
Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno X - Numero 30

Ottobre-Dicembre 2004

Sommario

<i>L'odore, ladri!</i>	pag. 3
<i>Viva Nabucco viva</i> , di P. Mioli	4
<i>Il concerto italiano per tastiera nel XVIII secolo</i> , di A. Iesùè	5
<i>Dio pietoso</i> , di G. Ghirardini	16
<i>Un po' per celia, un po' per non morir...</i> , di E. Petrolini	20
<i>Un ballo in maschera, una storia da rileggere e riesaminare</i> , di C. A. Pastorino	21
<i>Giuseppe Verdi, Alessandro Luzio, il Risorgimento italiano e la Massoneria</i> , di G. Rausa	29
<i>Il nuovo best seller made Casa delle Libertà</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesùè (Roma)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Marta Lucchi (Modena)
Marco Bolzani (S. Benedetto Po - MN)	Alberto Minghini (Mantova)
Vincenzo Buttino (Grottaglie - TA)	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)	Elka Rigotti (Trento)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Antonio Fari (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Giordano Tuniooli (Ferrara)
Piero Gargiulo (Firenze)	Roberto Verti (Bologna)
Elisa Grossato (Padova)	Gastone Zotto (Vicenza)
Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Leonardo Zunica (Mantova)

Sede redazionale: P.zza Seminario, 3 - 46100 Mantova - Tel. (0376) 362677 - e-mail carlomarengo@libero.it

Spazio internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Abbonamento 2005 a *Musicaaa!*

Per ricevere *Musicaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di euro 15 da versarsi sul c/c postale n. 20735247 intestato ad Associazione Musicanuova, Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 1010304 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 carlomarenco@libero.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

Musicaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via 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

sullo spazio internet maren.interfree.it e presso le 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

L'odore, ladri!

Sir John Falstaff tra miasmi, tanfi, puzze e polveri sottili

Una brutta mattina, ad inverno inoltrato, quando la nebbia nerofumo impedisce ogni visibilità e l'aria pungente ti pizzica le guance, Sir John Falstaff sgusciava dall'Osteria della Giarrettiera dove aveva trascorso una notte burrascosa alle prese con l'irascibile Dott. Cajus. Dopo aver cercato invano di farsi largo, onde imboccare la giusta strada usando come pila il naso del suo scudiero Bardolfo, andò a sbattere l'abbondante addome contro il cofano di un'automobile immancabilmente parcheggiata sul marciapiede della piazzuola. Senonché, a colpirlo non fu tanto il fragore dell'impatto, quanto la puzza irrespirabile emanata dalle viscere del veicolo. Per il momento, vista la gran voglia di riposare, non fece alcun caso al fenomeno, proseguendo per la propria via verso il morbido materasso di casa sua.

Passato qualche minuto, un nuovo botto, stavolta contro la portiera di un'altra vettura. Pum! E nuovamente tanfi irrespirabili. E pensare che il motore resta all'interno! Qualche colpetto di tosse e poi, avanti tutta. I favoriti della luna, cioè i nottambuli, di prima mattina non sono mai in forma, e poi la luce degli abbaglianti li frastorna non poco. Comunque, a rendere Falstaff inquieto e... inquinato furono le incessanti esalazioni dall'interno e dall'esterno delle auto: cofani, portiere, sedili, cruscotti, pneumatici, come se tutte le parti si fossero trasformate in tante bombolette spray allo smog. Perfino l'autoradio fumava. Il tutto, anche a motore spento, per non dire del fastidio provocato da una masnada di giovinastrì che gli passò accanto a cavallo di una dozzina di motociclette, di quelle che asfissiano più di cento compagne a quattro ruote. Intanto, toccandosi lievemente la superficie del pancione, per far udire il gorgoglio delle mille lingue interne che annunciavano il suo nome, l'enorme Falstaff cercò di sfidare il rumore assordante provocato da quei bolidi scatenati. Inutile! Se poteva competere in fatto di chiasso, quanto a miasmi non era il caso di farsi illusioni.

Il clima si fece sempre più soffocante. Quand'ecco, tra la foschia, una visione di paradiso. L'amatissima Mrs Alice Ford a bordo dell'ultima fiammante fuoriserie sfornata dalla fabbrica del marito. Vista la marca, pensò che tutto fosse regolare, accostandosi galantemente. Ma non fu così perché, per burla, la bellissima signora gli soffiò sul muso una densa nube color catrame, sfrecciando via tra grosse risate. Malgrado la marmitta catalitica a prova di tiscici la tosse si fece sempre più insistente, specie dopo l'analogo trattamento avuto da altre signore. Infuriatosi un po' anche con l'altro dei suoi scudieri, Pistola, pregandolo di non scaricarsi, decise di andare dal medico.

Diagnosi? Roba da poco e rimediabilissima. E lui a lagnarsi dell'aria pestilenziale, invocando dall'ASL provvedimenti contro il traffico congestionato. Che cosa? Non se ne parla nemmeno! La campagna ecologica si era infatti chiusa definitivamente con il provvedimento antifumo. E poi, il tubo di scappamento non è una sigaretta. Per le automobili occorre attendere almeno il 3024. Tempo al tempo! Altrimenti, poveri baristi! Chi va più a prendere il caffè? Per non dire dei petrolieri: tutti in mutande. Quelli lì bisogna aiutarli, sono extracomunitari. Tutt'al più qualche targa alterna, ma solo nei giorni pari del mese, eccezion fatta per la prima e la terza decade, come pure per la seconda. Esattamente alla maniera degli scioperi CGIL-CISL-UIL durante il governo D'Alema.

Senonché, di lezzo in lezzo e di tosse in tosse, il buon Falstaff, fattosi sottile come le polveri respirate, sputò l'ultimo polmone (lui che ne aveva più di uno), gridando con tutto il fiato che gli restava, L'odore, ladri! mentre puntava l'occhio ormai vitreo su Buckingham Palace.

E fu così che il capolavoro verdiano uscì dal repertorio, cedendo il campo all'opera di Goffredo Petrassi La morte dell'aria.

J. Kreisler

Viva Nabucco viva

Uno schizzo panoramico sulla sorte del cosiddetto primo Verdi, oggi, sui principali palcoscenici del mondo

di Piero Mioli

Così una guerriera aggressiva come Abigaille annuncia l'imminenza di un re prepotente e blasfemo come Nabucco (che osa entrare nel tempio a cavallo), e così (per la verità dopo con un punto interrogativo prima e dopo il secondo evviva) risponde il coro dei Babilonesi pronti a devastare Gerusalemme e a opprimere gli Ebrei. Ma altrettanto potrebbe rispondere chi desse un'occhiata alle stagioni liriche del mondo ora che esse volgono verso la metà: nell'ambito del primo teatro verdiano, il *Nabucco* del 1842, l'opera grandiosa che segnò il rientro nell'attività del sommo drammaturgo musicale, l'opera che faceva tesoro dei lasciti rossiniani, belliniani e donizettiani ma intanto faceva anche gli affari suoi (cioè dava uno scossone al melodramma italiano e in un baleno lo aggiornava a dovere), dall'autunno del 2004 all'estate del 2005 compare una decina di volte. Tra settembre e ottobre è stato a Francoforte, in ottobre a Berlino e Modena, in novembre a Bilbao, tra novembre e dicembre ad Amburgo, tra novembre e febbraio a Vienna, tra gennaio e febbraio a Dresda e Zurigo; più in particolare in febbraio ha visitato anche il Metropolitan di New York, teatro e città che l'opera l'hanno scoperta tardissimo, solo qualche anno fa, ma da allora non l'hanno più abbandonata, e nella prossima estate tornerà anche all'Arena di Verona (dove non è affatto una novità ma merita di restare per ulteriori ragioni di comoda spettacolarità). Esulteranno dunque i verdiani di fede? I verdiani che amano *I due Foscari* come *Un ballo in maschera* hanno tutte le ragioni per esultare? Sì per *Nabucco*, meno per quanto riguarda le altre opere del primo loro beniamino, quelle precedenti il trionfante *Rigoletto* del 1851. Vediamone la presenza in questa stagione corrente. Per esempio *Il corsaro* compare nei cartelloni di Barcellona (gennaio) e di Genova (maggio), *Giovanna d'Arco* in quelli di Anversa-Gent (aprile) e di Rennes (novembre), *Luisa Miller* in quelli di Dallas (gennaio) e di Karlsruhe (marzo): bene se la conquista raggiunge certa America e Germania tranquillamente conservatrice, amante del melodramma ma fin troppo affezionata a personaggi onnipresenti come Figaro e Butterfly, e un po' meno se l'Italia fa capolino una volta sola (grazie al Carlo Felice, dunque). Di fronte a due o tre edizioni, esistono però anche le edizioni uniche: e sono i casi di *Stiffelio*, di *Attila*, della *Battaglia di Legnano* e dei *Masnadieri*, titoli programmati e inscenati rispettivamente a Zurigo nel settembre-ottobre del 2004, quindi a Ravenna nell'aprile, a Roma nel marzo, a Las Palmas nel maggio del 2005. Siccome poi sotto l'unità qualcosa c'è sempre, ovvero non c'è affatto, ecco poi che nessun teatro ha avuto l'idea di mettere in scena non si dirà *Oberto, conte di S. Bonifacio* o *Un giorno di regno*, ma nemmeno i fastosi *Lombardi alla prima crociata* (o la relativa *Jerusalem*), i vibranti *Due Foscari*, la piccola *Alzira* (piccola perché particolarmente corta, ma eccellente almeno nel finale), quell'*Aroldo* che per la verità venne dopo la trilogia popolare ma rifacendo lo *Stiffelio* volle essere più godibile, più opulento, insomma più sinceramente melodrammatico. All'appello, inoltre, manca ancora qualche titolo. Non è *Macbeth*, opera giovanile del 1847 che fu rifatta nel 1865 e usualmente e giustamente data nella seconda versione (anche se la scena del Sonnambulismo, per esempio, è una meraviglia della prim'ora): è l'*Ernani* del 1844, che in un contesto del genere la sua dignità la conserva e in dicembre-gennaio è stato rappresentato a Zurigo e in maggio si rappresenterà a Las Palmas. Troppo poco, però, per un'opera in realtà mai uscita dal repertorio e infatti data e ridata abbastanza spesso durante il secondo Novecento col contributo di grandi direttori (Mitropoulos, Schippers, Muti) e cantanti (Del Monaco, Corelli, Bergonzi, Milanov, Cerquetti, Price, Bastianini, Bruson, Siepi, Christoff). Per un'opera, si badi bene, che la snella monografia di Gabriele Baldini, quell'*Abitare la battaglia* che non fa nessuna fatica a oscurare un'altra e trivolumentrica monografia (immediatamente riconoscibile) addita fra i tre capolavori del teatro di Verdi: prima del *Trovatore* e del *Ballo in maschera*, *Ernani* figura già come un vertice di quella superba drammaturgia. Dunque, che i teatri se ne ricordino, fidandosi della musicologia e della critica verdiana più sintetica e intelligente.

*Il concerto italiano per tastiera nel XVIII secolo**

di Alberto Iesùè

I motivi per cui in Italia il clavicembalo tarda ad affermarsi come strumento solista nel XVIII secolo non vanno certo ricercati in un presunto disinteresse da parte dei compositori verso tale genere. Argomento liquidato in tal senso da alcuni a fronte della constatazione della presenza, al contrario, di concerti con strumenti solisti quali il violino, il flauto, l'oboe. Una banale riflessione non può non mettere in evidenza come il violino solista poteva agire come *primus inter pares* e che i suoni penetranti del flauto e dell'oboe ben potevano spiccare da soli nel contesto di altri strumenti accompagnatori o concertanti che fossero. Ciò certo non era concesso alla esiguità sonora di un cembalo, il cui campo di ascolto si estingue dopo pochi metri, se solo, figurarsi se intrappolato dai suoni di una pur contenuta orchestra da camera. D'altro canto l'invenzione del cembalo a martelli di Bartolomeo Cristofori se fu certo rivoluzionaria dal punto di vista tecnico ed espressivo non creò immediatamente un mutamento realmente congruo per quanto riguarda il volume del suono. Il clavicembalo a martelletti, che gradualmente muterà il suo nome in *fortepiano* e poi *pianoforte* – ma come sappiamo troveremo ancora all'inizio dell'Ottocento la dizione 'clavicembalo' per indicare uno strumento che in pratica nulla aveva più a che fare con esso – acquisterà una propria pregnanza di suono solo negli ultimi decenni del 1700. Questo in pratica. C'è inoltre da tener conto del fatto della lentezza della diffusione del nuovo strumento ideato da Cristofori: costruito fra il 1698 e il 1700 ebbe la sua, per così dire, consacrazione storica nel 1711,¹ ma la sua attuazione pratica solo nel 1732 con le *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* del pistoiese Luigi (Lodovico) Giustini (1685-1744).²

Tali considerazioni mi conducono a supporre che tutti quei concerti con il 'cembalo' solista composti in epoca ancora barocca e che rispecchiano le caratteristiche proprie del periodo barocco furono in realtà composti per il nuovo strumento a martelli. Il che, di conseguenza, porterebbe a rivedere le esecuzioni moderne effettuate sulla tastiera a pizzico. In tale ottica vanno poi condannate quelle incisioni discografiche, che non citiamo per amor di patria, che presentano concerti per cembalo solista con un'orchestra da camera composta da sei o otto violini, due viole e due violoncelli (e, alle volte, organici ancora più ricchi)³ dove la povera tastiera a pizzico non avrebbe alcuna possibilità di emergere ma che, grazie alle meraviglie delle tecniche di registrazione, si impone quasi alla maniera di un moderno Steinway! In qualche modo più corrette appaiono quelle esecuzioni che usano un organico ridotto al minimo e che comunque registrano il suono del cembalo qual esso è realmente. Altrettanto mi sembrano oggi improponibili quelle esecuzioni – ancorché meritevoli per il risultato artistico raggiunto e per averci restituito piccoli capolavori sconosciuti e/o dimenticati - che adottavano il clavicembalo in concerti di Domenico Cimarosa,⁴ Tommaso Giordani⁵ e Giovanni Paisiello,⁶ che sono concerti tutti concepiti ormai nell'ultimo quarto di secolo del 1700. Più consapevoli invece della nuova realtà del graduale imporsi dell'uso del cembalo a martelli sono, ad esempio, quelle interpretazioni di concerti di Giovanni Benedetto Platti⁷ – cronologicamente ancora dentro il periodo barocco – con il moderno pianoforte.

