

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno VIII - Numero 22

Gennaio-Aprile 2002

Sommario

<i>Hanno ammazzato compare Turiddu!</i>	pag. 3
<i>Sul fil d'un soffio</i> , di P. Mioli	4
Musica Ricercata II di G. Ligeti in Eyes Wide Shut, di N. Premuda	5
<i>La tragédie en musique di Lully e Quinault:</i> <i>quasi un'“opera totale”?</i> , di F. Sabbadini	12
<i>Vincenzo Bellini</i> , di V. Brancati	15
<i>Perché tanto disprezzo per i Conservatori?</i> , di C. Carrisi	16
<i>Suicidio? Ossia Pro e Contro Verdi</i> , di G. Ghirardini	18
<i>Verdi prima della sua musica</i> , di P. Mioli	25
<i>San Pietro e il Conservatorio Celeste</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)
Marco Bolzani (S. Benedetto Po - MN)	Emanuela Negri (Verona)
Alberto Cantù (Milano)	Piero Neonato (Trento)
Antonio Carlini (Trento)	Laura Och (Verona)
Ivano Cavallini (Trieste)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Tarcisio Chini (Trento)	Noemi Premuda (Trieste)
Alberto Cristani (Ravenna)	Anna Rastelli (Bolzano)
Vittorio Curzel (Trento)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Paolo Rigoli (Verona)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Elka Rigotti (Trento)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Antonio Fari (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Giordano Tunioli (Ferrara)
Piero Gargiulo (Firenze)	Roberto Verti (Bologna)
Elisa Grossato (Padova)	Gastone Zotto (Vicenza)
Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Leonardo Zunica (Mantova)

Sede redazionale: Via Scarsellini, 2 - Mantova - Tel. (0376) 362677 - e-mail maren@interfree.it

Sito internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Stampa Tipografia Mercurio - Rovereto (Tn)

Abbonamento 2002 a *Musicaaaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di euro 8,00 da versarsi sul c/c postale n. 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 550363/15 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail maren@interfree.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi e sul sito internet maren.interfree.it:

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 Scarsellini, 2

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

Hanno ammazzato compare Turiddu!

La voce del pavone e la giustizia del piffero

Mi capita spesso di sognare, è vero, come l'altra notte con la Cavalleria rusticana, quando il silenzio nel quale ero avvolto fu squarciato all'improvviso da un grido lancinante: Hanno ammazzato compare Turiddu! Ma il bello è che, invece di svegliarmi, ho continuato a sognare. Avevo il sonno pesante. Mi sembrava di seguire tutto come dalla torre di controllo di qualche regista. La folla si accalcava attorno al cadavere e, mentre sopraggiungevano i carabinieri per le procedure di rito, ecco un nugolo di giornalisti muniti dei loro strumenti di lavoro: microfoni di ogni tipo, lunghi, corti, sospesi in alto, acquistati a terra e puntati su tutti e su tutto, che sembravano un esercito di pifferi.

Domanda oziosa: chi sarà mai l'autore del delitto? Qualcuno che, fuggito in aperta campagna tra le stoppie risultava ormai irraggiungibile, o – al contrario – qualcun altro annidato in paese, se non proprio lì, magari accanto a quel petto squarciato e a quella ferita ancora boccheggianti? Perché non la stessa Pipuzza, esecutrice dell'urlo disumano? Potrebbe proprio essere un'idea felice, pensò ad alta voce il giudice, GIP per gli amici, sopraggiunto poco dopo trafelato perché temeva di arrivare in ritardo sul set, facendosi largo tra la ben orchestrata compagnia di giornalisti e pavoneggiandosi quasi come Compare Turiddu in persona il dì di festa. Io direi di arrestarla per farla meglio cantare, e lui stesso si mise a dare l'esempio (la voce del pavone), eseguendo un'aria con da capo tanto per fermarsi un po' di più sotto i riflettori e vivere il suo momento di gloria, prima di far ritorno nelle mefitiche aule del Palazzo di Giustizia. "Viva il vino spumeggiante!" Che strano, un magistrato che beve nell'esercizio delle sue funzioni, tenendo tra le mani la povera Pipuzza come fosse una damigiana di Corvo di Salaparuta. Beh, nel regno di Morfeo tutto è concesso. E così la malcapitata fu tradotta nel più vicino carcere a disposizione dell'autorità giudiziaria. La prova? Diamine, la prima gallina che canta ha fatto l'uovo! Non era il giorno di Pasqua? E poi i proverbi sono il sale del codice di procedura penale. Parola di GIP!

E fu così che il Brindisi venni riprodotto anche la telegiornale, divenendo di colpo il brano più gettonato, mentre la fiction salì al top dell'audience. E i giornalisti? Giù a spifferare. Poi cantarono anche i testimoni. Prima Compar Alfio, buon uomo ma dal coltello facile: "Oh che bel mestiere fare il carrettiere..." che è quanto dire io sono sempre in giro e non ne so nulla, dimenando la frusta come la coda del diavolo. Poi Lola, sua moglie, brava massaia ma un po' civetta: "Fior di giaggiolo", in parole povere con l'alibi del giardinaggio. Infine Santuzza, fidanzata gelosa sempre a casa della futura suocera, Mamma Lucia, rimasta come impietrita per il dolore con lo sguardo fisso nel nulla. Tutto qua.

Sicché la povera Pipuzza restò in carcere fino al giorno in cui il giudice decise di farle cambiare aria. In fondo, dopo tanto strepito aveva diritto anche lei ad una bella romanza, giusto per gareggiare un po' con l'impareggiabile divo: l'amico GIP già in odore di Cinecittà. Senonché a por fine alla bagarre intervenne la maestosa campana maggiore della chiesa, tanto per ricordare che mentre nel paese e dintorni si gozzovigliava, una pozza di sangue, là, dietro il presbiterio, ribolliva dei peccati di tutti. Ma completare l'opera ci pensò il parroco che, a guisa di un Cristo inferocito contro i mercanti del tempio, con gesto michelangiolesco scacciò pifferi e ugole d'oro, imponendo quel silenzio che si addice alle situazioni più dolorose. Oggi è Pasqua, ma il Signore non è risorto, tuonò il sacerdote, sbattendo il portone della parrocchiale. Poi, col cuore rovente, andò a rannicchiarsi in confessionale nell'attesa del Giudizio, mentre le implacabili vibrazioni della campana si espandevano dovunque.

All'ultimo rintocco mi sono svegliato di soprassalto con il sangue alla testa. Il monito di quel sacro bronzo mi fa ancora sussultare, ricordandomi quanto siano labili i confini tra sogno e realtà.

J. Kreisler

Sul fil d'un soffio

Da Milano a Cagliari via Palermo: breve escursione operistica in un aprile senza zefiri.

di Piero Mioli

Un colto viaggiatore straniero che questa primavera incipiente del 2002 volesse percorrere la penisola confortandosi al dolce suono del melodramma, avrebbe da scegliere fra due strade: la strada della tradizione (o della convenzione che dir si voglia), punteggiata di Rigoletti flebili e pallide Aide, di Violette affatto prive di camelie e di Vedove di modica allegria; e quella della novità, integrale o anche parziale, che rinuncia ad appuntamenti così temibili e preferisce chiamare in causa un Donizetti francese e uno Henze italiano, due forestieri in Milano, due francesi in Lugo, uno Strauss partenopeo e addirittura uno Schönberg palermitano. Ecco dunque un rapida rotta da seguire sul filo d'un soffio di vento (magari non di un soffio etesio, visto che gli etesii sono venti spiranti da Nord-Est sul Mediterraneo orientale che non hanno nulla da spartire né con l'Inghilterra di Shakespeare, Boito e Verdi né con l'Italia in questione).

A capo ci sia Milano, subito, e per ovvie ragioni geografiche: alla Scala ovvero agli Arcimboldi sono tornati Valerj Gergiev e il Mariinskij di S. Pietroburgo con il *Boris Godunov* di Musorgskij, nella prima e più breve versione del 1869 (va da sé, senza traccia dei colori d'orchestra pennellati da Rimskij-Korsakov); e anche Riccardo Muti e i complessi appunto scaligeri per l'ennesima e sempre benvenuta messinscena delle *Nozze di Figaro* di Mozart con la regia di Strehler (rifatta da Michael Heltau), con una compagnia di canto dall'aspetto più attraente del solito (Frittoli, Pedaci, D'Arcangelo, Corbelli); e senza dimenticare che il Conservatorio "G. Verdi" ha ospitato un masterclass di Renata Scottò concluso da una lezione-concerto molto applaudita.

Una discesa verso il Tirreno porta a Genova: quivi, al Carlo Felice, s'è visto *Boulevard Solitude* di Hans Werner Henze, rilettura del mito di Manon Lescaut che è moderna di stile ma complessivamente godibile, in un allestimento condiviso con il Covent Garden di Londra. Una discesa verso il centro porta invece a Bologna, dove dopo una *Manon Lescaut* di Puccini è andata in scena una *Favorite* di Donizetti: maluccio scenicamente, con l'ormai stucchevole trasposizione temporale agli anni Cinquanta del Novecento; e meglio musicalmente, grazie a un buon quartetto di voci (Ganassi, Filianoti, Frontali, Papi) guidato senza troppe galanterie da Maurizio Benini ed espresso da un francese ben poco parigino. Ma l'idea del testo d'origine, con il suo libretto bello e giusto dove Balthazar è solo il padre spirituale di Fernand, rimane, e buona e auspicabilmente ripetibile. Un po' a Est di Bologna il pellegrino può allungarsi fino a Lugo di Romagna, dove può aver visto un insolito dittico francese, *Une éducation manquée* di Chabrier e *Le pauvre matelot* di Milhaud (prima di un'originale *Pierino e il lupo* di Prokofiev tradotto in romagnolo da Ivano Marescotti e suonato da Paolo Dirani e Mauro Landi).

E poi, però, bisogna avere il coraggio di viaggiare a grandi tratti, anche sacrificando qualche teatro di grido e anche lasciando la terraferma. Si diceva di Napoli, del S. Carlo, di Strauss: sarà perché Richard a Napoli era andato di persona e tornandone s'era portato dietro anche "Funiculì funiculà", ma sta di fatto che l'allestimento del suo *Capriccio* schizzato da Pier Luigi Pizzi è stato una meraviglia, e ottima è stata la compagnia di canto a cominciare dall'elegante June Anderson. A Palermo poi è stata la volta del *Moses und Aron* di Schönberg, nuovo spettacolo di Denis Krief e cantato da interpreti valorosi come Tom Krause e Richard Brünner: il *Wozzeck* di Berg gira da tempo, oramai, e ha acquisito una sua notorietà; la *Lulu* di Berg è testé passata al tempio repertoriale del Metropolitan di New York; e perché l'altro capolavoro teatrale della scuola di Vienna deve tacere ancora? Il Massimo di Palermo l'ha fatto parlare, la RAI l'ha fatto parlare anche attraverso il suo canale, e se qualche altro teatro se ne volesse ricordare farebbe un'opera sacrosanta (di soggetto e di arte). (continua a p. 11)

Musica Ricercata II di György Ligeti in Eyes Wide Shut

Analisi di un contrappunto invisibile perfetto

di Noemi Premuda

L'utilizzo di musiche precostituite in un film offre sempre al regista l'opportunità di affinare il personale linguaggio cinematografico. Certamente è necessario un solido bagaglio culturale in senso musicologico (ad esempio, aver studiato uno strumento musicale). Se a ciò si aggiunge una notevole dose di sensibilità uditiva, oltretutto visiva, e di meticolosità al montaggio, il risultato è garantito e la probabilità di assistere ad una vera e propria *opera* cinematografica, anziché ad un banale thriller, è assicurata.

Eyes Wide Shut, testamento cinematografico di Stanley Kubrick (New York 1928 - Childwick Bury 1999), offre allo spettatore la possibilità di essere, contemporaneamente, anche ascoltatore. E non ascoltatore di dialoghi o di brani piacevoli della colonna sonora, ma uditore dei segreti più profondi e intimi contenuti nell'animo umano, di cui il sogno e la musica spesso sono la sola espressione possibile. Vedere, perciò, immagini o situazioni che mostrano l'esterno, il contorno, ciò che sta al di fuori del personaggio, e percepire con esattezza la scansione interna dell'ansia, della paura, dello stordimento, quasi del senso di colpa, cogliendo emotivamente, attraverso l'orecchio, anche ciò che non si vede del personaggio: il suo stato d'animo. In che modo? Davvero banale come potrebbe essere pigiare lo *start* del telecomando per far partire il proprio cd: lasciando scorrere un brano parallelamente alle immagini. La differenza consiste nella fusione tra suono e immagine, che è attuata attraverso sapienti consapevolezze musicali. Il brano a cui mi riferisco è *Musica Ricercata II* di György Ligeti (Diciosánmartin, Transilvania, 1923), tratto dall'omonima raccolta *Musica Ricercata* (composta tra il 1951 e il 1953) di undici pezzi per pianoforte che, partendo dal primo costruito con due soli suoni (la e re), si arricchiscono man mano di una nota, fino a riunire nell'undicesimo (*Omaggio*

es. 1

Adagio, Mesto $\text{♩} = 58$

wie tiefe Glocken / like low-sounding bells
pp una corda

Haltenpedal / sustaining ped.

Allegro maestoso $\text{♩} = 104$

ff sub. tre corde
 con ped.

sim. (*ff*)
fff

stringendo

Più mosso, agitato

pp sub. una corda
 senza ped.

The image shows a musical score for piano, divided into three systems. The first system is marked 'Adagio, Mesto' with a tempo of quarter note = 58. It features a single note in the right hand and a series of chords in the left hand. The second system is marked 'Allegro maestoso' with a tempo of quarter note = 104. It features a complex rhythmic pattern in the right hand and a series of chords in the left hand. The third system is marked 'Più mosso, agitato' and features a complex rhythmic pattern in the right hand and a series of chords in the left hand. The score includes various dynamics such as *pp*, *ff*, *fff*, *sim.*, and *pp*, and performance instructions such as 'una corda', 'con ped.', 'senza ped.', 'Haltenpedal / sustaining ped.', and 'stringendo'.

a *Girolamo Frescobaldi*) tutti i dodici suoni della serie.

Con *Musica Ricercata II* Kubrick ricorre ad una composizione del primo periodo di Ligeti, quello in cui è ancora forte l'influenza di Bartók (a cui è dedicato il nono pezzo della raccolta, *In Memoriam*) e di Stravinsky, come si può osservare in queste prime battute di *Musica Ricercata IX*, nelle quali note puntate e sezioni melodiche sono presenti in maniera considerevole e utilizzate ancora in senso tradizionale.

Forse per Kubrick il ritorno ad assunti tradizionali (il matrimonio, i mariti e le mogli, la natura della gelosia, il sesso), che potrebbero apparire datati – come sembrò allo sceneggiatore Friedrich Raphael alla prima lettura del testo di Arthur Schnitzler “Doppio Sogno”¹ – è il movente filologico che lo porta a librarsi in terreni sonori meno sperimentali di quelli utilizzati in *2001: a Space Odyssey*, film peraltro di genere fantascientifico.

Il ricorso alla musica di Ligeti, infatti, non è una novità per Kubrick, che nel 1968 aveva utilizzato, con risultati eccellenti, brani degli anni Sessanta del musicista austro-ungherese per alcune sequenze di *2001: a Space Odyssey*: il *Requiem per soprano, mezzo soprano, due cori misti e orchestra* (1963-65) per il monolito, *Lux Aeterna* (1966) per il paesaggio lunare, e *Atmospheres* (1961) per Giove e oltre l'infinito. Il primo con evidente funzione diegetica, trattandosi di musica emessa dal monolito stesso e perciò udita, nelle tre volte in cui viene inserita, sia dagli scimmioni all'alba dell'uomo, che dal team scientifico del dottor Floyd sulla luna; che, infine, da David Bowman all'interno della sua capsula spaziale, quando si trova ad inseguire il monolito; il secondo con funzione verosimilmente anche allusiva, oltreché di commento, dato che l'odissea del Discovery attraverso la “luce eterna” dell'universo sembra avere origine proprio dalla superficie lunare su cui viene rinvenuto il monolito; il terzo con funzione identificativa dello spazio oltre l'infinito e delle sue caleidoscopiche “atmosfera”.

Il rapporto tra quest'ultimo brano e le immagini del film (l'intera sequenza del viaggio attraverso il cosmo) è particolarmente interessante da un punto di vista musico-filmico. Il montaggio dei suoni sulle immagini appare invertito e l'effetto che ne deriva è che lo scorrere filmico di questi nove minuti risulta la colonna “cromatica” del brano musicale. Le ondulazioni dinamiche dei clusters diatonici, pentatonici e cromatici di *Atmospheres*, che oscillano dal *pianissimo* al *fortissimo* e s'innalzano vieppiù verso l'estremo limite acuto della scala fino quasi a forare lo spettro dell'udibile con un cluster di flauti e ottavino, per poi ripartire dall'estremo opposto con un cluster di bassi di sei ottave inferiore, sono resi visivamente dalle fluttuanti immagini dell'universo per quasi tutta la durata del brano. (Lo stacco fra ottavino e bassi è espresso visivamente dal nucleo rosso contenuto in una nebulosa azzurrognola). La tensione perciò prodotta dalla *micropolifonia* di Ligeti è resa non soltanto dall'assenza di una forma visiva definita sullo schermo, ma anche dal fatto che l'infinito è sentito come atonale. Kubrick sfrutta la densa polifonia di Ligeti — talmente ricca e intensa da dissolvere virtualmente le distinzioni della melodia, dell'armonia e del ritmo — per rendere l'effetto della materia cosmica ancora non forgiata, ma comunque pregna di se stessa e di vibrazioni sonore. Non è un caso che l'astronauta Bowman compia il suo viaggio oltre l'infinito inseguendo non solo il monolito, ma pure la traccia sonora di esso, che man mano evapora nell'oceano sterminato di questi suoni indistinti, miriadi di clusters, quali il cosmo kubrickiano sembra emanare nell'eternità.

