

# *Musicaaa!*

## Periodico di cultura musicale

Anno V - Numero 13

Gennaio-Aprile 1999

### Sommario

<i>"All'idea di quel metallo": musica, finanza e business</i>	pag.	3
<i>Da Umberto a Ulisse</i> , di P. Mioli		4
<i>Mozartiana: le Sinfonie KV 550 e KV 551</i> , di A. Cantù		5
<i>A proposito delle musiche di J. C. Bach conservate nell'Archivio musicale dell'Accademia Virgiliana di Mantova</i> , di A. Minghini		7
<i>Mal d'opera</i> , di L. Pirandello		11
<i>Il solfeggio è morto!</i> , di P. Avanzi		12
<i>Gli Strauss e il Valzer</i> , di R. Iovino		19
<i>Per una mente creativa in musica</i> , di G. Zotto		21
<i>Bohème (e Puccini) tra le brume</i> , di C. A. Pastorino		24
<i>Schönberg: tra ars e trascendenza</i> , di F. Grossetti		26
<i>America for ever!</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)	Alberto Minghini (Mantova)
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 Farì (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Graziano Tisato (Albignasego - PD)
Piera Anna Franini (Costa Volpino - BG)	Giordano Tuniooli (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

## “All’idea di quel metallo”: musica, finanza e business

*Ecco, ci mancava solo il karakiri di Cio Cio San per far crollare la borsa di Tokyo. Tutta colpa di quel tenente Pinkerton e dei suoi amori con Madama Butterfly. Gli Yankees, però, a casa loro fanno sempre finire tutti i santi in gloria. Provare per credere: La Fanciulla del West con quel suo lieto fine strappalacrime. E intanto Wall Street sale, le creme depilatorie aumentano il fatturato, mentre le bombe diventano sempre più intelligenti! Con l’economia non si scherza. Basti pensare che da quando Rigoletto ha ceduto la quota maggiore della propria gobba al cortigiano Matteo Borsa, le cose sono molto migliorate. Oltre al matrimonio tra Gilda e il Duca, c’è Sparafucile che, da buon pentito, si è messo a smascherare la mafia cittadina. Gli affari sono affari. Anche Violetta, detta “la Traviata”, aveva tentato il colpaccio, puntando sul ricco Alfredo, ma, purtroppo per lei, in pieno disaccordo col vecchio Germont padre che ha impedito l’OPA. E dove credete che fosse Turiddu quando Santuzza lo cercava disperatamente? A Francoforte come dice il libretto? Errore di stampa per depistare il fisco. Macché, a Francoforte a far marchi, e per giunta in compagnia di Lola che là faceva marchette (in gergo marketing). Tutto in famiglia, mentre a casa compar Alfio si arricchiva nel settore ippico. “Il cavallo scalpita”. Puntare sulle Walkirie gli aveva fruttato affari d’oro.*

*Musica e gioco. Sapete perché Ruiz nel Trovatore corre all’impazzata per mettere immediatamente in contatto Manrico con la madre? Perché quella vecchia fattucchiera sta svendendo i numeri del lotto in una squallida emittente di periferia. Numeri infallibili da giocare su tutte le ruote. A Torino, però, di ruote ne bastano quattro. E così sia (per non dirla in latino).*

*Il mondo della finanza. L’avreste detto che il rag. Cavaradossi, responsabile dell’Ufficio Fidi del Banco Sant’Andrea si sarebbe imbattuto in tante “sofferenze” per prestiti dati a certa Floria Tosca di professione entreneuse, che in pegno aveva messo solo gli slippini?*

*Pubblicità. Fosse stato per il povero Canio, pagliaccio di razza, non si sarebbe piegato a farsi sponsorizzare da una fabbrica di roulottes. Ma i bisogni, la famiglia: lui, moglie e amante! Per non dire della selvaggia Aida che sarebbe ancora nera se non avesse perso la testa per il civile Radames, titolare di una ditta di detersivi, pronto a sbiancarla come Michael Jackson, schiaffandola in TV così bianca che sembra perfino azzurra. Ora si potrà finalmente cantare “Celeste Aida”, dice lo spot con voce stentorea. Senza tanti sacrifici bastava innamorarsi di un rappresentante di cioccolato.*

*Mai come in questi tempi opere pressoché sconosciute sono balzate in primo piano sui mercati: per esempio Il Telefono di Menotti e La Voix humaine di Poulenc, tutta imperniata su una conversazione telefonica con Bocelli protagonista: Brr!. E poi ci sarebbe Il furioso all’isola di S. Domingo, pezzo forte delle migliori agenzie di viaggio: Caraibi 2000. Altra pubblicità, anima del commercio: ieri sera, durante il brindisi di Jago, sono scesi in campo centinaia di sommeliers, mentre nel quarto atto, non appena Desdemona pronunciò la fatidica frase “Mi disciogli le chiome”, luci in sala per una prova dimostrativa da parte di un’équipe di acconciatori: taglio, tinta e messa in piega. Così Otello ha potuto spedirla al Creatore con un look più presentabile. Nel frattempo Guglielmo Tell ha venduto l’esclusiva della scena della mela alla Val di Non. Che scoop!*

*Musica e business! Ne sa qualcosa Filippo II dopo una notte insonne passata a progettare la trasformazione dell’Escorial in una Beauty Farm. Ovviamente su consiglio non del figlio Don Carlos, rampollo deviato e amico di quel gay del Marchese di Posa, ma del Grande Inquisitore, massimo azionista della immensa SPAGNA. Sul piano dell’industria farmaceutica, infine, arriva una buona notizia per quei poveri ...enni costretti ad acquistare il Viagra a San Marino o in Svizzera. D’ora in poi il magico prodotto verrà dispensato a prezzo da loggione durante le recite dell’Elixir d’amore. Chiedere perciò del dott. Dulcamara.*

*Musica, capitali, business e quant’altro: un’alleanza stretta stretta. L’abbiamo capito. Aveva proprio ragione il buon Figaro: “All’idea di quel metallo, portentoso, onnipossente...”* **J. Kreisler**

## Da Umberto a Ulisse

*Rarità e novità nelle stagioni liriche italiane a mezzo corso*

di Piero Mioli

A proposito di fortuna e sfortuna operistica. Qualcuno s'è chiesta la ragione della recente rimonta giordaniana, e giustamente viste *La cena delle beffe* del Comunale di Bologna e la *Madame Sans-Gêne* del Comunale di Modena. La risposta poteva anche fare il gran bel nome di Mirella Freni, circa il secondo titolo; ma circa il primo il buon livello dell'esecuzione non era comunque puntato tutto sopra un nome di particolare risonanza. Molto più realistica, la risposta vera deve chiamare in causa la cronologia, Umberto Giordano essendo morto nel 1948 e nel 1998 essendo diventato degno di una celebrazione emisecolare.

Ma il primo terzo o quarto dell'annata lirica 1999, che più o meno coincide con una metà delle correnti stagioni liriche, non si è dovuto affannare tanto dietro alle celebrazioni, perché diverse opere, oramai, vengono e vanno e rivengono con una certa regolarità sui palcoscenici dei teatri italiani. Gradevole e coerente il caso di Torino, dove nel giro di poche settimane sono andate in scena la *Semiramide* di Rossini e la *Maria Stuarda* di Donizetti, poco prima di un'accoppiata insolita ma attendibile come quella che unisce *La voix humaine* di Poulenc e *La medium* di Menotti.

Quanto a Donizetti, fra gli ultimi fuochi delle corpose celebrazioni 1998-99 ecco il contributo di Venezia, con una *Maria di Rohan* che respingeva la "vulgata" parigina per risalire alla prima versione viennese (operazione utile e interessante, anche se non è proprio detto che prima versione significhi versione autentica), e così si distingueva anche dall'edizione inscenata 25 anni fa (dove tuttavia cantavano Renata Scotto e Renato Bruson, diretti da Gavazzeni).

Quello di Torino non è però l'unico Poulenc programmato quest'anno in Italia, giacché nel cartellone del "Verdi" di Trieste compaiono i grandiosi *Dialogues des Carmélites*, uno dei capolavori del teatro musicale novecentesco. Che tuttavia non deve far dimenticare le provvide idee di Cagliari e dei teatri emiliani; là *Porgy and Bess*, la superba "opera nera" di George Gershwin, e qua *The Rake's Progress*, quella singolare mistura di don Giovanni e di Faust, di forme antiche e di linguaggio moderno di cui poteva esser capace soltanto un musicista come Igor Stravinskij. E mentre da Napoli bisogna segnalare *La damnation de Faust* di Berlioz e da Palermo ancora un sussulto donizettiano con l'imprevedibile *Alahor di Granata*, due parole a sé le meritano la Scala, l'Opera di Roma e il Maggio Musicale Fiorentino.

A Milano ancora del Novecento, con *L'angelo di fuoco* di Prokofiev e *Die Frau ohne Schatten* di Strauss, e in mezzo un ritorno all'Ottocento con Ciaikovskij e Verdi: per la direzione peraltro vibrante e appassionata di Rostropovich, *Mazepa* non ha incontrato il successo sperato; e *La forza del destino* ha ridato un po' di fiducia al trattamento delle voci da parte di Muti, che tuttavia ha diretto l'opera con una velocità spesso sbrigativa e impoetica. L'opera di Strauss ha trionfato senza meno anche allo splendore sinfonico di Sinopoli che poco prima, all'Opera di Roma, aveva regalato tutta la sua esperienza tedesca e tardo-romantica ai primi due titoli dell'immane *Ring des Nibelungen* di Wagner. Sinopoli chiuderà anche il Maggio Musicale Fiorentino, in giugno, con *Pélleas et Mélisande*, in nobile serie con Zubin Metha per *Tristan und Isolde* e Semyon Bychkov per l'inaugurale *Dama di picche* di Ciaikovskij.

Ma senza dimenticare che la sensibilità per queste grandi partiture ottocentesche (l'opera di Debussy risale appena al 1902) non ha fatto dimenticare il resto, l'altro, l'antico, il barocco: leggasi pure *Il ritorno di Ulisse in patria* del divino Claudio Monteverdi, direttore Trevor Pinnock e regista Luca Ronconi.

## Mozartiana

# *Le Sinfonie in sol minore KV 550 e in do maggiore KV 551*

*Omaggio a Beniamino Dal Fabbro, a dieci anni dalla morte*

di Alberto Cantù

Composta nell'estate del 1788 come le celebri e diverse sorelle in mi bemolle maggiore KV 543 e in do maggiore KV 551, l'ancor più celebre Sinfonia in sol minore KV 550 è uno dei lavori per cui i Romantici sentirono Wolfgang Amadé Mozart (Amadé: non Amadeus, chè mai Mozart si firmò così) uno dei loro. In effetti la partitura è ricca di proiezioni romantiche, spirituali prima ancora che linguistiche, tali da farle occupare una posizione specialissima fra le pur speciali tre ultime e maggiori Sinfonie mozartiane. Tali da emanare un'aura tutta sua, fascinosa quanto irripetibile per le generazioni a venire, appunto da caso unico.

Il movimento d'apertura testimonia un discorso diretto, refrattario al tergiversare come al carburare di introduzioni lente. Il tema principale ripete il ritmo d'una famosa aria dalle *Nozze di Figaro*, "Non so più cosa son, cosa faccio" mutando l'inquietudine dell'adolescenza di Cherubino in inquietudine esistenziale. È questo tema, cantato dai violini, a dare impulso all'intero movimento con un'animazione caratteristica sottilmente febbrile di cui dà conto il tempo *Molto Allegro*, al posto del solito "Allegro" (identica valenza, l'*Allegro assai* in testa al Finale). Del tema, inoltre, le viole, con accompagnamento ondeggiante, accentuano il colorito romantico come poi i clarinetti, aggiunti da Mozart in un secondo tempo.

Questo tema d'avvio incarna il motivo chiave, la "passion predominante" ossia lo stato d'animo generale della Sinfonia, propiziato dal tono d'impianto (e sovrano) di sol minore, appunto con la sua "inquietudine patetica ed arcana, d'un soffocato e un po' angosciato lirismo" (Dal Fabbro) come già nel sol minore del Quintetto per archi KV 516 e prima ancora nella Sinfonia KV 183 che nasce dall'ascolto delle Sinfonie "sperimentali" in tonalità minore di Franz Joseph Haydn.

È la psicologia delle tonalità, propiziata dal *Clavier ben temperato* di Bach che la consegna allo Chopin dei 24 *Préludes* per pianoforte, secondo il comporre classico-romantico e come da specifica essenza mozartiana per cui nella Sinfonia KV 543 il tono eroico di mi bemolle (lo stesso d'impianto del *Flauto magico* e del Trio KV 542; poi della Terza Sinfonia di Beethoven e del Primo concerto per pianoforte di Liszt) assieme alla spiccata personalità dei fiati riflette valenze massoniche mentre nella Sinfonia KV 551 il do maggiore emana un'olimpica, solare grandiosità (dove il titolo primottocentesco, così ben trovato, di *Jupiter*) tutt'una, come vedremo, con diramazioni contrappuntistiche a trecentosessanta gradi.

Nella Sinfonia in sol minore, dal primo e dominante tema del *Molto Allegro* s'irradiano, con formidabile unità tematica, di tono espressivo e di costruzione, i temi successivi. E come il *Molto Allegro*, modello e cuore della Sinfonia, tutti gli altri movimenti, incluso il sospirato e cromatico *Andante*, sono in forma sonata -con due temi, sviluppo e riesposizione- ad eccezione del *Menuetto*, *Allegretto*. Eccezione più apparente che reale, in verità, perché il *Menuetto*, quando si escluda l'apertura in maggiore del *Trio*, è nel sol minore di base e per le nervature contrappuntistiche (poi integrali, come s'è detto, nella KV 551) come per le aggressive asimmetrie ritmiche si affranca dalla gentilezza usuale dei Minuetti per ricavare invece un clima in rimando all'*Allegro assai* conclusivo: ai suoi dialoghi angosciati dove le domande sono romanticamente senza risposta.