A fianco del fattore puramente tecnico non ci stancheremo di ripetere che la sensibilità musicale di oggi non potrà mai essere quella del XVIII secolo, frutto di culture, ambienti e motivazioni diverse, ragion per cui è difficile oggi riuscire a gustare appieno quelle riproposte esecutive di Concerti di Mozart su *fortepiano* dell'epoca. E poi. Sappiamo tutti che possiamo apprezzare le Sonate di Domenico Scarlatti vuoi al clavicembalo vuoi al pianoforte, mentre ad esempio le Sonate di Antonio Ferradini,⁸ pur se composte probabilmente intorno al 1757, non sono degnamente proponibili al pianoforte proprio per la loro scrittura esclusivamente clavicembalistica e, al contrario, molti passi di Sonate di

* Il presente saggio non deve ritenersi definitivo sull'argomento. Chi scrive sta raccogliendo concerti per tastiera di diversi altri autori (Domenico Auletta, Giacomo Goffredo Ferrari, Gian Francesco Fortunati, Quirino Gasparini, Domenico Puccini, Vincenzo Rastrelli, Giovanni Battista Serini ecc.) che saranno analizzati in uno studio successivo.

Platti acquistano la loro reale poesia espressiva solo grazie alla cantabilità del pianoforte.

Es. 1: PLATTI, Giovanni Benedetto. Sonata in la minore, Op. IV, n. 4 (I 125), Adagio, misure 1-4.



Tornando ai concerti composti fino agli anni 1760/70, va ribadito che il loro organico originale prevedeva solamente, oltre al cosiddetto cembalo, due violini, una viola e un violoncello, ovvero il classico quartetto d'archi. Spesso non era prevista neanche la viola, la cui funzione originariamente altra non era che quella di raddoppiare all'ottava superiore il violoncello.⁹ In sostanza si cercava di dare all'esiguo volume dello strumento a tastiera la massima possibilità di emergere. Potrebbe apparire come il desueto uovo di Colombo, fatto sta che quanto sopra spiega benissimo i motivi della mancanza di una più cospicua frequentazione da parte dei compositori del concerto per cembalo prima degli anni 1740/50.¹⁰ Quando a mano a mano si prende coscienza delle possibilità sonore e canore del nuovo strumento a martelletti e contemporaneamente lo strumento medesimo acquista migliore concretezza di volume ecco che il genere si fa ricco e continuo, ecco che i compositori si dedicano ad esso con interesse e conseguendo notevoli risultati artistici.

In un arco di tempo che va dal 1730 circa al 1800 abbiamo catalogato una sessantina di compositori italiani che hanno lasciato complessivamente poco meno di 200 concerti per tastiera solista. Poco meno di 200 concerti di cui si ha notizia certa. Facile osservare che saranno stati molti di più. Una prima considerazione di ordine generale è che fra quelli pubblicati all'epoca solamente un compositore – per quanto risulta dalle nostre ricerche - ebbe l'onore di vedere i suoi concerti pubblicati in Italia: i 4 concerti di Giuseppe Buccioni furono stampati a Firenze fra il 1783 e il 1784. Tutti gli altri trovarono accoglienza a Parigi, Londra, Amsterdam, L'Aia, Bonn e altrove. Una situazione questa che non fa che confermare il ben noto fenomeno della diaspora dei compositori italiani di musica strumentale sul quale è opportuno spendere qualche parola.

Mentre il melodramma continuava ad avere in Italia un ininterrotto successo, un gran numero di compositori-esecutori di musica strumentale andavano a divulgare la loro musica strumentale all'estero e non nei vari stati della penisola italiana.¹¹ In pratica avveniva che mentre in Italia il compositore tendeva a coltivare tutti i generi vocali e strumentali, all'estero veniva chiamato in funzione della specialità nella quale maggiormente eccelleva e quindi spesso con specifiche funzioni di esecutore e compositore di musiche strumentali. I centri musicali italiani, grandi o piccoli che fossero, dipendevano da Regni e Repubbliche che per necessità storica di sopravvivenza erano conservatori e quindi interessati soprattutto ad offrire alle grandi masse di pubblico una forma di divertimento culturale apparentemente interessante e piacevole come il melodramma allora fiorente, ma privo di quella vitalità interiore che potesse stimolare intellettualmente: è chiaro che ogni situazione conservatrice guarda con sospetto a nuove idee – e questo nuovo modo di pensare poteva scaturire proprio anche dalla 'nuova' musica strumentale, come ad esempio la presa di coscienza della libertà dell'artista e della sua musica -, nuove idee che possano sconvolgere l'ordine che si cerca di conservare. Un problema di tal genere non esisteva né in nazioni come Francia ed Inghilterra dove, considerata la solidità delle istituzioni collaudate da secoli, un nuovo tipo di musica non avrebbe avuto la forza di alterare i vecchi equilibri, né nelle regioni tedesche dove la situazione è paradossalmente rovesciata, in quanto le numerosissime corti di principi, re, imperatori,¹² in effetti facevano quasi a gara per essere culturalmente all'avanguardia per dimostrare che proprio il loro piccolo regno poteva essere quello guida a cui tutti gli altri dovevano guardare. Non ci sembra possa essere un caso, infatti, che fra i pochi compositori di musica strumentale che non si mossero mai dall'Italia fu il modernissimo Giovanni Battista Sammartini, che visse e operò sempre a Milano, ovvero quella che fu la città più aperta

ai nuovi tempi. Altro problema è quello del diverso tipo di pubblico atto a recepire la nuova musica strumentale. Vale a dire che in Italia tarda ad affermarsi una nuova classe di consumatori che vada ad affiancarsi culturalmente alle classi dominanti. Mi sembra appunto evidente che questa ritardata nascita o crescita di un ceto medio borghese culturalmente avanzato coincida e derivi dal perdurare del conservatorismo delle classi dominanti: un concertista e compositore come Paganini, figlio di un imballatore e dilettante di musica, potrà manifestare il proprio talento in Italia quando siamo ormai all'inizio dell'Ottocento. Veniamo poi alla stampa musicale. Per quanto riguarda il melodramma sappiamo che in questo periodo la grande richiesta da parte del pubblico di continue novità fa sì che questo tipo di musica fosse utilizzabile per una sola rappresentazione. La stampa di melodrammi quindi diventa antieconomica e l'opera continua a vivere e circolare in manoscritto. Al contrario, rimane abbondante in campo editoriale la presenza della Chiesa che pubblica musica sacra (messe, mottetti, salmi, magnificat, litanie, vesperi, antifone): una presenza, quella della Chiesa, che manifesta oltre che un fatto culturale anche una potenza economica. Ragion per cui è solo proprio la musica strumentale che viene a pagare la conseguenza di una particolare situazione politica, sociale ed economica. L'insieme di questi motivi spinge i compositori italiani ad andare all'estero, dove la loro musica strumentale può venire eseguita e pubblicata con successo. A Londra, ad Amsterdam e a Parigi sono gli editori più attivi in questo campo.

Difficile rimane lo stabilire una datazione precisa di concerti con tastiera solista sicuramente composti prima del 1750. A parer nostro non ne dovrebbero esistere di anteriori al 1730, anche se Torrefranca lanciava l'ipotesi che almeno alcuni dei concerti di Platti potessero essere stati composti intorno al 1720/25. Gli unici manoscritti con una datazione precisa sono alcuni di Platti, datati 1743, e quelli di Giovan Battista Martini, datati fra il 1746 e il 1755. Fra gli anni 1740/50 sono stilisticamente collocabili quelli di Baldassarre Galuppi, l'unico che abbiamo di Francesco Durante e quelli di Giovan Battista Predieri. Nel caso di Predieri le date potrebbero essere anticipate anche di molto, in considerazione della data di nascita del compositore (1678, ma non si conosce la data di morte), però alcuni elementi, come l'uso del basso albertino e l'introduzione della cadenza, non possono che farceli collocare non molto prima di quel decennio.

A proposito di elementi propri del periodo barocco e di quelli più caratterizzanti il periodo classico c'è da dire che è pressoché impossibile costruire una sorta di spartiacque che delimiti il concerto barocco ed il concerto classico. Per fare un semplice esempio, troviamo già embrioni di allegro in forma di sonata con primo e secondo tema ben prima del 1750, mentre, in concerti datati fra il 1780/1790, è ancora in uso il basso cifrato in concerti dove ormai il fortepiano è un solista in una orchestra completa di archi e fiati, ma evidentemente rimaneva presente la persona del maestro/direttore alla tastiera.

Es. 2: SALES, Pietro Pompeo. Concerto in do maggiore per pianoforte e orchestra, Andantino con molto moto, misure 11-13.

The image shows a musical score for measures 11-13 of a concerto by Pietro Pompeo Sales. The score is for Piano (Pf.) and strings (VI. I, VI. II, Va., Vc.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piano part features a complex fingering sequence: 7 3, 6 3, 7 3, 6 3, 5 3, 7 3, 6 3. The string parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

Del bolognese Giovan Battista Predieri rimangono tre concerti:¹³ due in sol maggiore per clavicembalo e archi (2 violini, viola e violoncello), uno in do maggiore, dove manca la parte della viola ma presenta due corni da caccia.¹⁴ “Il *Concerto in Sol magg. con cembalo obbligato* mostra nel primo movimento caratteristiche proprie alla sonata del primo periodo classico: esposizione (con i due temi nella tonalità di tonica e dominante), breve sviluppo e ripresa. Nel terzo tempo (riconducibile alla forma rondò) la scrittura spigliata e brillante di G. B. raggiunge i migliori risultati: ogni riapparizione del tema principale viene arricchita da lievi variazioni e figurazioni rococò”.¹⁵ In questo concerto appaiono i primi esempi di cadenza. Cadenza non scritta dal compositore ma lasciata evidentemente alla fantasia dell’esecutore. Il primo è nel secondo tempo *Larghetto*.

Es. 3, i: PREDIERI, Giovanni Battista. Concerto in sol maggiore con cembalo obbl. e archi, *Larghetto*, misure 75-79.

L’altro nel terzo tempo *Allegro*.

Es. 3, ii: PREDIERI, Giovanni Battista. Concerto in sol maggiore per cembalo obbl. e archi, *Allegro*, misure 208-214.

Altra probabile cadenza – ma cos’altro potrebbe significare l’indicazione “a suo modo”? – appare nel Concerto con corni da caccia, e ancora nel secondo tempo *Assai cantabile*.

Es. 4: PREDIERI, Giovanni Battista. Concerto in do maggiore per clavicembalo, corni da caccia e archi, Assai cantabile, misure 23-24.

23

Di Giovanni Benedetto Platti (Padova 1697 – Würzburg 1763)¹⁶ ci rimangono nove Concerti per cembalo e quartetto d'archi. Sono tutti conservati manoscritti presso la Staatsbibliothek di Berlino. Nel 1742 l'editore Johann Ulric Haffner pubblicò a Norimberga, di Platti, *VI Concerti de quali si espone presentemente due per cembalo obbligato con due violini, viola e violoncello Op. II*. Di questa stampa non è stato rinvenuto alcun esemplare: il catalogo Breitkopf & Härtel del 1768 riporta gli incipit di due Concerti per cembalo di Platti, il che fa presumere che in effetti ne furono pubblicati solamente due dei sei annunciati alla stampa. Uno dei due, in re maggiore (I 50), è fra i manoscritti di Berlino; l'altro, di cui riportiamo l'incipit, non è stato rinvenuto.

Es. 5: PLATTI, Giovanni Benedetto. Concerto per clavicembalo in sol minore I 56 (perduto), incipit.

Fausto Torrefranca pubblicò due concerti per la casa editrice Carisch di Milano: nel 1949 come n. 1 quello in sol maggiore (I 54), nel 1953, come n. 2, quello in do minore (I 49). Dall'analisi dei Concerti per cembalo di Platti scopriamo una sorta di sintesi di quanto avviene nel corso del XVIII secolo in merito alla evoluzione di questo genere, ovvero un progressivo scivolamento dal concerto barocco al concerto classico.¹⁷ Questa evoluzione, nel caso di Platti, ci permette di ipotizzare la cronologia degli stessi concerti. In tre di essi – re maggiore I 50, do maggiore I 48, fa maggiore I 52 – il cembalo ha la chiara funzione del 'concertino' e la struttura degli Allegro è quella solita Tutti-Solo-Tutti-Solo-Tutti. In altri Concerti – la maggiore I 57, sol maggiore I 55, mi bemolle maggiore I 51, fa maggiore I 53¹⁸ – questa struttura viene abbandonata e prima solamente i violini, poi tutti gli archi passano da una iniziale funzione di sostegno al dialogo con lo strumento ora veramente solista, il cembalo, che non solo ripropone ma sviluppa i temi esposti dall'orchestra. Darei ai Concerti di Platti la seguente numerazione cronologica:

- n. 1 in sol maggiore (I 54)
- n. 2 in do minore (I 49)

- n. 3 in re maggiore (I 50)
- n. 4 in do maggiore (I 48)
- n. 5 in fa maggiore (I 52)
- n. 6 in la maggiore (I 57)
- n. 7 in sol maggiore (I 55)
- n. 8 in mi bemolle maggiore (I 51)
- n. 9 in fa maggiore (I 53).¹⁹

Il più bello fra tutti è per noi quest'ultimo, per la brillantezza e l'originalità dei motivi nei tempi veloci, per l'intima profondità espressiva nell'Adagio – uno dei momenti più lirici di Platti, di una spiritualità raggiunta dal compositore nei tempi lenti delle sonate per cembalo I 125 e I 126, nel *Benedictus* della *Messa da Requiem*, nello *Stabat Mater* e nei tempi lenti di alcuni Concerti per violoncello²⁰ –, per la perfetta organizzazione dei rapporti fra solista e orchestra, per le non banali modulazioni, per il trattamento tecnico del clavicembalo, in cui l'importanza data alla mano sinistra e la necessità di spaziare per tutta la tastiera fanno intuire una ricerca, una tensione verso il futuro pianoforte.

Es. 6: PLATTI, Giovanni Benedetto. Concerto in fa maggiore I 53, Adagio, misure 17-31.

“Platti per primo e padre Martini poi, l’uno agendo a Würzburg, l’altro a Bologna, sono gli autori italiani che meglio manifestano, nel campo del concerto cembalístico, la tendenza a realizzare nuove situazioni emancipate dall’ambito barocco della forma e che enucleano invece elementi che si diranno classici, primi fra tutti il concetto di ripresa (nel Platti evidente) e il bitematismo (nel Martini, anche se inserito in una struttura fondamentalmente bistrofica), come pure la ricerca di superare la rigida contrapposizione fra tutti e solo, almeno nel confronto diretto o nell’integrazione reciproca, se non ancora nel dialogo”.²¹ Di Giovanni Battista Martini (Bologna 1706-1784), conosciuto soprattutto come storico e teorico della musica nonché punto di riferimento culturale per molti suoi contemporanei,²² abbiamo sei concerti per cembalo e archi, in qualche modo reperibili in edizione cosiddetta

moderna.²³ Tre dei manoscritti sono datati (1746, 1750 e 1752): la composizione dei concerti va pertanto inserita fra il 1746 e il 1755. Il concerto in fa maggiore, probabilmente composto poco dopo il 1752, aggiunge agli archi due fagotti: è uno dei pochi, anteriori al 1760, a presentare strumenti a fiato (l'unico altro esempio da noi rinvenuto è quello, citato, di Predieri con i corni da caccia).