Niente clusters ligetiani, invece, in *Eyes Wide Shut*, ma soltanto tre note, mi diesis, fa diesis e sol, per dare voce all'angoscia di Bill Harford (Tom Cruise) in relazione a quanto accade al ballo mascherato nella villa fuori città. E anche se poche, sono sufficienti a delineare il percorso emotivo del personaggio, che nel corso del film viene “iniziato” ai segreti del Femminile fino a “spalancare” (eyes wide), nel finale, i suoi occhi “chiusi” (eyes shut).

Per delineare meglio l'operazione attuata da Kubrick con *Musica Ricercata II*, è opportuno distinguere le musiche *intradiegetiche* di *Eyes Wide Shut*, ossia quelle contenute nella narrazione (radio, orchestre che suonano, hi-fi), udite perciò dai personaggi nel corso dell'azione, da quelle *extradiegetiche*, cioè estranee alla narrazione interna del film, ovvero puramente di colonna. Ad eccezione del *Valzer II* (secondo ascolto) della *Jazz Suite No. 2* di Dmitri Shostakovich (il giorno dopo la festa degli Ziegler: squarci di vita quotidiana degli Harford), dei brani² di Jocelyn Pook, *Naval Officer* (il tradimento mentale di Alice ripensato da Bill) e *The Dream* (il sogno di Alice), di

Musica Ricercata II e di *Nuages Gris* di Franz Liszt, appartenenti a quest'ultimo gruppo di musica extradiegetica, gli altri brani utilizzati nel film sono praticamente tutti intradiegetici.

Per quanto concerne il secondo ascolto del *Valzer II* della *Jazz Suite*, che per sonorità e ritmo è assai più vicino all'Operetta viennese che alla musica dei Jazz Clubs americani, il regista restituisce all'ambientazione newyorkese del testo di Schnitzler un certo sapore mitteleuropeo. Il brano accompagna lo svolgersi di una giornata qualunque della famiglia Harford: Bill, medico, nel suo studio coi pazienti; Alice (Nicole Kidman), madre, con la figlia Helena (Madison Eginton).

I due brani della Pook, invece, sono decisamente legati ad Alice. *Naval Officer* descrive il desiderio, non appagato, di una moglie che avrebbe voluto tradire il marito con un ufficiale di marina, pronta a sacrificare "tutto quanto" per uno sconosciuto; desiderio che, una volta raccontato, attizza in maniera frenetica la gelosia di Bill, al punto da fargli commettere una lunga serie di atti sconsiderati, che lo porteranno in breve a scoprire numerosi lati oscuri dell'animo femminile. Mentre *The Dream* accompagna Alice durante la narrazione del suo terribile sogno, che pare descrivere gli eventi reali appena vissuti dal marito.

Con *Musica Ricercata II* e *Nuages Gris*, legati invece a Bill, viene realizzato un sorprendente nonché efficace componimento musico-filmico, in relazione al frenetico percorso emotivo del protagonista dopo la partecipazione al ballo mascherato.

Nel corso del film, *Musica Ricercata II* viene riproposta cinque volte: 1) durante l'interrogatorio di Bill al ballo mascherato; 2) davanti al cancello della villa, quando Bill vi ritorna alla luce del giorno; 3) all'uscita di Bill dalla casa di Domino (la seconda volta), quando si accorge di essere pedinato; 4) quando Bill legge sul giornale l'articolo "Ex-beauty queen in hotel drugs overdose" (Overdose in hotel per ex miss); 5) quando Bill rientra a casa e trova la maschera sul cuscino accanto alla moglie.

La prima battuta del pezzo enuncia un tema interrogativo (MI#-FA#-FA#-MI#-MI#-FA#), al quale non segue risposta perché i suoni della seconda battuta sono anch'essi interrogativi, nonché gli stessi, anche se invertiti in senso discendente (FA#-MI#-MI#-FA#-FA#-MI#).

es. 2

Mesto, rigido e cerimoniale ♩ = 56

senza ped.

Il tempo irregolare delle due prime battute (5/4) crea tensione, acuita e mantenuta dal fatto che l'irregolarità ritmica viene protratta riproponendo in 4/4 il frammento melodico della prima battuta e in 6/4 quello della seconda. Tale scansione (2 battute in 5/4, 1 battuta in 4/4, 1 battuta in 6/4) viene ripetuta quattro volte, ogni volta apportando micro variazioni al tema (raddoppiando le ottave, trasportando nel soprano una nota del contralto, insistendo sulle dinamiche). Inoltre, pure la scelta del diesis per tutti e due i suoni sembra tendere al massimo l'intensità del mi e del fa.

es. 3

con ped. *)

f tre corde
 senza ped. non leg.
 sf quasi parlando
 sf
 sf

La terza nota SOL interviene soltanto alla diciottesima battuta, preceduta da una pausa di semibreve con corona. Non è alterata, perciò l'intervallo di semitono con il FA# infittisce lo spazio in cui vengono a cadere tutte e tre le note: un tono, che si può intendere già come micro frazione di cluster. La scossa provocata dall'inserimento di questo suono nella tessitura melodica è evidenziata non soltanto dall'exasperazione del *fortissimo* (che è indicato sforzato, con tre corde e da eseguirsi *con tutta la forza*), ma anche dall'andamento, che da *Mesto, rigido e cerimoniale* si trasforma in *Più mosso, pesante*, simile ad un'accelerazione cardiaca (indotta qui da curiosità e ansia), passando da 56 tacche di metronomo per semiminima a 126.

es. 4

pp una corda
 rigido e cerimoniale
 col ped.
 Più mosso, pesante $\text{♩} = 126$
 ff [] * tutta la forza
 tre corde
 Ped. bei jedem Ton
 pedal on each note

Come dicevo all'inizio, lo scorrere del brano di Ligeti sulle immagini kubrickiane, eseguito con sobria eleganza dal pianista Dominic Harlan,³ offre la possibilità di percepire la scansione interna della paura e dello stordimento di Bill colto il flagrante e costretto a togliersi la maschera. Ci si sente persino martellare dal suo senso di colpa per essersi messo in un pasticcio. E ciò avviene attraverso l'orecchio, che capta appunto quel che non si può vedere del personaggio: il suo stato d'animo.

Nel primo inserimento di colonna, *Musica Ricercata II* attacca quando Bill rientra nel salone della cerimonia orgiastica, convocato dall'officiante in rosso, che siede su un trono affiancato da due vice. La staticità di questo campo lungo e dei successivi primi piani sulle maschere dei presenti, scanditi dal tema MI#-FA#-FA#-MI#-MI#-FA#FA#MI#MI#FA#FA#MI#, è galvanizzata dall'immediato panico di Bill. Il frammento interrogativo contenuto nelle due battute iniziali dà voce a quanto Bill si sta chiedendo interiormente: "Che cosa succede? Che cosa possono mai volere queste persone da me?" Non basta. Il brano di Ligeti procede parallelo alle immagini, montato in modo da far cadere la pausa di 4/4 tra le battute di Bill, che teme di aver dimenticato la parola d'ordine per "partecipare", e dell'officiante in rosso che dice che questo è spiacevole. Il SOL, dunque, la nota incandescente del discorso melodico, introduce il momento cruciale di questa sequenza: il thriller, quando Bill è smascherato e invitato a spogliarsi, ed è "salvato" dalla donna con la maschera piumata, pronta a "riscattarlo" ben sapendo a cosa la condurrà il suo gesto. Bill, perciò, è "libero", ma l'officiante lo avverte di non indagare o fare parola con alcuno riguardo a quanto visto, per il bene suo e della sua famiglia, ond'evitare "conseguenze terribili".

Il SOL assume, in senso musico-filmico, la stessa funzione scuotente svolta all'interno della partitura. È questa la nota che racchiude l'interrogativo di tutto il film: facevano sul serio le maschere del ballo oppure no? E anche se *Eyes Wide Shut* lascia la questione in sospeso, un piccolo indizio viene fornito riguardo la sorte di Mandy, la salvatrice, durante il quarto inserimento di *Musica Ricercata II*.

Si può infatti notare che durante il secondo ascolto di questo brano, il pezzo è integro e il SOL cade

proprio nel momento in cui Bill prende in mano il messaggio che gli viene consegnato dall'anziano valletto e vede il suo nome sulla busta, dr. William Harford: un secondo ammonimento a sospendere le indagini. Le emozioni di Bill sono le stesse dell'interrogatorio al ballo, paura e stordimento.

La terza volta, il SOL viene inserito quando Bill, rifiutato dal taxi "fuori servizio", si sente quasi senza scampo, seguito dal personaggio calvo e inquietante che attraversa la strada. Questi, senza avvicinarsi a lui, gli lancia uno sguardo da lontano, l'ennesimo ammonimento.

Ma durante il quarto inserimento di *Musica Ricercata II*, quello in cui Bill nota l'articolo sulla morte per overdose dell'ex miss (e la collega al "sacrificio" della sua "salvatrice"), il SOL è sostituito da *Nuages Gris*. Per quale motivo? È difficile ritenerlo un caso, calcolando la decennale gestazione del film e l'arcinota pignoleria di Kubrick (v. scelta specifica di Dominic Harlan per l'esecuzione di questi due pezzi). È vero che, come polemizzò David Cronenberg all'uscita del film, alla morte di Kubrick *Eyes Wide Shut* non era finito e mancavano il mix suono e il doppiaggio con gli attori, dove – sottolinea Cronenberg – dialogo e intonazione possono cambiare.⁴ Ma è doveroso ricordare che il film è stato finito seguendo le direttive esatte del regista.⁵ Ad ogni modo, il risultato musico-filmico ottenuto è a dir poco mozzafiato e, se si ripensa alle molteplici operazioni con le musiche di *2001: A Space Odyssey*, lo "stile" kubrickiano pare confermato in questo senso.

Nuages Gris è stato composto nel 1881 da Liszt (1811-1886), prima della *Bagatelle sans tonalité* (1885). Ciò nondimeno, contiene forti spinte atonali e chiari presagi dodecafonici. Il brano è in sol minore (sol come ci aspetteremmo secondo la partitura di Ligeti), anche se gli accordi successivi all'ottava battuta non sono più classificabili in modo scolastico, non sono cioè nominabili nella maniera tradizionale, ma vanno letti nella loro natura di movimento più che nella loro sembianza statica.

es. 5

The musical score for 'Nuages Gris' is presented in three systems. The first system is marked 'Andante' and 'p'. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked 'tremolando' and shows a rapid, oscillating bass line. The third system continues the melodic and harmonic development. The score is in G minor and consists of three systems of piano and bass staves.

La frase musicale contenuta nelle prime due battute, anche se formata da più di due suoni, risulta formalmente interrogativa, come nel brano di Ligeti; è riproposta insistentemente per quattro volte senza alcuna variazione. Sembra che Bill si domandi qualcos'altro rispetto alle scene precedenti e che l'imprevisto cambiamento di brano insinui il dubbio (non soltanto nel protagonista) che la morte di Mandy potrebbe non avere alcuna relazione con la festa. Bill prova emozioni contrastanti, la più forte delle quali è che potrebbe essersi innamorato della donna (che è sul punto di baciare). Il fatto che il SOL ligetiano venga sostituito da battute lisztiane in questa tonalità mantiene comunque una continuità armonica. Durante il colloquio (senza musica) con l'impiegata dell'Ospedale e il successivo

ingresso nella sala settoria, il “rischio della pause”,⁶ ovvero della caduta di tensione, è evitato perché la costruzione musico-filmica sembra tenere conto e indugiare sulla corona della pausa di 4/4, con la quale si interrompe il pezzo di Ligeti. La musica riprende vicino al cadavere di Mandy con Liszt. È persino evitato l’effetto-cliché del tremolo sul ponticello,⁷ sostituito con tremolo pianistico (v. mano sinistra in *Nuages Gris*), impalpabile grazie all’uso del pedale. Singolare, tra l’altro, il parallelo di due musicisti, entrambi di origine ungherese, il primo (Ligeti) contemporaneo, con un brano in cui si sente ancora l’influenza accademica tradizionale degli inizi; il secondo (Liszt), romantico, in cui è fortissima la spinta all’atonalità della maturità.

Il quinto inserimento di *Musica Ricercata II* è proposto nuovamente nella sua interezza. Il SOL cade nel momento in cui Bill è atterrito dalla visione della maschera (indossata alla festa) accanto alla moglie che dorme. Momento chiave di tutto il film, poiché qui è messa in evidenza la chiara relazione tra Alice e il ballo mascherato.

Come affermano Adorno e Eisler: “Le illustrazioni musicali dovrebbero essere o chiarissime, quasi chiarite all’eccesso e pertanto interpretanti, oppure mancare del tutto”.⁸ In *Eyes Wide Shut* la costruzione musico-filmica operata con le pagine di Ligeti e Liszt è stata più che esauriente riguardo la *Stimmung*. Non si può che gioire del fatto che Kubrick ci abbia lasciato in eredità un’altra opera ineccepibile sia a livello filmico, che musicale, filologico nonché emotivo: un contrappunto invisibile perfetto.

Noemi Premuda

NOTE

¹ RAPHAEL F., *Eyes Wide Open*, Einaudi, Torino 2002, 27.

² Il brano *Migrations*, formalmente extradiegetico, non può essere considerato tale perché ha funzione intradiegetica legata alle coreografie. Il suo utilizzo, perciò, è molto simile a *Masked Ball*, anche se quest’ultimo è formalmente intradiegetico.

³ Kubrick scelse Harlan personalmente dopo averlo sentito suonare in un concerto.

⁴ Guida a *Eyes Wide Shut* - Tutto quello che si dice di un capolavoro misterioso, in CIAK 7, luglio 1999, 63.

⁵ Il film è preceduto dalle seguenti parole: “This feature is presented in the full aspect ratio of the original camera negative, as Stanley Kubrick intended”.

⁶ ADORNO TH. W. - EISLER H., *La musica per film*, Newton Compton Editori, Roma 1975, 28.

⁷ ADORNO TH. W. - EISLER H., *La musica per film*, Newton Compton Editori, Roma 1975, 32.

⁸ ADORNO TH. W. - EISLER H., *La musica per film*, Newton Compton Editori, Roma 1975, 29.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO TH. W. - EISLER H., *La musica per film*, Newton Compton Editori, Roma 1975

BAXTER J., *Stanley Kubrick. La biografia*, Lindau, Torino 1999

CANO C. - CREMONINI G., *Cinema e Musica. Il racconto per sovrapposizioni*, Thema Editore, Bologna 1990

COMUZZO E., *Colonna Sonora. Dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*, Il Formichiere, Milano 1980

DESSASSI P., *Il regista di Shining spia la coppia Cruise-Kidman in un viaggio estremo ai confini dell’eros*, in CIAK 8, agosto 1999, pp. 20-23

GHEZZI E., *Stanley Kubrick*, Editrice Il Castoro, Roma 1995

GRIFFITHS P., *György Ligeti*, Robson Books Ltd., London 1997

LIGETI G., *Musica Ricercata per pianoforte*, Shott, Mainz 1995

LISZT F., *Nuages Gris*, Dover Publications, Inc., New York 1994

MASENZA C. (con la collaborazione di DRAGOSEI G.), *Kubrick visto da vicino e Guida a Eyes Wide Shut - Tutto quello che si dice di un capolavoro misterioso*, in CIAK 7, luglio 1999, pp. 58-63

MICELI S., *La musica nel film. Arte e artigianato*, Discanto Edizioni, Fiesole 1982

PIVA F., *Musica e Cinema - Problema di un rapporto*, Rebellato Editore, Padova 1966

TOOP R., *György Ligeti*, Phaidon Press, 1999

SIMEON E., *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per cinema*, Rugginenti Editore, Milano 1995

RONDOLINO G., *Cinema e Musica. Breve storia della musica cinematografica*, UTET, Torino 1991

RAPHAEL F., *Eyes Wide Open*, Einaudi, Torino 2002

ZENNI S., *Ears Wide Shut: allucinazioni sonore nell’ultimo Kubrick*, in Jazz magazine and Resource, www.allaboutjazz.com, febbraio 2000

FILMOGRAFIA

2001: A SPACE ODYSSEY

Regia: Stanley Kubrick; soggetto e sceneggiatura: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke, da un’idea contenuta nel racconto *The Sentinel* di A.C. Clarke; fotografia (SuperPavavision-Cinerama, Metrocolor): Geoffrey Unsworth (aiuto-fotografo John Alcott); scenografia: Tony Masters, Harry Lange, Ernie Archer; arredamento: John Hoesli; costumi: Hardy Amies; effetti speciali e fotografici: Stanley Kubrick (ideazione e direzione), Wally Veevers (supervisione generale), Douglas Trumbull,

Con Pederson, Tom Howard (supervisione), Colin J. Cantwell, Bryan Loftus, Frederrick Martin, Bruce Logan, David Osborn, John Jark Malik; *musica*: Richard Strauss, Johann Strauss, Aram Katchaturian, György Ligeti; *suono*: Winston Ryder; *montaggio*: Ray Lovejoy; *consulente scientifico*: Frederick I. Ordway III; *interpreti*: Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Dottor Heywood Floyd), Daniel Richter (la scimmia "Guarda la Luna"), Douglas Rain (la voce di HAL 9000), Leonard Rossiter (lo scienziato russo Smyslov), Margaret Tyzack (la scienziata russa Elena), Robert Beatty (Halvorsen), Sean Sullivan (Michaels), Frank Miller (addetto al controllo missione), Penny Brahms (la hostess), Alan Gifford (il padre di Poole), Vivian Kubrick (la figlia del dottor Floyd); *produttore*: Stanley Kubrick (produttore associato Victor Lyndon) per la MGM; *origine*: Gran Bretagna; *durata attuale*: 141' (durata originale: 160'); *distribuzione*: MGM-CIC.