Finale, pure, in cui l'insistenza del "minore" al posto d'un risolutorio, conclusivo "maggiore", comporta la rinuncia all'*happy end*. Rinuncia a quel lieto fine del quale la Sinfonia sette-ottocentesca non saprà fare a meno -nemmeno i romantici, per quanto innamorati di questa Sinfonia in sol minore-

tolta l'eccezione tarda e autobiografica in senso decadentista della *Patetica* di Ciaikovskij, col suo congedo *Adagio molto lamentoso*.

Estranei ai paesaggi emotivi della Sinfonia in sol minore KV 550 il cui organico infatti non li contempla, trombe e timpani sono invece la tinta saliente e caratteristica della Sinfonia in do maggiore KV 551; tinta fastosa e festosa, solenne e marziale, pure legata a cerimoniali di corte secondo l'eredità barocca. Barocco che vedeva l'impiego della coppia di strumenti ad esempio in arie da guerra o di trionfo o nelle parti in stile imitato "moderno" di Messe e Oratori, Cantate e Passioni come in Händel o Sebastian Bach.

All'incontro, appunto, fra Mozart e la musica di Bach -a Vienna, nel 1782, in casa del barone van Swieten, con il *Clavier ben temperato* e l'*Arte della fuga*- si deve l'aspetto di punta della KV 551. È l'impatto tardivo ma folgorante grazie a cui Mozart annette il contrappunto bachiano allo stile sonatistico classico. Annessione che consente di leggere l'impiego di trombe e timpani come un "omaggio al passato".

Così, con grandiosità d'impianto, con l'olimpico do maggiore di cui già s'è detto e un forte impegno costruttivo, la *Jupiter* testimonia la fusione fra Tema e Soggetto ovvero il loro riflettersi l'uno nell'altro, il convivere di ricchezza tematica più svolgimenti sonatistici (tre temi nell'*Allegro vivace* d'apertura e altrettanti nell'*Allegro cantabile*) con i modi di Fuga emblematici del Finale, nuovamente *Molto allegro*: Allegro bitematico e in Forma sonata ma con il primo tema subito ripetuto in modo contrappuntistico e il secondo sviluppato di seguito contrappuntisticamente: il tutto, durante l'esposizione, cioè prima dello sviluppo centrale propriamente detto.

Questo Finale è dunque una pagina sonatistica però intimamente permeata di esercizio imitativo. Ed è tale prima ancora che la Coda metta in atto la combinazione imitata, a canone, dei diversi Temi-Soggetti incontrati (e sviluppati) sino a quel momento: figure che vengono conclusivamente sovrapposte in contrappunto.

Proprio il congedo che, col resto del componimento, portò l'Ottocento a parlare della KV 551 come di "Sinfonia con Fuga finale". Congedo il quale, più esattamente, suggella l'assunto di fondo del lavoro: una ideologia contrappuntistica -la definiremmo così- per cui la Fuga diventa la seconda natura della Sinfonia.

**Alberto Cantù**

---

## ***Le avventure di Giovanna***

*Ma perché inventarsi che Giovanna Melandri ha disertato la "prima" scaligera per motivi gastronomici, venendo meno ai propri impegni di Ministro della Cultura? Perché insinuare che si è sbafata capponi, lepri e qualche pernice, facendosi un baffo dell'arte di Euterpe? In realtà è vero che il Ministro ha trascorso la serata all'Osteria del Gambero Rosso, ma per ragioni di cultura che con la musica hanno parecchie attinenze. Infatti tutto è partito da quando fu invitata a inaugurare lo spettacolo di Messer Mangiafoco, burattinaio di grido, al suono di pifferi e tamburi. Poi, dopo l'incontro con due esponenti dell'intelligenza noti come Il Gatto e La Volpe, consumò una cena frugale a base di galletti di primo canto, passando in tal modo dal genere sinfonico a quello vocale e saldando l'oste con cinque sonanti monete. Purtroppo, essendole rimasto qualche spicciolo, la povera diavola si imbatté nei briganti, cosicché di avventura in avventura, non fosse stato per la Fatina dai capelli turchini sarebbe ancora là, esanime, con un responso medico sospeso tra Rosy e Bindi di questo tenore: "... è bell'e morta, ma se per disgrazia non fosse morta, allora sarebbe indizio sicuro che è sempre viva".*

*Per appurare la veridicità del racconto, si veda il fax inviato dal Ministro, riprodotto il testo integrale firmato Collodi (pp. 72/91). È proprio il caso di dire che la Melandri si esprime come un libro stampato. Questione di cultura ma, indubbiamente, anche di... naso.*

## *A proposito delle musiche di Johann Christian Bach conservate nell'Archivio musicale dell'Accademia Virgiliana di Mantova*

di Alberto Minghini

La presenza a Mantova di 3 arie per tenore e di un buon numero di sinfonie, 18 per l'esattezza, senza tener conto di 3 sinfonie perdute, attestate dagli indici tematici delle filze in cui erano contenute, testimonia la grande fortuna goduta dal Bach di Milano nella seconda metà del XVIII secolo.

Il Bernardi nel suo catalogo<sup>1</sup> elenca queste musiche a seconda del nome più o meno completo del musicista: si trovano, infatti, varie diciture, dal semplice "Bach" o "Giovanni Bach" o anche "Giovanni Bach di Milano", fino al nome completo "Giovanni Cristiano Bach" o "Giovanni Cristoforo Bach"<sup>2</sup>.

Nell'esaminare le parti manoscritte separate (le sole conservate), che nel catalogo del Bernardi hanno la numerazione progressiva dal n. 60 al n. 80, ho seguito la classificazione originaria, quella delle filze in cui è stato distribuito tutto il materiale musicale appartenente all'Accademia e di cui non sono riuscito ad avere notizie sull'origine e la provenienza.<sup>3</sup>

I manoscritti mantovani, dovuti a copisti diversi, rimasero sconosciuti al Terry<sup>4</sup> e solo in epoca recente sono stati in parte pubblicati in partitura nella grande edizione "The Collected Works of Johann Christian Bach", che comprende ben 47 volumi più un volume di catalogo tematico la cui prima parte, dedicata alle fonti, è uscita nel dicembre 98.

Il curatore generale di quest'opera, il dr. Ernest Warburton, ha tuttavia escluso dalla stampa 2 arie per tenore e 3 sinfonie ritenendole spurie più per motivi stilistici che per altri motivi.

Prendo l'avvio proprio dalle arie per una breve descrizione di queste musiche da me trascritte in partitura.

1) RECITATIVO: *Se quel folle si perde* – ARIA: *Figlia, oh Dio, l'orror l'affanno* (Filza 18, n.18).

Sulla parte del canto sta la semplice indicazione "Del S.r Bach". Restano le seguenti parti manoscritte: canto, 2 violini primi, 2 violini secondi, viola, basso, oboe primo e secondo, corno primo e secondo. La parte del canto è notata in chiave di tenore. La tonalità dell'aria è mi b maggiore. Il testo è costituito dalla scena XIII del primo atto dell'*Adriano in Siria* di Pietro Metastasio. Nell'originale metastasiano, tuttavia, è presente il solo recitativo, mentre l'aria, una sola quartina di ottonari, è dovuta ad un poeta anonimo che imita il Metastasio col modo consueto del piacere di cantare e di risolvere nel canto i sentimenti del personaggio. Musicalmente la conduzione melodica a terze e seste parallele conferisce una linea morbida e tenue a tutta l'aria.

2) ARIA: *Nel cammin di nostra vita* (Filza 6, n.47).

La parte del canto ha la seguente intestazione:

*Aria*  
*Del Sig.r Gioanni Bach*  
*Nel cammin di nostra vita*

Dell'aria restano le seguenti parti manoscritte: canto, 3 violini primi, 3 violini secondi, viola, basso, oboe primo e secondo, corno primo e secondo. La parte del canto, scritta in chiave di tenore, è sostenuta da un basso non cifrato; nelle prime 29 misure ed in qualche altro punto, quando cioè il tenore non canta, sul rigo a lui destinato si trova scritta la musica dei primi violini e degli oboi, così da

permettere al cantante di entrare al momento giusto. Il testo poetico è costituito dall'aria di Leango che chiude la scena settima del primo atto dall'*Eroe Cinese* di Pietro Metastasio: si tratta di una delle tante ariette sentenziose in cui il poeta amava esprimere una massima della saggezza comune. Bach ha musicato il testo adottando la forma dell'aria con il "Da Capo". La prima parte in si b maggiore, a cui corrisponde la prima strofa di versi, contiene due ampi vocalizzi sulla parola "rai"; in essa hanno inoltre rilievo gli oboi, a cui è affidata una breve idea ripetuta quattro volte su pedale di tonica, mentre i violini procedono per moto contrario ed il tenore dolcemente cantilena i versi "senza i rai del Ciel cortese / trema il cor, vacilla il piè". La seconda parte, vera arietta nell'aria, costituita dalla seconda strofa di ottonari, si differenzia dalla prima per la tonalità, mi b magg., per il tempo, 3 quarti invece di 4 e per la strumentazione limitata ai soli archi. Il ritorno alla prima parte avviene senza soluzione di continuità e la ripresa risulta abbreviata delle prime 22 battute.

3) SINFONIA in mi b magg. (Filza 15, n.11).

Una delle due parti di basso ha la seguente intestazione:

*Sinfonia*  
*Con Violini, Oboe, Violetta Obligata, E*  
*Corni da Caccia*  
*Basso*  
*Del Sig.r Giovanni Bacch*

Sulla seconda parte di basso sta semplicemente scritto:

*Sinfonia Concertata*  
*Del Sig.r Giovanni Bach*

Della sinfonia restano le seguenti parti manoscritte: 4 violini primi, 3 violini secondi, violetta obbligata, 2 bassi, oboe primo e secondo, corno primo e secondo. Da notare in alcune parti l'uso del segno del custos, posto al termine di ogni rigo ad indicare l'altezza della prima nota nel rigo successivo. I corni hanno la dicitura "Elafà" secondo la terminologia antica, per indicare che si tratta di corni in mi b. La sinfonia si compone di soli 2 movimenti di cui l'ultimo è un Minuetto. Nel catalogo delle musiche di J. C. Bach non è raro trovare altre sinfonie così strutturate. L'Allegro iniziale è caratterizzato da un tema incisivo a note staccate che si porta senza indugi alla dominante: qui prende il via una seconda idea fatta da una serie di anticipazioni procedenti per terze e seste a cui si aggiunge una terza idea in ritmo lombardo che porta a chiudere l'esposizione sulla dominante. Il breve sviluppo, distribuito su 32 battute, sfrutta elementi tratti dalla prima e seconda idea attraverso un gioco modulante che conduce alla riesposizione abbreviata della prima parte sulla tonica. La strumentazione affida soprattutto agli archi la conduzione del discorso, mentre oboi e corni si limitano a completare l'armonia o a rinforzare gli archi. Il Minuetto con il Trio in do min. utilizza ancora stilemi barocchi anche se fusi con la sensibilità galante dell'epoca.

4) SINFONIA in re magg. (Filza 12, n.7).

Sul bordo superiore dell'unica parte di basso sta semplicemente scritto: *Bach' Sinfonia*. Nell'indice della filza, al numero 7, è riportato l'incipit (errato ritmicamente) con il titolo: *Sinfonia del Sig.r Gio Bacchi*. Restano le seguenti parti manoscritte: 3 violini primi, 3 violini secondi, violoncello, basso, corno primo e secondo. Questa sinfonia, nei consueti 3 tempi Allegro – Andante – Allegro è caratterizzata da un organico ridotto (mancano gli oboi e la viola) e soprattutto dal modernismo



galante dei temi. L' Allegro è costituito dalla successione di due temi, il primo brillante e scherzoso, il secondo tenue e discreto, secondo lo schema della cosiddetta forma-sonata. Questo movimento ha il brio tipico di certe ouvertures d'opera buffa, sia per il taglio netto dei disegni che per la vivacità ritmica. Dopo un Andante in sol magg. dall'armonia semplice la sinfonia si conclude con un veloce Allegro in 3 ottavi caratterizzato dall'impiego dei corni uniti ai violini nell'esposizione del tema. Per questa sinfonia Warburton propone il nome di Florian Leopold Gassman, musicista boemo (1729-1774).

5) SINFONIA CONCERTANTE in si b magg. (Filza 17, n.18).

Sull'unica parte di basso è riportato quanto segue:

*Concerto Pieno*  
*Del Sig.r Gio Bach*

Restano le seguenti parti manoscritte: violino principale, 4 violini primi, 5 violini secondi, viola, violoncello, basso, corno primo e secondo. La parte del solista è limitata nei due movimenti estremi alla sezione centrale, mentre per il resto raddoppia quella dei violini primi. Nell'Andante sostenuto l'azione del solista si estende per tutto il movimento. La strumentazione è limitata agli archi con la sola aggiunta di 2 corni; inoltre la viola non è parte obbligata, dovendo rinforzare all'ottava il basso. Dal punto di vista formale il primo movimento Allegro con spirito corrisponde allo schema A-B-A: la parte B è affidata al solista per 24 battute. Così pure l'ultimo movimento segue lo stesso schema, ma mentre il primo utilizza un unico tema, in questo appare anche una seconda idea. Il movimento centrale è costruito in forma di canzone A-B-A alla cui fine è prevista una cadenza per il violino principale che tuttavia non è pervenuta.

Questo concerto sembra ancora legato allo schema del vecchio concerto grosso, anche se per la trasparenza armonica e l'esiguità della testura di alcuni passaggi (il discorso musicale si riduce alla sola linea melodica del solista sostenuta dal semplice basso del violoncello) fa ormai pensare alla nuova sensibilità galante.