Più fortuna ha avuto in tempi recenti l'unico Concerto per clavicembalo e archi di Francesco Durante (Frattamaggiore, Napoli 1684 – Napoli 1755), anche, crediamo, per l'attenzione rivoltagli da Francesco Degrada, forse il maggiore studioso del compositore napoletano. Il Concerto in si bemolle²⁴ è conservato manoscritto presso il Conservatorio S. Pietro a Maiella di Napoli ed è stato pubblicato, con la revisione appunto di Degrada, da Ricordi nel 1968.²⁵ Considerato fra i più belli del genere – ci riferiamo alla produzione anteriore al 1750 – è di difficile datazione: la copia manoscritta è presumibilmente stata eseguita intorno al 1750, ma sicuramente il concerto è di diversi anni precedente. Così Degrada nella nota introduttiva della edizione Ricordi: “Ovunque c'è una sorta di abbandonata gioia per l'esecuzione: l'opera si sviluppa come attraverso una libera improvvisazione: eliminato quasi ogni riferimento alla tecnica contrappuntistico-imitativa, la composizione cresce su se stessa come per organica germinazione di ogni figura dall'altra.

Unito da tenui e pure sottilmente persuasive analogie, ogni elemento confluisce nel successivo e tutti concorrono, dominati da una lucida volontà espressiva, alla definizione della forma nel suo insieme. Come spesso avviene nell'opera del nostro musicista, vecchio e nuovo stile si danno la mano. La pomposa misura barocca si ingentilisce nella più lieve eleganza della galanteria, rifiutandone tuttavia la troppo facile chiarezza e il morbido abbandono sentimentale: siamo al di là della severità di scrittura e dell'arroganza virtuosistica dello stile barocco, ma non ancora nell'amabile socialità del salotto arcadico. Dietro il sorriso del gioco musicale si avverte sempre la compiaciuta consapevolezza di un magistero tecnico che, anche laddove non si trasfigura compiutamente in arte, s'impone per il sano e ingenuo carattere di un artigianato di alta classe”.

Va sottolineato lo splendore di poetica riflessione raggiunto nel tempo centrale “Grave”, dove clavicembalo e violini si alternano in movimenti di maestosa tristezza e che, come nei concerti coevi di altri autori – Predieri, Platti, Galuppi - la parte solistica del clavicembalo è in gran parte scritta senza l'appoggio degli archi, proprio per non soffocare la sonorità esigua dello strumento.

Es. 7: DURANTE, Francesco. Concerto in si bemolle per clavicembalo e archi, Allegro, misure 11-33.



La più recente ‘riscoperta’ ufficiale di Baldassarre Galuppi (Burano, Venezia 1706 – Venezia 1785) è avvenuta nel 1985 in occasione del bicentenario della morte. Ma è stata una riscoperta pressoché totalmente operistica, anche se non sono mancate esecuzioni di sonate per clavicembalo per mano di prestigiosi interpreti quali Egida Sartori, Gordon Murray, Edward Smith, Franco Angelieri, Laura Alvini. Certamente il lungo e congruo sodalizio operistico con i libretti di Carlo Goldoni hanno indirizzato i riflettori più sui suoi melodrammi, giocosi o seri che furono, che su altro. Stupisce, tra l’altro, che nel convegno a lui dedicato proprio per quella commemorazione quasi totale è stato il silenzio sulla sua produzione clavicembalistica²⁶ e sui suoi concerti per cembalo. Cosicché ancora oggi la fama del ‘Buranello’ appare legata a *Il filosofo di campagna*, a *L’Arcadia in Brenta*, a *Il mondo della luna*: “Una figura cardine per capire la musica del ‘700, da Vivaldi a Mozart o Haydn. Nessuno, o solo pochi, davano credito alla produzione ‘seria’ del Buranello, eppure ora tutti si sono ricreduti. Abbiamo messo a confronto arie di opere serie di Galuppi con quelle di Mozart, perché il paragone doveva essere fatto ad altissimi livelli, e Galuppi non ha sfigurato, anzi”, rileva Franco Rossi durante i festeggiamenti per Galuppi avvenuti a Venezia nell’ottobre del 1985.²⁷ Il tentativo di mettere ordine nella vasta produzione clavicembalistica di Galuppi, fu iniziato da Hedda Illy alla fine degli anni Sessanta. Nel primo volume dedicato alle sonate per cembalo²⁸ la Illy elenca 103 sonate e nove concerti per cembalo ed anche 67 sonate pubblicate in edizione moderna da vari editori.

Hedda Illy elenca così i concerti per cembalo di Galuppi:

- n. 1 in fa maggiore²⁹
- n. 2 in re maggiore
- n. 3 in do maggiore³⁰
- n. 4 in mi bemolle maggiore
- n. 5 in sol maggiore
- n. 6 in fa maggiore
- n. 7 in do minore
- n. 8 in la maggiore
- n. 9 in sol maggiore

I concerti sono tutti per clavicembalo ed archi, ad eccezione del n. 9, che ha una parte di flauto ma nel manoscritto manca la parte del cembalo. La “vicinanza allo stile classico è nettamente avvertibile

[.....] nel *Concerto in fa maggiore*, che si distingue dagli altri anche per una forza d'ispirazione melodica davvero sorprendente. Si veda, ad esempio, l'Allegro d'apertura con quanta sicurezza è portato avanti nel suo svolgimento è come è preziosamente abbellito il secondo movimento".³¹

Es. 8: GALUPPI, Baldassarre. Concerto in fa maggiore per clavicembalo e e archi, Grave, misure 1-8.

The musical score for Example 8 consists of five staves. The top two staves are for Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II), both in treble clef. The third staff is for Viola (Va.) in alto clef. The fourth staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef. The fifth staff is for Clavichord (lav.) in bass clef. The music is in 3/4 time, F major, and is marked 'Grave'. The score shows measures 1 through 8, with trills and ornaments indicated by 'tr' above notes in the upper staves.

Più recentemente, grazie alla segnalazione fattami da Massimiliano Sala, siamo venuti a conoscenza di un importante lavoro sulla musica per tastiera di Galuppi, che, a parer nostro, non dovrebbe rimaner limitato all'ambito delle tesi di laurea: Luisella Molina, *Le composizioni per strumento a tastiera di Baldassarre Galuppi*, tesi di laurea 1994/95, Università degli Studi di Pavia. In tale lavoro è contenuto il catalogo tematico di ben 169 sonate per cembalo, nonché l'edizione critica dei sei Concerti per cembalo conservati in manoscritto presso la Bibliothèque Nationale di Parigi. Segnaliamo che per ogni sonata sono riportate le fonti manoscritte e le edizioni moderne. Per dare un'idea dell'importanza del lavoro della Molino elenchiamo le città in cui sono conservate le fonti manoscritte da lei segnalate: Austin, Barcelona, Berkeley, Berlin, Bologna, Brescia, Bruxelles, Cambridge, Cascia, Dresden, Dubrovnik, Durham, Firenze, Genova, Liège, Lisboa, London, Lund, Milano, Montecassino, München, Napoli, Palermo, Paris, Perugia, Praha, Roma, Savona, Stockholm, Torre del Lago, Venezia, Wien, Zagred.

Alberto Iesuè (1 – *continua*)

- ¹ Come è noto la notizia fu data dall'erudito ed autore drammatico Scipione Maffei: *Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano, e forte*, in «Giornale de' Letterati d'Italia», Tomo V, Venezia 1711, pagg. 401-408.
- ² BOTTI CASELLI ALA, *Le 'Sonate da cimbalo di piano, e forte' di Lodovico Giustini*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII, n. 1, 1978, pagg. 34-66.
- ³ Non mancano oggigiorno incisioni di concerti per cembalo – cembalo a pizzico – con un'orchestra di archi, flauti, corni, oboi: quasi impossibile in questi casi riuscire a rintracciare le melodie del cembalo.
- ⁴ Domenico Cimarosa, *Concerto in si bemolle maggiore per clavicembalo e orchestra da camera* (Elzbieta Stefanska Lukowicz clav., The Masterplayers, dir. Richard Schumacher, Italia ITL 70032, 1978).
- ⁵ Tommaso Giordani, *Concerti per clavicembalo e orchestra in re magg. e in do magg.* (Robert Veyron-Lacroix, I Solisti Veneti, dir. Claudio Scimone, ERATO STU 71063, 1976).
- ⁶ Giovanni Paisiello, *Concerto in do magg. per clavicembalo e orchestra* (R. Gerlin, Ensemble Orchestrale de l'Oiseau Lyre, dir. L. de Froment, OISEAU LYRE OLS 129).
- ⁷ Giovanni Benedetto Platti, *Concerto n. 2 in do minore per pianoforte e orchestra* (F. Blumenthal, Orchestra Sinfonica del Mozarteum di Salisburgo, dir. T. Gruschenbauer). Il pianista Giuseppe Scotese ha diretto e suonato al pianoforte – prima esecuzione moderna, 11 agosto 1997, Rocca di Mezzo, Oratorio «Madonna del Gonfalone» – il *Concerto in do maggiore* (I 48) e il *Concerto in fa maggiore* (I 53). I due concerti sono stati revisionati dallo stesso Scotese per la Casa Editrice Ricordi.
- ⁸ IESUÈ ALBERTO, *Antonio Ferradini «Maestro di cappella napoletano»*, in «Hortus Musicus», II, n. 5, Gennaio-Marzo 2001. Le sei sonate per cembalo di Ferradini sono state pubblicate, a cura di chi scrive, ne «I Quaderni di Musicaaa!», fascicoli n. 9 (Sonate I, II, III) e n. 10 (Sonate IV, V, VI), Mantova 2000. La *Sonata VI* è stata presentata in prima esecuzione moderna dalla clavicembalista Silvia Rambaldi il 15 Settembre 2002 nella Chiesa della «Madonna delle Grazie» a S. Maria Oliveto (Isernia). La stessa Silvia Rambaldi ha in programma la registrazione, per la TACTUS, di tutte e sei le Sonate di Ferradini.
- ⁹ Andrebbe qui inserita una dissertazione pro e contro alcuni metodi di far filologia. Qual è il filologo migliore? Quello che lascia inalterato il testo del manoscritto antico o quello che interviene con l'intento di ripristinare una presunta prassi esecutiva? Soccombendo alla più banale delle banalità, ritengo che – data per scontata la preparazione musicale e musicologica del revisore – tutto dipende dal buon gusto con cui si interviene.
- ¹⁰ Il problema del volume sonoro del clavicembalo è stato più di una volta sottolineato: IESUÈ ALBERTO, *Il concerto con cembalo solista nel XVIII secolo in Italia*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XX (1986), n. 4, pagg. 539-563; HELLER KARL, *Das frühe Konzert für Tasteninstrumente in Italien und Deutschland*, in «Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca», Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Lovegno di Menaggio, Como, 11-13 luglio 1995), A.M.I.S., Como 1997, pagg. 239-254.
- ¹¹ Stato della Chiesa, Regno di Napoli, Regno di Sardegna (Torino), Ducato di Milano, Granducato di Toscana, Repubblica di Venezia, Repubblica di Genova, Ducato di Modena, Ducato di Parma.
- ¹² Le regioni germaniche erano frammentate in ben 350 stati.
- ¹³ Giovan Battista era uno dei tanti Predieri nati a Bologna in quel tempo e più o meno imparentati fra loro. Non possiamo che prendere per buona l'attribuzione dei concerti all'unico Giovan Battista della famiglia. I Concerti sono conservati presso il Conservatorio «G. B. Martini» di Bologna, già «Civico Museo Bibliografico Musicale».
- ¹⁴ I corni da caccia sono presenti anche in un concerto di Ferdinando Pellegrini.
- ¹⁵ MORONI GABRIELE, in «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti», UTET, Torino 1988, ad vocem.
- ¹⁶ Per notizie complete su Platti: IESUÈ ALBERTO, *Le Opere di Giovanni Benedetto Platti. Catalogo tematico*, Edizioni de "I Solisti Veneti", Padova 1999. Sulla musica vocale in particolare: IESUÈ ALBERTO, *La musica vocale di Giovanni Benedetto Platti*, in «Rassegna Musicale Italiana», VI, n. 20, Gennaio-Marzo 2001, pagg. 36-40.
- ¹⁷ Sulla presenza di Platti e di altri compositori in questo genere musicale si veda: FREEMAN D. E., *The earliest Italian Keyboard concertos*, in «Journal of musicology», IV, 2, 1985-86 (Concerti di Pergolesi, Platti, Martini, Durante, G. Sammartini); IESUÈ ALBERTO, *Il concerto con cembalo solista* cit. (Concerti di Platti, Agnesi, Prati, Matielli, Pampani, Sales); LEMONS CHR. H., *The keyboard concertos of Georg Matthias Monn*, diss., Northwestern University, 1991 (rapporti stilistici fra i Concerti di Monn, C. Ph. E. Bach e Platti).
- ¹⁸ Tre Concerti di Platti – I 50 in re maggiore, I 51 in mi bemolle maggiore e I 55 in sol maggiore – saranno registrati prossimamente dalla clavicembalista Silvia Rambaldi per la TACTUS.
- ¹⁹ Per i criteri seguiti nella numerazione dei lavori di Platti si veda il catalogo edito da I Solisti Veneti, cit. I Concerti I 52 in fa maggiore e I 57 in la maggiore sono stati pubblicati nel 1991 a cura di D. E. Freeman, presso la casa editrice americana A-R Editions di Madison; i Concerti I 48 in do maggiore e I 53 in fa maggiore sono stati pubblicati dalla Ricordi nel 1997 a cura di G. Scotese.
- ²⁰ Ancora sconosciuto al grosso pubblico fino a qualche anno fa, questo compositore è stato recentemente oggetto di una doverosa rivalutazione sia attraverso numerose incisioni discografiche, sia con prime esecuzioni. In CD sono reperibili in Italia tutte le sonate per clavicembalo, numerose sonate a tre, il concerto per oboe, sei sonate per violoncello, sei sonate per flauto e una cantata per soprano. Sono state effettuate prime esecuzioni della Messa da Requiem (ne è in programma l'incisione discografica con l'Orchestra e il Coro del C.I.M.A., diretti da Riccardo Martinini), di alcuni Concerti per violoncello,

di due Concerti per cembalo (vedi nota n. 7) e del Concerto per violino.