EYES WIDE SHUT

Regia: Stanley Kubrick; *sceneggiatura*: Stanley Kubrick e Frederic Raphael; *soggetto*: tratto da "Doppio Sogno" di Arthur Schnitzler; *assistente alla regia*: Leon Vitali; *fotografia*: Larry Smith; *scenografia*: Leslie Tomkins, Roy Walker; *montaggio*: Nigel Galt; *re-recording mixers*: Graham V. Hartstone, Michael A. Carter, Nigel Galt, Anthony Cleal; *montatore del suono*: Paul Conway; *musica originale*: Jocelyn Pook; *musiche*: György Ligeti, Dmitri Shostakovich, Franz Liszt, Wolfgang Amadeus Mozart, Chris Isaak, Victor Young e Edward Heyman, Duke Ellington e Paul Francis Webster, Ted Shapiro, Jimmy Campbell e Red Connelly, Eddy Snyder, Charles Singleton e Bert Kaempfert, Oscar Levant e Edward Heyman; *suono*: Edward Tise; *arredatori*: Terry Wells, Lisa Leone; *quadri originali*: Christiane Kubrick, Katharina Hobbs; *ricerca maschere veneziane*: Barbara Del Greco; *coreografie*: Yolande Smith; *attori*: Tom Cruise (Dr. William Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Sydney Pollak (Victor Ziegler), Todd Field (Nick Nightingale), Sky Dumont (Sandor Szavost), Marie Richardson (Marion), Julianne Davis (Mandy), Fay Masterson (Sally), Alan Cumming (receptionist hotel), Madison Eginton (Helena Harford), Thomas Gibson (Carl, fidanzato di Marion), Rade Serbedzija (Milich), Vinessa Shaw (Domino), Leelee Sobieski (figlia di Milich); *produttore*: Stanley Kubrick (produttore associato Brian W. Cook) per Hobby Films - Pole Star - Warner Bros; *produttore esecutivo*: Jan Harlan *Origine*: Gran Bretagna, Usa; *Durata*: 159'; *distribuzione*: Warner Bros.

WEBGRAFIA

<http://www.krusch.com/kubrick/ESWGuide.pdf>
<http://pages.prodigy.com/kubrick/>
<http://kubrickfilms.warnerbros.com/>
www.indelibleinc.com/kubrick/

DISCOGRAFIA

AA.VV., *Eyes Wide Shut. Music from the Motion Picture*, Warner Bros, New York 1999
 AA.VV., *2001: A Space Odyssey*, Emi Records Ltd, UK 1989

Sul fil d'un soffio (continua da p. 3)

È più lunga la traversata che impone l'ultima curiosità italiana di questo aprile pressoché invernale: ma se Cagliari, che ha già il merito d'aver messo in scena *Le fate* di Wagner e *Gli stivaletti* di Cajkovskij, tambureggia su *A Village Romeo and Juliet* di Frederick Delius che è una prima italiana (dopo quasi un secolo dalla prima assoluta), allora varrebbe la pena di rischiare anche gli etesii: una storia come quella degli amanti di Verona piace sempre, che sia con la musica americana di Lenny Bernstein (*West Side Story*, si chiamava) o con quella anglo-impressionistica dell'inglese educato a Lipsia e vissuto quasi sempre in Francia. "Al ciel io raccomandando il pellegrin che parte", canta la Elisabetta del *Don Carlos* di Verdi, ma questo ennesimo Aroldo in Italia di raccomandazioni non ha molto bisogno: se è un altro Wotan in arnese da Wanderer, solo che abbia ben aperti entrambi gli occhi, perché quello che sta per vedere non avrà poi molte occasioni di rivederlo.

Piero Mioli

Squilli, echeggi la tromba guerriera: Lucio Dalla e il Trovatore

No, non è il Concerto per tromba e orchestra di Haydn a suggerire queste righe ma la preoccupazione che, vista la programmata regia del Trovatore nel circuito estivo Ater-Fondazione Toscanini da parte di Lucio Dalla, il neoregista per eccesso di realismo, onde rendere meglio il senso dei versi di Salvatore Cammarano Squilli, echeggi la tromba guerriera, seguiti da Chiami all'armi, alla pugna, all'assalto, faccia intervenire i suoi fans (i soliti delle manifestazioni rock, pop ecc.,). In tal caso, povera Villa Pallavicino di Busseto! Destinata a seguire la fine di Piazza San Marco dopo la calata dei Pink Floyd di cui ancor oggi i veneziani serbano memoria.

La tragédie en musique di Lully e Quinault : quasi un’“opera totale”?

di Francesco Sabbadini

È raro incontrare nella storia musicale europea una forma teatrale così razionale, coesiva, adeguata al momento storico, funzionale al potere politico, impersonato da re Luigi XIV, come la maestosa *tragédie en musique* in cinque atti di Jean-Baptiste Lully (o, se si preferisce, Giovanni Battista Lulli) e di Philippe Quinault: in essa si realizzò, fra il 1673 e il 1686, da *Cadmus et Hermione* ad *Armide*, una unità intellettuale di intenti e di obiettivi mai più raggiunta nella successiva vicenda del melodramma francese, e una controllata, equilibrata e regolatissima fusione di linguaggi, letterari, musicali, coreografici e scenici che possono indurre a porre in gioco, con la dovuta cautela e le persino ovvie distinzioni, un concetto adottato in ben diversi tempi e circostanze, quello di “opera totale”.

Sul versante del testo letterario, Quinault recepì gli illustri insegnamenti dei grandi poeti tragici del suo paese, a cominciare da Pierre Corneille, ma non rimase indifferente alle innovazioni retoriche inerenti ai libretti di quei drammi per musica provenienti dall’Italia, da Roma e Venezia in particolare, sontuosamente rappresentati con mirabolanti scenografie (le *machines*) a Parigi dagli Anni Quaranta in poi: così i libretti di un Francesco Buti, collaboratore di autori di gran successo quali Luigi Rossi (*Orfeo*), Carlo Caprioli (*Nozze di Peleo e Teti*) e Francesco Cavalli (*Ercole amante*), imposero all’attenzione e alla curiosità degli spettatori e degli artisti d’Oltralpe un inedito intreccio di punti narrativi musicali e spettacolari, dai prologhi celebrativi alle scene di sonno, dalle visioni infernali ai momenti sacrificali, dai combattimenti alle profezie oracolari, che ricomparvero in versione francese nella novella *tragédie lyrique* (la locuzione che andò a sostituire nel corso del Settecento quella originaria di *tragédie en musique*), senza costringere il poeta, però, “a sparire dietro il compositore”, per riprendere un’espressione di un importante storico di questo periodo,¹ o a rifugiarsi in “pitoyables rapsodies sans liaisons, sans suite, sans intrigues”, come scrisse il Ragueuet a proposito dei testi di un melodramma italiano di cui grandemente subì peraltro il fascino.² Quinault riuscì a conciliare l’austerità aulica del verso alessandrino, il verso tragico per eccellenza, con le nuove esigenze di immediatezza e di spettacolarità della vicenda drammatico-musicale, alternandolo con episodi dalla metrica più concisa, semplice e “leggera”, sensibile a un ideale di *souplesse* invocato con qualche punta polemica da coevi scrittori e teorici di un tipico *bien chanter* transalpino irraggiungibile senza la presenza di un appropriata compostezza della parola: “Je diray que pour un bon Air il ne suffit pas que le chant soit beau, mais il faut encore que les Paroles soient belles, ou du moins passables, et sur tout qu’il n’y ait rien de choquant” - scriveva Benigne de Bacilly in un suo importante saggio del 1668.³ E riuscì pertanto, Quinault, a preservare la sua dignità, riconosciuta, di *poète*, evitando di recedere nella categoria di *parolier*, “nom barbare” a detta del de Bacilly,⁴ ancor più meritata perché, in pieno accordo con Lully, non rifuggì dal sottomettersi alle esigenze di una verosimiglianza rappresentativa sovente disattesa, o bellamente ignorata, da molti illustri esempi italiani. Anche la scelta degli argomenti, derivati da insigni testi del passato (da Euripide a Ovidio, dall’Ariosto al Tasso), doveva nobilitare e salvaguardare il lignaggio della poesia, e contribuire inoltre a investire la *tragédie* di una funzione quasi istituzionale di divulgazione culturale e di affinamento intellettuale nei confronti di una non trascurabile porzione di pubblico, aristocratici compresi, dalla conoscenza più che claudicante nei riguardi dei capolavori letterari della classicità, composta in buon numero da una *noblesse de robe* di recente nomina reale, talora piuttosto rozza e ignorante.⁵

Lully seppe da par suo ricondurre l’andamento della linea vocale al rispetto dell’articolazione del verso letterario, imponendo ai *récits* il metro e il senso della poesia, ma non ricusò l’attrattiva melodica di una più distesa, autonoma e orecchiabile cantabilità negli *airs*, memori in certe opere come *Cadmus et Hermione* dei caratteri espressivi delle “pastorali” di un Robert Cambert, e talvolta rafforzati musicalmente dai ritmi di danza, o da temi di *chanson* che rischiavano di suscitare le rimostranze di un grande scrittore del resto sostenitore della *tragédie lyrique*, e legato al nucleo di ferro Lully-

Quinault-Luigi, come Charles Perrault, critico verso quelle *petites chansons* che diventavano *refrains* cantati a Parigi al di fuori della *pièce*, ma pur sempre coerenti al *corps* generale della composizione.⁶ La semplicità, perseguita come valore nella vocalità solistica, indusse Lully a un disegno armonico generale privo di quelle arditezze che avevano contrassegnato certe movenze degli autori italiani (come Luigi Rossi, i cui accordi di Settima e di Nona potevano caratterizzarne a tratti la cifra espressiva), con il rischio di una perseverante monotonia nella diligente successione di cadenze perfette, evitata però dall'inserimento di momenti spettacolari dove i *ballets* e le originali orchestrazioni divenivano protagonisti senza mai estraniarsi dal tessuto narrativo dell'*opéra*, come i solenni e grandiosi *choeurs*, non immemori di uno stile che aveva nelle esperienze oratoriali di Giacomo Carissimi un precedente più che illustre. Il maestro fiorentino non poteva infatti trascurare la componente strumentale, a cominciare dalle *ouvertures* per proseguire nei danzanti *divertissements*, lui che divenne famoso in Europa per i suoi *concerts d'instruments*; egli arricchì per di più il tessuto timbrico dell'opera con un'orchestra a cinque parti di una quarantina di elementi rigorosamente organizzata e severamente condotta dallo stesso compositore: i flauti a becco (alternati probabilmente ai "traversi"), gli oboi, i fagotti e le trombe e i timpani ancora, si univano agli archi, creavano effetti sorprendenti e giungevano alle soglie di un vero e proprio descrittivismo orchestrale, suscitando nuovamente irritate reazioni come quella di un altro famoso scrittore schierato questa volta contro il duo Lully-Quinault e contro Perrault nella nota *querelle* degli Antichi e Moderni: l'"antico" Jean La Fontaine, che nell'*Épître à M. de Niert sur l'opéra* (1677) contestava certi impasti vocali e strumentali recepiti nelle prime *tragédies* del duo che gli facevano rimpiangere altre e trascorse intese sonore: "La voix veut la téorbe, et non la trompette / Et la viole, propre a plus tendres amours. / N'a jamais jusqu'ici pu se joindre aux tambours".⁷

La dovizia di mezzi di cui Lully poteva disporre, con la condiscendenza del ministro delle finanze Colbert, come plenipotenziario della Académie Royale de Musique e come amico personale di Re Luigi, gli rese possibile una accurata selezione qualitativa di tutto il personale impegnato nell'impresa, a cominciare dai cantanti, sempre valutati nelle loro capacità professionali al di fuori di ogni prevaricante divismo (è persino superfluo rammentare che gli evirati erano esclusi dalla scena musicale francese), per proseguire con gli architetti teatrali, gli inventori di quelle *machines* che avevano sbalordito gli spettatori di Roma e Venezia prima di quelli di Parigi, fra cui spiccarono degni successori del grande Giacomo Torelli quali Carlo Vigarani e Jean Berain,⁸ e ancora con i coreografi, fra cui emerse il talento di Pierre Beauchamps, che poteva disporre di un corpo di ballo di 24 danzatori. Il Fiorentino tutto gestiva e controllava, e a lui spettavano le decisioni finali, sentiti i consigli di Quinault, di Perrault e dello stesso Re: il suo celebrato *sentiment dramatique* doveva ricondurre ogni componente all'unità drammatica della *tragédie*, temperando ogni eccesso e vigilando su ogni elemento insidioso per questo equilibrio. Occorreva percorrere un itinerario creativo rispettoso di un fondamentale ideale di moderazione, di eufonica naturalezza, di rigorosa disciplina, pur con qualche programmata cedevolezza verso la "platea", sui cui stagliare le immagini laudative del sovrano, le ostentate metafore, gli ovvii confronti con gli eroi o le divinità di un olimpo sin troppo paragonabile alla corte parigina, o ai lussureggianti dintorni regali della capitale, Versailles o Saint-Germain-en-Laye: ma la *tragédie lyrique* non fu solo "opera di corte", dispiegamento delle forze culturali delle *académies*, o innovativa prassi sperimentale; essa divenne anche opera per tutti, multiforme teatro alla moda.⁹ "On ne va plus au bal, on ne va plus au Cours / Hiver, été, printemps, bref, opéra toujours" - scriveva ancora La Fontaine nella citata *épître*, e uno storico del Settecento, Durey de Noinville, nella sua *Histoire du théâtre de l'opéra en France* (1753) definiva l'esperienza teatrale lulliana "spectacle universale in cui ciascuno trova qualcosa con cui divertirsi, nel genere che gli è più congeniale".¹⁰

Dunque, vari e differenziati linguaggi ereditati da esperienze precedenti, letterarie, scenografiche e musicali furono riproposti in una nuova funzione e in una più coerente dimensione comunicativa nell'organizzazione drammatica di una *tragédie en musique*, al cui interno anche quei "merveilleux changemens de Théâtre" di matrice italiana e quelle "machines qu'on n'avoit encore vûes" che avevano rapito l'attenzione, fra gli altri, di uno storico e letterato come il Menestrier,¹¹ venivano ricondotti al rispetto di una logica narrativa ossequiosa della grande tradizione teatrale francese, di Corneille e di Racine. E potevano costituire persino una positiva evoluzione, vista favorevolmente dalle menti più

“moderne” di quello scorcio del *Grand Siècle*, a cominciare dal Perrault:¹² le antiche regole aristoteliche non venivano coscientemente violate in ossequio al “genio del popolo” come onestamente dichiaravano per iscritto librettisti italiani come il Nolfi, il Badoaro o il Salvadori, ma si consideravano, storicamente, non più attinenti a quelle nuove potenzialità che il presente aggiungeva al tributo del passato. In questo senso, e soprattutto in questo tempo e in questo luogo, potrebbe affacciarsi il concetto di “opera totale”, in ogni caso relativo e complementare a una situazione di protezione politica (Luigi XIV), organizzativa (la rete di *académies* che controllavano ogni attività artistica)¹³ e di generalizzato, variegato od opportunistico consenso.

Quasi un secolo dopo, dalle pagine di un filosofo musicista come il Rousseau notoriamente sostenitore della vocalità comica italiana contro lo stile teatrale di Rameau, appare evidente che questo complesso genere drammatico arricchito da un nuovo principio aggiunto a quelli canonici della *Poetica* di Aristotele non provocava più quell'*étonnement* di cui sarebbero ora arrossiti gli spettatori che lo avessero manifestato, poiché le sue novità un tempo sorprendenti e feconde venivano ora valutate all'inverso come segno e immagine di sterilità, “comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moisson”.¹⁴

Ma nonostante le opinioni del pensatore ginevrino, e di fronte ai mutamenti e alle riforme delle poetiche teatrali del Settecento, la vecchia struttura della *tragédie lyrique*, ormai non più opera di stato per eccellenza, continuò a esercitare autorevolmente un forte ascendente per tutto il secolo dei lumi anche su autori di diversa scuola e provenienza, e la produzione di maestri come Gluck, Sacchini e Piccinni lo sta chiaramente a dimostrare.

Francesco Sabbadini

¹ Cfr. Henri Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, Parigi 1913, p. 120.

² François Ragueneau, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regard la musique et les opéras*, Parigi, Jean Moreau, 1702, p. 7. Sulla polemica del Ragueneau col filo-francese Le Cerf cfr. Paul-Marie Masson, *Musique italienne et musique française. La première querelle*, in *Rivista Musicale Italiana*, XIX(1912), pp. 519-545.

³ Benigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter. Et particulièrement pour ce qui regarde la Chant François*, Parigi, Ballard, 1668, p. 69.

⁴ Id., p. 29.

⁵ Cfr. Robert Mandrou, *Luigi XIV e il suo tempo*, trad.it. Torino 1990, p. 177.

⁶ Charles Perrault, *Critique de l'Opéra ou examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, in *Textes sur Lully et l'opéra français*, Ginevra 1987, pp. 50-51.

⁷ Jean La Fontaine, *Oeuvres complètes*, Parigi 1835, p. 543.

⁸ Sull'influsso delle macchine teatrali italiane nelle trasformazioni del teatro francese cfr. Étienne Gros, *Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution du théâtre vers l'opéra*, in *Revue de l'Histoire littéraire de la France*, XXXV(1928), pp. 161-193.

⁹ Sulla condizione della società parigina del tempo e del pubblico dei teatri vedi Pierre Goubert, *Luigi XIV e venti milioni di francesi*, trad. it. Bari 1968, pp. 26, 34.

¹⁰ Cit. in Robert M. Isherwood, *La musica al servizio del re. Francia XVII secolo*, trad. it. Bologna 1988, p.215.

¹¹ Claude-François Menestrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Parigi, R. Guignard 1681, p.195.

¹² C. Perrault, op. cit., pp. 67-69.

¹³ Sull'organizzazione culturale sotto Luigi XIV cfr. R. M. Isherwood, op. cit., pp. 235-236.

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Parigi, Duchesne 1768, p. 343 (voce “Opéra”).

Veltroni, l'Auditorium e l'Eco

Si dice che il nuovissimo Auditorium di Roma abbia un'acustica perfetta. Non stenteremmo a crederlo se non ci insospettisse quell'eco seguito alle dichiarazioni di Walter Veltroni: l'eco di Luciano Berio, direttore artistico dell'Accademia di Santa Cecilia. Il sindaco di Roma, in occasione della cerimonia inaugurale, ha promesso che l'edificio progettato da Renzo Piano sarà la casa di tutte le musiche [n.d.r.: dal classico al rap]; tesi pienamente condivisa dal partner. Alla prima eco, quella di Berio, ne ha fatto seguito una seconda, ma questa volta polemica, da parte di Maurizio Pollini. Il grande pianista italiano così obiettava: Quanto alla contaminazione, secondo me non serve a niente, solo a confondere. La musica classica non ha bisogno di aiuti o spinte da parte di nessuno. Non si deve mischiare una cosa popolare di nessun valore con l'opera di un grande compositore. Credevamo che in tutta la faccenda Veltroni funzionasse da suggeritore, ma, visto l'andazzo, abbiamo l'impressione che il vero protagonista sia proprio lui. D'altronde molto spesso primo cittadino coincide con primadonna.