Warburton indica in Francesco Pasquale Ricci (1732-1817) il probabile autore del concerto. Questo compositore comasco, di formazione sammartiniana, fu apprezzato soprattutto all'estero dove pubblicò numerose composizioni orchestrali, sacre e cameristiche. Conobbe J. C. Bach a Londra nel 1767. Effettivamente il concerto in esame, nonostante la precisa attribuzione della fonte mantovana, difficilmente può essere assegnato a J. C. Bach, che, a parte le prime composizioni fatte a Berlino sotto la guida di Emanuel Bach, aderì subito allo stile galante fatto di eleganza, brio e preziosismo timbrico.

**Alberto Minghini**

<sup>1</sup> G.G. Bernardi, *La musica nella Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, Mantova 1923, pp. 155-157.

<sup>2</sup> G.G. Bernardi, *Op. cit.*, p. 155, nota 3, a questo proposito nota: "... è evidente che si tratta sempre di Giovanni Cristiano, figlio di G. Sebastiano, detto il Milanese".

<sup>3</sup> G.G. Bernardi, *Op. cit.*, p. IV, dice soltanto che il materiale conservato nell'Archivio Musicale "consta del fondo appartenente all'antica Accademia Filarmonica, che aveva sede, dal 1761, nella casa di Leopoldo Micheli, fondo ceduto da questi alla R. Accademia di scienze, lettere e arti per la somma di L. 1600. Questo fondo, accresciuto negli anni successivi, fu distribuito in 36 filze, quante appunto sono oggi giorno".

<sup>4</sup> Ch. S. Terry, *John Christian Bach*, London, Oxford University Press, 1967, 2<sup>nd</sup> ed. with a foreword by H.C. Robbins Landon.

## Indice tematico

Recitativo: Se quel folle si perde Aria: Figlia, oh Dio, l'orror l'affanno (Filza 18, n. 18)

Se quel fol-le si per-de noi ser-bia-mo-cia-mi-ci ad al-treim-pre-se

Andante

Fi-glia oh Di-o l'or-ror l'af-fan-no

Aria: Nel cammin di nostra vita (Filza 6, n. 47)

Andante con moto

Nel cam-min di no-stra vi-ta

Sinfonia in mi bemolle maggiore (Filza 15, n. 11)

Allegro

Minuetto

Sinfonia in re maggiore (Filza 12, n. 7)

Allegro

Andante

Allegro

Sinfonia concertante in si bemolle maggiore (Filza 17, n. 18)

Con Spirito

Andante sostenuto

Allegro

## *Mal d'opera*

di Luigi Pirandello

*In una novella di Luigi Pirandello da titolo Leonora Addio!, poi ripresa nella pièce Questa sera si recita a soggetto, Mommina condivide con la madre e le sorelle la passione per il melodramma e dà vita a serate d'opera in famiglia, sognando un uomo che sia il suo Raul, il suo Ernani, il suo don Alvaro. E illudendosi di aver trovato tutti questi eroi riuniti nel focoso ufficialetto di complemento Rico Verri, lo sposa. Se non che costui, possessivo all'ennesima potenza, la segrega nel punto più isolato di un paese dell'entroterra siciliano, sottoponendola a pressanti interrogatori e rinfacciandole i trascorsi di ragazza malauguratamente cresciuta secondo la libera educazione del famigerato Continente. Mentre il ménage matrimoniale si trascina a fatica, la donna scopre nelle tasche del marito un manifestino che annuncia a sua insaputa l'esibizione presso il locale teatro della sorella Totina, divenuta cantante lirica. A questo punto la povera reclusa, colta da un raptus che è un miscuglio di frenesia, di entusiasmo e di invidia, passa alle vie di fatto, inscenando pezzi d'opera sotto gli occhi delle bimbe, e così rievocando euforie e illusioni ormai lontane nel tempo. Ma proprio quella notte...*

... Rincasando dal teatro, Rico Verri notò subito nel volto della moglie un'accensione insolita. Ella temette che il marito la toccasse: si sarebbe accorto allora del fremito convulso che ancora l'agitava tutta. Quando, la mattina seguente, egli notò qualcosa d'insolito anche negli occhi delle figliuole, entrò in sospetto; non disse nulla; ma si propose di scoprire se ma ci fosse qualche accordo segreto, sopraggiungendo in casa all'improvviso.

Nel sospetto si rafforzò la sera del dì seguente, trovando la moglie disfatta, con un affanno da cavallo, gli occhi schizzanti, il volto congestionato, incapace di reggersi in piedi; e le figliuole addirittura imbalordite. Tutti *Gli Ugonotti*, tutti dalla prima all'ultima battuta, aveva loro cantato, e non solo cantato, anche rappresentato, sostenendo a volta a volta, e anche due e tre alla volta, tutte le parti. Le bimbe avevano ancora negli orecchi l'aria di Marcello:

*Pif, paf, pif, dispersa sen vada la nera masnada*

e il motivo del coro che avevano imparato a cantare insieme a lei:

*Al rezzo placido dei verdi faggi correte, o giovani vaghe beltà...*

Rico Verri sapeva che da qualche tempo la moglie soffriva di mal di cuore, e finse di credere a un improvviso assalto del male. Il giorno dopo, rincasando due ore prima del solito, nell'introdurre le due chiavi tedesche nei buchi delle serrature, credette di udire strane grida nell'interno della casa; tese l'orecchio; guardò, infoscandosi, le finestre serrate... Chi cantava in casa sua? "Miserere d'un uom che s'avvia..." Sua moglie? *Il Trovatore*?

*Sconto col sangue mio  
L'amor che posi in te!  
Non ti scordar, non ti scordar di me  
Leonora addio!*

Si precipitò in casa; salì a sbalzi la scala; trovò in camera, dietro la cortina del letto, il corpo enorme della moglie buttato per terra con un cappellaccio piumato in capo, i baffetti sul labbro fatti col sughero bruciato, e le due figliuole sedute su due seggioline accanto, immobili, con le mani su le ginocchia, gli occhi spalancati e boccucce aperte, in attesa che la rappresentazione della mamma seguitasse.

Rico Verri con un urlo di rabbia s'avventò sopra il corpo caduto della moglie e lo rimosse con un piede.

Era morta.

## *Il Solfeggio è morto!*

di Pietro Avanzi

Alcuni direttori di conservatorio e diversi docenti di strumento potrebbero pensare o rispondere al provocatorio enunciato con una delle battute più popolari: “E chi se ne frega!”; mentre altri, sempre del settore, non esiterebbero a colpire l’aria inquinata con una esclamazione purificatrice del tipo: “Era ora!”. Ma al di là delle convinzioni di ognuno, sono dell’opinione che una riflessione attenta e puntuale sia in grado di far luce su molti aspetti relativi alla materia in oggetto, anche in vista della imminente riforma dei conservatori. Per entrare nel vivo dell’argomento passo subito ad illustrare l’attuale situazione: quella determinatasi dopo la proliferazione esplosiva e clientelare dei conservatori e delle cattedre (una specie tutta italiana di legale anarchia), e la comparsa di numerose scuole di musica comunali e private (oltre quaranta nel solo Trentino).

La “vecchia” normativa riteneva il solfeggio materia tanto complementare quanto fondamentale per lo studio preliminare della musica intesa come professione. Simile caratterizzazione pare sia venuta meno con una semplice circolare ministeriale dopo l’istituzione delle scuole medie annesse ai conservatori (un sottoprodotto del corso ufficiale). Generalmente il solfeggio dovrebbe spaziare dalla lettura parlata a quella cantata (ascolti individuali), e dalla scrittura ritmico-melodica sotto dettatura all’apprendimento di elementi di “teoria”. In ciò risiederebbe, più o meno, l’attività del docente che volesse dedicarsi a tale particolarissimo tipo di insegnamento.

Essendo vicino ad un’esperienza trentennale, posso brutalmente affermare che il corso, definito “Teoria, Solfeggio e Dettato musicale”, possiede ormai tutti i connotati dell’inutilità, se non addirittura dell’insopportabilità. Non intendo analizzare le diverse posizioni, in quanto la maggior parte di esse, pur partendo da comprensibili presupposti storici o estetici o pedagogici (educare con la musica o educare alla musica, oppure musica funzionale o ludica o professionale, ecc.), contiene ragioni apparentemente valide, ma sufficienti ad orientare le scelte riformistiche e a condizionare le sorti dell’insegnamento musicale nel terzo millennio. Non sarà facile mettere in crisi le cosiddette “ermeneutiche intenzioni” che sottendono le politiche riformistiche (spesso reazionarie nella sostanza), tuttavia cercherò di farlo partendo proprio da codesta “insignificante” materia.

Lo studio di uno strumento musicale è la *conditio sine qua non* per l’esistenza del solfeggio, mentre non lo è il contrario, nel senso che lo strumento può essere “perfettamente” appreso senza la necessità di doversi sottoporre a tre o quattro anni di studio “noioso” o poco gratificante. È un fatto che al solfeggio ineriscono gli attributi di fondamentale e di complementare, tuttavia ciò non è servito ad elevarlo più di tanto, anzi essi non hanno impedito la sua continua perdita di credibilità. Com’è potuto accadere che una materia tanto difesa in passato, abbia finito col rinunciare in poco tempo al suo antico prestigio, alla sua indiscutibile importanza? Prima di rispondere è necessario premettere quanto segue: il nocciolo o l’essenza stessa del solfeggio non si trova nei programmi o nei metodi (come comunemente si pensa o si crede) ma in tutt’altra dimensione. Tale dimensione si rivela intanto, salvo rare eccezioni, durante le prove d’esame obbligatorie per ottenerne la licenza. Si tratta infatti di cinque prove, una più impegnativa dell’altra, aventi in comune un approccio insolito detto “a prima vista”, e concernente un tipo di lettura da espletare su fogli manoscritti inediti od originali, ossia non conosciuti prima. La prova sotto dettatura, molto selettiva se le commissioni osservano certe condizioni, rappresenta poi una notevole preoccupazione per la maggioranza degli esaminandi, in quanto scritta

e quindi documentale. Si tralascia infine la “prova di cultura” per la sua ininfluenza nella media dei voti, in quanto richiede soltanto un giudizio di approvazione (rarissimo il contrario). Dal quadro esposto si evince che la materia non appare per niente facile, e tantomeno adatta per essere sostenuta da tutti coloro che la devono affrontare. L’attenuazione nelle prove d’esame delle difficoltà richieste e presenti nei metodi tradizionali del terzo corso (Pozzoli, Pedron, Gentilucci, Poltronieri, ecc.), ha consentito il rafforzamento indiscriminato della quantità: cattedre, docenti e diplomati. Rafforzamento inevitabile visto che il solfeggio dipende dallo strumento, o meglio dall’esclusivismo strumentale, e le cattedre di tutti dal numero degli studenti. Mi sembra ovvio e naturale quindi, che l’universale istinto di conservazione abbia guidato la volontà dei docenti, facendo pendere la bilancia più verso la comprensione umana che verso i valori autenticamente musicali. Ne è nata di conseguenza una solidarietà *sui generis*, mirante a soddisfare i legittimi desideri di tutti: professori, studenti, famiglie e istituzioni. I docenti, poi, non vogliono correre dei rischi (allo stesso modo di altre professioni), perché il Sùper-Io, o l’istanza psichica che regola il comportamento e presiede alla coscienza morale, non sopporta serenamente richiami, critiche od osservazioni: le capacità professionali, dalle quali dipendono sicurezza, indipendenza e prestigio, non tollerano altri giudici o censori! Questa è la ragione elementare per cui l’immagine nei comportamenti sociali finisce col costituire il contenuto della coscienza individuale (secondo Hobbes la gente ha di mira più il sembrare che l’essere).

Torno momentaneamente indietro per rispondere a coloro che ritengono negativo il solfeggio del conservatorio. Essi hanno ragione quando rivolgono le loro critiche al solfeggio parlato, bollandolo come inutile e dannoso per una formazione tendente ad accrescere l’interesse musicale e non a diminuirlo. In effetti questo tipo di apprendimento, che concerne la lettura corretta e a tempo delle note in tutte le chiavi (con un riguardo particolare per quella di *sol* o di violino), necessita di chiarimenti convincenti se si vuole sostenere il contrario. Per prima cosa esso si pone come una prerogativa italiana, essendo il metodo di lettura sillabico non trasferibile nelle diverse lingue. Questo carattere nazionale invece di rivelarsi un vanto o un fattore di distinzione, pare costituire all’opposto la ragione prima della sua negatività. Non sono contro i nuovi metodi; tuttavia non credo alla loro validità intrinseca, e alle loro finalità tendenti a instillare la componente ideale o spirituale nei soggetti umani, similmente alla classicità antica dove musica e attività motorie dovevano tendere all’armonia della mente col sòma, o convergere nel detto romano: *mens sana in corpore sano*. Inventare dei metodi per rendere più piacevole o efficace l’insegnamento è cosa buona in sé, ma non ancora sufficiente. La priorità del fare che li accomuna tutti quanti, come mezzo pedagogico che si vorrebbe instaurare per qualsiasi forma d’insegnamento, funziona soltanto quando un sistema ideologico di potere divide la formazione in due direzioni: apparente l’una reale l’altra. La formazione apparente coinvolge anche i valori e l’informazione mediale per il suo carattere generale, quella reale appartiene a delle minoranze specifiche e non può prescindere assolutamente dalla prima. Secondariamente il fattore tempo-ritmo-movimento è da considerarsi come la *conditio sine qua non* per accostarsi al mondo della musica inteso come professione (concertista, strumentista, docente, direttore d’orchestra ...). Esso presuppone a monte una capacità uditiva tale da non dover dipendere interamente dallo studio (raramente efficace in questa prospettiva), la qual cosa purtroppo non viene tenuta presente nelle ammissioni (necessità di allievi e deleteria convinzione che tutti possono riuscire a prendere un pezzo di carta se si studia decine di ore al giorno). Non importa se l’orecchio sia relativo o assoluto o interno, occorre che sia buono perché, parafrasando Agazzari, non credo sia possibile farglielo buono a uno che ne è privo. Tutti possono avere una decente educazione in proposito, ma una cosa è educare con metodi più o meno validi, altra cosa è modificare la qualità uditiva di un organo cui la natura non vi abbia provveduto da sé. Il tempo musicale rappresenta quindi il primo ostacolo che si trova davanti un allievo di solfeggio

(rudimenti a parte). Esso non è la stessa cosa del tempo naturale o atmosferico o meccanico o metronomico, perché, rivelando caratteri propri, manifesta la sensibilità musicale dell'individuo nel momento stesso che ne viene coinvolto. Una sintetica spiegazione servirà a chiarire la nozione complessa di tempo o ritmo musicale misurato o soggetto a battuta.