²¹ ZANETTI ROBERTO, *La musica italiana nel Settecento*, in «Storia della musica italiana da Sant’Ambrogio a noi», Bramante Editrice, Busto Arsizio 1978, pag. 1100. Nel paragrafo dedicato al concerto per clavicembalo nel volume citato, pagg. 1095-1102, Zanetti esamina, oltre a quelli di Martini, i concerti di Platti, di Durante, di Galuppi e di Paradisi.

²² Conosciamo una ripresa moderna di un intermezzo in due parti di G. B. Martini, il *Don Chisciotte* (Roma, 1993), ma poco o nulla per quanto riguarda i concerti per cembalo. Ci è nota solamente una registrazione radiofonica del Concerto in fa maggiore eseguito dalla clavicembalista Gabriella Gentili Verona con l’Orchestra Sinfonica della RAI di Milano diretta da Franco Caracciolo. La registrazione è stata sicuramente effettuata fra il 1964 e il 1971, ovvero negli anni in cui Caracciolo fu direttore stabile dell’Orchestra RAI di Milano.

²³ Tre Concerti (re, sol e fa maggiore) sono stati pubblicati ne «I Classici Musicali Italiani», Milano 1943, con la revisione di G. Agosti (la revisione è per due pianoforti); un altro in sol maggiore (revisione di E. Desderi) da Zanibon, Padova 1955; uno in do maggiore (revisione di G. Piccioli) da Suvini-Zerboni, Milano 1956; un altro in re maggiore (revisione di P. Bernardi e F. Sciannameo) da De Santis, Roma 1968.

²⁴ Dopo la storica incisione in vinile (OISEAU LYRE OLS 129) con R. Gerlin e l’Ensemble Orchestrale Oiseau Lyre diretto da L. de Froment, il concerto di Durante ha registrato altre splendide interpretazioni: con la pianista Antonella Cristiano e I Solisti Partenopei diretti da Ivano Caiazza (KC 00396 CD, 1996) e con il clavicembalista Federico Braga e l’Ensemble Vox Aurae diretto da Giancarlo De Lorenzo (AGORÀ AG 125.1, 1997).

²⁵ Una sonata ancora inedita di Francesco Durante, *Le quattro stagioni dell’anno*, è stata pubblicata da Boccaccini & Spada, Roma 1984. Al riguardo si veda: DEGRADA FRANCESCO, *Clavicembalo*, in «Piano Time», IV, n. 36, marzo 1986, pag. 68.

²⁶ SARTORI EGIDA, *Le sonate per cembalo di Baldassarre Galuppi*, in «Galuppiana 1985». Studi e ricerche. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985), a cura di M. T. Muraro e F. Rossi, Firenze, Olschki, 1986, pagg. 327-331.

²⁷ *Stampa Sera*, 4.XI.1995.

²⁸ In «Musiche vocali e strumentali sacre e profane se. XVII-XVIII-XIX», n. 37, Edizioni De Santis, Roma 1969.

²⁹ Questo concerto è stato pubblicato da Ricordi, Milano 1968, con la revisione di E. Giordani Sartori e da Zanibon, Padova 1968, con la revisione di E. Farina. La parti originali del concerto sono: cembalo, 2 violini e violoncello. Nella sua revisione Farina ha aggiunto la parte della viola.

³⁰ Questo concerto è stato pubblicato da De Santis, Roma 1972, con la revisione di Hedda Illy.

³¹ OLCESE STEFANO, nelle note di copertina alla incisione degli otto concerti: GALUPPI, *Complete Harpsichord Concertos*, Accademia dei Solinghi, direttore e clavicembalista Rita Peiretti (DYNAMIC CDS 215/1-2, 1999). Ci permettiamo di raccomandare questo disco come una delle migliori esecuzioni nel genere, per la fedeltà alla sensibilità dell’epoca e per essere riuscita a ridarci tutte le sfumature possibili proprio dello strumento. La signora Peiretti mi ha segnalato che, dopo l’incisione dei concerti, purtroppo, ha scoperto che il Concerto in re maggiore è, inequivocabilmente, non di Galuppi ma di F. J. Haydn. Notiamo che la durata dei concerti va da un minimo di 7’31” (Concerto in fa maggiore n. 6) ad un massimo di 13’56” (Concerto in fa maggiore n. 1), mentre il Concerto in re maggiore ha una durata di 22’13”. Quattro concerti di Galuppi (in sol maggiore, do maggiore, fa maggiore e do minore) sono stati incisi nel 1977 da Edoardo Farina con I Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone (ERATO STU 71050).

La Nuova e Grande Scala: che Botta!

Si può dire che il Teatro alla Scala sia stato quasi totalmente ricostruito dall’architetto Botta e dalle sue costosissime maestranze. Il palcoscenico è diventato una piazza d’armi per le scaramucce degli artisti, mentre dietro, e di fianco, dominano due autentici colossi buoni per allestire contemporaneamente dieci Aide e trenta Walkirie e cinquanta Carmen. Sale, salotti, saloni, suites, camere, camerette e camerini per accogliere un po’ tutti (tranne gli sfollati, i baraccati e i barboni in cerca di tetto): dal circo degli elefanti per la Scena del Trionfo alle scuderie per la Cavalcata delle Walkirie. Forse all’interno c’è anche un ippodromo.

Quanto all’esterno, a parte la facciata del Piermarini per ora integra, la prima cosa che si nota è l’enorme edificio retrostante. Un vero panettone. Un omaggio al dolce della città meneghina? Tenuto conto anche del fatto che sotto i colpi del martello pneumatico è caduta la sede dell’antica e gloriosa Piccola Scala – un pezzo di storia che se ne va – il vecchio commento del passante fiero del proprio teatro: “Che Piermarini!”, d’ora in poi sarà sostituito con “Che Botta!”.

Dio pietoso

Risurrezione di Franco Alfano ad un secolo dalla “prima”

di Gherardo Ghirardini

Nel ricordo dei più attempati melomani c'è ancora posto per un'antica gloria, ospite abituale delle stagioni liriche fino ad una cinquantina d'anni fa, *Risurrezione* di Franco Alfano. Se ai nostri giorni l'opera è sparita dai cartelloni, il suo autore non ha mai smesso di vantare tra i titoli di merito l'aver condotto a termine la *Turandot* di Puccini, impresa recentemente balzata agli onori della cronaca a seguito delle forti riserve, vorremmo dire degli strali lanciati da Luciano Berio, artefice di un nuovo finale sul cui risultato non ci sentiamo di spendere parole favorevoli, ritenendolo assolutamente estraneo allo spirito pucciniano, oltre che frutto di argomentazioni tendenziose. Per farla breve, la modernità dell'ultima opera di Puccini non è in discussione, ma nel caso qualcuno volesse una *Turandot* più “novecentesca”, gli consiglieremmo di orientarsi sull'omonima fatica di Ferruccio Busoni. E poi – si badi bene – non fu un puro capriccio della sorte ad affidare a Franco Alfano il difficile compito di concludere l'opera del grande collega. Fu Arturo Toscanini in persona a rivolgersi ad un compositore che in quegli anni aveva alle spalle un rispettabile carnet di titoli: oltre a *Risurrezione* (1904), *La fonte di Enschir* (1898), *Il principe Zilah* (1909), *L'ombra di Don Giovanni* (1914), *La leggenda di Sakuntala* (1921).

All'interno del suddetto elenco *Risurrezione* rappresenta il titolo che per primo aprì la via del successo al non ancora trentenne musicista napoletano. Dotato di una preparazione tutt'altro che fragile e men che meno frettolosa, in patria (a Napoli con De Nardis e Serrao) e fuori dai confini d'Italia (a Lipsia con Jadassohn), Alfano, dopo la lettura del grande romanzo nato dalla fervida fantasia di Lev Tolstoj, avvertì un incoercibile desiderio di porlo in musica. Si rivolse perciò al Bataille, autore di una riduzione teatrale; senonché l'ingente cifra richiesta sarà di ostacolo ai suoi piani. Ciononostante il progetto non si arena. Fiero della scelta che gli riscalda il sangue, il compositore vince ogni esitazione, ricorrendo all'amico Camillo Antona Traversi e al giornalista Cesare Hanau, i quali non disdegnano l'incarico. Non è improbabile che nella foga della lettura Alfano abbia sognato qualcosa di più del modesto e un po' ridotto libretto fornitogli dal binomio Traversi-Hanau. Eppure, si sa, il compito di ogni librettista è sempre quello di adeguare la fonte letteraria alle dimensioni di un'opera lirica, e ciò, a maggior ragione, in un caso come quello del complesso romanzo di Tolstoj bisognoso, dal lato drammaturgico, di snellimenti vari, oltre a un po' d'ordine nel groviglio di vicende e nel cumulo d'intrecci psicologici, onde raggiungere una determinata continuità teatrale. Inutile, dunque, cercare particolari affinità con il romanzo. Ciò che rimane della sconfinata arte di Tolstoj è il senso generalmente morale della vicenda basata sull'amore e sulla purificazione. Alfano sposa soprattutto la passionalità di Tolstoj senza investire problematiche troppo profonde. Scompaiono, invece (e non poteva essere altrimenti), le piccole storie interne, così come la fantasia tolstojana vagante di luogo in luogo, di scena in scena, i saettanti scatti “cinematografici”, le figure e le figurine di buono o infimo profilo morale, e poi certe sgradevoli realtà. Manca inoltre del tutto (salvo un breve ricordo) quel ribollire di piccoli e grandi momenti che è il processo, con le sue frequenti divagazioni e le sue prospettive complesse. In pratica l'opera gravita attorno al nocciolo della vicenda imperniata sull'amore, sulla caduta e sulla riscossa, galvanizzando l'attenzione sui tre duetti e sulla scena del treno, spina dorsale dell'opera, senza che traspaia (come avviene in Tolstoj) neanche la graduale acquisizione di diverse densità psicologiche da parte dei protagonisti, specie per quanto riguarda la figura di Dimitri, nel quale risultano pressoché assenti il concentrarsi e il diradarsi dei diversi stati d'animo di una natura intemperante; per esempio, la coesistenza di una doppia anima spirituale e materialista che, ora reprime gli istinti, ora dà loro via libera, oppure il lento passaggio dallo stato di arbitro delle vite altrui, a quello di rinunciatario.

Dunque, una volta in possesso di un libretto che si muove con agilità tra le maglie dell'ampio

romanzo, il compositore lavora “focosamente” (come da sua diretta dichiarazione) per cinque mesi, facendo di quest’opera la compagna inseparabile dei suoi spostamenti in longitudine e latitudine. Se infatti attese ai primi due atti a Parigi, a Berlino mise mano al terzo e abbozzò il quarto, per completarlo definitivamente in terra natale. Lungo quattro atti si snoda *Risurrezione*, basata su scene fondamentali che donano all’opera un senso di compattezza: l’amore tra Katiusha e Dimitri (I), l’attesa in una stazione della piccola Russia (II), la scena del carcere (III), la grazia e la risurrezione (IV).

Sotto il profilo stilistico l’autore, spesso tacciato di verismo, si protende verso la cosiddetta “Generazione dell’Ottanta” e partecipa al clima di rinnovamento della Giovane Scuola, alleggerendo ogni sedimentazione verista e perciò ricorrendo con cautela ai momenti di maggior enfasi. Melodie suadenti, robuste nervature ritmiche, originali tocchi di colore, diversi registri espressivi e un’orchestra padrona di se stessa popolano questa partitura varia ma al contempo equilibrata, dalla teatralità efficace anche se talora un tantino statica. Il tutto, filtrato attraverso le “influenze” dei vari Puccini (*Manon Lescaut* in primo luogo), Mascagni (*Ratcliff* e *Zanetto*), Giordano (*Fedora* e *Siberia*), Leoncavallo (*Bohème* e *Zazà*), Cilea (*Adriana Lecouvreur*), senza trascurare l’Europa ma evitando ogni forma di cristallizzazione.

L’autore riversa gran parte delle proprie forze sulla personalità ben definita di Katiusha, figura pressoché onnipresente il cui stare in scena diffonde in genere un senso di positività, anche quando viene ghermita dal vortice delle più tragiche vicissitudini. Grazie al carattere volitivo, Katiusha illumina le zone d’ombra e infonde vigore in chi le sta accanto, primo fra tutti Dimitri, personaggio piuttosto unilaterale con cui spesso si intreccia. Cominciamo a farne la conoscenza sugli inizi del primo atto, allorché, tutta persa nelle sue innocenti fantasie, la giovane donna contempla la notte silenziosa e stellata. Un tenue senso di svagatezza percorre il suo animo con toni nostalgici e un po’ trasognati (“Com’è bella la vita”) mentre, all’udire del coro pasquale “Cristo è risuscitato”, l’effusione lirica si fortifica. Dopo le prime *avances* di Dimitri lo schiudersi del suo cuore non tarda tradursi in intensa passione. Vinta ormai da un amore che non è allo stato nascente ma da tempo germoglia in lei (“Io sol viveva per rivederti”), Katiusha si piega sotto l’incalzare della seduzione e nel suo fiducioso abbandonarsi condivide, sia pure entro certi limiti, il fervore morale dell’eroina tolstoiana. Essa, infatti, vive un amore che nel suo crescere non nasconde nulla d’insidioso, un amore privo di giochi seduttivi che si risveglia e potenzia entusiasticamente, attraverso gradazioni psicologiche (“Dimitri, ho paura... Pietà... Dimitri che fai tu di me?”) in tutta la sua spontaneità fino all’esplosione fatale. E, mentre nel corso del duetto appare come una creatura variegata, Dimitri, subito torreggiante nella sua sicurezza, ha ben poco da spartire con il carattere del suo equivalente tolstoiano, dibattuto tra carne e spirito, tra bramosia e rispetto, e perciò sottoposto al tumulto di sentimenti contrastanti, liberando fin dagli inizi una melodizzare elegante e forbito, in qualche modo vicino al Leoncavallo di *Bohème*, per poi lanciarsi nella compiaciuta enfasi del tema centrale del duetto. E ciò senza che trapeli alcunché delle ignobili intenzioni di seduttore che ben presto lo indurranno ad abbandonare la donna amata (“Amore! Anima mia! Amor!”). La qual cosa, al contrario, traspare in una situazione analoga della mascagnana *Iris* dove il subdolo Osaka, attraverso il fare strisciante e i toni melliflui, scopre una natura opposta a quella dell’ingenua innamorata.