Vincenzo Bellini

di Vitaliano Brancati

Una città “di uomini scuri e di pietre nere”, Natàca (alias Catania), un compositore di musica “bianca come il sole di maggio”, ma carpito dalle tenebre in giovane età, Vincenzo Bellini, e, sullo sfondo, la morte in tutta la sua sinistra onnipresenza. Ci troviamo nel cuore de Gli anni perduti di Vitaliano Brancati, la cui musa risuona di amara ironia e di crudo pessimismo. Il compiacimento grottesco e il gusto dell’assurdo pervadono personaggi, situazioni, costumi, modi di essere come il gallismo, la supponenza, le sozzure moralistiche della vita di provincia. E anche in questo romanzo giovanile, steso tra il 1934-36 e pubblicato nel 1941, un figlio illustre come l’autore della Sonnambula e della Norma non ne esce immune. Infatti, dopo tanto sfarzo di canti e di suoni confacenti alla solennità del centenario belliniano, Natàca ritorna esattamente com’era, immersa nella sua cinerea mestizia e flagellata da un destino immutabile: conclusione degna del significato di quest’opera che si spegne su un ansimante “Evviva la vita!” gridato con la bottiglia in una mano e il bicchiere nell’altra.

Vincenzo Bellini, come tutti sanno, nacque a Natàca. La musica che questo figlio di una città d’uomini scuri e di pietre nere ha lasciato nell’aria, è bianca come il sole di maggio. “Questa è la vita!” grida egli, e getta sul tavolo un tesoro fiammeggiante. “Questa è secondo me, questa dev’essere per tutti!” E Dio, dall’altra parte del tavolo, smette la sua cera irritata, rinuncia a dire quello che gli stava sulla lingua: “Mio caro ragazzo, la vita è una cosa ben più confusa e complicata! Non t’immischiare in codeste faccende!” e mormora, anche lui innamorato di quel giovane così fiero e candido: “Bene, bene! Sia come tu vuoi!” Caparbio come tutti gli uomini che, per virtù della morte precoce, nel peso dell’avvenire non sentono quello della vecchiezza, egli non canta che la gioia. Egli canta la gioia di voler bene, la gioia di morir presto, la gioia di soffrire, la gioia d’impazzire, la gioia pura e semplice.

I suoi canti, adesso che ricorreva il centenario della sua nascita, risuonavano in tutto il modo. Non v’era orchestra, al di là e di qua dell’oceano, che non si riempisse di questa voce squillante. Le radio di Natàca, pescando a sera tra l’America e la Cina, non traevano su che la musica di Bellini. Quelle dei privati la mandavano al piano di sopra e al piano di sotto; quelle dei negozi, che tenevano il megafono al balcone, la mandavano fuori, facendola piovere sui passanti. Questi si addossavano l’uno all’altro, e passavano le ore fermi nelle traverse semibuie, come greggi che la notte ha raggiunto all’improvviso e il pastore ha cacciato nel primo cortile che gli sia capitato. Taluno si addormentava col mento sulla spalla dell’amico; qualche donnetta, coprendo con un lembo dello scialle il bicchiere pieno d’acqua medicinale, lasciava la sua padrona morire, in un quartiere lontano, di dolore ai denti.

Ma non soltanto le radio trasmettevano musica di Bellini: i fonografi delle vie secondarie riversavano sui pesci dagli occhi spalancati, sulle frittute e sui soldati, anch’essi quella musica; e nei viali, tocchi profondi di do e di re dicevano al giovane innamorato che la sua ragazza era al piano e suonava anche lei quella musica. Nel grande teatro di Natàca, le opere di Bellini erano alle prove. Il domani delle prove, coloro che vi avevano assistito, dovunque essi si trovassero, qualunque cosa fosse in quel momento nelle loro mani o nel loro cervello, ripetevano i motivi ascoltati la sera avanti. Come l’uomo che va in un clima rigido, è avvolto dalla nuvola del proprio fiato, così ogni cittadino di Natàca andava ora avvolto dalle note di Bellini. Non vi era persona che, da molto vicino, non rivelasse un mormorio di motivi, un sussurro profondo, quasi il misterioso suono del proprio essere. Chi, fornito di buon orecchio, passava di corsa vicino ad uno sconosciuto e gli carpiva sui denti una stonatura, si fermava e gentilmente gli correggeva la nota. Quindi proseguiva, e adesso era lui che portava fra i denti il motivo canticchiato dall’altro.

I maestri, nati ed invecchiati a Natàca, che avevano per tutta la vita composto arie su arie, pensando di poter emulare Bellini, e domandandosi ogni volta: questo motivo è degno di Lui? Sentivano ora che tutti quei motivi, non solo eran degni di Lui ma appartenevano in gran parte a Lui. Però, la musica

di quell'uomo era così magnanima e materna che i motivi dei poveri maestri non ne venivano sequestrati né ingoiati, ma al contrario ripuliti e sorretti, come i micini che la gatta lava e alza in piedi con la lingua. I maestri di Natàca, passato il primo momento di dubbio, concludevano che le loro opere non eran belle e originali, ma belle originali assai.

Ma cotesta gioia, cotesta bianca canzone entrava nelle orecchie e riusciva dalla bocca dei cittadini di Natàca, lasciando il loro cuore nella tenebra più fitta. I visi, che canticchiavano le audaci arie alla luna e ai fiori, rimanevano atteggiati alla consueta tristezza, come quei gravi volti di pietra, dai quali schizza, senza riuscire a scomporli e a farli minimamente ridere, un bel riso d'acqua. Tanto suono festivo, tanto tripudio di gorgheggi non portarono nulla di nuovo nella vita di Natàca. Al tramonto, nei vetri dei balconi, i visi e le figure delle donne sedute si perdevano a poco a poco come in fondo ad un'acqua buia; la madre diceva poche parole alla figlia, e la figlia non rispondeva quasi nulla; di sopra un muretto, si sporgeva l'ortolano e, guardato giù in istrada l'asino che storciva il muso dalla paglia mormorava: "Ma che hai, che hai, passione mia?" Dondolando la culla vuota, la ragazza incinta pensava con orrore che il piccolo uomo che le cresceva in grembo, anche lui, prima che fossero spirati i cent'anni, sarebbe appartenuto alla morte. La gente era sempre del parere di non cavare le mani dalle tasche e di non restare troppo tempo in piedi; e la stessa immagine di Bellini, nel marmo che Natàca gli aveva dedicato, non aveva fatto a meno di sedersi, e da questa positura comoda, mandava alle nuvole quegli sguardi che i soci del Circolo dei Conti lanciavano, dalle sedie di vimini, alle ragazze frettolose. Né lieta era la piazza in cui egli stava seduto, e nemmeno illuminata a dovere. La sera in cui cadde il centenario della sua nascita, nel minuto stesso in cui egli mandò il primo vagito, e ora, in tutti i teatri della terra, la gente era in piedi, con gli occhi sfavillanti, tra luci, fiori e strumenti, in quello stesso minuto a Natàca, Vincenzo Bellini, biancheggiando nella penombra della piazza, sentiva i cocchieri, fermi sotto le palme, litigare ad alta voce, e vedeva una povera donna, intesa Cantalanotte, che quella sera aveva anticipato la sua sortita, attraversare di sbieco la piazza zoppicando un poco. Egli era molto amato a Natàca, ma da gente malinconica in modo malinconico. Il domani, l'operaio incaricato di spolverarlo, accavalcioni su di una scala a pioli, lo guardava con un sorriso di benevolenza, e lo palpava adagio adagio, come si fa con un bambino che ha avuto freddo.

Da V. Brancati, *Gli anni perduti*, Milano, Mondadori 1976, pp. 140-143

Perché tanto disprezzo per i Conservatori?

Il fatto che, dopo infuocati dibattiti e vergognosi ostruzionismi, il Conservatorio italiano sia balzato a livelli universitari ha diffuso un certo malessere, provocando non pochi travasi di bile. C'era da aspettarselo, viste le invidie di mestiere e il malanimo di chi avrebbe voluto operare rozze e odiose discriminazioni geografiche del tipo: Insegna a Venezia? Chiarissimo prof.! A Verona? Fila al liceo! A Castelfranco Veneto? Pussa via, alle medie! Eccetera, eccetera pressappoco su questa falsariga. Si dà invece il caso che una legge giusta e ben più democratica di chi sbandiera ai quattro venti questo aggettivo, abbia in fondo ufficializzato un diritto. E ciò sulla base della professionalità del corpo docente, dei criteri di assunzione e del taglio tutto particolare del curriculum scolastico da sempre in vigore presso i conservatori. Ciò premesso, sappiamo bene come Università faccia purtroppo rima con rivalità; la qual cosa rimanda agli inevitabili conflitti di competenza nei quali si trova coinvolta un'antica e gloriosa istituzione come il Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna, il cui direttore, m^o. Carmine Carrisi, ha ritenuto opportuno pronunciarsi, scrivendo una lettera ispirata a criteri di buon senso e di fattiva collaborazione, contro ogni forma di faziosità. Pertanto, nel condividere pienamente il contenuto di tale lettera (già altrove pubblicata) auguriamo al suo autore, nostro ospite di riguardo, buon lavoro in questo suo lodevole intento di unire le forze del Conservatorio e dell'Università di Bologna, non a favore di Tizio o di Caio, ma unicamente per il bene della musica.

Negli ultimi mesi, da parte di alcune Università, sono state adottate una serie di iniziative che, nell'ambito delle nuove possibilità introdotte dalla riforma dei corsi universitari, prevedono studi che si vengono a sovrapporre in modo evidente ai corsi degli istituti d'istruzione artistica e, in particolare, agli insegnamenti dei Conservatori di musica. La questione è stata recentemente affrontata dal Consiglio

Universitario Nazionale (CUN) su sollecitazione del Ministro il quale, con lettera n° AF/V/560/2001, ha reputato la protesta di numerosi Conservatori ed Accademie “condivisibile”, tanto più che gli atenei, invece di instaurare rapporti di collaborazione con le istituzioni statali, sembrano intenzionati ad attivare convenzioni con istituzioni artistiche private, con un dispendio di energie intellettuali e finanziarie. Sul punto l’intervista del prof. Azzaroni del Dams di Bologna (pubblicata sul numero di dicembre del *Giornale della musica*) mi convince a prendere la parola in qualità di Direttore del Conservatorio di Bologna, ovvero dell’Istituzione che il prof. Azzaroni stesso ha chiamato in causa. Il problema riguarda il progetto e l’avvio del corso di laurea “ARIES” tra l’Università di Bologna e la Scuola Pianistica di Imola, che mette in comunicazione una realtà pubblica e quindi ufficiale quale l’Università, non con una realtà analoga come il Conservatorio “G. B. Martini” bensì con un’istituzione di valore senza dubbio, ma di natura privata e quindi a rischio di continuità. Fatto questo che, sebbene sia rispettoso dei ristretti canoni della legalità formale (perché, come è noto, le Università sono libere di concludere convenzioni anche con soggetti privati), risulta essere criticabile ad una più attenta visione di sistema. In primo luogo perché pregiudica l’esigenza di coordinamento delle istituzioni deputate alla formazione generale, creando una sovrapposizione fra due realtà istituzionali che invece dovrebbero essere coordinate ed in regime di collaborazione continua, a maggior ragione da quando tutta l’Istruzione è stata riassunta nelle competenze di un unico Ministero.

In secondo luogo sia perché tende a forzare il generale principio di economicità dell’azione amministrativa (perché comporta un dispendio aggiuntivo di risorse economiche facilmente ridimensionabile attraverso la collaborazione con una istituzione parimenti pubblica quale il Conservatorio di musica), sia perché non si cura della salvaguardia delle funzioni e delle competenze dei Conservatori, nell’ottica dell’attuazione della riforma prevista dalla Legge n° 508 del 1999. Non nascondo lo stupore e il disappunto (a cui si è associato tutto il corpo docente del Conservatorio) di fronte ad un’iniziativa che tende a scavalcare funzioni ormai secolari svolte dai Conservatori, in ambito cittadino, provinciale, regionale e nazionale. E lo stupore è aumentato quando, nell’intervista al prof. Azzaroni, ho letto alcune affermazioni palesemente prive di supporti documentati circa l’attività del Conservatorio “G. B. Martini”. In proposito è doveroso precisare che da tempo ormai, sono stati avviati nel Conservatorio “G. B. Martini” di Bologna programmi e corsi notevolmente aggiornati, elaborati da insegnanti di didattica pianistica e documentati su corrispondenti programmi dei principali ordinamenti stranieri. Sarebbe, dunque, maggiormente auspicabile procedere ad una integrazione più che ad una lotta sulle competenze perché se esistono lacune culturali dei Conservatori, non risultano meno gravi quelle strumentali e pratiche del Dams, il quale in passato, ripetutamente, ha richiesto la collaborazione specialistica dei docenti e degli allievi del Conservatorio, con risultati di quell’“eccellenza” qualitativa che non è prerogativa esclusiva della scuola imolese. Tutto ciò contraddice, a noi pare, clamorosamente le parole del prof. Azzaroni. Infine, sento anche il dovere di rispondere a un rilievo avanzato oralmente dal prof. Azzaroni durante un incontro organizzato presso il Dams di Bologna (“Quinto colloquio di Musicologia del Saggiatore musicale”) nel novembre scorso. È vero che nel 2000, fra le proposte avanzate al Ministero da parte del nostro Conservatorio, compariva un corso sperimentale nominato “Lettere musicali”, progettato dal prof. Piero Mioli docente di Storia della Musica ed approvato prima dagli altri docenti della materia e poi da tutto il collegio dei docenti. Tuttavia non si era ritenuto di dover procedere all’attuazione del corso perché sarebbero occorsi molto tempo e grande disponibilità economica. Del corso è stato pubblicato il programma particolareggiato [n.d.r. cfr. *Musicaaaa!* n° 17, pp. 18 sgg.] al fine di comunicare gli elementi di un’iniziativa che ci sembra interessante ma non poteva assolutamente rimanere esclusiva del nostro Istituto. Quello che oggi preme far notare è che il corso non aveva affatto intenzione di competere con il Dams, bensì voleva sfruttare appieno tutte le tipiche forze del Conservatorio strettamente musicali, esecutive, tecniche, da relazionare con altre forze culturali in parte presenti in Conservatorio e in parte attingibili all’Università stessa: la finalità era quella di formare una figura di insegnante di Storia della Musica che non si sovrapponesse al “musicologo” formato dal Dams, perché fornito di mezzi tecnici specifici ed una preparazione non approfondita di metodologia e di ricerca musicologica. Inoltre tutti gli aspetti, le caratteristiche e gli scopi della proposta erano chiaramente specificati, senza reticenze né accuse ad alcun altro corso di studi. Del resto, il programma di ARIES ci convince ancor di più sull’originalità del nostro progetto, che non era una normale facoltà umanistica indirizzata alla musica per tastiere, ma un corso nuovo, riconcepito e ridisegnato dal profondo. **Carmin**

Suicidio? Ossia Pro e Contro Verdi

Un po' di storia e geografia tra Scapigliatura e Verismo

di Gherardo Ghirardini

4. Bologna e la “Musica dell’avvenire”

Dopo il Patatrac scaligero del *Mefistofele* e il trionfo bolognese del *Lohengrin*, un altro evento rende ancora più evidente la spaccatura tra Bologna e Milano: il fiasco del *Lohengrin* avvenuto nel capoluogo lombardo il 10 marzo 1873. Una *première* minata da una serie di inconvenienti così esposti dal critico Giuseppe Depanis: “*Lohengrin* per disgrazia, si presentò alla Scala in un brutto momento; il cattivo volgere della stagione, le rivalità editoriali, l’ostilità mal celata di una parte dell’orchestra, le stesse lotte politiche, i ripicchi dei critici, la gelosia tra Bologna e Milano per primato artistico, tutto questo creò un ambiente saturo d’elettricità.”

Per l’opera wagneriana Milano si rivela luogo decisamente inospitale, almeno fino al 1888. Il problema Wagner sembra vivere sotto la pesante cappa di un cielo perennemente minaccioso e la città è sorda alla voce che si leva da parte di insigni penne come quella del Filippi e del Fano. Lo schieramento degli antiavveniristi non demorde e sferra l’offensiva, cosicché l’opera, subissata da fischi, nonostante qualche applauso precipita. Anche Bologna non è immune da qualche problema. Infatti, alla apoteosi wagneriana del ’71 fa da contrappeso l’accoglienza tutt’altro che favorevole riservata l’anno successivo al *Tannhäuser*. Accoglienza sfociante in un putiferio che travolge l’opera, mettendo in crisi la stabilità apparentemente incontrastata della fama wagneriana nella città felsinea. Per di più il fiasco del *Tannhäuser* combacia con una programmazione teatrale facente perno attorno al *Mosè* e alla *Norma*, rispetto alle quali dovrebbe figurare come la punta di diamante della nuova musica. Il grado di esaltazione degli antiwagneriani finisce col contagiare l’intero teatro, facendo sì che lo stesso Panzacchi, seppur mosso dalla risoluta volontà di difendere il compositore tedesco, rompa le reticenze attribuendogli una “minor efficacia comunicativa e prontezza rappresentativa” rispetto al *Lohengrin*.