Il tempo musicale è determinato dalla differenziazione qualitativa dei tempi, o porzioni di durata regolari che costituiscono la sua concreta esteriorizzazione. È possibile formare soltanto due cellule o forme elementari, dalle quali scaturiscono poi tutte le altre combinazioni. Queste due cellule sono la binaria, rappresentabile con due semiminime (tempi uguali), e la ternaria, evidenziabile con una minima seguita da una semiminima (tempi ineguali). La loro collocazione nell'ambito della battuta-misura dipende dalla posizione dell'accento forte o principale rispetto a quello debole o secondario. Ma siccome l'idea di movimento o andamento è strettamente legata alla scrittura e alle forme musicali - per cui può variare dal *Lentamente* al *Prestissimo* - ne consegue una serie notevole di inconvenienti la cui soluzione è sovente lasciata al caso, o aggirata maldestramente per incompetenza o venale convenienza. Intanto se due sono le forme elementari, due saranno le modalità direzionali dei movimenti e le figure ritmiche nonostante la loro notevole diversificazione. In sostanza tutto si riduce al *due* (tempi o ritmi binari) o al *tre* (tempi o ritmi ternari), in quanto le combinazioni irregolari (tempi quinari, quintine, eptine, ecc.) si pongono decisamente come arricchimenti o complicazioni di quelle regolari e comuni.

Le conseguenze pratiche riguardano la possibilità di dominare il tempo rispettando gli andamenti, gli accenti, i respiri, le figure ritmiche e i tempi semplici e derivati nell'ambito di suddivisioni binarie e ternarie esplicite o implicite. Un solfeggio che concentrasse l'attenzione sul "parlato", come semplice lettura delle note privata di tutte le componenti musicali elencate, non sarebbe altro che un obbrobrio didattico. In ciò mi trovo pienamente d'accordo con i critici più convinti; occorre tuttavia far presente che le loro soluzioni non ammettono la presenza di difficoltà oggettive, perché fondano la pedagogia sull'innatismo platonico o sull'esperienza creativa diretta (il discente è stimolato dal docente). Le sostituzioni del parlato con la ritmica, e del cantato individuale con quello collettivo o corale, non eliminano le carenze musicali presenti nei soggetti scarsamente dotati. I metodi adottabili si rivelano di conseguenza simili a quelli per lo strumento musicale: ripetitività, imitazione, meccanicità. I risultati potranno essere più soddisfacenti socialmente, per la preminenza della componente ludica o ricreativa, ma non individualmente, dal momento che è impossibile trasferire su altri le intrinseche e personali qualità musicali. Le scelte ideologiche e gli obiettivi dalle quali si promuovono e si realizzano le riforme, finiscono col degenerare in modo graduale e costante per la presenza appunto di contrasti e di contraddizioni fra le intenzioni e la realtà o fattibilità. Le ragioni che hanno condotto ormai all'inevitabile degrado musicale, e che erano in nuce fin dall'inizio della riforma del dicembre 1962, sono individuabili: nell'introduzione della scuola media annessa ai conservatori (positiva e negativa insieme) e quella successiva di alcuni licei musicali sperimentali (promettenti le premesse sulla carta), nella conseguente irresponsabile proliferazione delle cattedre, nell'insufficiente preparazione dei diplomati (potenziali docenti disponibili a tutto pur di guadagnare qualcosa), nella gestione privata del pubblico, nella mancanza di controlli, nella ricerca esasperata del consenso (irrinunciabile nelle democrazie moderne), nella costruzione di una immagine serena e tranquilla tramite l'elevata consistenza dei risultati; il tutto poi nell'ambito di una normativa che privilegiava, e privilegia tuttora, la forma sulla sostanza (la forma per i poteri costituiti è sostanza).

Apro una breve parentesi mirante a cogliere il significato della riforma scolastica, riflettendo sugli obiettivi pedagogici illustrati dal ministro Berlinguer. Secondo il ministro la nostra scuola non è allo sfascio ma soltanto invecchiata e ingiusta, perché costruita su un prototipo fortunatamente non esistente

in natura (quello voluto nel 1962 dal centro sinistra?). Compito della scuola è valorizzare i talenti e sostenere coloro che si trovano in difficoltà. Occorre risolvere il dilemma esistente tra qualità e quantità dell'istruzione, puntando ad evitare i rischi della dequalificazione e della mortalità scolastica. Per ottenere questa istruzione a misura dello studente è necessario rivedere i programmi rendendoli meno dettagliati e rigidi. I ragazzi devono poter conoscere se stessi, le proprie vocazioni e attitudini, sapersi autogovernare e contribuire al proprio destino. Quanto sinteticamente riportato lo si può leggere sul quotidiano L'Unità del 26-2-99.

Ritengo delicato e presuntuoso commentare il pensiero del ministro, per la sensazione di serietà che pervade l'articolo, e soprattutto per la forte convinzione di essere nel giusto che traspare nel medesimo. Egli si augura infatti che le buone pratiche riescano a contaminare anche coloro che *"hanno mal digerito questo processo"*. Quale processo? Vediamo l'insieme più da vicino. Scuola invecchiata e ingiusta. È difficile accettare un simile giudizio, se si pensa che la maggioranza dei parlamentari e dei docenti proviene dalla riforma del 1962. Riforma considerata epocale perché realizzava un principio, quello del diritto alla studio, ritenuto assolutamente irrinunciabile per una società laica, civile e democratica come quella che sembrava determinarsi dopo la seconda guerra mondiale. Una scuola non è né giusta né ingiusta se trascura i talenti per sostenere coloro che si trovano in difficoltà o viceversa, perché la qualità mal si concilia con la quantità. Un'istruzione a misura dello studente, e quindi delle famiglie, contiene un virus devastante per i contenuti di una cultura che trova la sua prima ragion d'essere nella trasmissibilità, ossia nel suo essere altro dal soggetto presente pur essendo opera dell'uomo tramite il pensiero e la sua azione nel tempo al di là del bene e del male. Non s'impara nulla conoscendo se stessi o le proprie vocazioni e attitudini. Conoscere se stessi è divenuto uno stereotipo il cui valore è più strumentale che reale. Oggi un giovane rivela se stesso quando armonizza con la realtà materiale che lo circonda: vedi il martellante gioco di immagini prodotte su misura dai mass media, o le informazioni altrettanto ben confezionate, o i travolgenti colori uniti agli assordanti rumori sonori che creano uno scenario psichedelico adatto a favorire fenomeni di evasione e di *business* formidabili, e il cui divertimento rafforza la fragilità e l'insicurezza mentre dai moralisti di turno si grida al disorientamento e all'abbandono delle nuove generazioni. È vero che le attitudini sono nel giovane, ma queste emergono indipendentemente dall'istituzione scolastica. Quest'ultima ha il compito di realizzarle ponendogli a disposizione gli strumenti necessari e i percorsi più efficaci. Stabilire poi programmi su misura servirà certamente a rafforzare la confusione, e a favorire gli insegnanti zelanti e assertori delle novità *tout court*. Il docente preparato, serio e coscienzioso, che si aggiorna da solo senza ricorrere alle iniziative ufficiali di facciata per accaparrarsi l'obolo governativo, tende a isolarsi prima che siano gli altri a farlo per lui. Inoltre tali programmi condurranno inevitabilmente verso la dequalificazione della scuola pubblica favorendo in tal modo quella privata (non ancora matura per l'interessata parificazione). Infine il ministro non vuole più programmi *"pensati su un'idea astratta dell'alunno"*. Bene. Ma allora cosa pensare della "buonafede" che pervade le sue proposte? Si è dimenticato che il "nuovo" liberismo, reso ancora più subdolo e aggressivo dopo la scomparsa dello "spettro" marxiano, pone al di sopra di tutto la libertà del profitto e non la morale kantiana o la pedagogia dei crediti o dei debiti formativi? La formazione dispone, la realtà vera impone. La parentesi consentirà di comprendere quanto seguirà e ad ognuno di trarre le proprie conclusioni.

Nella Gazzetta Ufficiale del 21-12-90 n.101 bis, sono stati pubblicati i programmi per i concorsi-cattedra sulla base di esami scritti, pratici e orali. Per la Teoria, Solfeggio e Dettato musicale sono previste due prove scritte, una pratica divisa in quattro *performance* e una orale articolata in tre punti. La prima prova scritta mi sembra degna di candidati particolarmente dotati, perché ricorda da vicino ciò che fece (così riportano le cronache) il grande Mozart quando a Roma ascoltò l'inedito Miserere

per due cori a nove voci dell'Allegri, trascrivendolo a memoria dopo averlo udito due volte. Il Programma della prova, lontano dalle aspettative e decisamente impegnativo, deve aver scoraggiato parecchi concorrenti, se degli oltre tremila soltanto poco più di seicento vi hanno partecipato nella speranza di cogliere una delle novanta cattedre disponibili. Ecco il testo: “*Dall’ audizione di un brano d’ autore a scelta della commissione* (nella busta sigillata c’ era il concerto in mi bemolle - *Dumbarton Oaks* - per orchestra da camera di Stravinskij), *il candidato dovrà rilevarne gli aspetti del linguaggio musicale relativo gli ambiti: a) timbrico-dinamico, b) ritmico, c) melodico-armonico, d) formale. L’ analisi dovrà essere integrata da una trascrizione di un periodo musicale rilevato dal brano stesso (...).* L’ ascolto sarà proposto alcune volte senza partitura ma con la possibilità di usare il diapason. Sono del parere che la prova, da svolgersi nell’ arco di sei ore, debba intendersi in una luce del tutto particolare. Essa presenta una notevole difficoltà, tale da rendere secondarie tutte le altre. Dovrebbe quindi, se la coerenza non è in discussione, rivelarsi decisamente selettiva. Se lo scopo degli estensori obbediva a profonde esigenze di economia o di qualità, allora nulla ci sarebbe da eccepire sul valore della prova richiesta. Dubito tuttavia che le cose stiano nel modo descritto. Pensando che quasi nulla di pulito avviene nel nostro paese (come giornalmente ci informano i telegiornali, guerre umanitarie permettendo), c’ è da credere che qualcosa di “misterioso” si celi pure in questo caso. Supposto che nessuno conosca quanto scelto dalla commissione, per realizzare positivamente la prova sono necessarie due condizioni: o il candidato possiede talento e cultura musicali (non convince la scelta di un insegnamento complementare e di poca soddisfazione potendo optare per altre cattedre più appetibili), oppure alcuni sono riusciti a saperlo prima (non si tratta di una insinuazione ma soltanto di una eventualità). Il contenuto della prova dev’ essere apparso ostico agli interessati, e probabilmente anche agli estensori. Ma che fare, dopo averne preso atto, visto che le prove richieste non potevano subire modifiche? Forse una risposta convincente potrebbe provenire dalla decisione di svolgere come seconda la prima prova. È probabile che si tratti soltanto di elucubrazioni volute da un involontario pessimista. Una cosa è certa: trovo opportunistica la conversione all’ ottimismo qualora tutto ciò che accade sia fatto rientrare nell’ insondabile divina provvidenza. Prima delle conclusioni due parole sulla riforma dei conservatori.

Secondo le ultime informazioni, i conservatori di musica, l’ accademia nazionale di danza e gli istituti musicali pareggiati, sono riordinati in istituti di livello universitario ad ordinamento speciale, per preservarli da una condizione di subordinazione all’ istituzione universitaria tradizionale. Tali nuovi “*Istituti superiori di studi coreutici e musical*?” presentano connotati propri, rispetto alle altre istituzioni di formazione artistica, per la compresenza di corsi di formazione di base (il testo proviene dal Resoconto sommario della seduta n.230, presieduta dal collaboratore Ossicini in funzione di Presidenza del Presidente). Quanto di nuovo ci sia rispetto al testo precedente (cfr. *Camera dei deputati n.829 in Musica!* 6/96) è presto detto. Il punto qualificante si legge in queste parole: le disposizioni relative ai conservatori hanno carattere integrativo, e non sostitutivo nei confronti del progetto governativo di riforma dell’ istruzione media musicale attualmente in discussione alla Camera dei deputati (atto Camera n.5029). Viene da gridare èureka! Interiezione che, se intesa come esclamazione di gioiosa soddisfazione per la risoluzione di qualche problema difficile (vocabolario della lingua italiana Treccani), dovrebbe servire a conciliare le contrapposizioni emerse durante i dibattiti dei comitati di base per la riforma. Sembra di capire che i conservatori e gli istituti musicali pareggiati (questi ultimi previo adeguamento del proprio ordinamento alle nuove disposizioni, pena la revoca del pareggiamento o del riconoscimento) non vedranno secondarizzata una parte del loro attuale iter formativo. Tutta la lotta precedente verteva proprio su questa deleteria eventualità, che io stesso avevo paventato e denunciato nel precedente articolo citato. Che si sia trattato di un clamoroso abbaglio?



