". "Ma ora, caro lei, le cose son cambiate. Oggi la musica si fa col calcolatore, a suon di radici quadrate, di serie di Fibonacci, di sezioni auree, di formule chimiche, elaborando e rielaborando qualsiasi tipo di materiale, dalla plastica alla carta, dai prosciutti alle acciughe." "Sì, ma tutto questo a chi serve poi?" "A nessuno, naturalmente. Però la ricerca, il progresso, i nuovi linguaggi, le..." "E questo strano odore?" "Spazzatura riciclata e distillata in suoni. È un nuovo esperimento condotto sulla scia di Isabella di..."", e fece un nome che al Nostro non disse un bel nulla. "Solo che là - proseguì malignamente - il materiale di partenza era l'Italiana in Algeri di Rossini ravvivata con un po' di rock che non guasta mai perché fa sempre in oltre a far guadagnare un sacco di quattrini. Una operazione che onora un festival che altrimenti puzzerebbe davvero di marciume. Giudichi lei stesso." E, aperto un magnetofono, inondò la stanza già satura di nuovo liquame sonoro.

Rossini ascoltò con molta pazienza quella strana accozzaglia di batterie, chitarre elettriche, strumenti e voci d'ogni tipo e non poté fare a meno di chiedere ulteriori spiegazioni. "Vede, caro signore, - sbottò seccato il Vice - lei è un po' troppo invadente e curioso. Le basti sapere soltanto che ai giorni nostri la classe compositoriale si è notevolmente emancipata. Una volta raggiunta la consacrazione e la notorietà, il compositore odierno può fare quello che più gli aggrada, fosse anche un'autentica stronzata, senza dover render conto di niente a nessuno!" Salutata sbrigativamente la guida, col sedere sempre più desideroso di riprender contatto con la soffice pelle della poltrona direttoriale, Gioachino Rossini se ne andò da dove era venuto, affatto incuriosito dall'idea di saperne di più della fatidica Isabella. Gli bastava la sua. Ormai aveva capito in che razza di guazzabuglio e in quali mani si era cacciata la musica alla fine di quel millennio.

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