Dopo l’iniziale disorientamento, imputabile anche alla scomparsa del sommo direttore wagneriano Angelo Mariani (1873), Bologna non deflette dalla tendenza a farsi paladina della “musica dell’avvenire”, ed è istruttivo in questo senso osservare i cartelloni del Comunale nel primo lustro degli anni ’70, ove si riscontrano nel 1871 il *Ruy Blas* (Marchetti) e il *Faust* (Gounod), mentre dopo il *Tannhäuser* del ’72, incastonato tra Rossini e Bellini, sarà nel ’73 la volta del *Mercante di Venezia* di Ciro Pinsuti, aggraziato melodista toscano di formazione londinese. Infine, sempre nel ’72, l’esecuzione dei *Goti* fa esplodere il cosiddetto “caso Gobatti”, dal nome del giovane compositore polesano nel quale Bologna si riconoscerà per un certo tempo, innalzandolo sui pennoni per fronteggiare una situazione che sembrerebbe essersi fatta un po’ critica. Spavaldi giudizi circolano attorno a quest’opera scritta a soli 19 anni e non immune, né da gravami del passato, né da cadute di gusto, sia pur tra qualche sprazzo di originalità come nella sentita preghiera di Amalasueta. Spavaldi, sia in positivo che in negativo. Se infatti Enrico Panzacchi all’indomani della prima così scrive: “Registriamo il trionfo de *I Goti*. Ho scritto la parola trionfo perché il vocabolario non ne dà una più efficace a qualificare l’esito di ieri sera”, Giosuè Carducci brinda al trionfatore in questo modo: “A nome della gioventù io bevo alla giovane arte, al giovane maestro, al presente e all’avvenire di Stefano Gobatti. Salute e trionfo al giorno in cui Gobatti segnerà dell’impronta sua la prossima evoluzione dell’arte musicale in Italia.” E mentre entrambi esaltano l’italianità del ventunenne compositore di Bergantino, Enrico Fabrini intravede nei *Goti* un’eccessiva influenza wagneriana, tale da fare del Gobatti un promettente sinfonista. Ma non manca neppure chi denuncia una formazione scolastica frettolosa e carente, in contrasto con le lusinghiere dichiarazioni del maestro di Gobatti, l’insigne didatta Lauro Rossi, direttore dei Conservatori prima di Milano e poi di Napoli. Mentre di Verdi non va tanto preso in considerazione lo sprezzante appellativo di “aborto mostruoso” affibbiato ai *Goti*, quanto “l’urto

tra nota e parola”, indicativo più ancora che dell’insipienza, dell’inesperienza dovuta alla giovane età, cui va aggiunto l’impiego di un libretto (a firma Stefano Interdonato) alquanto povero e teatralmente inerte.

Ma il successo sbalorditivo dei *Goti* sarà soltanto un lampo di eternità, un lampo in quanto ben presto la fortuna volterà le spalle all’indifeso astro nascente, facendolo sprofondare nella più cupa prostrazione. L’avventura bolognese, affrontata più con ingenuità che con monelleria, conoscerà ben presto la parola fine, così come in quattro e quattr’otto svanirà lo stato di ipnosi prodotto dalle 52 chiamate sul proscenio del Comunale la sera del 30 novembre 1873, facendo crollare quel mondo dorato nel quale l’intelligenza e il pubblico di Bologna avevano introdotto calorosamente un timido operista di provincia alle prime armi.

Dopo che il bagliore accecante della prima vittoria si è spento, Gobatti ci riprova, reinserendosi in una stagione teatrale cui Verdi è assolutamente estraneo. Infatti, dopo il *Ruy Blas* di Marchetti, riproposto l’anno successivo, nel 1875 tenterà di guadagnarsi spazio la nuova opera *Luce*. La seconda fatica del giovane maestro veneto, sostenuta strenuamente dai gobattiani, pur senza rinnovare i fasti dei *Goti* piace al pubblico di Bologna, ma stavolta il guado del fiume si fa più difficile, anche perché sembra che la maledetta genia dei mestatori, capace di ogni bassezza, trami nell’ombra ai danni dell’inerme e spaesato musicista. In effetti a Bologna, malgrado l’accoglienza preparata *ad hoc* da un certo ambiente, *Luce* si colloca in coda ad un elenco di opere caratterizzato da novità o da titoli di richiamo, il cui punto di forza consiste nella nuova edizione del *Mefistofele*, seguita dagli *Ugonotti* di Meyerbeer, una scelta azzeccata in clima di rinascita grandoperistica, e dall’*Ettore Fieramosca* del bolognese Cesare Dall’Olio, docente al Liceo musicale della sua città, spirito anticonformista animato da un acuto senso della polemica. Ecco perché l’effimera infatuazione bolognese contiene i germi del declino che si concentreranno più compiutamente nella disfatta scaligera, fonte di ulteriori croci per il “povero Gobatti” (Boito).

E riaccoci al *Mefistofele*. La sollecitudine con la quale l’opera era stata ritirata dalle scene non impedì che un domani, per la verità non troppo vicino, la storia avesse un suo seguito. Infatti, pur tenendosi per il momento lontano dal pentagramma, il dinamismo boitano non si quietò; anzi, si mette in azione, anche se limitato alla librettistica. Le giornate di Boito non sono vuote e il poeta in piena attività sostiene di lavorare con ritmi vertiginosi. Perciò si può ben dire che il suo ingegno letterario non si sia logorato, anche se fa un po’ discutere il fatto che un poeta della sua taglia abbia ad occultarsi dietro lo pseudonimo di Tobia Gorrio. La qual cosa potrebbe rimandare a ragioni oscure, a forme di ritrosia, a un non so che di sibillino, di impenetrabile, proprio di un artista legato ad interessi d’ordine esoterico, presenti anche nella sua opera. Inoltre colpisce la destinazione di questa attività letteraria indirizzata in buona parte a musicisti minori, se non proprio di modestissima levatura. Ci riferiamo a *Un tramonto* per Gaetano Coronaro, a *Pier Luigi Farnese* per Costantino Palumbo, a *Iram* per Cesare Dominiceti, a *Semira* per Luigi Sangermano, a *La falce* per Alfredo Catalani. Opere abbandonate a sorti poco entusiasmanti o addirittura destinate a restare musicalmente senza seguito, eccezione fatta per *Un tramonto* e *La falce*, saggi di conservatorio che lanceranno rispettivamente Coronaro e Catalani nel 1873 e nel 1875. Nel caso di *Ero e Leandro*, invece, ci si proverà Boito stesso come compositore, sulla base di esigenze ben presto messe a tacere facendo poi confluire nel nuovo *Mefistofele* il duetto “Lontano, lontano, lontano”. Saranno in successione cronologica Giovanni Bottesini e Luigi Mancinelli a musicare questo soggetto dal quale Catalani trarrà un poema sinfonico. Sembra proprio che non fosse affar suo curarsi del futuro di queste creature, e ancor meno procurar loro i fasti del successo. Bisogna tener conto che Arrigo Boito non era tipo da amare i bagni di folla: cosa raggiunta dalla *Gioconda* (altro libretto firmato Tobia Gorrio), ma più per merito di Amilcare Ponchielli che suo. Ma di ciò si dirà più avanti giacché, avendo puntato l’attenzione su Bologna e sulla sua produzione operistica nei primi anni ’70, occorre riprendere il discorso relativo al nuovo *Mefistofele* che, come ricordavamo, per un certo periodo non sembra essere stato il pensiero dominante del compositore padovano, anche se alla fine riaffiorerà con decisione. In ultima analisi Boito rimarrà incatenato per tutta la vita a *Mefistofele* e a *Nerone*. Nel caso del *Mefistofele*, a distanza di sette anni l’autore, oltre a scansare il pericolo che rimanesse ancora impresso nella memoria il ricordo del tonfo

scaligero, si sposta geograficamente. Il tutto dopo aver riscritto *ex novo* l'opera, sia pure mantenendo pressoché integre le parti di Mefistofele e alcuni brevi momenti sparsi a macchia di leopardo, evitando il più possibile di rimettere insieme i cocci. Un *Mefistofele* rinato, dunque, più che ricostruito sulle rovine (con Faust non più baritono ma tenore); certamente meno bramoso di novità ma privo di qualsiasi ridondanza e corpulenza; più slanciato e capace di cogliere con maggior chiarezza gli elementi di continuità, rendendo più organica la confluenza dei diversi aspetti che nella prima versione rischiavano di rimanere avviluppati entro le pieghe di un'opera affetta da una certa elefantiasi intellettuale: un pozzo senza fondo non privo di squilibri. Boito, insomma, agisce senza che gli spettri del passato abbiano ad assillarlo e ad opprimerlo, ma nel contempo senza troppo cambiare identità, come potrebbe accadere ad un compositore bramoso di successo e perciò pronto ad accettare supinamente le cosiddette regole del gioco. Piuttosto, si cala nei panni dell'artista maturo che frena certe intemperanze, intuendo perfettamente la linea di demarcazione tra generosità e spreco e soprattutto l'esigenza di non strafare, attenuando cioè la frenesia, un tempo assillante, di produrre ad ogni costo la "nuova opera".

Non essendo questa la sede più idonea per mettere a fuoco l'opera in tutte le sue componenti, ci limiteremo ad elencare aspetti che attestano la sostanziale fedeltà ai cardini della poetica boitiana e alla sua dimensione sperimentale. Innanzitutto il principio dualistico bene-male, punto fermo della Scapigliatura; bene-male di cui quest'ultimo scandito ad ogni passo dalla sinistra presenza di Mefistofele, personaggio rimasto invariato rispetto alla versione del '68, che si nutre della propria millanteria e impertinenza, procedendo a forme chiuse in rapporto dialettico rispetto al declamato alquanto diffuso dell'opera. Resta innegabile l'influsso del *grand-opéra*, senza che ciò significhi concessione al grandoperismo spettacolare, come, volendo, vanno sottolineati i richiami a Wagner (*Lohengrin*) nella sigla del Prologo e dell'Epilogo e a Beethoven (l'*incipit* finale della *Sonata a Kreutzer*) nell'aria di Faust "Dai campi, dai prati", cui si aggiunge l'espedito sperimentale del "quasi parlato" (morte di Margherita), cosa che diventerà moneta corrente nell'opera verista. Non si dimentichi che il Prologo proietterà la sua luce sullo *Schiavo* di Gomes (L'alba) e su *Iris* di Mascagni (L'inno del sole) e così via. Il tutto, sorretto da un forte senso del teatro ottenuto mediante una particolare scorrevolezza, vale a dire quattro atti tra Prologo ed Epilogo, percorsi con passo spedito ed esenti da lungaggini. Resta emblematico nella sua ironica severità il parere sul "Prologo in cielo" espresso da Giuseppe Verdi, il quale nel '79 così scriverà all'Arrivabene: "... nel sentire che le armonie di quel pezzo appoggiavano quasi sempre sulle dissonanti mi pareva di essere... non in cielo certamente...", salvo l'anno dopo rammaricarsi con lo stesso Boito per l'assenza alla Scala del *Mefistofele*, opera che "sveglierebbe un grande interesse nel pubblico": un giudizio che non lascia dubbi sulla commistione di sperimentalismo e solida teatralità. Il voler vedere, come accade da parte di qualcuno, nel ripudio del primo *Mefistofele* la disfatta dei propositi scapigliati appare eccessivo; significa infatti non aver colto il senso della Scapigliatura come parabola artistica capace di travagli, di rinunce, di recuperi, e soprattutto, più che come fenomeno in sé, per gli effetti ottenuti nel tempo. Dopo il favorevole esito bolognese l'autore non si lascia troppo prendere dall'euforia del momento, fiuta il pericolo e si muove con accortezza tra le insidie della concorrenza. Quello del 4 ottobre è un successo pieno che forse supera le sue aspettative, eppure per altri sembra dubbio, quando non addirittura avvelenato da basse insinuazioni come quella che vorrebbe attribuire i consensi alla collaborazione di Franco Faccio o alla presenza in scena di grandi interpreti quali il basso Romano Nannetti, il soprano Erminia Borghi-Mamo e il tenore Italo Campanini, applauditissimo *Lohengrin* nel non lontano '71.

Mentre il *Mefistofele* da Bologna prenderà il volo approdando nel 1876 a Venezia, e di là ad altre destinazioni, quello stesso anno il Teatro Comunale del capoluogo emiliano ospita il *Rienzi* e Wagner in persona, nel quadro di una programmazione basata su titoli all'insegna del "nuovo": la riproposta dell'*Africana*, ultima opera di Meyerbeer, il cui battesimo italiano avvenne proprio a Bologna nel 1865 poco dopo la *première* francese, e il felice ritorno del *Ruy Blas* di Marchetti, unitamente alla *Dolores* di Salvatore Auteri-Manzocchi, eseguita a ridosso del debutto fiorentino, oltre alla *Catalana* di Guglielmo Branca, in prima assoluta. Resta da dire che in occasione della recita veneziana Boito aggiungerà la Ridda infernale in forma di fuga (uno spunto anticipatore del Finale del *Falstaff?*), e l'accorato tema di Margherita "Spunta l'aurora pallida".

5. E dopo Mefistofele, Gioconda

Ma lasciamo Bologna, Venezia e il *Mefistofele* per retrocedere un po' dal lato cronologico al 1872, anno dell'edizione italiana di *Aida*, nel quale, tra numerosi titoli sommersi dalla polvere del tempo (*Manfredo* di Petrella, *David Rizio* di Canepa, *Olema* di Pedrotti ecc.) ne risalta soltanto uno, *I promessi sposi*, destinato a dare rinomanza al suo non più giovane autore, Amilcare Ponchielli. Ponchielli, un musicista per il quale il successo finora è stato, non diciamo proprio un miraggio, ma almeno uno di quei panorami che si profilano molto in lontananza, a seguito di esordi non troppo incoraggianti (*La Savojarda* - 1862 - e *Roderico re dei Goti* - 1863 -). Per lui, spesso scombussolato dal timore - ora segreto ora palese - di non riuscire, la vicenda manzoniana è qualcosa di serio che lo impegna fin dagli anni '60, tramite un libretto men che mediocre e senza nerbo. Risultato? L'impossibilità di evadere da una realtà di provincia che lo vede, ora direttore di banda, ora d'orchestra in teatri scarsamente qualificati, con qualche altra esperienza compositiva non propriamente fortunata alle spalle. Perciò, uscire dall'anonimato come pure da defatiganti *tour de force* diventa lo scopo principale del "capomusica" cremonese, propenso a rivedere radicalmente l'opera, ingaggiando un librettista rodato come Emilio Praga, manzoniano con la coda. Costui rabbercia il testo che si vorrebbe del Ghislazoni (mentre la paternità cade più probabilmente su un branco di dilettanti), modificando taluni esempi di bonomia manzoniana, fino a togliere di mezzo la figura di don Abbondio e puntando su personaggi e situazioni più vicini alle tenebre della Scapigliatura che alla luce della Provvidenza. Sicché la compattezza del disegno manzoniano, in certo qual modo più presente nei precedenti *Sposi* di Petrella, si scheggia. E non poteva essere altrimenti in un periodo scosso dal dubbio, dall'incertezza, dal sospetto, nel quale solo Verdi dal suo sdegnoso isolamento esce allo scoperto con un *Requiem* in morte del Manzoni, vale a dire del Grande, dell'Uomo, del Santo: un'impresa che incappa in giudizi astiosi e legati a interessi di parte, come quelli del celebre direttore e pianista Hans von Bülow, pronto a definire il capolavoro verdiano "ultimo melodramma in veste chiesastica... nuova emanazione del *Trovatore* e della *Traviata* col quale l'onnipotente corruttore del gusto artistico italiano spera di spazzar via gli ultimi resti dell'immortalità di Rossini a lui mal comoda", riannodando in tal modo i fili di una polemica sorta qualche anno prima in ordine al progetto di porlo a capo del Conservatorio di Milano, sull'onda di alcuni concerti che gli avevano procurato non poche simpatie negli ambienti italiani. Va ricordato che, più avanti, von Bülow ritornerà sui suoi passi, facendo ammenda delle offese recate al maestro e al suo capolavoro sacro.

Intanto nel 1873 alla Scala di Milano si fa largo *Fosca*, nuovo lavoro di Gomes, già conosciuto per il *Guarany*. La protagonista, dibattuta tra amore, vendetta e rinuncia, sfoga le proprie ansietà in versi come questi: "Dall'atre magioni/Sorgete, o demòni", frutto dell'estro di Antonio Ghislazoni all'interno di un'atmosfera cupa e minacciosa.

Ma ritorniamo a Ponchielli il quale, dopo aver conquistato Milano con *I promessi sposi* (1872), non lascia la città ambrosiana e tenta di sfornare una grande opera, o meglio - come lui stesso dice - "grandiosissima". Il primo tentativo avviene con *I Lituani* (1874), facendo assegnamento sulla collaborazione librettistica del Ghislazoni. Il carattere rilevante di questi *Lituani* consiste nella maestosità e nell'imponenza dell'impianto generale, anche se di non minore importanza appare la ricerca psicologica, specie nei confronti della figura di Aldona che nella sua smaniante agitazione sembrerebbe precorrere certe eroine veriste. In pratica *I Lituani* volgono verso nuovi lidi, tesi avvalorata da Filippo Filippi, e costano all'autore non poca fatica, acuendo i suoi scrupoli ("È un affare serio...nell'orchestra si deve sentire la sferza... ci metterò sangue e gola"). Vista sotto tale luce l'opera conquista più la critica che il pubblico, inducendo Ponchielli ad una revisione che l'anno seguente non ne muterà le sorti. Contemporaneo dei *Lituani* è il *Salvator Rosa* (Genova, 1874) di Gomes, fortemente nutrito di succhi grandoperistici, tali da indurre numerosi teatri ad accaparrarsi con prontezza la novità del compositore brasiliano.

Ma la grande opera cui aspira Ponchielli e ancor più di lui l'editore Ricordi, sempre desideroso di sopperire all'assenza di Verdi, vuoto peraltro colmato - ma solo parzialmente - dal *Mefistofele* di Boito, la "grandiosissima opera", come dicevamo, prima o poi arriverà. Stiamo parlando della *Gioconda*. Definita "fatal baraonda" dallo stesso Ponchielli, vista la tormentata gestazione, trae le sue

origini da un libretto di Boito che sembrerebbe fatto per un tipo ben più intellettualmente temprato di Ponchielli, sicché alcune soluzioni ardite e perfino provocatorie rischiano di sfuggire al dominio di un musicista per lo più dotato di una forte disposizione naturale alla melodia e alla cantabilità, e che pertanto potrebbe definirsi conservatore, non fosse per certe sorprendenti prese di posizione a suo dire “da quartettista” (ovvero da innovatore) come quella per esempio che lo porta a ironizzare sulla cabaletta, definita ironicamente “cavaletta”. Un individuo, volendo, accondiscendente ma non sempre facile, tant’è che Boito, ora agisce senza troppi riguardi facendo tesoro della propria esperienza, ora si ricrede, addirittura accettando dal collega consigli sul *Mefistofele* ancora in cantiere. A dire il vero Boito, assorbito da quest’opera lavora un po’ a singhiozzo, cercando di non seguire più di tanto i diversi scatti di umore di Ponchielli, più che mai pronto ad abbattersi ma anche a rinfrancarsi. Ecco perché attorno alla *Gioconda* si registrano bruschi passaggi.