Katiusha rimane la protagonista assoluta del secondo atto. Aggrappata all’estrema speranza di ritrovare Dimitri lo attende presso una stazione ferroviaria in compagnia della fedele Anna che cerca di alleviarle il dolore con fare consolatorio, mentre in orchestra un grave e cavernoso tema si impasta con l’oscura profondità della notte, anticipando la romanza cardine dell’opera. Il dialogo tra le due è serrato e carico di angosciosi presentimenti e l’attesa del treno, spasmodica (“Verrà? Lo rivedrò?”). Tutto rende perfettamente lo stato di oppressione (dal desolato “Maledetta io son” al trepidante “Verrà, non verrà”), fino allo sbocciare della sofferta preghiera “Dio pietoso”, la gemma dell’opera: una melodia ascendente cui Katiusha si abbandona con atteggiamento umile e fiducioso. Il canto appassionato riempie di sé tutta la scena, creando un clima di attesa che si infrange brutalmente nel momento in cui la protagonista vedrà Dimitri salire sul treno con un’altra donna (“Infame! Inganno!... Non lo vedrò mai più!”). Un colpo mortale, parrebbe, su cui, tuttavia, prende il sopravvento l’intenzione di rivedere l’amato ad ogni costo (“Ah, no! Voglio vederlo ancor”). Orbene, l’aggravarsi della situazione, malgrado gli smarrimenti, non sminuisce il carattere volitivo della donna. Sia pure nel progressivo

stingersi della speranza, tra il turbinio degli eventi Katiusha mantiene la propria fierezza. Non è del tutto schiacciata dalla disperazione e ad avvertirla di ciò arriva l'orchestra che nell'affidare il tema della preghiera alla grazia degli archi, lascia intendere che la vita continua. Sono quei momenti di delusione che sembrano lasciare aperto qualche spiraglio ad una tenue speranza mentre l'anima si placa, come per esempio nei finali di *Zanetto* (Mascagni, 1896) e *Zazà* (Leoncavallo, 1900).

Il terzo atto, ambientato nel carcere femminile, vede Katiusha, ora denominata Maslova, estranea a tutto quanto le sta attorno e dibattuta tra angosce, trasalimenti, imprecazioni ("Mi han condannata... Banditi! Assassini!"). Il dialogo con la Rossa e la Gobba scivola via con tutte le sue spigolosità e angolosità mentre gli squarci melodici vengono riservati al rimpianto: rievocazioni frammentarie, lampi di nostalgia di tono pucciniano pronte ad illanguidirsi e sfumare ("Io vivea nel lusso!... Avevo vesti di seta."). L'ingresso di Dimitri la lascia indifferente. Lui non è più il rammollito aristocratico che poltrisce tra gli agi ma l'uomo distrutto dal peso del rimorso e disposto all'espiazione. Eppure lei, ormai sciupata dalle innumerevoli esperienze di vita (la maternità, la prostituzione e l'ingiusta condanna), non viene minimamente scossa. Ridotta allo stremo sembrerebbe non udire o accogliere con riluttanza sia i richiami alla realtà sia il perdono di Dimitri. Solo risposte laconiche ("Chi sei? Che vuoi da me?... Io sono la Maslova!"), specchi di sentimenti inariditi, propri di chi sembra aver reciso ogni rapporto con il passato. Poi, per gradi, qualche bagliore improvviso rischiarla la mente confusa, cercando di rendere più nitida la visuale attraverso brandelli di memoria e sensazioni fugaci, fino ad ampliare la rete dei ricordi più drammatici ("Una notte lontana! La neve cade! Il figlio tuo... È morto!"). Infine, il progressivo temperarsi degli accenti drammatici crea un clima come di rassegnata malinconia. Osservando la fotografia consegnatale da Dimitri Katiusha esclama: "Sì, son io! Ecco la casa e il boschetto di tigli... Guarda, Katiusha, guarda com'eri bella! Quanto tempo passò!". Il duetto conclusivo del quarto atto, prima intimo nella accorata consapevolezza della rinuncia, poi traboccante di melodia (il tema del primo atto "Qui sul mio cor...") deve a Katiusha il progressivo scemare di ogni incertezza, caricandola di tutta la forza trainante dell'elevazione morale. Al culmine del processo di edificazione, la donna esce dalla morsa del passato per scegliere una nuova via. "Una vita finisce, una novella vita comincia", esclama Dimitri mentre il coro, prima, e l'orchestra, poi, intonano "Cristo è risuscitato" in arpeggio ascendente che nella sua semplicità compendia tutto il senso del verbo divino, acquisendo carattere liberatorio.

Al di là della protagonista e della sua "spalla", gli altri personaggi sono figure di sfondo, ridotte al minimo e di limitata statura. Marginale e un po' scialbo rispetto alla dimensione etica che dovrebbe rivestire, Simonson, messaggero d'amore che a Katiusha dedica devotamente ogni sua forza; compassionevole Anna, beffarde e insolenti le compagne di carcere, zitellesca la governante, legnoso il guardiano della prigionia. Tutti, in varia misura, profili a senso unico, benché all'interno di un bozzettismo vario e colorito.

Un discorso a parte merita l'orchestra che riveste un'importanza notevole nel collaborare e nell'intracciarsi col canto, ma anche nel produrre effetti inaspettati, esplosioni improvvise, disegni graffianti, originali spunti tematici, momenti di ricordo il più delle volte connaturati al dramma e non semplicemente ai bordi della vicenda. Cose che vale la pena di ricordare attraverso qualche esempio. Innanzitutto, in apertura, lo slancio del brevissimo ma fulmineo Preludio, ben scandito e deciso nel delineare il clima spirituale e geografico della vicenda; un tema dal sapore slavo che verrà riproposto poco dopo nel suo inquieto serpeggiare e, infine, a conclusione dell'opera come apoteosi della rinuncia e del messaggio cristiano legato alla risurrezione di Cristo. Proseguendo lungo il primo atto, il tessuto orchestrale si fa delicato, rarefatto e, a tratti, puccinianamente morbido nel definire lo stato di attesa in giardino e di elegiaca preparazione del duetto; un ordito, più avanti, mobile e nervoso nel rievocare la corsa sfrenata dei due giovani innamorati, lasciando di lì a poco il campo all'addensarsi di un crescendo emotivo di rara efficacia nell'invocazione alla primavera. Piena, esuberante e già eccitata a dovere dal duetto, l'orchestra pone la parola fine al primo atto con un entusiastico vigore memore del Cajkovskij più impetuoso, creando uno stacco deciso rispetto all'aprirsi dell'atto successivo: il lugubre silenzio di una notte tenebrosa viene percosso come da cupi rintocchi – un peso dell'anima -, mentre la neve continua a cadere incessantemente senza effetti impressionistici da *Bohème* di Puccini. L'attesa del treno conosce momenti spasmodici, e ne fa fede il tormentato e scalpitante

disegno dell'orchestra robusta e aggressiva. Ma questa conoscerà, poco dopo, momenti di ampio respiro melodico nella romanza "Dio pietoso" e nel suo fluente eppur contenuto riproporsi al calare del sipario che si riapre accolto dal tramestio di voci e suoni, teso a dipingere il carcere ove l'appello delle prigioniere sembrerebbe esprimersi in tutto il più scoperto verismo del parlato, se al di sotto il tappeto orchestrale non brulicasse polifonicamente, conferendo mobilità e vigore all'episodio che, altrimenti, risulterebbe alquanto meccanico nel suo ripetitivo proporsi. Melodicamente efficace, l'Intermezzo non è del tutto privo di funzionalità drammatica, aprendo spazi e prefigurando il mutarsi della famigerata Maslova in Katiusha, o meglio, nel ritrovare la propria identità da parte della donna perduta. Una pagina nella quale il temperamento meridionale dell'autore si fonde con lo spirito della grande madre Russia. Nell'ultimo atto una malinconica melopea dell'oboe accompagna l'incedere dei deportati, spianando via via la strada al duetto nel quale l'orchestra condivide con Katiusha e Dimitri gli ultimi momenti febbrili prima del già citato finale ricco di esultanza, su cui incide fortemente il peso degli ottoni, secondo l'ampliamento sinfonico effettuato nella versione di Berlino (1909) divenuta definitiva dopo quella torinese del 1904 e le successive di Milano (1906) e di Bruxelles (1909).

Due parole sul coro, quantitativamente esiguo ma fondamentale dal lato qualitativo per la complicità nell'insinuarsi tra le fenditure degli episodi. Esempi abbastanza isolati quali la risurrezione di Cristo, la sordida presenza dei beoni nella scena del treno (e qui rimane forse una traccia dei briganti nel *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni), le schermaglie tra detenute, il lamento dei deportati.

Accennavamo alle edizioni successive alla *première* che avvenne al Teatro Vittorio Emanuele di Torino il 30 novembre 1904, una serata nella quale le cose andarono per il verso giusto, grazie alla presenza di Elvira Magliuoli nei panni della protagonista e di Tullio Serafin sul podio. La critica, particolarmente favorevole, non mancò di sottolineare gli effetti drammatici, la tavolozza orchestrale e la foga giovanile, oltre al notevole numero di chiamate dell'autore sul palcoscenico. Anche la musicologia entrerà in campo con Andrea Della Corte il cui *Ritratto di Franco Alfano* (1935) trova motivi d'interesse in un lavoro che "presentava qualcosa di non comune ai suoi tempi, in quanto alla melodica fattura. E presentava, pur senza affermazioni eccezionali, uno stile musicale che non somigliava a quello di alcun altro contemporaneo".

È dunque il caso di dire che nel 1904, anno di *Madama Butterfly*, Franco Alfano esce innegabilmente a testa alta.

Gherardo Gherardini

Vorremmo segnalare il debutto discografico dell'opera diretta da Friedemann Layer con Denia Mazzola-Gavazzeni, Antonio Nagore, Vladimir Petrov (Ed. Accord).

Maurizio Costanzo in concerto

Che Maurizio Costanzo godesse del dono dell'ubiquità lo sapevamo, ma non pensavamo proprio che la sua onnipresenza in TV gli consentisse di espandersi anche nel mondo del CD. Infatti, l'ultimo disco di Andrea Bocelli annovera la presenza del noto show-man. Chissà che l'Andrea della canzone e della... "lirica" invitato a Stoccolma per la consegna del Nobel, non sin trovi tra i premiati proprio lui, il Maurizio nazionale. Motivazione? Presenzialismo, ossia, Tutte le mattine, Tutti i pomeriggi, Tutte le sere, Tutte le notti.

Dirigenti e direttori

Siamo al corrente di corsi per manager tenuti da direttori d'orchestra, a dimostrazione della "affinità" tra dirigenti d'industria e maestri concertatori, tra bastoni e bacchette... e via dicendo. Presumiamo che il programma comprenda il duetto del Barbiere "All'idea di quel metallo", la canzone di Mefistofele "Le veau d'or"... L'elenco potrebbe continuare ma, sia pur mutando lingua o musica, il prodotto non cambia.

Un po' per celia, un po' per non morir...

di Ettore Petrolini

Petrolini in una rubrica dedicata agli scrittori? Petrolini uomo di penna? Certo! Ettore Petrolini appartiene infatti a quella categoria di "teatranti" che lasciarono non solo il ricordo delle proprie esibizioni sui palcoscenici di ogni dove, ma anche copioni e scritti vari capaci di dignità letteraria. Nel caso specifico, Facezie, autobiografie e memorie. Ricordi belli e brutti, scorie del passato, aneddoti, riflessioni. Pagine di un autore che amava fare il verso al melodramma, o da esso trarre citazioni con le quali condire i propri scritti. Cose che a quei tempi rientravano anche nell'intercalare quotidiano farcito di "Calpesta il mio cadavere", "Bella figlia dell'amore" e, guarda caso, "Un po' per celia, un po' per non morir...". Proprio come nel brano qua proposto, ove s'incontra un Petrolini sofferente che scherza con la malattia, mentre cala l'ultimo sipario, quello della vita.

... Io dico con Galeno il problema è non di guarire ma di vivere ed abituarsi a vivere coi propri mali - ... ma sarà stato proprio Galeno a dirlo?

Un giorno che il male inferiva e mi tormentava l'affanno presi il telefono che avevo a portata di mano:

- Pronto?

- Pronto?

- Sei tu, Alcibiade amico? Senti, io non ho più nessuna fiducia nei medici che mi curano... mandami il tuo... quello d'un altro... non importa quale... voglio sentire che cosa mi dice... voglio vedere una faccia nuova...

- Va benissimo – Alcibiade rispose – te lo vedrai arrivare tra mezz'ora.

Affannatissimo sempre attesi.

Dopo mezz'ora e pochi minuti l'illustre professore Serafino Tenore arrivò.

Appena scambiati i dolci sorrisi d'uso gli chiesi, sempre col mio affanno:

- Adesso, caro professore, voglio sentire che cosa mi conta...

- Lei vorrà dire che cosa le canto...

E attaccò:

*Dei dolci affanni
Compenso avrai,
Dei dolci affanni
Compenso avrai
La tua salute rifiorirà...*

Sparì come una nuvola: ma per qualche giorno mi sentii meglio...

Volete qualche notizia dei miei allegri e diversi malanni, che si presentano nei modi più eccentrici e brillanti?

- Anginali e pettorali, emolitici e flebitici, venali e non venali...

Ora frequento un corso di malato saggio, ma da parecchi anni ne seguo un altro, per esser promosso defunto effettivo: sembra impossibile, ma non ancora ci riesco...

Con me però c'è il signor D'Aspetto che gode ottima salute: non c'è uno che venga a farmi visita e non mi dica:

- Ma sa che D'Aspetto sta proprio bene?

Purtroppo D'Aspetto sta bene ma sto male io.

Adesso *mi convalescenziò*: ho ancora bisogno di qualche mese di riposo e così durante il *convalescenziario* seguirò a scrivere di queste cosucce: dalle quali trasparirà il succo del mio ingegno...

Niente di grave, niente di solenne: come tutto il lavoro: "un po' per celia, un po' per non morir..."

Un ballo in maschera, una storia da rileggere e riesaminare

di Claudia A. Pastorino

4. Le novità strutturali dell'opera, dei personaggi, di un libretto incompreso

Fin qui abbiamo assodato, a margine della nostra analisi su un'opera ricca di una tale varietà e originalità di materiali da formare atti negli atti più che un susseguirsi di scene all'interno di ogni atto, che ragionare o scrivere su qualcosa di bello e insieme perfetto è non solo difficile, ma per certi aspetti impossibile. Si rischia quasi l'inutilità dell'impresa, quando il capolavoro si rivela da sempre oggettivamente tale, come dimostra *Un ballo in maschera* senza aver bisogno dei soliti confronti con passato e futuro che in questo caso un'opera del genere può soltanto servire a illuminare e persino superare. Pur non essendo romantica o comica o brillante o tragica, ha tutto di ogni cosa, ha una identità autonoma, vive di luce propria, non di rimpasti musicali aggiustati e riciclati ad arte (spesso immessi a tutto tondo in titoli nuovi solo di nome, come nella prassi di altri autori di un passato neppure troppo distante da Verdi stesso).