Lo dubito fortemente. Al Governo preme un obiettivo: riformare l'istruzione media e con essa, tramite i cicli scolastici, quella relativa all'indirizzo musicale. L'inevitabile conseguenza è la riconsiderazione della musica: come arte professionale per i conservatori, come materia di indirizzo nell'ambito di programmi culturali comuni o ad essa correlati per le scuole medie ed i licei musicali. L'idea del Governo proviene da una situazione reale che la rende credibile, la giustifica e ne rafforza le difese. La proliferazione dei conservatori, delle cattedre, delle scuole private (o sovvenzionate come Fiesole-Imola), dei gruppi amatoriali (bande, cori, complessi vari), dei mezzi di diffusione e produzione-riproduzione, della musica di consumo o funzionale, dei concorsi e dei corsi di specializzazione o di perfezionamento, ecc., ha reso il mondo della musica assolutamente indispensabile alle società con tecnologie avanzate, raffinate e sostitutive. Questo mondo non può perciò essere ignorato e tantomeno ghehizzato, o riservato ad una minoranza di gelosi specialisti. L'obiettivo generale della riforma, almeno da questa angolazione, non tollera oppositori che non siano prevenuti. Diversa è la dimensione concernente la sua applicazione, o il modo tramite il quale s'intende attuarla, le conseguenze sull'occupazione, sulla qualità-quantità e sugli aspetti giuridici ed economici.

Una prima conseguenza è l'uscita della media annessa dal conservatorio, e dei pochi licei sperimentali ancora operanti. La definizione del conservatorio come scuola superiore di livello universitario, e l'istituzione di medie ad indirizzo musicale, non ammettono dubbi in proposito. Un calo ulteriore delle iscrizioni e, nel tempo, una diminuzione "razionale" delle cattedre, sono da ritenersi semplicemente inevitabili. Mi chiedo allora: chi resterà ad insegnare nei conservatori riordinati? Se penso agli attuali concorsi in atto, che dovrebbero servire ad aumentare il numero dei professori di ruolo (non troverei nulla di strano se qualcuno decidesse poi di annullarli per vizio di forma), e coloro che sono in attesa di una sistemazione anche soltanto precaria (vedi l'enormità delle domande su pochi posti), allora ce n'è abbastanza per farsi prendere dal panico (ci penserà senzaltro la sussidiarietà dell'Unione degli stati europei attraverso le fusioni bancarie da milioni di miliardi). Forse esagero. Qualcuno dirà che l'istituzione delle medie ad indirizzo musicale potrebbe diminuire il surplus di domanda: in fondo, viene da pensare, non siede la speranza cattolica in cima alle aspettative umane? Ironia a parte, è sempre difficile prevedere il futuro, ma qualcosa di certo potrebbe venirci dall'esistente. Personalmente le poche medie inferiori ad indirizzo musicale si sono rivelate un mezzo disastro: superficialità, impreparazione, disimpegno e irresponsabilità valutativa ne sono le componenti più frequenti, anche se il tutto sembra coperto da un appagamento di facciata generalizzato, come sembrerebbero confermare i meravigliosi programmi sostitutivi del solfeggio di conservatorio. E non potrebbe essere diversamente se si legge ciò che scrive un coestensore dei programmi ministeriali per la scuola media. Questa in sintesi la sua conclusione: "*...è un progetto globale, che educa la sensibilità uditiva, prima di tutto, educa la voce, educa la motricità necessaria a produrre il suono, educa l'intelligenza dei fatti musicali, educa la creatività: in una rete di passaggi continui, che non conosce altri limiti se non quelli della fantasia progettuale dell'insegnante*". Povero insegnante: come si comporterà qualora i risultati non fossero conformi ai progetti? Entrerà in crisi, cambierà continuamente i progetti, farà buon viso a cattivo gioco, se la prenderà con i sostenitori della pedagogia attiva, o si affiderà alle cassette registrate?

Se penso che l'interesse musicale nel nostro paese, patria del melodramma, della mondia accompagnata, del recitativo e dell'aria, della liuteria, del pianoforte, del concerto grosso, della sonata da camera, del bel canto, delle scuole veneziana, bolognese, romana e napoletana, di Palestrina, Monteverdi, Frescobaldi, Corelli, Vivaldi, Scarlatti, Paganini, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini, ecc. ecc., supera il novanta per cento nei confronti della produzione leggera e popolare, e soltanto il rimanente per quella classica, non c'è da stupirsi se poi la ministra Melandri preferisce un ristorante

romano alla prima della Scala. Le attenuanti comunque c'erano: si trattava di musica "pesante", l'autore non era italiano e l'opera durava cinque ore. È soltanto un episodio, ma serve a rafforzare il parere che questa riforma risulterà micidiale per gli attuali conservatori e i licei musicali pareggiati, perché non si tratta di una riforma della precedente riforma - che aveva carattere intermedio o preparatorio - ma di una mirante a distruggere il conservatorio storico o tradizionale. Due le difficoltà oggettive: come conciliare le esigenze esterne con quelle interne degli allievi, e in quale modo i corsi di formazione di base saranno raccordati all'itinerario formativo superiore (due settori separati?). Per il momento essa mi appare sorretta dalle seguenti destrorse intenzioni: lo Stato trasforma i suoi ministeri in aziende, il ministro dell'istruzione ne diviene uno dei manager tramite il CNAM (Consiglio nazionale per l'alta formazione artistica e musicale), i presidi e i direttori gli organizzatori e i controllori, i docenti gli esecutori e i coordinatori, infine gli studenti o i "soggetti" che dovranno imparare ad autogestire il proprio destino se vorranno competere con l'impetosa e ineluttabile realtà concorrenziale. Le fondamenta di questa visione aziendale sono poi tutte nell'autonomia scolastica o, in altri termini, nella definizione per ogni singola scuola di un proprio *Piano di offerta formativa* (materie, orari, organizzazione, corsi di recupero, modalità d'impiego dei docenti, progettazione della ricerca e della sperimentazione, "accordi di rete" e scambi di professori con altre scuole). Una tale "autonomia", che prima o poi farà rimpiangere la riforma Gentile, è già fonte di distinguo secondo la migliore tradizione italiana. Tradizione che, ferma ancora a quel *particolare* di antica memoria, fatica assai a separare la furbizia dall'intelligenza. Si legge infatti sul Corriere-Scuola del 26-3-99: "*Noi non siamo tra quelli che fanno coincidere la scuola con l'azienda: sono mondi diversi. Però siamo tra quelli che pensano che autonomia voglia davvero dire che ciascuna scuola o istituto possa assumere con le sue risorse (quali, da chi e per che cosa?) i migliori insegnanti sul mercato. Assumere e premiare i migliori. Ma anche licenziare, se occorre, i peggiori*". Sarebbe interessante valutare prima coloro che assumono, premiano o licenziano. Comunque il messaggio dell'articolista mi sembra chiaro: perché non imitare la politica di Romiti, visto che questi è riuscito ad avere una buonuscita superiore ai cinquecento miliardi? Si apprende inoltre, dallo stesso inserto, che un senatore Diessino si è dimesso il 9-3-99 da relatore del disegno di legge già approvato dalla Camera sulla immissione "ope legis" dei docenti precari. Pare abbia dichiarato: "*Non si possono premiare i professori ignoranti*". Chissà se si sarebbe dimesso qualora avesse arricchito la sua mente con quest'altra dichiarazione: "*Non si possono premiare i parlamentari, i direttori di banca, i burocrati, i giornalisti, i giudici, ecc., altrettanto ignoranti*". Se penso alla corruzione diffusa, all'enorme evasione fiscale, ai numerosi e spesso vergognosi privilegi, alle pensioni d'oro, agl'infiniti *do ut des*, mi domando: se irresponsabilità c'è stata è corretto attribuirli al Parlamento, ai partiti, ai sindacati o ai soli professori per il sistema scolastico? Quando si agisce stando da una parte è conveniente proteggere i responsabili, quando si sta nel mezzo è opportuno alzare gli occhi per non alienarsi nessuno, quando si vuole onorare la verità è salutare riflettere sulle conseguenze prima di parlare. Siccome il sistema delle connivenze si avvale anche dell'evangelico *chi è senza peccato scagli la prima pietra*, per non essere il primo a trasgredire l'insegnamento divino mi limito a porre la seguente domanda: che sia l'effetto di una volontà tesa a rinviare sine die la questione meridionale, visto che il semplice riconoscimento di alcuni diritti ha consentito la reale possibilità di gestire la democrazia col serbatoio più sicuro e prezioso del consenso elettorale?

Mi sembra giunto il momento di concludere per non essere tacciato di incoerenza col tema proposto. Sono convinto che anche un dettaglio faccia parte del tutto, allo stesso modo della scuola e delle altre articolazioni sociali. La mia *Weltanschauung* stimola infine ad affermare che il nostro futuro è contenuto nell'inscindibile triade: finanza-politica-economia. Questa nuova trinità, la cui essenza si manifesta nella doppia verità del pensiero unico, può finalmente annunciare al mondo la lieta novella della "globalizzazione" tramite gli apostoli della flessibilità e della *deregulation*.

**Pietro Avanzi**

## *Gli Strauss e il Valzer*

di Roberto Iovino

“Come ogni vero artista mio padre era modestissimo e nemmeno per un istante ebbe la presunzione di volersi mettere sullo stesso piano con gli eroi della grande musica. Ma la sua arte ha scacciato preoccupazioni, appianato situazioni difficili, ridato gioia di vivere a qualcuno, rinforzato il coraggio di vivere di molti; ha consolato, divertito, reso felice. E per questo l’umanità lo ricorderà sempre”. Scriveva così, nel 1887 Johann Strauss junior ricordando il padre Johann senior. Un ritratto che potrebbe adattarsi a qualsiasi membro della grande famiglia di valzeristi viennesi.

Il 1999 segna il centenario della morte di Johann junior e il centocinquantenario dell’anniversario della scomparsa di Johann senior. Un’occasione dunque per ricordare una famiglia di “artigiani della musica” che non ha avuto eguali nella storia. Gli Strauss, infatti, diedero vita, nell’arco di quasi un secolo, ad una autentica impresa commerciale: al loro servizio lavoravano orchestrali, attrezzisti, impiegati, copisti. Più gruppi suonavano diretti dall’uno o dall’altro degli Strauss. Alcuni rimanevano a Vienna, altri andavano in tournée.

L’impresa era stata avviata nel 1825 da Johann Strauss senior (1804-1849). L’artista si era appena separato dal suo collega Josef Lanner e formò una propria orchestra con la quale in breve tempo conquistò Vienna e l’Europa.

Il valzer, con lui, divenne la danza più celebre del continente, vincendo non poche resistenze. Oggi, abituati a balli come la lambada o la makarena, può sembrarci assurdo, ma agli inizi dell’Ottocento, il valzer che per la prima volta prevedeva “la coppia”, era considerato diabolico e immorale. Un suo inserimento in un ballo alla corte inglese, nel 1826, aveva persino provocato un furente articolo del *London Times*. Ed è nota la battuta del principe di Segur a proposito di una giovane dama: “È vergine, non fosse che per il valzer”.

I ritmi trascinati di Johann senior ebbero comunque la meglio su qualsiasi resistenza. Il valzer entrò prepotentemente nelle abitudini di inglesi, francesi, tedeschi, russi e italiani portando con sé anche le altre forme del repertorio straussiano: polke, quadriglie e marce.

Il 15 ottobre 1844 una gran folla prese letteralmente d’assalto il Casino Dommayer a Hietzing, nella periferia di Vienna. Era in programma una serata danzante alquanto particolare. Sul podio di un’orchestra raccogliatrice, formata da strumentisti disoccupati reclutati in una taverna, debuttava, infatti, il diciannovenne Johann Strauss junior, figlio ribelle di Johann senior.

Johann senior si era separato da tempo dalla moglie Anna ed aveva proibito ai suoi tre figli (Johann, Josef e Eduard) di studiare musica. Curiosi ricorsi della storia: anche a lui era stato posto invano dai genitori un analogo veto quando, ancora bambino, si divertiva ad ascoltare i musicisti girovaghi che transitavano per la locanda gestita sul Danubio dal padre.

Quella faticosa serata autunnale del 1844 si risolse in un trionfo. Da allora all’orchestra del padre si affiancò quella del figlio con una rigorosa ripartizione dei locali. I due Johann non ebbero mai rapporti di lavoro e proseguirono ognuno per la propria strada. Le loro carriere si separarono ulteriormente nel 1848 quando i moti li trovarono attestati su opposte barricate. Johann senior scrisse la *Marcia Radetzky* che gli garantì l’immortalità ma lo rese invisibile a tutti i rivoluzionari europei. Johann junior eseguì in concerto *La Marsigliese*, finì in carcere per qualche ora, ma soprattutto, fu tenuto per anni lontano da Corte. L’anno successivo Johann senior morì lasciando campo aperto al figlio che riunì le orchestre e avviò un unico e compatto impero musical-commerciale. Per far fronte agli impegni vennero “reclutati” i fratelli Josef e Eduard.

Josef (1827-1870), brillante ingegnere di professione, fu costretto a diventare da un giorno all’altro musicista (e ne valeva la pena: si ascolti il valzer *Armonie celesti!*) per aiutare il fratello maggiore

che, nel 1853, per il troppo lavoro, aveva avuto un collasso ed era stato costretto ad un periodo di forzato riposo. Eduard (1835-1916) si affiancò ai fratelli nel 1859; meno dotato come compositore, fu dei quattro Strauss il più divo, il più abile come organizzatore. Fu lui a tenere in piedi le orchestre fino al 1901, anno in cui sciolse l'impresa Strauss. Sei anni dopo, nel 1907, Eduard bruciò l'intero archivio della famiglia. Giustificò il gesto con un presunto accordo stipulato anni prima con Johann. Accordo del quale, tuttavia, non v'è traccia.

Gli Strauss non si sentirono mai "eroi della grande musica", ma con quegli eroi ebbero rapporti continui e proficui, ottenendo attestati di stima e di simpatia. Richard Wagner aveva definito Johann junior "la mente più musicale d'Europa". Gli Strauss, d'altra parte, furono molto sensibili alla musica wagneriana. Nel 1861, quando l'Opera di Vienna, respinse *Tristano e Isotta* giudicandola insegueibile, Johann junior ne interpretò con la sua orchestra alcune pagine. Josef eseguì frequentemente brani da *Tannhäuser* e *Lohengrin*, mentre Eduard propose per primo ai viennesi la Marcia funebre dal *Crepuscolo degli Dei*.