La vicenda, tratta da Victor Hugo, viene elaborata con molta fantasia e, mentre il librettista da un lato propina arie, duetti e tradizionalismi vari, saziando il compositore che ora gioisce ora recalcitra un po’, dall’altro non si esime dal far scivolare di soppiatto anche idee che Ponchielli chiama “acido-prussiche”, affrontandole comunque con l’impegno e l’onestà professionale proprî di chi fa della solida preparazione un baluardo contro qualsiasi tipo di difficoltà, o come lui stesso afferma, ogni forma di “astruseria” e di “prurito di pelle”. Una mole di lavoro non comune, alla fin fine risolta dal compositore in poco più di un anno, tra seri patemi e freddure volte ad esorcizzare le tensioni in agguato.

La porta del trionfo si spalanca anche per *La Gioconda*, accolta alla Scala la sera dell’8 aprile 1876 a furor di pubblico e di critica, dispensatrice, quest’ultima, di elogi a non finire nei confronti anche degli interpreti, da Maddalena Mariani Masi (protagonista), “somma attrice-cantante” a Julián Gayarre (Enzo) “tenore paradisiaco”, da Gottardo Aldighieri (Barnaba), “sommio artista” al direttore Franco Faccio, “poderoso capitano”, compreso il “bravo” Luigi Manzotti per le coreografie. Ma poiché certi rilievi della critica, limitati per la verità alle dimensioni dell’opera, svisiscono agli occhi dell’autore le gioie del successo, Ponchielli accarezza l’idea di rivedere il tutto, dalle recite veneziana, romana e genovese fino alla definitiva edizione scaligera del 1880. Graduali modifiche (che non staremo ad elencare caso per caso) riguardanti l’intero melodramma all’infuori dell’ultimo atto considerato da chiunque, compreso il suo difficile autore, intoccabile.

A che pro questo rimaneggiamento graduale e ponderato che, pur avendo ben poche connessioni con l’avventura del primo *Mefistofele*, rimanda ad alcuni suoi ripensamenti? Diciamo che dietro la nota dominante del perfezionismo dettato da critica, pubblico o chicchessia, sta al di fuori di ogni dubbio il clima tirato in cui vive la cultura dell’epoca, sostanzialmente priva di punti fermi nella sua poetica dell’esitazione, ma non più desiderosa di lanciarsi in temerarie e vane avventure. Non è infatti la prima volta che opere di questo periodo, anche baciata dal successo ma viste dai propri autori come fiori precocemente appassiti, vengono sottoposte a modifiche, onde far fronte alle loro “insufficienze”, a uno stato di inadeguatezza rispetto ai tempi che, più che correre, sfrecciano.

In campo politico lo stesso liberalismo italiano scopre nel suo seno non poche contraddizioni, dividendosi in destra e sinistra, ma alla fine cercando in tutti i modi elementi di coesione per fronteggiare le situazioni più spinose. “Il trasformismo di Depretis”, scrive Piero Gobetti, “fu l’espressione più evidente di un’Italia che si pasceva di conciliazioni e di unanimità”. E in certo qual modo il *Mefistofele* e la *Gioconda* risultano essere le opere più rappresentative del momento storico. Quanto ad eclettismo, poi, nessun esempio migliore di questo *feuilleton* che nella sua veste definitiva amalgama al proprio interno il nuovo e il meno nuovo, per non dire il vecchiotto, tradizione e al tempo stesso insofferenza di schemi, ma anche crudezze preveriste, non senza protendersi nel “parlante” di Barnaba e in alcune scene come quella della sommossa o il concertato atto III, verso il Verdi di *Otello*. E Verdi apprezza Ponchielli, anche se, forse, lo turba un po’ certa sua eterogeneità: “... non è più giovane ... ha visto e sentito troppo”. Nella *Gioconda*, infatti, non manca nulla: la passione, l’intrigo, la sommossa, la finta morte e il suicidio vero, e poi Venezia con la Cà d’Oro e la Giudecca, il mare, la festa, le danze (quella delle Ore nel suo genere non teme confronti, nata com’è da un musicista che nel 1873 si distinse alla Scala con l’Azione coreografica *Le due gemelle*). Il tutto, così entusiasticamente sintetizzato dal temutissimo Filippo Filippi: “*La Gioconda* (...) è opera forte, vitale, fatta per commuovere il pubblico

colla potenza drammatica, per dilettarlo coll'abbondanza dei pensieri nuovi e gentili, per sorprenderlo e ammaliarlo coi coloriti e cogli effetti di una strumentazione prodigiosa".

Dopo aver consolidato il proprio prestigio con la *Gioconda* del 1880, verso la fine del medesimo anno Ponchielli sforna il *Il figliuol prodigo*, un nuovo lavoro su libretto di Angelo Zanardini, esitante tra dramma e melodramma: per meglio dire, un'opera volta ad essenzializzare la tensione drammatica indulgendo ad un melodismo posto sul tracciato che condurrà alla Giovane Scuola Italiana. Una pagina come "Tenda natal" con i suoi squarci tenorili preannuncia infatti inflessioni veriste, stilisticamente vicine alla romanza di Ruggero Leoncavallo. Ma va riscontrata anche un'armonia sciolta, cosa che fa scrivere al Budden che "in nessun'altra opera di Ponchielli il vocabolario armonico è così ricco e variato". Inoltre s'impone la componente esotica attenta agli ultimi contributi di Goldmark (*La regina di Saba* - 1875 -), di Massenet (*Il re di Lahore* - 1877 -), di Saint-Saëns (*Sansone e Dalila* - 1877 -), un esotismo dai lineamenti più sfumati rispetto a Meyerbeer. La penultima creatura ponchielliana viene accolta da un successo di stima che non basta a ripagare l'autore di tanto impegno.

In questo decennio '70-'80 l'Italia musicale non sta certo nell'ozio. Tutti in azione, sia i compositori di punta, sia i cosiddetti "minori". I teatri pullulano di novità che sarebbe macchinoso ora elencare (la qual cosa verrà fatta in appendice sotto forma di tavola cronologica), ragion per cui ci limiteremo a qualche considerazione su criteri comuni a questa ricca mappa di avvenimenti teatrali. Prima di tutto il connubio tra *grand-opéra* e melodramma italiano di cui è testimone la librettistica di Emilio Praga col suo vasto corredo di trovate, situazioni, intrecci: opere a più strati prodotte con dovizia di particolari (si veda per l'appunto, oltre ai già citati *Promessi sposi* di Ponchielli, l'*Edmond Dantes* di Dall'Agnola e la *Maria Tudor* di Gomes) e magari anche su sfondo esotico come l'*Atala* di Galignani. Esotismo ormai di casa in Italia dopo l'*Africana* di Meyerbeer, il *Guarany* di Gomes e l'*Aida* di Verdi. Una peculiarità diffusa che talvolta coinvolge i soggetti (v. *Cleopatra* di Lauro Rossi, *La Creola* di Gaetano Coronaro, *Athaulpa* di Carlo Enrico Pasta, *La falce* di Alfredo Catalani), talaltra assorbe le influenze del folklore (v. *La contessa di Mons* di Rossi, *Mattia Corvino* di Pinsuti e *Preziosa* del debuttante Antonio Smareglia, allievo di Franco Faccio, una autentica promessa presa di mira dal destino avverso. Nel caso specifico della *Creola* (Bologna, 1878), ben oltre l'esotismo va puntualizzata l'acuta sensibilità del suo autore, il vicentino Gaetano Coronaro, pure allievo di Faccio, a favore del quale si batterà puntigliosamente il concittadino Antonio Fogazzaro, stigmatizzando oscure macchinazioni ai danni dell'amico. Tra la varietà delle tematiche, balzano all'occhio *Bianca Orsini* di Petrella, *Gustavo Wasa* di Marchetti, *Lohrelia* di Falchi, *Lina* (nuova versione della sfortunata *Savojarda* di Ponchielli), *Il corno d'oro* di Galli, *Il lago delle fate* di Dominiceti, mentre rispunta l'opera buffa con *Il parlatore eterno*, Scherzo comico in un atto di Ponchielli, seguito da un simpatico *Barbiere di Siviglia* avente carattere di "studio" condotto dal mantovano Achille Graffigna sul capolavoro di Rossini, e da *Le donne curiose* di quell'Usiglio, già noto per *La locandiera*, ragguardevole direttore d'orchestra sotto la cui bacchetta rinacque il *Mefistofele* ed ebbe il battesimo italiano la *Carmen* di Bizet.

Col progredire del tempo, dopo il *Lohengrin* di Bologna, Firenze e Milano, si segnala l'avanzata di quest'opera wagneriana tra le più popolari ed eseguite, prima a Torino (1877) - pronubo Carlo Pedrotti -, poi a Roma (1878) sotto la bacchetta di Amilcare Ponchielli in sostituzione di Luigi Mancinelli. Ricorderemo che Ponchielli si premurava di ragguagliare meticolosamente l'indisposto collega sull'andamento delle prove, decantando le meraviglie della partitura.

6. E Verdi?

E Verdi nel frattempo? Assente dalle scene ma tutt'altro che imbavagliato, il maestro scrive, commenta e sembra non avere la memoria corta, se ancora a distanza di anni ritorna alla sua mente la brutta esperienza del brindisi boitiano. Un Verdi più che in guerra aperta, rintanato nella sua S. Agata ("Faccio la solita vita del contadino") e pensieroso che si lascia sfuggire giudizi taglienti ("Tutte le opere di questi giovani sono frutto della paura"), quasi per ammettere - ma solo ironicamente - la propria inadeguatezza ("Ed io testone non capisco nulla... Mi pare che la musica sia per me come cosa d'altro mondo"). Un Verdi che, deplorando il "repertorio da far pietà" ribadisce le proprie convinzioni estetiche dalle quali nascono l'imperativo categorico "inventare il vero" e la netta distinzione tra musica e musica ("Noi non dovremo scrivere come i tedeschi, né i tedeschi come

noi”). Un Verdi che non blatera per partito preso a proposito della febbre innovatrice di cui già nel '65 così scriveva: “Sarò un ammiratore entusiasta degli avveniristi a una condizione che facciano della musica” e che parla del suo Quartetto (una vacanza dello spirito o qualcosa di più?), non dimenticando di puntualizzare che “giudicato con tanta degnazione a Milano, qui [a Colonia] è ammesso e si eseguisce spesso”. Un Verdi che nel '79 rifiuta la presidenza onoraria della Società orchestrale della Scala offertagli da Franco Faccio, il quale aveva rispettosamente inserito la sua musica nei concerti dell'Esposizione di Parigi in (buona ma talvolta anche cattiva) compagnia, oltre che dei classici (Boccherini, Cimarosa, Beethoven, Rossini...), dei non più giovani (Mazzucato, Bazzini, Ponchielli...) e dei giovani e giovanissimi (Catalani, Coronaro, Smareglia...). Fortuna vuole che Giulio Ricordi coltivasse un progetto portato avanti con animo di equilibrista, quello di avvicinare Verdi a Boito. Un'operazione difficile sì, ma non certo priva di stimoli e di fascino agli occhi di entrambi gli artisti, un'occasione unica per tentare il connubio, miracoloso, tra il talento letterario del poeta e il genio del musicista. Ma a questo punto si apre un nuovo, grande capitolo. **Gherardo Gherardini** (3 - *continua*)

È stato proprio un bel mattino il VII Festival Lodoviciano!

Queste poche righe sono la breve risposta, alla persona che nel n° 21 di questo interessante periodico mi ha dedicato l'articolo “Davvero il buongiorno si vede dal mattino?” e non intendo spenderne altre perché tale è l'attenzione che intendo riservare alla questione. Sinceramente non riesco a comprendere il tono stizzoso che trapela dalle colonne di un periodico che si prodiga in favore della musica e che non dovrebbe dare adito a pettegolezzi di sorta, ma sia ben chiaro che nulla imputo alla redazione: in perfetta buona fede ha solo pubblicato un articolo del primo (solo per ordine alfabetico) dei suoi collaboratori. Voglio sperare che l'autore di tale scritto non sapesse che il Festival in questione fu concepito dall'allora assessore alla cultura Luigi Meneghini e dal sottoscritto, e che la prima edizione, nel lontano 1994, vide entrambi alla direzione artistica. Negli anni che seguirono lo stesso assessore guidò in solitaria la manifestazione, ma la presenza della Cappella Palatina, gruppo musicale di cui sono direttore, è stata una costante del Festival, e una costante il suo programma dedicato agli autori viadanesi.

Dall'anno scorso la nuova giunta mi ha affidato la direzione artistica, ravvisando probabilmente in me non solo un musicista competente, ma il naturale successore in questo ruolo e contrariamente a quanto va affermando il vostro collaboratore, la VII edizione del Festival Lodoviciano, da me diretta, ha avuto un riscontro di pubblico (ben 4.000 presenze) e di critica decisamente superiore alle edizioni precedenti. Riviste specializzate quali CD Classics, Orfeo, Amadeus, Il Giornale della Musica, oltre ai quotidiani della provincia di Mantova e Cremona, alcuni periodici quali il Grande Fiume, Mantova c'è, Famiglia Cristiana, nonché il quotidiano La Repubblica con un'intera pagina, hanno dedicato ampio spazio all'iniziativa.

I miei meriti? Un'onesta competenza acquisita in tanti anni di studio (per altro mai interrotto) e dedizione, somma attenzione al territorio e ai fruitori del Festival, tanto lavoro a tutto campo con il preciso intento di coniugare qualità e affluenza di pubblico. Il risultato è stato di grande rilevanza, soprattutto se si considera quanto sia difficile avvicinare il pubblico alla musica rinascimentale e barocca, troppo spesso aprioristicamente giudicata noiosa e priva di pathos. Ciò mi consente ora di proseguire in più direzioni e di introdurre la platea nei più variegati e immaginifici aspetti della musica.

Ribadisco che francamente non comprendo l'astio e la malevolenza che trapelano dalle parole del collega (siamo entrambi titolari di cattedra nello stesso conservatorio) e il pregiudizio con cui le ha scritte, dal momento che non ci ha onorato della sua presenza nemmeno ad un concerto. Non sono un profeta ma auspico un futuro con più cultura e più sensibilità per le arti, in particolare per la musica, intermediaria tra spirito e materia, e per questo mi prodigo. A quanto pare però sul mio cammino incontro ancora troppa meschinità. A proposito, il prossimo Festival Lodoviciano inizierà il 22 settembre e vorrei estendere sin da ora l'invito a tutti i lettori. Il cartellone, ricco di presenze nazionali e internazionali di prestigio, sarà veramente interessante.

G. Battista Columbro

Verdi prima della sua musica

di Piero Mioli

6. Della nuova maniera (*Un ballo in maschera, La forza del destino, Macbeth e Simon Boccanegra*)

Al levarsi del sipario sull'opera il signore si sta alzando da letto, affettuosamente circondato dagli amici e dai cortigiani (più in fondo, invece, si vedono i cortigiani che hanno in animo di ordire una congiura). Alla calata del sipario, lo stesso signore giace fra le braccia dei suoi, morente, assolvente e benedicente (i congiurati, sempre in fondo). Era mattina, all'inizio del primo atto di *Un ballo in maschera*, ed è sera, anzi notte alla fine del terzo, anche perché i balli mascherati si presumono notturni: a parte l'evidente proposito di conservare l'antica unità di tempo, l'intera giornata vissuta nell'opera da Riccardo conte di Warwick, riassunta in poco più d'un paio d'ore di spettacolo e di musica, è l'ultima della breve vita del personaggio, e oltre che complicata, assurda, folle (e non alla Beaumarchais) per tutto quanto vi succede, è anche una specie di sintesi della vita stessa. Ogni melodramma, per la verità, si avvale di un antefatto lungo, difficile da misurare nel tempo, e di un fatto, di un'azione rapida, stringente, definitiva, in genere fatale e mortale. Ma prima di condurlo alla solita morte, il suo protagonista *Un ballo in maschera* lo porta altrove: nel colmo del divertimento allorché lo cala nella scena dell'indovina, tra visioni e profezie, tra scherzi e feste, fra scongiuri paurosi e vistose regalie ai sudditi fedeli; nel colmo della passione, anzi nell'impero dei sensi quando lo affianca all'amata Amelia in un duetto meno esteso ma non meno intenso di quello di Tristano e Isotta (sempre in un secondo atto), e gli fa parlare di soavi brividi che irrorano il petto acceso. E allora questo Riccardo non è più il solito primo attore dell'opera italiana, un Edgardo di Ravenswood sempre esagitato, un Manrico sempre battagliero, un Alvaro sempre disperato: e anche se non ha nessuna possibilità di impalmare Amelia che è già sposata, non potrebbe mai immaginare "gioie di casto amor" come fa il *trovatore* Manrico nel fugace duettino che precede la pira e l'orrendo suo foco. Manrico e Alvaro non sorridono, come del resto Ernani e Radamès; al contrario Riccardo ride, anche senza dover ricorrere all'interpolazione della risatina nelle pause di "È scherzo od è follia", e nell'opera ridono anche i congiurati, quando nel finale secondo credono d'aver sorpreso il presunto tiranno e invece hanno davanti a sé il suo semplice e salvifico segretario. Dunque la risata che scoppia sonora e l'amore che vibra quasi fisicamente sono i due poli espressivi del personaggio, i cui due poli scenici sono l'innocua levata da letto d'inizio e la truce morte provocata alla fine dal pugnale di un marito offeso. Ecco il profondo squilibrio di partenza di *Un ballo in maschera*, il peccato originale di un'opera che musicata da un altro compositore avrebbe forse lasciato crepe insanabili, magari in mezzo a grandi bellezze e vaghezze artistiche. Ma a musicarlo fu Verdi, sopra un libretto ricavato dall'originale di Scribe da un letterato serio come Antonio Somma sotto la supervisione di un operista ormai intenzionato a fare il drammaturgo, a ritenersi il responsabile primo e ultimo dell'opera.