È opera nuova in cui non c'è neppure una cabaletta, le grandi pagine solistiche affidate ai protagonisti non si presentano con la convenzionalità del recitativo e aria del genere romantico-eroico, ma spaziano in un'aura di maggior incisività teatrale che risponde nello stesso tempo alle nuove consapevolezza raggiunte dall'artista nella concezione del melodramma, meno votato ad esigenze di popolarità e sempre più propenso a perseguire il disegno di opera-dramma concettualmente evoluto in ogni sua parte. Verdi non rinuncia ai colpi di scena e nel *Ballo* ve ne sono almeno quattro (atto I, le mentite spoglie del governatore nell'antro della maga; atto II, l'arrivo di Renato nell'"orrido campo", la scoperta dell'identità di Amelia agli occhi del marito ignaro, il repentino cambiamento di lui ai danni del signore e amico). Anche i giuramenti sono presenti in numero di quattro (atto II, Renato a Riccardo nello scortare la dama misteriosa, Renato alla moglie ricondotta come promesso in città; atto III, il patto tra i tre congiurati in casa di Renato, Riccardo in punto di morte all'amico sull'onorabilità inviolata della consorte).

Per la prima volta abbiamo una tragedia brillante e, insieme, il colore sbiadito del sogno, mentre viene mantenuto intatto il sigillo della regalità, del linguaggio di corte non solo intorno a Riccardo, il sognatore, ma persino intorno a Tom e Samuel, congiurati di palazzo e non feccia da strada: il loro coro fuori scena, quando s'avvicinano a Renato e Amelia nel campo dell'atto II, ricorda il salmodiare sommerso dei sacerdoti in *Aida*.

Un paggio finemente *en travesti* (qui sinonimo di eleganza, non di ambiguità) è protagonista alla pari delle prime parti, svolazza come un amorino nel I e nel III atto, partecipa ai grandi concertati e, come quello sviluppato intorno ad "È scherzo od è follia", ne regge persino la regia musicale.

A una maga del popolo, che non supera il ritratto scultoreo e l'eccellenza ferina di Azucena, è assegnata la grandezza di una scena, quella dell'abito, da far tremare i polsi per come si erge. In un crescendo di potenza non solo musicale, questa figura esalta misteri impenetrabili in un affresco di dimensioni superbe. Azucena è la strega solitaria, reietta, del medioevo, la perseguitata, l'incompresa, mentre ad Ulrica, strega d'altri tempi, arride la popolarità multi-etnica, è l'accentratrice che, lungi dal ricordare Medea, Circe o Alcina – figure dal potere incontrollato, eredi del fascino dell'irrazionale del mondo antico – è un simbolo d'identificazione delle masse, dei ceti deboli preda d'ignoranza e superstizione, di coloro che almeno intorno a lei si sentono liberi. Tuttavia Ulrica non fallisce il vaticinio ed è importante che, in presenza del Conte nascosto fra la gente, il potente la veda all'opera dall'alto di uno scenario di delirio e tenebre su cui giganteggia spettrale, ma ricca del fascino dell'arcano: se Verdi, pur nei limiti di un determinato spazio, l'ha voluta presentare così imponente, la ragione è nel fatto che deve sorprendere, costringere gli scettici a cambiare idea sul suo conto e, qualora non fosse possibile prenderla sul serio, imporle almeno il rispetto. Infatti per Riccardo e i suoi fidi tutto l'insieme di stravaganze che si presenta ai loro occhi è oggetto di curiosità, di diverti-

mento, è un giorno di baldoria strappato agli ozi di corte e agli affari di Stato, prelude allo scherno ma senza arrivarci. Verdi aveva dunque bisogno di coinvolgere il protagonista, suscitando in lui simpatia e rispetto per l'indovina che ha il privilegio di evocare direttamente il "re dell'abisso" e parlargli ("È con Lucifero d'accordo ognor", assicura Oscar), non sa tuttavia riconoscere il Conte travestito e presagire a se stessa la minaccia di esilio incombente – scongiurata poi dal governatore stesso – ma soltanto la morte del magnanimo "per man d'un amico". Riccardo la onora con l'atto di clemenza e dell'oro, ma l'aspetto politico, che non si addice a Ulrica, resta un motivo non trascurato da compositore e librettista, è il filo d'Arianna che conduce a lei, strega che pratica la magia nera ed è sospetta di cospirazione segreta contro il governo ("nell'antro abietto chiama i peggiori, d'ogni reo consiglio sospetta già", accusa il primo Giudice). Il dubbio è che, in quel luogo, si riuniscano per copertura società segrete a complottare, vero pericolo per ogni reggente, in quanto intorno alla maga "s'affollano tutte le stirpi": in un certo senso, Riccardo va a divertirsi sotto mentite spoglie, ma al tempo stesso corre a rendersi conto, ad indagare stando al gioco e prendendovi parte con gusto.

Per contro, alle arti di Ulrica ricorre con fiducia una donna di potere, Amelia, consorte di Renato, fido segretario di Riccardo, per uno scopo a dir poco inusuale nell'ambito delle fatture d'amore che, di regola, devono suscitare o rinverdire il sentimento, non eliminarlo. Amelia invece, personaggio piuttosto fragile per la delicatezza propria della sua posizione, chiede l'opposto, l'oblio del cuore con l'aiuto della magia, al che l'intervento dell'indovina, il cui rimedio è un'erba da cogliere in un luogo di morte, è fondamentale perché prepara tutto il secondo atto con i suoi luminosi contrasti, l'ambientazione orrida (il campo dei supplizi capitali) che è un po' la continuità dell'atmosfera dell'antro, e il grande duetto d'amore. Questo duetto, il più perfetto che Verdi abbia scritto insieme a quello Don Carlo-Elisabetta del I atto di *Don Carlo*, non è il solito avvicinarsi di frasi d'amore e non ha nulla di stucchevole, ma è una scena nella scena, come se facesse parte integrante del preludio e della sortita di Amelia, senza interruzione. Per Tintori «è pagina grandissima; non conosco un esempio, per lo meno simile per tensione drammatica, nella storia del melodramma»,¹ ma già si è detto che l'unico ad emularne magnificenza e compattezza sarà il duetto tra Carlo ed Elisabetta.

Scandito dalla rapidità incandescente dell'orchestra, dai languori degli amanti, dalla tensione crescente che l'arrivo di Renato e poi dei congiurati porta all'exasperazione, tutto l'atto II turbinava nell'intreccio finale a vantaggio della suspense e dei toni forti del dramma, su cui aleggiavano con insistenza i motivi della cortigianeria danzante ("Ve', se' di notte") a scopo di dilettevole. In questo finale, come già ricordano le parole di Tom e Samuel, la tragedia si muta in commedia, le due cose si mescolano e si confondono, la musica stessa decide in partenza cosa ottenere: l'apice dell'effetto del dramma subito stemperato – ma non abbassato di tono e non mortificato – dai guizzi brillanti della cortigianeria onnipotente. Tom e Samuel sono infatti uomini di corte che tramano a corte. Li troviamo accanto a Riccardo fin dall'apertura del sipario, poi nell'abituato di Ulrica, in casa di Renato e nel mezzo del ballo mascherato. Conoscono bene sia il governatore, sia Renato e la moglie, come si evince dallo svolgimento dell'ultima scena atto II, non hanno problemi a portarsi a casa di Renato (che aveva già raccolto le prove del loro tradimento) su suo invito a sorpresa. C'è familiarità nelle parole che si scambiano, nel giuramento sancito e nel sorteggio del nome dell'esecutore materiale del delitto, perciò l'accordo è anche facilitato. Nella loro formula canzonatoria è fortemente riassunto il manifesto non ufficiale ma implicito della novità dell'opera, "la tragedia mutò in commedia, piacevolissima", che Verdi dimostra di ricordare e di far propria stravolgendo i canoni del melodramma tradizionale e quelli da lui finora applicati fino alla trilogia.

Riccardo resta sempre un personaggio positivo, sia come reggente, sia come amico, sia come uomo, perché si comporta con onore e dignità in tutti e tre i casi, rispettando tutto e tutti fino all'estremo sacrificio. Quando, un pomeriggio di molti anni fa a Milano, chiesi a Giuseppe Di Stefano già a fine carriera chi nel teatro d'opera morisse più ingiustamente, la risposta fu immediata: Riccardo. Ed è vero. È un personaggio signore e sornione dall'inizio alla fine, ama scherzare, si lascia trasportare dalla foga dei sentimenti ma con senso di responsabilità, rispetta l'amico e la moglie dell'amico, governa con saggezza paterna e muore compianto da tutti, mentre perdona e assolve come un sacerdote stringendo, nell'abbraccio di "figli miei", sudditi e assassino senza distinzione. Qualche pasticcio, in qualsiasi presa di potere, c'è sempre ed anche il suo governatorato, per potersi insediare, ha

dovuto seminare delle vittime, un fatto normale quando a un ordine costituito ne subentra un altro; a torto o a ragione, deve sempre esserci chi dissente, devono sempre esserci delle reazioni. A Tom e Samuel qualcosa è stato tolto: al primo un fratello, al secondo il castello avito ed entrambi, in attesa a palazzo con gli altri del risveglio del Conte, ripensano “ai caduti per te” e alle loro “tombe infelici”. È gente del posto, popolazione indigena che ha dovuto sacrificare qualcosa e qualcuno alla nuova reggenza colonizzatrice ed ora cova vendetta. Resterebbe da capire, se come il libretto fa intendere si tratta di americani, cosa ci facciano i due congiurati alla corte del Conte, realtà quest’ultima coerente invece con la vera storia di re Gustavo.

Riccardo è però un ottimista e un superficiale, si preoccupa di assicurarsi fremiti d’amore, vive nel delirio di un sogno impossibile e trascura persino la propria incolumità, nonostante le premure asfittiche di Renato e il biglietto anonimo di Amelia che lo avvisa del pericolo durante la festa. Confida sulla popolarità, sul proprio carisma di reggente illuminato, sulla speranza di poter vedere l’amata in un modo o nell’altro, anche di sbieco. Le larghe espansioni liriche dell’amoroso con la testa fra le nuvole, attestano un comportamento condizionato dalle frivolezze della vita di corte, dal buonumore irradiato dalla luce delle feste e degli incontri galanti in una solarità che evoca senza dubbio il Rinascimento, più che le frigidità e le tinte incolore del nuovo mondo. Riccardo è tutto dentro il *Ballo*, che è un ballo nel ballo, è l’anima gaia del paganesimo carnascialesco di cui solo Oscar rappresenta l’espressione più solare, legata indissolubilmente all’esuberanza della giovinezza. Distratto dal suo pensiero fisso, trascura i doveri di Stato ricordatigli da Renato che, nonostante con fiuto da poliziotto abbia individuato congiura e congiurati, ne è imposto addirittura di tacere i nomi in sua presenza! È un tenore atipico che per la prima volta non fa protagonismo a sé, ma scena, lavoro di gruppo in una serie di arazzi di cui è parte integrante, come Renato, Amelia, Oscar, Ulrica e gli altri; ogni loro intervento ha un senso soltanto in funzione di presenti e assenti, quasi sempre infatti troviamo intorno a queste figure scene grandiose di terzetti, quartetti, quintetti e concertati vari. Tutte le pagine che gli spettano risplendono di luce e di sussulti passionali, ma anche di simpatica indisponenza nell’abito di Ulrica, dove prima si finge pescatore e intona la sua canzone ribalda – una consorella de “La donna è mobile” nello spirito, ma qui più elaborata e perfetta – poi da governatore quale infine si rivela attacca ridendo “È scherzo od è follia” per sdrammatizzare, rompere il ghiaccio intorno alla profezia di morte, senza vera insolenza.

Nonostante l’assassinio, la figura del Conte non si copre mai di ombre musicali, è come se si stagliasse sempre priva di nebbie, di cupezze di vita. Dove c’è lui si scherza, si danza, il coro esulta e intona inni, Oscar si sbizzarrisce in festa, l’amico Renato si prodiga a sventare attentati. Non è mai inibito e sa sempre quello che fa in ogni situazione, persino la più scabrosa come quella che fa radunare tutti insieme nello stesso luogo lui, marito, moglie e congiurati: una scena la cui prontezza di spirito doveva essere raccolta e testimoniata da qualcuno, compito che – assente Riccardo – spetta di diritto a Tom e Samuel, unici osservatori esterni del pasticcio coniugale nonché del suo paradosso pubblico e privato.

Di altri dettagli si dirà nel corso dell’analisi musicale dell’opera, ma prima qualche parola sul tanto deprecato libretto andrebbe spesa, anche per sfatare un luogo comune su accuse di presunto ardimento erotico ed altro. Personalmente, non condivido nessuna delle tendenze di ieri e di oggi che ritengono assurdo il libretto o che, per il Baldini, «nel *Ballo* Verdi mette per la prima volta – in modo non estensivo e grandioso ma pertinente – a frutto la sua propensione al comico»,² aspetto questo sufficientemente trattato nelle due puntate precedenti. Lo stesso Baldini avanza l’ipotesi che il libretto Verdi se lo sia scritto da solo e che il Somma lo abbia semplicemente assecondato, un caso che – testimone il fitto carteggio con Ghislanzoni – credo si sia verificato alla lettera per *Aida*. Sempre dileggiate, anche nelle conversazioni di foyer, versi come *raggiante di pallor, sento l’orma dei passi spietati, il raggio lunar del miele*, ma cosa vi si trova di così incongruente? Il problema sta alla base, per chi non conosce la stilistica italiana e non ha cognizioni approfondite di cultura classica, perché il pallore può avere una sua luce, un suo fulgore addirittura simile all’oro: ce lo ricorda Catullo, due millenni e passa prima, nel c. 81 del suo Canzoniere, a proposito di un tale definito *inaurata pallidior statua*, più pallido di una statua dorata. Lo stesso per la frase del coro che osserva come, nell’antro della maga, “Oh, come qui tutto riluce di tetro!”, un ossimoro che però ha una logica e una

materializzazione visiva per chi guarda. Non c'è nulla di strano se Renato, nello zelo investigativo messo al servizio di Riccardo, sente avvicinarsi i congiurati, dunque avverte il suono dei passi, spietati perché di gente decisa a uccidere: è un traslato che deve accentuare l'immagine scaturita dall'udito, quello che dei cinque sensi turba di più l'animo, rimasta le emozioni e sconvolge l'intelletto, secondo quanto già aveva scritto Plutarco in altre circostanze (*Crasso*, 23). Il *raggio lunar del miele* che si posa sulla rugiada è un verso intenzionalmente mellifluido (il raggio delle dolcezze lunari in uno scenario notturno come quello in cui i personaggi si ritrovano), caricato di sadismo e finto romanticismo per beffeggiare Renato, un'improvvisazione poetica di sogghigno a quattro mani di Tom e Samuel intorno al malcapitato. La *vendetta tremenda, repente, digiuna* che cantano a tre i congiurati con Renato passato dalla loro parte, è digiuna perché più volte cercata e più volte non portata a compimento per vari impedimenti. Non è dunque sazia o appagata, ma vuota come un digiuno. Nessuno nega una certa trasandatezza poetica di un aggettivo come *digiuna*, ma noi dobbiamo badare alla funzionalità generale del libretto, al fatto che grazie all' "Eri tu" scritto da Somma non abbiamo più un consorte tradito, trasformato in un assassino bramoso di vendetta, ma un uomo finito, distrutto, che rimpiange i momenti della felicità coniugale con una nostalgia e un dolore profondamente umani che fa stare tutti, anche l'ascoltatore più ritroso, dalla sua parte come già avvenne in *Rigoletto* (l'abiezione del cortigiano e la grandezza del padre). Non a caso quest'aria, per come è costruita e sviluppata, è definita «un monologo da tragedia classica». ³ Del resto ogni libretto non è, non può e non dev'essere un'opera d'arte o un testo letterario, ma soltanto l'adattamento ridotto di una storia ai fini di situazioni musicali.