Con Liszt ebbero rapporti amichevoli i due Johann: entrambi si trovarono a suonare con l'ungherese che aprì loro gli orizzonti di un valzer di ampio respiro (si pensi al *Kaiserwalzer*) nelle atmosfere del poema sinfonico. Abituale frequentatore di casa Strauss fu Johannes Brahms che un giorno ponendo la sua firma sul ventaglio di Adele Strauss, la terza moglie di Johann junior, riportò le prime battute del *Danubio* e in calce annotò: "Sfortunatamente non scritto da Johannes Brahms".

Se illustri musicisti hanno ammirato gli Strauss, il pubblico non ha mai smesso di amarli. Nel 1890 un sondaggio d'opinione rivelò che le personalità più popolari a livello europeo erano, nell'ordine, la Regina Vittoria, Bismark e Johann Strauss junior. E fu questa "popolarità" a spingere i tedeschi, nell'ultima guerra, ad un gesto neppure preso in considerazione per altri musicisti. Quando vennero scoperte le origini ebraiche degli Strauss la Gestapo le cancellò, sequestrando il registro della Cattedrale di Santo Stefano a Vienna dove il nonno di Johann senior era indicato come un ebreo battezzato e restituendolo privato della pagina incriminata. Non era possibile vietare ai viennesi i valzer degli Strauss, era più semplice purificarli!

E, d'altra parte, ogni Capodanno, nella celebre Sala d'Oro di Vienna, puntuale, si ripete l'incontro magico di milioni di persone con i 3/4 più famosi della storia della musica.

L'idillio, dunque, continua.

**Roberto Iovino**

## **Lirica, Scala e Pay-TV**

*Tempi duri per gli appassionati d'opera, sottoposti a sempre più estenuanti cure dimagranti dalla televisione di stato e dai proibitivi costi dei CD. A ciò va aggiunta anche la non poca difficoltà di riuscire a posare il sedere sulla poltrona di un teatro. Basti pensare alle peripezie che un melomane è costretto ad affrontare per procacciarsi un biglietto per uno spettacolo alla Scala.*

*Istruzioni per l'uso: munirsi di una sofisticata apparecchiatura di intercettazione telefonica per inserirsi a tempo debito nelle linee della biglietteria. Essere in possesso di fax, posta elettronica, antenna satellitare e quant'altro per spedire seduta stante certificati di buona costituzione e di buona condotta, fotocopie di passaporti, carte d'identità, patenti, estratti bancari prima all'indirizzo X, poi a quello Y e per ulteriori accertamenti a quello Z. Predisporre infine ogni mercoledì e sabato sera davanti al televisore per verificare i risultati del Superenalotto. Se il proprio nome dovesse comparire tra quelli dei vincitori il posto è assicurato. Magari due biglietti di loggione per l'ultima recita.*

*Ha proprio ragione quel tizio della réclame che mettendo fuori il muso dalla tazza di un cesso dice più o meno: "Se sei uno di quei pochi sfigati a cui piace la musica lirica abbonati a ....". Altrimenti -aggiungiamo noi- datti alle canzonette. Per quelle il posto non manca mai!*

## Per una mente creativa in musica

*Criteri e modelli operativi per sollecitare la creatività e la fantasia nell'arte musicale*

di Gastone Zotto

seconda parte

### 4.c- Criteri e procedimenti per sollecitare una elementare creatività compositiva.

In riferimento a quanto affermato nelle pagine precedenti, anche su una frase musicale, come su un qualsiasi altro costruito attenzionale o catena di rapporti, è possibile intervenire creativamente attraverso l'adozione dei seguenti principali criteri di intervento operativo: aggiunta, detrazione, estrapolazione, sostituzione e scambio, e attraverso l'applicazione dei seguenti procedimenti o processi di operatività mentale in corrispondenza ad altrettanti modelli di strutturazione formale: variazione, elaborazione, sviluppo e svolgimento. Ci si limita, in questa sede, soltanto ad alcuni criteri di elaborazione trasformativa e di costruzione formale di un materiale musicale, nella consapevolezza che ci si rivolge ad una scolaresca non specializzata e che di conseguenza non è consentito affrontare la grande complessità e l'enorme ricchezza creativa offerte dalle possibili combinatorie ritmiche, polifoniche, armoniche e timbriche. Basti la seguente parziale, affrettata e perfino disordinata elencazione: segmentazione, accostamento, evidenziazione, occultazione, diminuzione, aggravamento, condensazione, alternanza, incrocio, incastrato, giustapposizione, fusione, imitazione, ecc., ecc.

Sarà conveniente partire da un materiale estetico già esistente per aggiungervi con mestiere, ma soprattutto con ben educato estro creativo il personale meraviglioso mondo di ipotesi alternative. Come esempio, abbiamo scelto l'Inno nazionale francese, limitandoci a 'trattare creativamente' soltanto la prima frase.

es. 12 Inno nazionale francese

Alla marcia



**AGGIUNTA.** All'interno della terza battuta, vengono inserite o aggiunte quasi due intere battute. Così, la prima frase viene a comporsi non più di quattro battute, bensì di sei.

es. 13 [Aggiunta]

Alla marcia



**DETRAZIONE.** La seconda battuta vede scompare i secondi due movimenti, alla prima frase viene così tolta mezza battuta.

## es. 14 [Detrazione]

Alla marcia

vengono tolti due movimenti

Al-lons en - fants de la pa - tri - e le jour de gloire est ar - ri - vé

**ESTRAPOLAZIONE.** Dall'interno della prima frase si 'estrae' uno spunto tematico sul quale si inventa una musica del tutto nuova e diversa.

## es. 15 [Estrapolazione]

(Elemento estrapolato e trasformato in un nuovo tema)

[le jour de gloire est]

**SOSTITUZIONE.** Un momento della prima frase (nel nostro caso la seconda battuta), viene sostituito da un altro che pur nella sua diversità stia bene nel contesto generale del pezzo.

## es. 16 [Sostituzione]

Alla marcia

oppure

**SCAMBIO.** La frase viene spezzettata in tante tessere, che, come gli elementi di un puzzle, vengono integralmente scambiate e ricomposte in maniera da offrire un nuovo mosaico musicale.

## es. 17 [Scambio]

Alla marcia

A B C D E  
Al-lons en - fants de la pa - tri - e le jour de gloire est ar - ri - vé

A D C B E

**VARIAZIONE.** Prendendo come base operativa le note strutturalmente più importanti della prima frase del tema originale (quelle poste al primo movimento di ogni battuta subito dopo le stanghette di divisione) è possibile inventare una nuova melodia. Il legame di eguaglianza e l'introduzione di differenze finirà per offrire una variazione delle versione originale.

es. 18

[Versione originale]

Alla marcia

Al - lons en - fants de la pa - tri - e le jour de gloire est ar - ri - vé

[Note cardine della struttura melodica originale]

[Variazione]

**SVILUPPO.** Sul mantenimento delle note di partenza ed ancor più dello spirito musicale della prima frase originale, ci si deve spingere all'invenzione di una melodia davvero nuova, che ne significhi un coerente sviluppo.

es. 19 [Sviluppo]

## Conclusione

La creatività e cioè la capacità di elaborare in proprio alternative di pensiero e di azione è forse la più preziosa funzione del cervello umano, quella che davvero distingue l'uomo dall'animale, certamente più di lui legato al cosiddetto istinto, cui corrisponde una costante ripresa dell'eguale, del già fatto, una continua e quasi imm modificabile ripetitività operativa.

Educare alla creatività significa educare all'essere sempre 'più' uomini e sempre 'meno' bestie. Come raggiungeremo questo obiettivo? Soltanto educando ed educandoci alla creatività in positivo, in applicazione ai sicuri valori umani, come la Bellezza e la Virtù.

Qui, l'Arte vi entra come regina. In caso contrario, paradossalmente la creatività servirebbe a distruggere e distruggerci.

**Gastone Zotto**

## Bohème (e Puccini) oltre le brume

di Claudia A. Pastorino

O bella età d'inganni e d'utopie. Anche stavolta l'amica Paola Barone, scenografa e donna di lettere oltre che di teatro, ha centrato il cuore del problema, e si sa che è così: "La *Bohème* è un'opera di giovani che dev'essere fatta da giovani, altrimenti che senso ha?". Infatti trucco e altri marchingegni di scena per svecchiarsi non servono, perché *Bohème* lo spirito della giovinezza scapigliata e vagabonda ce l'ha insito nella musica, una musica diafana, esangue, di pallore epocale, tra nebbie, gelo e neve, ma pur sempre musica. Così come ci sono opere non necessariamente della maturità per artisti maturi, così possono esserci -cosa rara, in verità- opere per giovani e che solo un canto giovane di età giovane possono rendere credibili, come in effetti la musica della *Bohème* esige in tutto e per tutto, al di là della finzione scenica.

Questa musica scolorita e senza passioni, anche laddove le passioni pulsano ed esplodono ma alla maniera pucciniana, è proprio l'espressione alla massima potenza del sentire del compositore, è quel modo di vedere le cose e la gente nel loro quotidiano crepuscolare, tra fanali fiochi o spenti, amori che si consumano nel tedio e passioni che bruciano lentamente a fuoco basso.

Questo è Puccini, un moderno ultramoderno che tanto piace e tanto entusiasma per i suoi tepori smorti che appartengono più che mai al nostro tempo, e che la musica traduce con l'impeto temperato racchiuso in un'umanità disossata, senza più tendini e nervi e sangue.

Così è la musica della *Bohème*, a tinte pastello, bellissima e unica nel suo fascino finché si vuole, ma già di un altro mondo, più al di là che di qua, priva ormai (com'è giusto che sia in base all'epoca in cui nasce) della nerboruta virilità del teatro musicale dell'Ottocento da cui l'autore, anche rispetto al verismo che rappresenterà un ritorno al teatro ma con altri schemi, presupposti e finalità, si staccherà in pieno in assoluta coerenza alla propria natura. Da qui la sua originalità, un'originalità vera, senza mode e senza finzioni, che lo resero unico nel ristretto panorama di quei musicisti del Novecento che scelsero con facilità le tinte del verismo alla moda, un mondo in cui la poetica pucciniana, assai tenue e con tutta la fragilità nervosa dell'uomo nuovo del '900, non avrebbe mai potuto riconoscersi. E anche se *Tosca* è da più parti, me compresa, considerata "verista", è solo per effetto del libretto e di certa declamazione di conseguenza (per cui la musica è costretta a incresparsi spesso con violenza), non di certo perché fosse stata vista in quel modo. In quel caso è stato il libretto a condizionare la musica, per non dire a dettarla, ma è evidente che in *Tosca* chi domina è Sardou, mentre Puccini è nella *Bohème*, è *La Bohème*.

Si noti il libretto -stessi autori di *Tosca*, Giacosa ed Illica- pieno di chiacchierologia vanesia senza cui *Bohème* non sarebbe *Bohème*, ma un'opera come tante, bella nel mucchio. A questo punto viene in mente la poesia di Alfonso Gatto, salernitano, quando paragona il concetto stesso della propria poesia alla geografia fisica della sua città natale, dove il golfo e la struttura di Salerno gli sembrano arti, muscoli ecc. di ciò che lui ha in mente, diciamo il modello fisico della poesia intesa anche fisicamente e non solo in senso artistico-astratto.

Ebbene, *Bohème* è esattamente questo, il ritratto fisico della poetica fisica di Puccini, del suo modo fisico di far musica in quell'acquerello bohémien di morti di fame, di freddo e di fioraie in fin di vita. È un mondo di morti in piedi, di fantasmi senza speranza né rinascita, di fallimenti e falliti perché svuotati dentro, ma è l'animo pucciniano, tutto in discesa, e il pessimismo non c'entra. Non c'è grigiore né tetraggine, è solo un modo di essere e di sentire che solo lui poteva mettere in musica con tutta la semplicità e la naturalezza possibile.



Sembra la descrizione di un mondo deprimente, ma non è così. È solo un mondo in crisi, esistenzialmente a pezzi, assimilato e inalato nelle brume della *Bohème*, nel terzo atto in particolare. Ed è proprio nel terzo atto che anche la vocalità pucciniana raggiunge certi apici, quegli apici così caratteristici del suo canto e che mandano giustamente in visibilio gli appassionati, soprattutto pucciniani. Stiamo parlando del duetto Mimì-Marcello e del duetto Mimì-Rodolfo, duetti di punta di questo terzo atto, ma il riferimento va anche al Puccini “maschile” tipico, quello breve di grande forza e intensità: l’espansione lirica larga, poi la spinta e l’acuto vittorioso, come per Calaf, Cavaradossi, Pinkerton, Johnson, Des Grieux.

È un espediente musicale semplice, ma di grande effetto anche perché risponde in toto alla spicciola sensibilità dell’*humus* pucciniano, che esprime sì interiorità e “dolcezze estreme” ma con esplicita immediatezza, senza retorica o panegirici o perifrasi di circostanza. *Bohème* non è soltanto lo specchio di un’epoca, quella dell’autore, è Puccini e basta. Ammetterlo dice tutto, inutile scervellarsi oltre.