"Passione, estasi, pianto, dolore, languore, slancio, grazia, brio, odio cieco, sdegno amaro, mistero, terrore tutto dice questa musica verdiana!" - scriveva Gino Roncaglia- E tutti questi caratteri così vari non sono sovrapposti o sconnessi, come si potrebbe sospettare dalla moltitudine loro, ma formano un tutto armonico ed omogeneo pur nella varietà, come ci appare di tutti i diversi colori di cui son ricche e calde le tele di Tiziano e del Veronese". Dopo *Les vêpres siciliennes*, la prima versione di *Simon Boccanegra* e la seconda versione di *Stiffelio-Aroldo*, *Un ballo in maschera* rappresenta l'inizio di un nuovo periodo della drammaturgia verdiana: qua e là anticipato dal *Rigoletto* del 1851 e dalla *Traviata* del 1853, questa diversa concezione consiste proprio nella convergenza degli aspetti e degli affetti più disparati, e non alla maniera squadrata e alternante della prossima *Forza del destino* bensì nella forma dell'amalgama, della fusione, della compenetrazione accorta e sfumata. E con tutto il rispetto possibile per la maturazione dell'arte musicale di Verdi, è chiaro che il fondamento della diversa concezione è proprio il libretto, il testo poetico e teatrale, l'intreccio che una certa trama viene ad assumere modellandosi. Del resto, anche questo era il compito del drammaturgo, e a suo modo *Un ballo in maschera* spetta a Verdi anche come libretto. I tre atti sono molto diversi l'uno dall'altro: il

primo consta di due grandi quadri rispettivamente di cinque e sette scene, il secondo di un solo quadro di quattro scene, il terzo di due quadri ciascuno dei quali composto di quattro scene. Diversa anche la morfologia degli assoli, che fra l'altro sono due per quattro personaggi su cinque ma non hanno mai l'assetto di arie regolarmente bipartite (in modo che una seconda parte abbia la funzione della cabaletta): Riccardo canta spesso su settenari, "La rivedrà nell'estasi", "È scherzo od è follia", "Ma se m'è forza perderti", e se nella canzonetta del finale primo scende al senario, "Di tu se fedele", nel passo che avvia il finale ultimo ascende all'ottonario, "Ella è pura, in braccio a morte"; Renato passa dall'ottonario di "Alla vita che t'arride" al decasillabo di "Eri tu che macchiavi quell'anima"; Amelia passa dal decasillabo di "Ma dall'arido stelo divulsa" al settenario di "Morrò, ma prima in grazia"; Oscar resta sul quinario di "Volta la terrea" e "Saper vorreste"; e Ulrica rimane sul settenario di "Re dell'abisso" (con ricorso allo sdrucciolo, accento tipico delle scene infernali). Anche questa varietà di metri, così lontana dalla consueta alternanza di settenari e ottonari, riesce a dimostrare la ricchezza, l'articolazione, la fluenza del libretto di *Un ballo in maschera*: che è poi, fatta salva l'indole d'arte e di stile del melodramma, la stessa della vita che scorre, dell'umanità che cambia, dei sentimenti che trascolorano l'uno nell'altro magari anche contraddicendosi ben bene. E se non si contraddice quando comincia un quadro con il demonismo di Ulrica e lo chiude sulla festa al conte (nel silenzio di Ulrica stessa), o quando comincia un atto con il terrore di Amelia e lo chiude sulla sghignazzata dei congiuranti, si contraddice ancora una volta addosso al conte di Warwick: a Samuel il governatore di Boston aveva ucciso il fratello, tanto da suscitare "decenne agonia di vendetta / senza requie", ma il coro finale è d'altro parere e canta, anzi mormora "Cor sì grande e generoso / tu ci serba, o Dio pietoso: / raggio in terra a noi miserrimi / è del tuo celeste amor". Udinese del 1809, scomparso nel 1864 cinque anni dopo quest'unico libretto musicato da Verdi, Somma era avvocato e riuscì a ridurre a libretto il complicato *Re Lear* di Shakespeare che Verdi corteggiò sempre e non intonò mai.

All'efficienza di un libretto d'opera non basta certo che la fonte ne sia già drammatica: quello di *Aida*, un libretto fra i più compiuti e lineari dell'intero catalogo verdiano, nacque da una sorta di canovaccio, da un argomento in prosa affatto privo di velleità sceniche, e quelli che derivano da drammi di Hugo, Schiller, Shakespeare dovettero fare i salti mortali per adattarsi alle esigenze del teatro musicale. Così *La forza del destino* deriva sì da *Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835) di Angel de Saavedra duca di Rivas (1791-1865), ma non per questo si presenta sciolto e unitario come *La traviata* che deriva da un dramma di Dumas (a sua volta tratto da un romanzo che aveva trascritto una vicenda reale). Francesco Maria Piave, il poeta, a Verdi aveva dato diversi libretti, fra cui l'esemplare *Ernani*, la stessa *Traviata*, l'ottimo *Aroldo*; ma per l'occasione dovette lavorare sopra una fonte molto complessa, volutamente varia, nemica acerrima delle unità cosiddette aristoteliche, insomma oltremodo romantica (proprio come vittoria spagnola del movimento tedesco fu unanimemente salutata alla prima madrilenà), e poi, come se non bastasse, fu invitato da Verdi a inserirvi un quadro dal *Wallensteins Lager* (Il campo di Wallenstein) di Schiller. Obbedì, il diligente librettista che era ben cosciente di lavorare per uno straordinario drammaturgo, ma il prodotto, ricco e anzi onusto di pretesti per bella, bellissima musica, venne fuori diseguale, lungo e complicato, a volte poco chiaro nell'intreccio e non di rado generico, squilibrato, dai toni spesso esaltati e a volte anche popolareschi e plebei. Come le scene dell'azione spaziano fra Spagna e Italia, fra campi di battaglia e sacri recinti, così i personaggi vi sono più numerosi del solito, e sono a volte così legati al momento specifico da non dover più ricomparire in scena. Il marchese di Calatrava, per esempio, sta nel solo primo atto (alla fine del quale del resto viene ucciso), don Alvaro manca dal secondo atto, Melitone e Preziosilla popolano solo i quadri d'assieme, il padre Guardiano compare nella seconda metà del secondo atto e nel quarto atto. D'altra parte come la vicenda è storiceggiante, attorno alle presenze italiane degli eserciti spagnoli del Settecento, così i cori abbondano di soldati, reclute, vivandiere, popolani, e siccome la vicenda, oltre che privata, è anche intrisa di aspetti religiosi, ecco che i cori prevedono anche frati e questuanti e via dicendo. Ma sopra tutto l'irta vicenda della *Forza del destino*, che nei sensi predetti è tanto diversa dall'elegante *Ballo in maschera*, con quest'opera di tre anni prima condivide un carattere che rappresenta per bene il periodo mezzano della produzione verdiana, e cioè la miscela di elementi seri e di spunti comici, meglio la capacità di venare di comico una trama di per sé tanto tragica. E poco conta che fra Melitone, il buffo che in tal senso corrisponde all'Oscar del *Ballo in maschera*, si esprima con un linguaggio polare rispetto al raffinato cinismo del paggetto: all'uopo servono le grossolane arguzie della

sua predica scenica verso la fine del terzo atto, fra medicare e mendicare, bottiglie e battaglie, cenere con sacco e Venere con Bacco, convento e covo del vento, santuari e sanguinari, fino ai tabernacoli di Cristo che sarebbero diventati “ricettacoli del tristo”. Conta poco perché là tutto è raffinatezza cortigiana da commedia, svedese o americana che dir si voglia, e qua tutto è dramma violento ed esagerato, capace di sentimenti estremi e quindi di passioni tremende come di battute da quattro soldi, di elementi da tragedia come di passi da farsa, fors’anche di commedia dell’arte. Tanto che un personaggio esterno alla vicenda principale come Preziosilla canta una canzone, una strofe e un “Rataplan”, e un’arietta la detiene anche il minimo Trabuco, il rivendugliolo che è secondo tenore: anche Leonora, la prima donna soprano, canta tre assoli, e Alvaro, il primo tenore, si limita a un assolo, e questo la dice lunga sulla discontinuità dell’opera. I due amorosi s’uniscono nel duetto d’amore, senza dubbio, ma per un solo duetto che Leonora intreccia con l’amico Padre Guardiano sono ben tre i duetti che Alvaro intreccia col nemico Carlo di Vargas. E poi non manca il concertato, nell’opera, e logicamente: tuttavia la vicenda è così composita che il tenore non vi manca ma nella persona di Trabuco, non di Alvaro, e il basso manca affatto; e il baritono è un personaggio travestito e il soprano partecipa all’assieme lontano dal gruppo, non visto (che se la vedesse il vindice fratello l’ammazzerebbe su due piedi). Quanto agli spazi e ai versi per le arie, è notevole l’assetto di un’opera che solo al baritono concede la tradizione dell’aria con cabaletta: nella prima aria è la musica a ritagliarsi l’occasione della cabaletta con la terza delle tre quartine messe a disposizione, l’assolo del tenore è romanza pura e semplice e dunque ignara di sfoghi cabalettistici, la “melodia” del soprano concentra il senso della cabaletta, ma solo il senso nel vigore ritmico e declamatorio dell’esclamazione “Maledizione... Maledizione” (due volte scritta, cinque volte cantata). Stranamente, però, un libretto così laborioso si presenta più compatto del solito sotto il profilo della metrica: il senario ispira “Al suon del tamburo”; l’ottonario “Egli è salvo!... gioia immensa”, “Lorché pifferi e tamburi” (dove si trova un’afèresi, da “Allorché”) e “Le minacce, i fieri accenti”; il decasillabo “Son Pereda, son ricco d’onore” e “Rataplan, rataplan della gloria”; e il settenario conquista “Me pellegrina ed orfana”, “Seguirti fino all’ultima”, “Su noi concordi e supplici”, “Madre, pietosa Vergine”, “La Vergine degli Angeli”, “O tu che in seno agli angeli”, “Non imprecare: umiliati”, sconfiggendo senza meno l’ottonario, il nemico di sempre; davvero singolare, infine, “Pace, pace, mio Dio, cruda sventura”, che consta otto distici di endecasillabi e settenari tronchi. Semplicissimo il finale secondo, nel libretto: il padre Guardiano canta “La Vergine degli negli”, i monaci ripetono, Leonora s’avvia all’eremo; ma lo spartito non l’intende, fa cantare il basso col coro e il soprano come solista che ripete l’incantevole melodia, dunque leva toglie al basso l’aria che Piave gli aveva promesso e la dona a quel soprano che in verità non ne avrebbe alcun bisogno numerico godendo nell’opera di altri tre assoli. Squilibri, dunque, palesi ma divini squilibri.

Rispetto alla fonte, il cui titolo tradotto suona *Don Alvaro o La forza del destino*, il libretto di Piave si dimostra ora devoto e ora disinvolto, e giustamente secondo le normali convenzioni del genere operistico. Nel libretto, per esempio, l’antefatto è riferito quasi per scorcio e come per caso: all’inizio Calatrava dice a Leonora “fuggisti lo straniero di te indegno”, e più avanti Alvaro, ricordando la sua vita sfortunata e raminga, ha modo di alludere alla sua origine inca, ma nel dramma queste notizie erano state date fin dall’inizio, e a puntino, in un dialogo fra personaggi diversi come un tal Ufficiale e un tal Canonico. Dopo di che, dal saluto notturno del padre alla figlia fino all’uccisione del padre stesso i due testi coincidono (anche se la Curra di Saavedra è assai più loquace di quella di Piave). E anche la fine della conseguente fuga di Leonora e Alvaro, piuttosto ermetica nel libretto, era più diffusamente raccontata nel dramma, da Alvaro in persona (che alludeva a tre ferite ricevute, mentre nel libretto è meno prodigo di sé e parla di “doppia ferita mortale”). Ancora. “Soy el bachiller Pereda, graduado por Salamanca, *in utroque*”, dice l’Estudiante di Saavedra, e “Son Pereda, son ricco d’onore, / baccelliere mi fé Salamanca; / Sarò presto *in utroque* dottore”, lo Studente di Piave: benissimo, ma nel dramma Leonora ha due fratelli, un Carlos persecutore e un Alfonso finalmente uccisore (dopo “Los insultos y amenazas”, poi “Le minacce, i fieri accenti”), che nell’opera non potrebbero giammai essere due primi cantanti e dunque è bene che si concentrino nel solo e primo baritono. “Si, ya llegué... Dios mio, / gracias os doy rendida” recita poi Leonor, e “Son giunta!... grazie, o Dio!”, canta ugualmente Leonora. Quanto ad Alvaro, il suo assolo all’inizio della terza giornata drammatica è lungo: con abilità, il librettista ne cava materia giusta per recitativo e romanza, facendo rampollare il cantabile quando il disgraziato implora “Socorreme, mi Leonor”; mentre pressoché identica è la decisione del guerriero di darsi alla vita monastica, pochi versi posti alla

fine di un quadro molto movimentato. Alla fine del dramma e dell'opera, senza che nell'uno vi sia qualche spunto per quella che sarà la grande aria parafinale di Leonora, senza che la seconda raccolga l'estremo dubbio del fratello vendicatore (Leonora "estaba aqui con su seductor!..."), riecco la coincidenza: ma fra il dramma e la prima versione dell'opera, dove Alvaro si getta da una rupe dando dell'imbecille al Padre Guardiano ("imbécil" anche per Saavedra), la seconda essendo invece originale, catartica, a suo modo positiva, insomma maturamente verdiana. E così grande musicista e drammaturgo è Verdi nella *Forza del destino* che, pur tanto verdiana, l'opera ha la sua verace tinta musicale: almeno nel senso del testo poetico, essa è una singolare, scomoda, felice convergenza di tragedia e commedia, di cavalleria antica e narrativa moderna, di opera seria italiana e grand-opéra francese, di vibrante dramma spagnolo e statica, caotica opera russa, come questa ardita e frammentaria, disomogenea ma risultante di superbi quadri giustapposti o addirittura contrapposti. Ideata per Pietroburgo, infatti, *La forza del destino* ha più d'un elemento russo, dalla struttura irregolare e dispersiva a quel lamentoso tenore di mastro Trabuco che ha fatto pensare all'Innocente (altro tenore) del *Boris Godunov* di Musorgskij. Cappa e spada, onore e vendetta, preghiera e anatema, fede e imprecazione, omicidio e catarsi, nobile esaltazione e battute da taverna, tutto s'agita e ribolle nel polveroso carrozzone della *Forza del destino*, formidabile cappello magico donde un giocoliere come Verdi trasse mirabili occasioni di musica lirica e drammatica. E basti, per esempio ulteriore, lo strano duetto fra i bassi, o meglio fra basso profondo e basso comico (o baritono brillante), sulla persona di don Alvaro divenuto padre Raffaele: mentre l'ascetico e sublime padre Guardiano sentenzia che "Del mondo i disinganni, (...) quell'anima turbar", il goffo e malizioso Melitone controcanta, anzi canticchia come "Saranno i disinganni / (...) / che il capo gli guastar!", benvenuta chiosa ironica che non lede in alcun modo la maestà del canto altrui. Gran potere, evidentemente, della musica di Verdi.

Attorno a *Un ballo in maschera* e *La forza del destino* si collocano, nella cronologia verdiana, due opere singolari come *Macbeth* e *Simon Boccanegra*: singolari non solo per il grande valore drammaturgico-musicale, ma anche perché scritte e riscritte di parole e composte e ricomposte di musica, l'una a diciotto e l'altra a ventiquattro anni di distanza. Tratto dall'omonima tragedia di Shakespeare risalente al 1605, il libretto di *Macbeth* fu steso da Francesco Maria Piave e poi aggiustato e limato nella seconda metà da Andrea Maffei per la prima fiorentina del 1847, quindi fu tradotto in francese e parzialmente rifatto da Charles Nuitter (1828-1899) e Alexandre Beaumont per la revisione parigina del 1865, infine fu ritradotto in italiano sull'originale di Piave (ove possibile, altrimenti ex-novo) per la definitiva edizione italiana del 1874. Musica a parte, le differenze sostanziali fra i due testi sono tre sostituzioni operate negli stessi punti del testo: l'aria "Trionfai! securi alfine" di Lady diventa l'aria "La luce langue", per la stessa Lady; l'aria "Vada in fiamme" di Macbeth diventa il duetto "Ora di morte e di vendetta" per Lady e Macbeth; il finale "Mal per me, che m'affidai" di *Macbeth* diventa il finale e corale inno di vittoria, "Macbeth, Macbeth ov'è?...". Ma la concezione d'assieme è la stessa, già mirabilmente maturata fra l'*Attila* di Solera e *I masnadieri* di Maffei, e degna di confrontarsi arditamente con l'originale di Shakespeare. Dove l'intreccio viene esposto con maggior calma e chiarezza, con il ricorso a qualche sprazzo di comicità senza dubbio più tipica del teatro di William che di quello di Giuseppe, con la stessa caratteristica alternanza di elementi realistici (umani, ideali, regali, storici) ed elementi fantastici (stregoneschi, materiali, volgari, d'invenzione). Ad esempio Shakespeare tiene a raccontare l'episodio della battaglia vinta dai generali di Duncan, onde quel giorno in cui ha inizio l'intreccio si può davvero dire fiero, bello e glorioso come nel libretto, e prima dell'annuncio del regicidio si diverte un po' a far parlare e borbottare il ridicolo portiere del castello; poi fa comparire Ecate, lasciandola esprimere a piacimento, mentre nel libretto la dea infernale appare muta nel balletto; quindi sposta continuamente l'azione, dalla Scozia all'Inghilterra, dal castello di Inverney a quello di Dunsinane, e alla fine non ha remora a far entrare in scena il vittorioso Macduff che impugna la testa dell'ucciso *Macbeth*. Più rapida e corta, anzi accorciata, l'azione dell'opera elimina certi frange poco operistiche come quelle citate, ma oltre al nucleo del dramma conserva numerosi spunti e luoghi implicitamente melodrammatici, e dove si trova a dover o voler aggiungere o adattare interviene a colorire, a potenziare, a ingigantire in una maniera che è potentemente shakespeariana. Il materiale per la grande scena del sonnambulismo di Lady e per la successiva romanza di *Macbeth* esiste già tutto nella tragedia, e buon merito dell'opera è stato quello di individuarne le virtualità solistiche, ma nella scena del banchetto funestato dal fantasma di Banco il brindisi è un'idea del tutto nuova, efficace e quasi naturalmente lievitata dalla situazione festosa. E quanto sarà il grandioso, epico, michelangiolesco finale primo dell'opera,