Si è anche giocato, e si continua a farlo, sul dettaglio malizioso riguardante la non consumata passione di Amelia e Riccardo nell' "orrido campo", e persino autorevoli firme hanno ritenuto importante precisare che «nel duetto d'amore dell'opera verdiana domina la passione e Renato arriva al momento giusto per evitare il peggio» ⁴ o che, per capire l'opera, bisognava lasciare in pace l'eterosessualità di Riccardo (il quale poteva preferire anche un paggio come Oscar ad Amelia, secondo una nota produzione teatrale del 1960 e i gusti del re Gustavo della storia), «nei modi che avrebbero voluto essere i più spicci, anche se la cosa poi non poté consumarsi». ⁵ C'è da chiedersi se si stia ragionando di Verdi e di musica o di psicanalisi della sessualità dei personaggi, e perché s'insista sul fatto che nel *Ballo* vinca la passione erotica ai limiti della sconvenienza, quando si sa che le passioni, di ogni natura, dominano in tutta la storia dell'opera lirica, soprattutto in quella del periodo romantico purché rivestito di castità e costumi severi: una costante del clima ottocentesco, dunque dei tempi di Verdi, e dovevano entrarci ad ogni costo pena la censura già notoriamente inflessibile per molto meno (si ricordino i problemi con il *Rigoletto* o le "gioie di casto amor" della coppia Manrico-Leonora). Tutto il libretto è una rassicurazione sull'onore incontaminato di Amelia da parte di Riccardo, che quasi non sa più a chi dirlo fin in punto di morte, e arditi restano soltanto gli inutili commenti al riguardo o che «nel *Ballo* [...] siamo in grado di assistere a un vero e proprio duetto d'amore consumato fino in fondo e in modo quasi impudico», ⁶ che il libretto corrisponde al «massimo testo erotico di tutto l'Ottocento operistico», ⁷ che «il rapporto d'amore, inteso nella sua maggiore pienezza di desiderio erotico [...] è dunque al centro dell'opera». ⁸

Va senza dubbio riconosciuta l'intensità del sentimento incendiario che trapela dalla musica, la quale assegna al protagonista la voglia di non mollare facilmente la presa e la certezza che non se ne sarebbe andato via da solo, ma i duetti d'amore di tutte le opere non contengono in fin dei conti lo stesso umano desiderio? Si colga invece quella fioritura di vita che investe per davvero questo capolavoro aperto, la sua continua freschezza di motivi dove corallità sbrigativa, asetticità di caratteri e personaggi, fracassoneria di prima maniera non esistono più e rimarranno per sempre sperimentazioni confinate al passato.

5. Analisi e commento

Preludio – Allegro assai moderato

Pacato, sereno, saluta l'alba che sveglierà il governatore dormiente, atteso con premura dalla corte

per gli adempimenti d'ufficio. Il pizzicato dei violini introduce il flauto, che campeggia tre volte prima che la carezza degli archi riprenda la sua seraficità mattutina, per poi proseguire come se volesse anticipare qualcosa lasciandola al tempo stesso in sospeso. La serenità viene turbata dalla sommessità sinistra del tema dei congiurati, introdotto da viole, violoncelli e contrabbassi che ordiscono, con fare gonfio, il complotto, ma il brusio si stempera con cautela nella melodia d'amore di Riccardo – il motivo di “La rivedrà nell'estasi” – narrata da flauto, oboe, clarinetto, ottavino ed estesa di nuovo agli archi. La calma iniziale però si è persa, il dialogo tra gli strumenti si fa nervoso, tuttavia legni e archi insieme proseguono con passione nel tema amoroso. Di nuovo s'inframezza la tensione della congiura che prende questa volta una piega diversa, su un crescendo ripetuto otto volte di seguito e culminante in un secco doppio fortissimo. Quindi la chiusura distesa, in diminuendo e pianissimo.

Questo preludio anticipa esattamente ciò che avverrà ad apertura di sipario, all'inizio dell'atto I in una sala del palazzo del governatore, quando i suoi fedeli, aspettandone il risveglio, ripetono l'esposizione del primo tema.

Atto I

Cantano, in Allegro moderato di cui sopra, ufficiali e gentiluomini “Posa in pace”, tutto ricolmo di affetto e buon augurio per il signore che ancora riposa nelle sue stanze. Interviene il coro di Tom, Samuel e adepti a minacciare in disparte, contrapponendosi al coro dei sudditi fedeli che continua in serenità la sua benedizione, mentre parallelamente i congiurati accentuano l'odio su una lunga sequela di note puntate: l'effetto è particolare, due cori opposti che cantano insieme contrastandosi e integrandosi al tempo stesso, smorzandosi all'unisono fino alla chiusa su “disceso non è” (congiurati) e “l'amor” (sudditi).

L'ingresso del Conte, annunciato dal paggio Oscar, è salutato dal tripudio fortissimo dell'orchestra che sembra avviare i convenevoli, far festa al signore. Riccardo entra sbarazzino, salutando soldati, deputati e subalterni non come un re, ma un amico, un vecchio compagno d'armi, e come un padre premuroso accoglie alcune richieste scritte da esaminare. Non a caso tutto questo è sottolineato dalla cortigianeria degli archi, dei violini in particolare. Il motivo di grazia danzante si estende ad Oscar – consigliere, non giullare – che presenta al sovrano la lista degli invitati per il ballo in maschera da tenersi la sera seguente, al che la battuta di Riccardo (“Avresti alcuna beltà dimenticato?”) tradisce lo spirito dell'uomo di mondo, avvezzo alle galanterie cavalleresche della vita di salotto e di potere. La musica asseconda alla perfezione questo rituale cortese che domina a palazzo.

La lettura dei nomi in elenco porta però una brusca virata nella spensieratezza del governatore, che vi legge il nome dell'amata Amelia: impennata discendente degli archi in tumulto, come il cuore che gli sobbalza in petto. In Allegro giusto poco meno mosso, Riccardo s'apparta per poco dai presenti che affollano la sala, per levare il suo sentimento segreto (“La rivedrà nell'estasi”), stesso tema amoroso presente nel preludio e qui sviluppato fino in fondo. È come se gli archi stessero sullo sfondo, dominati dal suono principe di flauto, oboe e clarinetto. Prima della ripresa nello stesso tema d'inizio (“Ah! E qui sonar d'amore”), di nuovo i sudditi, più Oscar e congiurati, ognuno per proprio conto fanno commenti, accompagnando la seconda strofa d'amore che così esce dalla ripetizione e s'intreccia al coro (sempre note puntate per Tom, Samuel e compagni, linearità romantica per gli altri). Riccardo congeda tutti per poter deliberare, su un breve accompagnamento di viole, violoncelli e contrabbassi che mormorano il tema della congiura, attenuato da uno strascico amoroso di clarinetto, fagotto e flauto; Renato entra apprensivo sulle note pianissime dell'uno e dell'altro tema che aleggiavano sulle meditazioni solitarie del signore, ossessionato dal pensiero di Amelia.

Il segretario, solerte nel portare consiglio mentre di fatto arrega subbuglio, lo distoglie per metterlo in guardia dai pericoli che ne minacciano la vita. Il duettino che ne segue è tutto agitato, perché si basa sul fraintendimento delle parole di Renato che dichiara di conoscere le ragioni del turbamento dell'amico e signore, al che Riccardo reagisce ancora più frastornato senza sapere che dire, ma poi si solleva alla certezza di non essere stato scoperto: Renato per fortuna sta parlando d'altro, della congiura che si trama ai danni del governatore. È tanto il sollievo ricevutone, da rifiutarsi persino di

conoscere i nomi dei responsabili e di decidere di agire per tempo contro di loro, con grande stupore, per meglio dire scandalo, del fido braccio destro.

L'Andante "Alla vita che t'arride" vuol essere un pegno di fede e nello stesso tempo un monito al signore che sta agendo con troppa leggerezza ai danni della patria. Largo e solenne, questo bel cantabile non è il solito intervento spavaldo del baritono del primo periodo e della trilogia, tra cabalette, furori ed entusiasmo, ma un canto raccolto che non pretende prove di bravura o di esibizionismo vocale. È un ragionare disteso che avviene con discrezione, risponde all'esortazione di un segretario-poliziotto intenzionato a scuotere il sovrano distratto, colpevole di minimizzare la gravità del pericolo senza badare alla propria vita e alle sue conseguenze per il Paese. Renato è il baritono verdiano atipico, come atipico sarà Rodrigo, marchese di Posa, entrambi facenti parte di una razza nuova di baritoni: gli altruisti, i generosi, gli amici veri. L'invocazione finale, che abbiamo già trovato all'inizio, è addirittura eroica, rivolta com'è alle sorti della patria in pericolo se il sovrano perdesse la vita con tanta facilità!

Ora la scena cambia carattere e torna ad essere cortigiana, come l'Allegro che introduce il primo Giudice recante la proposta di bando per Ulrica. Sgomento di Riccardo nel rilevare il nome di una donna, altro segno dello spirito cavalleresco, galante, di questo regnante che non concepisce una condanna al gentil sesso. Si fa tensione, gli archi scandiscono la meraviglia del Conte, mentre il Giudice accentua la colpa dell'accusata con un cavillo razziale, essendo "dell'immondo sangue dei negri", ma Oscar, forte del suo ascendente sul signore, interviene a dire la sua. Ulrica è un'accentratrice di folle e di stirpi, è "del futuro l'alta divinatrice", ha dunque dei meriti, esposti con un primo corteggiamento, su note puntate, di flauto, ottavino e clarinetto che fanno già presumere un frizzante prosiegno. Il Giudice però non molla e finge d'ignorare la difesa del paggio, rincarando la dose sulla presunta volontà di cospirazione della maga che richiama attorno a sé, motivo per cui è sospetta da tempo, la feccia della popolazione e dei rivoltosi. La partecina del Giudice ha più o meno le stesse note e deve volutamente sembrare monotona, ripetitiva come l'implacabilità del suo parere. Ma Riccardo vuol prendere tempo e cede la parola al paggio, il quale non aspetta altro e attacca la magnifica ballata, un Allegretto in 2/4, sulla difesa della maga e le sue qualità divinatorie, "Volta la terra fronte". Introdotta da indiolati gruppetti di terzine eseguiti contemporaneamente da flauto, ottavino, oboe e clarinetto, la ballata in forma di couplet di Oscar si svolge scherzosa, culminando nel brillante leggero che sostiene la combutta di Ulrica con Lucifero in persona! Riccardo ascolta sornione, il Giudice s'indispette e ribadisce la richiesta di condanna, Oscar s'appella alla clemenza del Conte a favore della rea, finché il sire risolve di chiudere la questione in altro modo, senza partito preso, invitando tutti a recarsi insieme a lui, in incognito e vestito da pescatore, dall'indovina. Sarà l'occasione per ispezionare, rendersi conto di tanta fama e, nel contempo, vivere la facezia di una bravata alle spalle di una fattucchiera e di gente credulona che vi si raccoglie intorno.

Ha ora inizio la scena concertata, aperta dall'Allegro vivo dell'orchestra sulla decisione pubblica del Conte ("Signori oggi d'Ulrica alla magion v'invito"), scatenante una serie di reazioni diverse: il dissenso di Renato che non la trova una buona idea per la sicurezza del governatore, l'entusiasmo di Oscar che invece la ritiene "eccellente, feconda di piacer" in quanto aderente al suo spirito di folletto in festa, il sogghigno all'unisono di Tom, Samuel e compagni che dileggiano fra loro l'eccesso di zelo del segretario, personaggio che "di tutto trema", e covano la speranza che proprio in casa della maga possa aver luogo la vendetta.

Con un Allegro brillante e presto, Riccardo canta "Ogni cura si doni al diletto", sprizzante filosofia di corte e gusto di folleggiare senza preoccuparsi troppo della vita, accompagnato dai commenti in cui ognuno ricalca lo stesso spirito delle reazioni precedenti. Alla perplessità di Renato s'oppone il brio vivacissimo del paggio sorretto dal ritmo saltellante di flauto, ottavino, primo oboe, primo clarinetto e primo fagotto. Inutile tacciare questa scena di convenzionalità, perché è geniale, tutta luccicante di bellezza cortigiana. Ognuno si esprime, poi la nuova sortita di un Riccardo più euforico che mai, "Dunque signori aspettavi", che libera l'esaltazione festosa di tutti, mentre il coretto dei congiurati s'interseca cupo con i suoi propositi, ma senza riuscire a soffocare o dipanare la ormai gioiosa atmosfera che prelude a una curiosità incontenibile, quella di ritrovarsi tutti alle tre del pomeriggio

nell'abito del mistero. La stretta finale, infatti, coinvolge e prende tutti, e tutti, buoni e cattivi, si dichiarano pronti a raggiungere all'ora stabilita il luogo convenuto, "della gran maga al piè".

Abituro dell'indovina

Tutto quanto si svolge nell'abito di Ulrica, ben sette scene, è talmente ricco di grandiosità e di episodi senza interruzione, da riempire da sé questo primo atto e far sembrare le scene precedenti svoltesi a palazzo un'appendice, non un'apertura. Si ha l'impressione che dall'antro della maga Verdi non voglia uscire, perché qui trova una messe di materiali con cui riesce a dire tutto quel che deve – intrufolando masse corali, personaggi singoli o a gruppi, duetti, terzetti, concertati – nello spazio che ha.