**Claudia A. Pastorino**

---

### **Sergio Cofferati, sindacal-musicologo**

*È ormai di dominio pubblico la passione per la musica nutrita dal segretario della CGIL Sergio Cofferati. Un po’ per melomania, un po’ per la sincera esigenza di ammazzare il tempo. Infatti oggi giorno al sindacato non c’è gran che da fare, e poi, in Italia più o meno tutto va bene. Per fare un esempio, in occasione dell’ultimo sciopero dei treni il Coffy non ha ritenuto opportuno aderire, così accogliendo l’appello umanitario del Ministro Treu contro la guerra. Del Kossovo? No, quella dei ferrovieri contro l’Ente Ferrovie dello Stato accusato di disservizi, ritardi, scontri.*

*Disservizi? Se si allude alle macchinette per obliterare i biglietti, in caso di guasto è sufficiente fare una semplice segnalazione in triplice copia.*

*Ritardi? Ci consta che l’Amministratore delegato riceva puntualmente il suo miliardo di spettanze.*

*Scontri? Via, se qualche freno ha fatto cilecca, la colpa è tutta della pioggia, non delle FFSS, troppo impegnate ad assumere ragionieri per un altro tipo di guerra, quella delle cifre, in occasione degli scioperi.*

*Inutile drammatizzare, meglio avere una visione lirica delle cose. Ecco perché Cofferati si è improvvisato musicologo, esordendo con una conferenza sulla Tosca. “Davanti a lui tremava tutta Roma”, in ricordo delle adunanze di Piazza S. Giovanni. Dopo l’ultimo incontro musicale sull’Otello attendiamo la prolusione al Falstaff. Dal dispotismo d’altri tempi, “Niun mi tema”, all’odierna débacle: “Tutto nel mondo è burla... tutti gabbati!”*

### **La marcia su Roma**

*Mercoledì 24 marzo una trentina di manipoli di valorosi arditi si è riversata da tutta Italia su Roma. Obiettivo della prima marcia sulla capitale che i conservatori abbiano mai intrapreso nella loro plurisecolare storia: la legge sulla riforma. Ci auguriamo di cuore che questo episodico risveglio dall’eterno sonno - cui va dato largo merito all’Unams, l’unico sindacato cui stia realmente a cuore la sorte dell’istruzione artistica- possa contribuire a smuovere le acque della stagnante palude in cui è sprofondata la Sbarbati, e che in futuro, qualora ce ne fosse ancora sfortunatamente bisogno, tutti i docenti e allievi delle istituzioni conservatoriali, dall’Alpi alle Piramidi, possano orgogliosamente gridare ad alta voce: “Presente!”.*

## *Schönberg: tra ars e trascendenza*

(“Ode to Napoleon”)

di Ferdinando Grossetti

*La storia umana... è la storia delle potenze politiche.*

*Forma di questa storia è la guerra.*

Oswald Spengler

*Solo la violenza può servire dove regna la violenza,  
e solo uomini dove ci sono uomini, possono dare aiuto.*

Bertolt Brecht

*Uno dei compiti principali dell'arte è sempre stato quello  
di creare esigenze che al momento non è in grado di soddisfare.*

Walter Benjamin

*Ma ciò non toglie che non bisogna mai smettere di cercare  
\_in ogni dove e con ogni mezzo\_ tutte le occasioni*

*che quelle potissime esigenze possano soddisfare. (FG.)*

Forse i *primi coeptus* di un secolo non si sono appalesati mai così radicali e dirompenti come in questo nostro che sta per concludersi (chissà se non altrettanto sorprendentemente), da imprimere ad esso il segno di una svolgimento sempre a precipizio su di un limine non più che precario nella sua instabile dislocazione. Tanto che inavvertitamente anche quelli che sembravano essere i referenti immodificabili del passato vengono perentoriamente sospesi e resi inattuali: i porismi euclidèi, la nozione newtoniana, la realtà oggettuale... Eppure, a fronte della discesa della psiche di Freud, della teoria dei quanti di Max Plank, della relatività di Einstein e del successivo principio di indeterminazione di Heisenberg (oltre che all'azzeramento del figurativo e dell'emancipazione della dissonanza), una sola cosa mostrava nella sua funesta ricorrenza un valore simbolico per così dire 'arcaico': la *Guerre!* Alla cui sfera la lotta, il potere, la prevaricazione sono *naturaliter* annessi, quanto e più l'ineluttabile *nastiness* della tirannide recidivante: *Scelera non habere consilium!*<sup>1</sup>

Ed è proprio alla guerra (e ai suoi *promoters*) che Schönberg nel corso della sua avveduta riflessione di uomo e musicista, vorrà sciogliere più che una doglianza, una sentenziosa obiurgazione: “Colui che combatte vuole e deve conquistare, vuole e deve opprimere”.<sup>2</sup>

In verità, a parte quest'apotègma di conforme ascendenza giusnaturalista, la poetica di Schönberg incomincia a delinearsi sin dai tempi del “Blaue Reiter”, incistata della tetragona convinzione che la liberazione umana possa compiersi anche con la messa in atto di precipue prerogative artistico-operative. Le immediate premesse si possono rinvenire già in quelle ‘secessioni’ di Monaco, Berlino, Vienna *fin de siècle* (1891-92-97) che, informate allo ‘Jugendstil’, dai ‘Fauves’ di Parigi e dalla ‘Brucke’ di Dresda, preparavano le dilaganti polemiche espressioniste del primo Novecento.

Scaturito da antichissimi presupposti spiritualistici e riflessivo d'intricati motivi storico-culturali, l'Espressionismo siglava ancora una volta la crisi del soggetto che, sprofondato nel disagio universale, predispondeva \_attraverso i disparatissimi indirizzi europei\_ una lunga e indoma ribellazione. Partendo dalla critica dell'acquiescente società borghese, esso opponeva alla percezione prevalentemente visiva e sensoria il moto propulsivo della “interiore risonanza” la quale, proiettando sul campo dell'immagine i suoi ‘mutoli’ grafismi, liberava la soggettività rendendola feconda, anche se talvolta deforme e inindividuabile. Laddove la disposizione delle linee, le scansioni ritmiche degli spazi, la singolarità

dei colori e del loro sinestetico riverbero sonoro, si autoproclamavano media depotenziati d'ogni esteriorità oggettuale. Una visione del *Geist* afigurale e desornata, dunque, atematica e antiillusiva, che troverà una delle sue massime asserzioni nell'arte di Kandinskij.

Ma se la volontà schopenhaueriana rendeva possibile l'equivalenza arte/spirito, per il pittore russo si trattava di conciliare l'astrazione con il dato pittorico ma contro l'oggetto, attraverso l'individuazione di un elemento che questa postulazione dimostrasse. In letteratura, la soluzione dei formalisti russi verrà acquisita in termini scientifici; in Germania, invece, i nessi con il linguaggio musicale consentiranno di sostituire secoli di "rappresentazione" con la "struttura significante", considerata quale essenza della forma la quale, come in pittura non dovrà "reggere" un colore ma "esistere" come forma in quel colore, altrettanto in musica essa non dovrà più essere "tegmentale" dei relati contenuti.

"Per i pittori" \_affermerà Kandinskij\_ "(...) la musica già da secoli, ha usato i propri mezzi non per ritrarre le manifestazioni della natura, ma per esprimere la vita psichica dell'artista, attraverso la vita dei suoni..."<sup>3</sup>. Esattamente quanto racchiude la sincronica convergenza di Schönberg il quale, proprio in quel saggio redatto apposta per il "Blaue Reiter", *Rapporto con il testo* (1912), così concordava con Kandinskij: "Ma ancor più decisivo (...) fu per me il fatto di aver scritto molti dei miei Lieder (...) ispirandomi soltanto al suono delle prime parole del testo (...), guidato dal primo contatto diretto col suono iniziale, avevo intuito ciò che doveva assolutamente seguirvi".

Pronubo di questo proficuo sintonismo tra i due esponenti del primo Espressionismo fu di certo il concerto che Schönberg diede a Monaco il 1° Gennaio 1911, dove nell'ascoltare le principiature atonali insite nei "Quartetti per archi" (op. 10), nei "Pezzi" per pianoforte (op. 11) e nel brano orchestrale "Farben" (Colori), Franz Marc non esitava a cogliere un sorprendente parallelismo tra le autonomie sonore del musicista e le desultorie macchie cromatiche di Kandinskij. Lo stesso pittore, poi, nel successivo scambio epistolare con Schönberg, non poteva fare a meno di scoprire le ineludibili affinità fra la sua teòrica appena definita nello "Spiritualismo dell'arte" e il "Trattato di armonia" (*Harmonielehre*) in fase di ultimazione del musicista. Sapere inoltre, non senza sorpresa, di Schönberg pittore e accoglierne le opere nella prima mostra (Dicembre 1911) del "Blaue Reiter" tenutasi nella galleria Tannhäuser di Monaco, fu tutt'uno. Con il passaggio dall'Espressionismo lirico a quello astratto e la coeva pubblicazione dell' "Almanacco" (1912) da parte di Kandinskij, Marc e Make, ecco che si vengono a saldare le coordinate tra pittura, musica e teatro, nelle quali il nome e l'opera di Schönberg s'inscriveranno come la più rigorosa ed esemplare molteplicità culturale di quel tempo.

In compendio, fra il termine *a quo* (1907) e quello *ad quem* (1926) dell'Espressionismo, corrono in lungo e in largo poetiche, tendenze e combinazioni di espanse prospettive: neopatetici, attivisti, eternisti... si troveranno in vario modo a intessere una delle più feroci e dissacranti critiche alle condizioni disumanizzate prodotte dall'industrialismo e dal militarismo, le cui nequizie imporranno "l'uomo nuovo", coeguale e coetaneo, visto non tanto come realtà sociale, quanto come mistica e ideale consustanzialità. Kurt Hiller è contro "l'apatia centrale", Kaiser elabora il primo rifratto modulo del sosia, mentre alla decadenza (*Verfall*) e alla decomposizione (*Verwesung*) di Trakl, fa pendant la "O-Mensch!-Dichtung" (la poesia del punto esclamativo) di Werfell. Tra i racconti di Edschmid e i drammi di Toller, l'esplosività atomistica che si impone in pittura e la prolusione fertile della poesia (sempre però pronta all'inconsulto scoppio) costituiranno quasi un simmetrico riscontro allo slancio bergsoniano, oltre che alle acquisizioni tecnico-scientifiche d'inizio secolo.

In un altro plesso della contemporaneità, i film dell'incubo, il dramma antiwagneriano, ma anche la visionarietà e l'iterata asprezza caricaturale: Kokoschka, Schreyer, Grosz e fino a Wedekind. D'intorno, senza evitazioni di urti e di contrasti, il Futurismo, i contatti con il Dada, il Cabaret Voltaire di Zurigo \_e... altro.

Alla vigilia della prima guerra mondiale, sul nascere di questa pulsante e talora frenetica tempèrie culturale, Schönberg a 38 anni aveva già consegnato alle teche della Storia opere ritenute ormai fondamentali: “Verklärte Nacht” (Notte trasfigurata), op. 4 (1899) \_ con i suoi *Flageolettöne* (flautati da armonici sia naturali che artificiali)\_ e i “Gurrelieder” (1901-1911), nei quali lo *Sprecher* (voce recitante) è tramite espressivo di novazione. L’esatonalismo (ma diverso da quello debussyano) e il *Quartenakkord* (accordo per quarte sovrapposte) del “Pelleas und Melisande”, op. 5 (1902), sfociano poi nella “Kammersymphonie” op. 9 (1906), entro cui, con il dispiegarsi dell’elemento pantonale e il costruttivismo architettonico, si fa evidente l’immediatezza dell’interiorità espressionista che il precostituito e ormai frustraneo sistema linguistico-strutturale iniziava a superare.

Intanto, “(...) dallo spirito astratto... (che) deve risuonare e... il grido (che) deve essere possibile”<sup>4</sup>, quasi metafisica si sprigiona la natura psichica della *Klangfarbenmelodie* (melodia di timbri) che Schönberg individua nella illimitata virtualità della materia fisico-acustica, estendendola prima nei “Fünf Orchester-Stücke” op. 16 (1909) e dopo in coese forme nei “Sechs Kleine Klavierstücke”, op. 19. Siamo nel 1911. Due anni prima, la parola-dramma, dispogliata di ogni orpello elocutorio, consentiva al musicista, in “Erwartung” (Attesa), op. 17, di cogliere il trauma isterico-erotico rovesciato in una sorta di stillamento freudiano del suono, in cui la valenza semantica che “conduce” il pathos si spezza in ambiti sonori totalmente atematici.

La relazione del pittore Richard Gerstl con la moglie di Schönberg, Mathilde Zemlisky, costituisce in attinenza psicologica quella che con ogni probabilità viene ritenuta la causa che sottende sia al suicidio del pittore (1908) che alla crisi entro la quale sprofondò il musicista solleccitandolo \_attraverso una visionaria produzione pittorica\_ a sviluppare la già frequentatissima teoria dei suoni-simboli e delle loro relazioni, non solo tra suoni e psiche (sinopsia), ma anche con allegazioni sceniche-registiche, letterarie-gestuali, nonché con la precorritrice concezione prossemica degl’inter-spazi. Frutto di queste proiezioni interiori svolte in coàguli espressivi è la “Glückliche Hand” (Mano felice), op. 18 (1910-13), ovvero la più concentrazione opera musicale, ove in un luogo da improntare e percorso da una drammatica “tempesta di luci” e di doppi simbolici (occhio-orecchio, notte-morte...), l’uomo \_impossibilitato dall’ambiguità della sua natura ad anelare all’assoluto della Storia, appare in tutta la sua costernata solitudine.

Un primo riconoscimento, però, di quest’intensissima parabola compositiva giungeva solo con il “Pierrot lunaire”, op. 21 (1912). Con tale aura di livida sonorità, in cui la tensione dell’*Ur-schrei* emerge dalle profondità del connubio subconscio-irredemibilità del mondo, Schönberg finalmente s’impondeva alla vis polemica della critica internazionale come colui che, alle pulsioni coscienziali del soggetto, era stato in grado di rimettere i corrispondenti veicoli idiomati. Lo *Sprechgesang* (estesmo nella sua massima definizione) è la “strumentalità” vocale integrata che, in quanto traiettoria ritmico-sonora, nervosa e flessibile (dunque, né melodia né propriamente recitazione, ma piuttosto ‘canto parlato’), quella contingenza singola e collettiva, da cui erompe, incide e vena di smarrito dramma.