“Schiudi, inferno, la bocca, ed inghiotti”, nella tragedia è una scena che passa pressoché inosservata: s’annuncia la ferale notizia, Macbeth riferisce d’aver ucciso lui le guardie ritenute assassine, Lady chiede di esser accompagnata via, si decide un’immediata riunione dei maggiori, Malcolm andrà in Inghilterra, Donalbain (personaggio assente nell’opera) andrà in Irlanda, e prima che l’atto secondo finisca hanno luogo altre due scenette fuori del castello. Invece il finale verdiano è magnifico, unanime, monopartito: tutti i presenti cantano le stesse tre quartine di decasillabi, stretta di un concertato privo del consueto tempo lento. Ma anche il finale secondo è monopartito, con i soli versi, però, del tempo lento; e se il finale terzo è un duetto per soprano e baritono, il resto dell’atto non poteva definirsi, in musica, che coro d’introduzione, incantesimo, ballo, gran scena delle apparizioni, coro e ballabile. È scena anche l’assolo di Banco (basso), è aria regolare quella di Macduff (bipartita con supporto corale), è scena senza cantabile il primo e strano assolo di Macbeth (“Mi si affaccia un pugnale?!”) e romanza pura e semplice il secondo (che nella prima versione s’intendeva come aria, con la sua brava cabaletta finale). Sicché il personaggio più canoro rimane Lady Macbeth, primadonna responsabile nel primo atto di una cavatina regolarissima (con tanto di declamato), nel secondo di un’aria bipartita e di un brindisi, nel quarto della scena del sonnambulismo: ma il suo cammino è diverso e pur sempre parallelo a quello del marito, lei ferocissima e come annullata nell’incoscienza, lui più sempre contraddittorio ma in fondo vinto solo dalla morte. Chi aveva osato gridare alla “voluttà del soglio”, a sostituire il piacere degli affetti e dei sensi femminili con la conquista del trono, non poteva finir che così, come Lady Macbeth: il *Macbeth* di Verdi è opera senza amore, senza umanità, senza vita; per questo finisce malissimo per i turpi protagonisti, e alla sua fine comincia la letizia degli altri. A suo modo, è opera con lieto fine.

La catarsi finale della *Forza del destino* ritorna nel *Simon Boccanegra* di Francesco Maria Piave (1857) rivisto da Arrigo Boito (1881) con musica composta e ricomposta nelle due occasioni da Verdi, sul dramma spagnolo *Simon Boccanegra* di Antonio Garcia Gutiérrez (1843) e attraverso varie fasi di lavoro non sempre perfettamente attribuibili all’una o all’altra penna. Prima Verdi stese una specie di versione in prosa della vicenda, poi Piave scrisse il libretto, quindi Giuseppe Montanelli (un toscano esule politico a Parigi) lo tagliò e limò a dovere su invito del compositore, infine il melodramma in un prologo e tre atti andò in scena alla Fenice e fece fiasco. Dopo molti anni, dopo diverse opere nuove, dopo la stessa *Aida* che sembrava aver concluso la più che trentennale carriera di Verdi, dopo la morte del povero Piave, l’opera sfortunata tornò a interessare Verdi (e Ricordi), e Boito aggiustò e ritoccò qua e là tutto il libretto, rifacendo quasi del tutto la seconda parte del primo atto; maturo quanto mai, il compositore agì di conseguenza e l’opera ebbe la sua edizione definitiva, fondata soprattutto sull’idea, verdiana, soprattutto sull’idea, verdiana, di cambiare il consueto finale del primo atto con il prodigioso quadro del senato genovese. Questo grande quadro è pur sempre un concertato, al quale partecipano tutti i personaggi e il coro, ma ha il pregio di svolgersi all’insegna della massima libertà drammatica, con una serie di colpi di scena che avrebbero potuto dar luogo a un altro intero atto d’opera (e per di più manca di stretta): il doge di Genova Simone Boccanegra prima è visto nell’adempimento dei suoi doveri governativi (e a chiosare la lettera del Petrarca, il cosiddetto romito di Sorga, che dall’alto della sua poesia chiede la pace fra Venezia e Genova, giacché “Adria e Liguria / hanno patria comune”) e alla fine a maledire e far maledire Paolo Albiani, ma nel frattempo accade di tutto, una protesta senatoria, una sommossa popolare, l’irruzione in scena di altri personaggi, il racconto di Amelia rapita e poi sfuggita al rapitore, l’invettiva sublime di Simone contro “Plebe, patrizi, popolo / dalla feroce istoria” e la commossa contemplazione del meraviglioso paesaggio naturale. Nell’opera non mancano, non possono ancora mancare i pezzi chiusi (come sarà nel *Falstaff* del 1893), ma certo a prevalere sono le scene, e gli stessi pezzi chiusi si profilano alquanto originali: tutto il prologo è conversativo, misterioso, assiemistico, da dirsi a bassa voce, aperto e chiuso con frammenti di frasi appena pronunciati, e di solistico contiene un’aria monopartita per Fiesco (basso) e un duetto tra Simone (baritono) e costui; il primo atto contiene la romanza di Amelia (soprano), la canzone di Gabriele Adorno (tenore), il duetto d’amore fra i due, un duettino fra Gabriele e Fiesco diventato Grimaldi, un duetto d’agnizione fra Simone e Amelia ritornata Maria, quindi il citato finale pubblico e civile; il secondo atto immerge l’aria di Gabriele, il suo duetto con Amelia e il loro terzetto con Simone in una notevole cornice recitativa e scenica; quanto al terzo atto, ancora recitativi e scene, un altro duetto fra Simone e Fiesco e un finale concertato. Il soprano, il tenore e il basso cantano un’aria ciascuno, appena e senza cabalette, ma il baritono protagonista non canta arie di sorta, nonostante

i vari momenti in cui sta solo in scena e sembrerebbe pronto a farlo, e nemmeno canta arie il vile Paolo (baritono), malvagio senza remissione. Dunque è un'opera d'azione, questa, anzi di varie azioni limitrofe che vengono a convergere verso la fine, verso un finale a suo modo positivo: *Simon Boccanegra* è un'opera storica, imperniata sulla figura del primo doge di Genova (dal 1339 al 1344, poi di nuovo dal '65 al '63), e ovviamente anche di fantasia, attorno agli affetti privati del personaggio, ma la storia non la usa come cornice caratteristica bensì la intride profondamente degli aspetti psicologici. Così il protagonista è un uomo fuori legge, all'inizio, un "empio corsaro incoronato" (secondo Gabriele), ma come doge riesce poi a porsi al di sopra delle parti e ad acquisire equilibrio, tolleranza, saggezza, regalità, soprattutto dopo la ritrovata paternità che fiorisce sul mirabile duetto dell'agnizione di Amelia Grimaldi come Maria Boccanegra. Di contro a lui, audacemente candidato dai Ghibellini, si leva non tanto il guelfo Gabriele Adorno, bel personaggio musicale che però è pronto a cambiar partito se nel nemico riconosce il padre della fanciulla amata, quanto Jacopo Fiesco-Andrea Grimaldi, altro guelfo costretto a celarsi sotto falso nome alla vittoria dei nemici, bellissimo personaggio musicale che con Simone intreccia due duetti di straordinaria efficacia drammatica. E che è una specie di simbolo della parola letteraria pronta a diventare scenica e musicale: "no - pace non fora / se prima alcun di noi non mora", "sta la città superba / nel pugno d'un corsar", "sei sacro alla bipenne", "Simone, i morti ti salutano" ne sono alcuni magnifici esempi cui bisognerà comunque aggiungere almeno l'apostrofe citata del finale primo o anche l'esclamazione dogale "ecco le plebi!". Ma il dialogico, stringente, nervoso libretto di *Simon Boccanegra* (fra il prologo e il primo atto staranno 25 anni, ma fra il secondo e il terzo s'immagina solo il tempo di una battaglia), suona particolarmente oscuro, e non solo nel lessico che si compiace di parole come amistanza e diletanza: da quando un doge viene detto "abate" a tutte le presenze di Fiesco che Simone non vede né riconosce, dal vario andirivieni dei nemici del doge in casa del doge stesso (tanto che uno fa in tempo a versargli del veleno) al fatto stesso che Amelia-Maria non sia poi dichiarata figlia del doge (all'uopo la prima versione comprendeva una scenetta, alla fine dell'agnizione, dove il padre sconsigliava la rivelazione per prudenza politica). Eppure questo sentore romanzesco, oscuro e intricato, cupo e notturno, quasi vittorughiano congiura con altri elementi quali lo sfondo marino (e la passione per il mare felicemente esplicita nel protagonista) e l'evoluzione psicologica dei personaggi verso la purificazione degli animi tutti, anche dell'implacabile Fiesco, mediante l'anelito alla purezza, alla pace, alla religiosità, per tingeggiare indebilmente l'opera.

Piero Mioli (4 - continua)

Il quarto enigma di Turandot: Puccini/Berio o Berio/Puccini?

È arcinota la spregiudicatezza con la quale Luciano Berio "riscrive" la musica altrui, ponendo mano a partiture del passato remoto e prossimo, da Boccherini a Schubert, da Mahler a De Falla. Stavolta tocca a Puccini e in particolare al finale della *Turandot* composto come sappiamo da Franco Alfano; finale tutt'altro che trascurabile, anche se da qualche tempo abbastanza sottovalutato come qualcosa che suonerebbe un po' troppo... "verista", un po' troppo... "wagneriana", un po' troppo... "decadente" e cos' via: "un po' troppo" insomma, rispetto ad un'opera che per modernità si distingue sì dalle altre consorelle pucciniane, ma che contiene pur sempre (non nascondiamocelo puritanescamente) una pagina come il *Nessun dorma*, cavallo di battaglia dei più celebri tenori-canzonettisti di questi ed altri tempi. In tale ordine di idee Luciano Berio sostiene di "aver ripensato il finale in modo totale" intervenendo anche sul libretto da lui considerato nel suo lieto fine "di una volgarità indicibile". "Credo", sostiene il compositore, "che Puccini non abbia finito l'opera non perché è morto, ma perché è stato tradito da un libretto intrattabile... Era con questo che Puccini aveva problemi". Buon per lui (Berio) che sa leggere nel pensiero degli altri, o merito del suo "tavolino", capace di dissipare le nebbie dell'occulto, svelando il quarto enigma di *Turandot*? Pare comunque che il compositore ligure abbia intenzione di cavare dagli abbozzi pucciniani sangue di Mahler e di Schönberg. Restiamo perciò in attesa dell'esperimento Puccini/Berio (o viceversa) anche se, alla luce di mode imperanti e diffusi vezzi intellettualistici, ciò non ci esime dal temere che il "miracolo annunciato", più che risucchiare Puccini entro un'orbita di avanguardia che non gli appartiene (cosa del resto alquanto improbabile), miri ad affossare forzatamente e sprezzantemente il meritevole lavoro dell'onesto e bravo Franco Alfano.

San Pietro e il Conservatorio Celeste

Nel suo studio megalattico posto sulla novantaquattresima nuvoletta del Settimo Cielo, San Pietro, primo ministro del governo dell'Altissimo, stava sorbendo il caffè pomeridiano in compagnia di due individui chiacchieroni e invadenti che da un po' di tempo non riusciva a scrollarsi dalle sottane. La conversazione era interrotta di tanto in tanto da alcune folate di vento che recavano il frastuono proveniente da Piazza San Giovanni ove su di un palcoscenico gigantesco dei gruppuscoli di primati e di canidi, in mutua alternanza, si dimenavano con urla e gesti disumani che portavano al delirium tremens una immensa platea di zombi musicali sventolante per l'aria una selva di ramoscelli d'ulivo. Improvvisamente il fax emise un sibilo assordante, degno della partitura più spericolata del più avanguardista dei compositori contemporanei, vomitando in faccia al Grande Veglio una circolare da Roma. Non era la solita richiesta vaticana di autorizzazione alla nomina del santo di turno ma, fatto del tutto eccezionale, un decreto governativo. Il documento recitava: "nuovo schema di D.P.R. recante regolamento in materia di autonomia statutaria e regolamentare delle Istituzioni di cui alla Legge 21 dicembre 1999, n. 508" (leggi Conservatori, Accademie e affini). Dopo una rapida lettura si rese conto di trovarsi di fronte all'ennesima gatta da pelare. È vero che il Conservatorio Celeste godeva della più totale extraterritorialità, tuttavia l'idea di doversi porre in conflitto con una direttiva firmata dal Cavaliere gli faceva venire i sudori freddi. Meglio era non contraddirlo, dal momento che quello, nel suo infinito delirio di onnipotenza, se lo sarebbe potuto trovare un domani nei panni di Gesù Cristo in persona e per di più con tanto di consenso elettorale da parte di tutto l'Empireo, Padreterno compreso. Congedati gli ospiti, fece immediatamente chiamare dall'angelo piantone Santa Cecilia, patrona della musica nonché direttrice del Conservatorio in questione, la quale, esaminata la bozza di regolamento, andò a dir poco in escandescenze (è ormai strariscaputo che i politici sanno far perdere la pazienza perfino ai santi). Stigmatizzò subito la macchinosità burocratica che avrebbe avvinco come una piovra le nuove istituzioni, più concepite come aziende finalizzate a produrre utili e dividendi che non come luoghi di formazione musicale. Ma ancor di più s'incalzò per la quasi completa perdita di autonomia didattico-artistico-amministrativa, conseguente all'inserimento di troppi corpi estranei: un presidente del consiglio di amministrazione prefigurantesi come una longa manus del ministero dell'ex pubblica istruzione oltre che come un secondo gallo nel pollaio a contrastare i "chicchirichi" finora indiscussi del direttore; dei consiglieri rappresentativi delle realtà politico-imprenditoriali del territorio, dall'assessore Tizio, al ragionier Caio, proprietario della locale benemerita azienda di suini e così via, i quali avrebbero potuto condizionare con i loro libretti degli assegni l'intera politica dell'istituto. Infine, ciliegina sulla torta, il comitato di valutazione, un sinistro organismo, fagocitato da spie e delatori d'ogni sorta, cui spettava il compito di stilare sentenze sull'operato dei docenti e raccogliere nel segreto del confessionale le lagnanze degli allievi più lavativi.

Alla povera Cecilia non restò che convocare il collegio dei professori per redigere, sulla falsariga del D.P.R., il nuovo statuto e, magari, avanzare timidamente qualche nome. Dopo lunga, estenuante e spesso inconcludente discussione, come suole di prammatica avvenire in questi consessi, si optò per un presidente del consiglio di amministrazione che potesse rientrare nelle grazie della Ministra. Scartati San Siro e San Patrignano in quanto non in possesso dei requisiti specifici, la scelta cadde su San Remo, in considerazione dell'alto indice di gradimento che il "ligure" godeva in terra italica. A costui si sarebbero affiancati, oltre alla direttrice, San Luciano e San Lucio in qualità di rappresentanti del corpo docente, nel clima di mutua collaborazione e reciproca stima tra musica "contemporanea" e "popolare", di cui un mirabile saggio è stato (e, si dice, sarà) offerto dalla lungimirante gestione del nuovo Auditorium della capitale. Ma il vero problema si pose nella scelta dei membri esterni. Infatti, dopo una rapida ricerca, si scoprì che di politici e imprenditori il Paradiso era completamente sprovvisto e che, con grande imbarazzo, si sarebbe dovuta stipulare una "convenzione" con Mefistofele il quale, da par suo, fornì una lista di papabili lunga come quella del catalogo di Leporello, dalla quale si scelsero alcuni nomi, qui omessi per questioni di privacy. Più facile fu invece la compilazione dei restanti organi di "autogoverno", dal consiglio accademico (messe al bando, per ovvii motivi di opportunità, le candidature di San Biagio e di San Toro, declassati a bidelli), al comitato di valutazione, presieduto da Sant'Ignazio di Lojola.

Con la bozza di statuto e la lista degli eletti tra le mani la santa protettrice dei musicisti ritornò da Pietro, ancora alle prese con l'ennesimo caffè e con i due rompiballe di cui sopra. Egli affidò il tutto ad una colomba bianca che sbattendo le ali prese la via dei colli romani, nutrendo in cuor suo la segreta speranza che nel frattempo la Ministra, dopo l'insurrezione di tutti i conservatori della penisola, avesse riacquisito il senno e fosse scesa a più miti consigli.

Hans

I Quaderni di *Musicaaaa!*

(ora disponibili a prezzo ridotto anche in formato p.d.f. e finale
al sito internet maren.interfree.it)

- 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 - un fascicolo euro 8,50
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
un fascicolo euro 6,30
- 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 - un fascicolo euro 6,30
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
un fascicolo euro 4,30
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***
un fascicolo euro 4,80
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***
per soprano, organo positivo o clavicembalo
un fascicolo euro 3,70
- 9 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (I-II-III)***
- 10 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)***
a cura di Alberto Iesuè - un fascicolo euro 9,50; i due fascicoli euro 17,10
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 9,50
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***
un fascicolo euro 3,70
- 13 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 58, 60, 61, 65, 66)***
- 14 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 67, 68, 70, 74)***
a cura di Alberto Iesuè - un fascicolo euro 9,50; i due fascicoli euro 17,10
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)
un fascicolo euro 9,50; i due fascicoli euro 17,10 (edizione riveduta e corretta)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli - *Sonate fugate***
a cura di Roberto Becheri - un fascicolo euro 6,30

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaaa!* su supporto cartaceo è prevista a mezzo posta
tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di euro 1,50 per
spese di spedizione) sul c/c postale 11513462 intestato a
Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova
A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare
preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail
maren@interfree.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677