Dopo le varie elusioni della gravitazione tonale, il processo \_teso a creare uno statuto legiferante che tutta la materia sonora presiedesse\_ è ormai nella sua fase decisiva. E, tuttavia, la genesi dell’evoluzione schönberghiana, prima che linguistico-strutturale è esistenziale.

La *Stimmungsliryk* del poeta Dehmel, l’antroposofia dell’austriaco Steiner, ma ancor più gl’influssi del pensiero teosofico-spirito dello svedese Emanuel Swendenborg, mediati dall’ansia spirituale che Balzac infonde nell’ermafrodito del romanzo *Séraphita*, confluiscono infine nella “Jakobsleiter” (La scala di Giacobbe), non estranea neanche al dramma strindberghiano dello stesso argomento. “Giacobbe lotta”. In questa cantata-oratorio, ultimata nella parte testuale nel 1917 ma musicalmente solo nella prima sezione, compare (precisamente nello *Scherzo*) un primo embrione del principio

seriale: “Per garantire l’unità, che è sempre stata la mia principale preoccupazione, concepì il progetto di costruire tutti i tempi principali dell’intero oratorio sulla base di una serie di sei note: do diesis-re-mi-fa-sol-la bemolle”.<sup>5</sup> Sia pure a livello inconscio, dunque, Schönberg invocava l’unità strutturale della musica per convenire sull’aspirazione alla mistica unione del tutto. “Vorrei che in me si vedesse una cosa, la cosa a cui aspiro: essere espressione in suoni (“ein tönender Ausdruck”) dell’anima umana e del suo anelito a Dio”.<sup>6</sup>

In seguito, accanto al segno caustico di Grosz, alla deformazione del reale di Beckmann e al programma didattico del Bauhaus (*Gebrauchskunst*), risuonavano anche i “Cinque pezzi” per pianoforte, op. 23 e la conseguente “Serenata”, op. 24, in cui la funzione seriale ancora adombrata, avrà modo di disvelarsi in tutta la sua sistematicità solo nella “Suite”, op. 25 (1923), con la quale la traslazione della visione metafisica di Swendenborg si compie per intero. Lo spazio sonoro, finalmente reso a-centrico, in virtù di un’ordita serie di suoni che, contenendo il totale cromatico irripetibile e subendo le già note reversibilità direzionali dei Fiamminghi (esposizione diretta, rovesciamento, retrogradazione, rovesciamento della retrogradazione), elimina gerarchie, redistribuisce relazioni, crea dimensioni plurime e inconosciute, appronta un campo sonoro simmetrico, in cui è pienamente ristabilito l’accordo pitagorico numero-suono.<sup>7</sup> “(...) In questo spazio, come nel cielo di Swendenborg (...) non v’è (...) sopra e sotto, destra e sinistra, avanti o dietro (...) ogni movimento di nota deve innanzitutto essere inteso come relazione reciproca di suoni (...) che si presentano in diversi punti e in diverso modo”.<sup>8</sup> Eppure, così codificata, la dodecafonia si presentava per l’ascoltatore tradizionale come un abisso d’irrelazioni entro cui non poteva che precipitare, poiché le impronte mnèsiche fissate dalla dialettica del sistema armonico-tonale, che fino ad allora gli avevano consentito una percezione di routine, venivano improvvisamente dismesse e poste fuori corso. Era, dunque, eversione auditiva, trauma epocale, affronto al gusto borghese, il quale controbatteva con la ricusa e l’interdizione. Vanamente. Ché Schönberg non intese mai rompere con il ‘rango’, la società ‘ordinatamente’ costituita, né tanto meno assumere il grifo poco confacente dell’anarchico. Tutt’altro. Con la sua *ratio* volta a creare una vera *de iure condendo* egli, recuperando la funzione oggettiva delle forme (con gli annessi ‘plinti’ della tradizione come il tema, lo sviluppo, la ripresa...) non voleva affatto rinunciare alle pulsioni creative di cui quelle forme finivano per connotarsi. E ciò senza postulare dogmi o certezze rivelate. Anzi. Rifiutando le apparenze e il mero gioco dell’ARS combinatoria, egli semmai provava non solo che la sua ricerca di moduli e spazi altro non era che il tentativo di esplicitare la sua profonda tensione etico-spirituale, ma ribadiva anche a quanti fossero interessati che la propria sorte in musica la si può conseguire con qualsivoglia gnosi o regola. Individualmente. La sua che si attuava nella più scrupolosa coerenza operativa lo proclamava ‘rivoluzionario’ e a un tempo conservatore di quanto ratto risultava nella tradizione. Tal che in lui l’estetica si fa etica. E quantunque si dichiarasse monarchico riformatore, distante sia dall’ideologia capitalista che da quella comunista, egli declinando ogni sorta di compromesso non esitava un solo istante a mobilitarsi contro chi della perpetrazione dei crimini faceva la sua mortifera professione. Turbato perfino dalla prospettiva di un Dio vendicatore. In tal modo, Schönberg offriva l’immagine di un essere che, con la sua dupla prerogativa umana-spirituale, mentre con una mano tendeva verso l’Onnipotente per essere inchiuso nella sua salvezza, con l’altra cercava di abbrancare in basso l’uomo per sottrarlo al suo destino tragico.

Nel precario quanto turbolento regime armistiziale intercorso tra le due guerre e conclusosi con la fine della Repubblica di Weimar, Schönberg attraverserà il periodo centrale della sua esistenza concludendo, da un lato, il percorso dodecafonico; e, dall’altro, riprendendo la mai esaurita riflessione sul valore contingente e universale della vita. Dal fallito Putsch di Monaco (1923) alla nomina a cancelliere del filonazista Von Papen, Schönberg dopo aver sferzato il pencolante opportunismo dei

neoclassici (“Drei Satiren”, op. 28) e l’alibi dell’apparenza nella modernità (“Von Heute auf Morgen”, op. 32)\_ s’immerge ancora una volta nei gravosi assunti filosofico-religiosi del “Moses und Aron” (1926-30-32-45), pervenendo a una sospensione escatologica tanto conflittuale quanto irrisolvibile.

Gli eventi, intanto, incalzano. Messo sull’avviso dal presidente dell’Accademia Prussiana delle Arti, Max von Schillings, che a sua volta si faceva portavoce delle intenzioni di Goebbels di esautorare gli insegnanti ebrei, il 17 Maggio 1933 \_a poco meno di cinque mesi dalla presa di potere di Hitler (30-1-33)\_ Schönberg lascia la Germania. A Parigi si riaccosta alla comunità ebraica (1933), probabilmente più per dare una risposta alla intolleranza nazista (a cui oppose con orgoglio e come autentica ritorsione morale la “superiore differenza” della razza ebraica), che non per convinzione definita. E se è vero che si prodigò sempre per vedere gli ebrei riuniti in una sola Nazione (per la cui realizzazione non esiterà ad affermare già nel 1924 che “essa era possibile non con la parola o la morale, ma per mezzo di armi vittoriose e di una riuscita riunione d’interessi”); peraltro è altrettanto certo che, in realtà, Schönberg non accolse mai fino in fondo le varie formulazioni del Sionismo, rimanendo piuttosto scettico di fronte a tutte le posizioni di quanti lo agitavano: Theodor Herzl, Max Nordau, Chajmm Weizman, Nahum Sokolov, Ben Borokov (...). E a maggior ragione dopo il fallimento della Dichiarazione di Balfour (che vedeva l’Inghilterra favorevole alla costituzione di una Nazione Ebraica), i cui effetti egli dissimulerà sia nella “Biblische Weg” (Via della Bibbia) che nel “Moses und Aron”.

Altrove, i prodromi dell’imminente subisso si fanno ormai inequivocabili. A Berlino, nella notte del 10 Maggio dello stesso anno, di fronte all’Università, circa ventimila volumi vengono bruciati in un sol rogo. L’arte moderna viene epurata come degenerata (*Entartete Kunst*); il giornalismo diviene professione controllata dal regime, mentre radio e cinema vengono direttamente cribrati da Hitler il quale, il 18 Luglio 1939, così decretava: “Le opere tedesche che (...) richiedono una quantità esagerata di spiegazioni per provare il loro diritto di esistenza come tali e per giungere a quei neurotici che sono sensibili a tali stupide e insolenti assurdità, non capiteranno più pubblicamente tra le mani dei cittadini tedeschi”.

Schönberg si allontana dall’Europa....

**Ferdinando Grossetti**

1- *continua*

<sup>1</sup> Proverbio popolare citato da Quintiliano (7, 2, 44).

<sup>2</sup> A. Schönberg, “Diritti dell’uomo, in *Stile e Idea*, Milano 1975.

<sup>3</sup> V. Kandinskij, *Della spiritualità nell’arte, particolarmente nella pittura* (trad. ital. di G. A. Colonna di Cesarò, Ed. Di Religio, Roma 1940).

<sup>4</sup> V. Kandinskij, “Über die Formfrage” (Sul problema della forma), in *Der Blaue Reiter* (Il cavaliere azzurro), 1912.

<sup>5</sup> A. Schönberg, “Composizione con dodici note”, in *Stile e Idea*, cit.

<sup>6</sup> A. Schönberg, Lettera a H. Hinrichsen, Marzo 1914.

<sup>7</sup> È appena il caso di ricordare che tentativi similari al metodo di A. Schönberg erano stati compiuti prima e in contemporanea da Golyscheff, Eimert, Klein, senza tacere i 44 “tropi” di Matthias Hauer. Sorprendente poi rimane l’anticipazione del teorico Domenico Alaleona che nel 1910 aveva già concepito la funzione integrale dei dodici suoni.

<sup>8</sup> A. Schönberg, Lettera del 1921 all’allievo Josef Rufer.

## America for ever!

“...Americaaaa for ever!” *Quest’urlo disumano buttò giù dal letto Milos Stankovich, di professione emigrato, destandolo da un sogno popolato da strani incubi bellici. No, non si trattava di un maiale sgozzato, era solo il suo vicino di stanza, quel simpaticone di Benjamin, Ben per gli amici, uno spassoso ragazzone americano alto e slanciato, faccione oblungo, sorriso alla cavallina, capelli biondi e riccioluti, venuto dalle lontane Americhe a studiar canto in Italia.*

*Mentre Milos era stato accolto a pesci in faccia, Ben non aveva avuto alcun problema di inserimento: come tutti i suoi connazionali in Italia si sentiva proprio come a casa sua!*

*Dopo qualche incontro fortuito sulla tromba delle scale i due erano diventati amici. Ben era orgoglioso dei suoi natali e raccontava a Milos del padre che per tradizione di famiglia era alto ufficiale della Marina, come già il bisnonno di cui portava il nome, quel B. F. Pinkerton luogotenente della cannoniera Lincoln che ai suoi tempi aveva fatto in Oriente stragi di cuori e di budella. Raccontava inoltre del prozio Dick Johnson, un ex bandito che per amore di una deliziosa fanciulla del’ovest aveva avviato a Nuova York una proficua attività nel ramo ristorazione, col tempo divenuta una imponente catena internazionale di Fast Food. E ancora di Vitellio Scarpia, un personaggio del potere papalino piuttosto chiacchierato per i suoi metodi truculenti, in Texas divenuto proprietario di una ditta di carni da macello che presto si era estesa all’intera America latina; e di Manon Lescaut, una autentica donna di mondo come la definiva la madre Kate, come tante colleghe approdata in Louisiana ove aveva impiantato una florida rete di case di piacere. Un pedigree di tutto rispetto, insomma.*

*La sua passione per la musica risaliva all’infanzia quando la domenica piangeva a più non posso al canto degli Spirituals e al suono dei ferventi inni patriottici strombazzati della locale banda civica. In Italia, la terra del belcanto, della pizza e degli spaghetti, c’era venuto contro il volere del padre che sognava per lui una brillante carriera militare. Così, da vero yankee, si manteneva con i propri mezzi, lavorando in uno Slow Food-Arci Gola e vivendo in una modesta cameretta ammobiliata. Suo compagno fedele era Bob, un bastardone trovato per strada e adottato senza la minima esitazione. Oltre al canto coltivava la passione per gli strumenti ad ancia, soprattutto il saxofono, mentre la sua ragazza, Monica, diplomanda in tromba, prediligeva quelli a bocchino. Entrambi dividevano un comune interesse: i sigari Avana.*

*In campo musicale Ben era un autentico democratico, requisito insito per natura nel DNA di tutti i suoi connazionali. Se Verdi gli dava le vertigini, se Puccini lo portava a laceranti spasimi, nondimeno amava smisuratamente Franck Sinatra, West side story e Bob Dylan che considerava uno dei più grandi poeti-musicisti del secolo. Conduceva una vita spensierata, circondato dall’affetto e dall’ammirazione degli amici che lo vedevano come un eroe di Star Trek. Sì, un vero mito. La settimana scorsa aveva partecipato alla Marcia su Roma dei conservatori facendola anche lì da padrone. Sotto le finestre del Senato aveva manifestato con cartelli e gridando slogan, preannunciando poi alla commissione cultura la telefonata dello zio Sam, senatore in quel di Washington e in gioventù primo trombone della Banda dell’Arkansas, che avrebbe certamente dipanato l’intricata matassa della riforma.*

*Ultimamente i rapporti con Milos si erano un po’ raffreddati. Forse per via di certi bombardamenti canori che facevano letteralmente sussultare il povero serbo nel cuore della notte o per le grida degli Apaches degli amati western, diffusi a tutto volume dal suo televisore. O forse ancora per qualche mascalonata dei suoi compatrioti e loro subalterni europei. L’anima candida di Ben non riusciva a spiegarsi l’ostilità dell’amico, convinto che tutto ciò che faceva il suo Paese era sempre ben fatto e intelligente. Pure le bombe. America for ever, dunque!*

**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**