Potentissime la scena dell'invocazione e la figura della maga, salutate da un Andante sostenuto che inizia con tre accordi fortissimi dell'orchestra, aventi l'effetto di tre colpi violenti da far sobbalzare il cuore in petto. Subito dopo violoncelli e contrabbassi, con la complicità di primo e secondo clarinetto, preparano il sinistro tema dei violini e delle viole, gli archi insieme disegnano con più calma una brevissima descrizione del clima saturo di tenebre, di attesa, ancora le bordate potenti dell'orchestra. Il racconto degli archi è intercalato dal suono cupo delle trombe, poi la ripresa gigantesca dell'orchestra fino al recupero del tema sinistro iniziale sulla frase di donne e fanciulli che invitano al silenzio per permettere alla maga di concentrarsi. Tutta grave, profonda, comincia "Re dell'abisso", che ha tre momenti: il primo è concluso dall'arrivo di Riccardo (Allegro brillante), il secondo è contrassegnato dall'esultanza della maga nel ravvisare il demonio che può finalmente illuminarne il vaticinio ("È lui! È lui!"), il terzo è il gravissimo, perentorio "Silenzio, silenzio!". Tutto è salutato festosamente dalla folla, che acclama l'indovina ("Evviva la maga, evviva la maga!") come se fosse una gloria, un vanto del popolo che vi si riconosce.

Segue un Allegro brillante con Silvano, marinaio del Conte, che desidera una predizione sulla carriera militare non troppo riconosciutagli, nonostante i servizi resi in "tre lustri" di fedele devozione. La musica scorre discorsiva, accompagna le speranze subito soddisfatte del brav'uomo che ottiene oro e gradi d'ufficiale in un battibaleno, come Ulrica gli predice, grazie però al dispaccio e al denaro fattigli scivolare in tasca di nascosto dal divertito Conte, ma ecco arrivare un imprevisto. Si batte alla porta e un servo d'Amelia chiede udienza in privato per la sua signora. In collasso sia Ulrica, che non può negare un privilegio a una potente, sia Riccardo, che pensa bene di ascoltare tutto di nascosto mentre gli altri escono su ingiunzione della maga.

Magnifica la scena che segue, un Allegro agitato e prestissimo che accoglie Amelia più trafelata che mai: gli archi, insieme ad oboe, clarinetto, fagotto e corni rivelano il tumulto della donna, svelano anzi il suo senso di colpa per un sentimento sbagliato. Lo stesso tema accompagna la gioia di Riccardo nello scoprire, dalla confessione di Amelia a Ulrica, di essere lui il fortunato. Il Poco più lento "Della città all'ocaso" di Ulrica indica alla donna il luogo dove cresce una magica erba in grado di cancellare il tormento che l'affligge, cioè il campo delle esecuzioni capitali. Allo sgomento di Amelia, ritorna il tema agitatissimo che coinvolge anche la maga e il Conte. Si sviluppa un dolcissimo terzetto in cui Ulrica appare più umana, colei che comprende da donna le ambascie di un'altra donna: abbiamo così la preghiera di Amelia a Dio, il conforto della maga, la devozione amorosa di Riccardo davanti a tanta sofferenza e spirito di sacrificio. È come se tutti e tre cantassero l'amore e d'amore, fino all'esplosione finale dell'orchestra che scorta l'uscita di Amelia con analoga agitazione, ma più rapida di quanto sia entrata.

La scena che segue ha un altro spirito ed è di nuovo affollata, perché tutti rientrano. Il coro incalza ed esorta con impazienza l'indovina a profetizzare quanto era stato in precedenza interrotto per l'arrivo di Amelia, Riccardo si propone per primo e, forte della consapevolezza di aver appreso di essere riamato, si mostra più baldanzoso che mai e attacca la canzone marinara "Di' tu se fedele", un Allegro giusto in 6/8 che si sviluppa in parte sul filone lirico-amoroso, in parte su uno scilinguagnolo da filastrocca. Qui recita la parte dell'uomo di mare e gioca furbescamente le sue carte, come pare voglia sottolineare la spumeggiante introduzione affidata in primo piano ai legni e ai corni. Il tono e lo spirito del canto rivelano all'indovina qualcosa che non va, in particolare la voglia di non prenderla

troppo sul serio, per cui s'indispette e lo mette in guardia per l'audacia con cui osa sfidare il destino e l'arcano ("Chi voi siate, l'audace parola può nel pianto prorompere un giorno"). Corni, trombe e tromboni ne suggellano il monito con grave severità.

Riccardo si fa leggere la mano e Ulrica, dopo averne indovinato la condizione di potente ma non l'identità, gli predice la morte vicina. Tutti inorridiscono sullo sfondo di un'orchestra piena di stupore e di rabbia, anche Riccardo si turba ma non lo dà a vedere. La butta anzi sul ridere e, in Andante mosso quasi allegretto, intona, dopo un burlesco saluto di flauto, ottavino, oboe e clarinetto, "È scherzo od è follia" insieme a Ulrica, Tom, Samuel, Oscar e coro. Lo sviluppo è quello di una grande scena, dove le parole della maga e la reazione del Conte sembrano scatenare le paure dei presenti: di perdere il sovrano per i sudditi fedeli, di essere scoperti per i congiurati.

Scena ed Inno. Finale I

Su insistenza dell'interessato, il vaticinio viene completato e viene fuori il macabro dettaglio della stretta di mano da parte dell'uccisore, un amico, il primo che gliela stringerà quello stesso giorno. Altro colpo di scena, perché entra Renato al quale l'altro prontamente corre a stringere la mano – gesto che nessuno dei presenti, su invito di Riccardo, aveva osato tentare – nella certezza di annullare un'assurda profezia che non può mai riguardare due cari amici. Ormai il Conte è pubblicamente riconosciuto e il buon Silvano, che ha appena beneficiato dei suoi favori, si fa portavoce del tripudio popolare. In Allegro assai sostenuto, prorompe l'acclamazione corale degna di un inno patriottico, "O figlio d'Inghilterra", con squilli di trombe, tromboni e percussioni, fagotti e corni all'unisono, poi l'intera orchestra a tutta forza come in una grande marcia. All'attacco marziale e solenne si aggiungono le voci di Riccardo, Renato, Oscar, Ulrica, Tom, Samuel e aderenti, i quali riprendono a commentare i fatti sempre distinguendosi gli uni dagli altri, finché riesplode l'inno in crescendo insieme a tutta l'orchestra. È una esaltazione di gloria massima che risplende intorno alla figura del sovrano, sicuro dell'amore dei sudditi a tal punto da non preoccuparsi d'altro, sebbene l'avvertimento di Renato e quello della profetessa avrebbero tenuto sulle spine chiunque.

Claudia A. Pastorino (3 – *continua*)

¹ G. TINTORI, *Invito all'ascolto di Verdi*, Mursia 1983, p. 202.

² G. BALDINI, *Abitare la battaglia*, Garzanti 1970, 1983, 2001, p. 277.

³ TINTORI, *cit.*, p. 203.

⁴ *Ibid.*, p. 202.

⁵ BALDINI, p. 282.

⁶ *Ibid.*, p. 283.

⁷ *Ibid.*

Pippo e Katia, ovvero lo Sferisterio e la ginestra sul cortile

Tra i coniugi Baudo-Ricciarelli, si sa, non corre più il buon sangue d'un tempo.

In attesa del divorzio, tanto per svagarsi lei ha assunto la direzione artistica dello Sferisterio di Macerata, dandosi al recupero di opere estranee al grande repertorio (niente Puccini ma Zandonai, nessun Rigoletto ma Simon Boccanegra e i Racconti di Hoffmann).

Lui, invece, sempre masticando amaro nei confronti di S. Remo, si è votato a S. Vito, patrono di Recanati, progettando un Controfestival nella città di Giacomo Leopardi. Tema, il fiorfiore della poesia per musica (vale a dire i parolieri della canzone italiana) che tanti successi ha mietuto sulle rive del mar Ligure e che ora si trasferirà, al meglio, nei pressi dell'Adriatico.

Si presume che la sede del Festival sarà il cortile di Palazzo Leopardi e il premio, una ginestra.

La ginestra sul cortile.

Giuseppe Verdi, Alessandro Luzio, il Risorgimento italiano e la Massoneria

di Giuseppe Rausa

La stessa presenza verdiana nella Roma rivoluzionaria, controllata da prevalenti forze repubblicane, così come il suo importante contributo musicale allo spirito combattivo della città (come provano le accoglienze deliranti ottenute da una partitura peraltro modesta quale *La battaglia di Legnano*), rafforzano l'idea di un agire del compositore-patriota in perfetta sintonia con il capo della Giovine Italia. Rientrato a Parigi, Verdi segue con ansia le vicende italiane e, in una lettera a Piave (1 febbraio 1849) ribadisce il proprio punto di vista mazziniano: "Sono contento di Roma e della Romagna, la Toscana pure non va del tutto male, abbiamo motivo di grandi speranze....Dalla Francia non avvi nulla da sperare ed adesso meno che mai!". E subito dopo la caduta di Roma grazie all'intervento francese scrive: "Non parliamo di Roma!!! A che gioverebbe! La forza regge ancora il mondo! La giustizia? A che serve contro le baionette! Noi non possiamo che piangere le nostre disgrazie, e maledire gli autori di tante sventure" (lettera del 14 luglio 1849 a Luccardi). Un Verdi ferocemente antifrancese dunque. Nel decennio successivo invece, come numerosi altri patrioti, Verdi abbandona Mazzini e la strategia "inglese" e aderisce al partito dei Savoia, alleati di Napoleone III. Nei decenni successivi il compositore diverrà addirittura un fervente amico dei cugini latini.

Decisamente significativo è infine il biglietto di cordoglio inviato alla famiglia Verdi nei giorni successivi la morte del maestro dal gran maestro della Massoneria Ernesto Nathan: "A Giuseppe Verdi, al *Precursore* colla "*Giovine Italia*", al patriota sempre, all'astro fulgidissimo nel firmamento dell'arte universale, la Massoneria italiana, dinanzi all'austera semplicità della vita, dinanzi alla freddezza salma, invia il suo tributo riverente del suo dolore, del pensiero incancellabile che fra le genti ne immortalerà la gloriosa figura". Lo riporta proprio il Luzio (*Carteggi verdiani*, vol. 2, 1935, capitolo *Verdi e Mazzini*) il quale, in evidente imbarazzo, ribadisce anche in questa occasione che Mazzini non fu massone, che la Giovine Italia era estranea all'Ordine e che le voci dell'affiliazione massonica di Verdi sono false.

Al contrario invece esiste un indizio piuttosto interessante, comprovante la familiarità di Verdi con l'organizzazione cospiratoria della Giovine Italia; si trova in poche righe di una lettera del luglio 1847 sfuggita ai biografisti verdiani. Lamberti, segretario della Congrega Centrale di Francia (la sezione parigina della Giovine Italia), il 15 luglio scrive: "A Pippo [Mazzini]-Unisco lettera Gen[ova]. Dia la sua al Verdi. - Misi nota a quella del Bix[io]...". Si tratta di una corrispondenza laconica e di servizio nella quale si dice che è arrivata alla congrega parigina una lettera per Verdi e quindi la si fa proseguire per Londra dove risiede attualmente il compositore. Chi scrive a Verdi è il mazziniano Gerolamo Ramorino (il segretario parigino sbaglia e scrive Remorino) da Genova. Sempre Lamberti infatti avvisa quest'ultimo, con lettera del medesimo 15 luglio: "A Gerolamo Remorino (Gen[ova]). - Mi furon gratissime le affettuose sue espressioni; accetto l'amicizia e la fratellanza.-Si fece qui il dover nostro per giovar alla patria e non aspiriam ad aver premio e lode.- È consolazione trovar compagni com'essi alla santa opera.-Durin costanti e speriamo assieme.- Inviai a Pippo lettera pel Verdi, ma sentii questi fosse partito di là.- Non era cosa certa" (*Protocollo della Giovine Italia*, vol 5). In questo episodio il fatto decisamente rilevante consiste nella prova definitiva che Verdi riceve corrispondenza (ovviamente non si conosce il contenuto di tale lettera, ma è presumibile fosse di carattere strettamente politico) attraverso i canali segreti dell'organizzazione mazziniana e dunque si può ragionevolmente dedurre che egli è concretamente impegnato nei disegni rivoluzionari della Giovine Italia.

In definitiva la "congettura" è quella di un Verdi che, affiliatosi alla Massoneria nei primi anni quaranta, contribuisce nel 1842-9 con il suo teatro e nel 1847-9 anche con fatti concreti tuttora ignoti, probabilmente inerenti al suo vagabondare tra Londra, Parigi, Milano e Roma, al progetto di una rivoluzione repubblicana in Italia in sintonia con una rete politica solidale che passa per il salotto Maffei, i patrioti Tenca e Manara, il librettista Piave, l'aiutante Muzio, all'interno della vasta organizzazione massonica mazziniana, generosamente finanziata da gruppi di potere anglosassoni. Niente sembra attualmente "confutare" questa tesi.

Giuseppe Rausa

Bibliografia**Giuseppe Verdi**

- A. Belforti, *Emanuele Muzio, l'unico scolaro di Giuseppe Verdi*, Stab. Tip. Gentile, Fabriano, 1895
 G. Cesari-A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, 1913 (rist. anast. Bologna 1968)
 G. Monaldi, *Il Maestro della Rivoluzione Italiana*, Società Editoriale Italiana, Milano, 1913
 A. Luzio, *Garibaldi, Cavour, Verdi*, Bocca, Torino, 1924
Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, (a cura di L. A. Garibaldi), Treves, Milano, 1931
Carteggi verdiani (a cura di A. Luzio), 4 voll., Reale Accademia d'Italia e poi Accademia dei Lincei, Roma 1935-47
 F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Ricordi, Milano, 1959
 F. Walker, *The Man Verdi*, New York 1962; trad. it. *L'uomo Verdi*, Mursia, Milano, 1964
 M. Mila, *La giovinezza di Verdi*, Eri, Torino, 1974
 M. Conati, *Saggio di critiche e cronache verdiane dalla <Allgemeine musikalische Zeitung> di Lipsia (1840-48)*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Einaudi, Torino, 1977
 M. Mila, *L'arte di Verdi*, Einaudi, Torino, 1980
 AAVV (a cura di M. Conati), *Interviste e incontri con Verdi*, Formichiere, Milano, 1980
 C. Casini, *Verdi*, Rusconi, Milano, 1981
 M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Saggiatore, Milano 1983
 M. Y. Phillips-Matz, *Verdi: a Biography*, Oxford University Press, New York 1993
 G. Verdi, *Lettere 1835-1900* (a cura di M. Porzio), Mondadori, Milano, 2000
 G. Rausa, *Introduzione a Verdi*, Bruno Mondadori, Milano, 2001

Alessandro Luzio, Giuseppe Mazzini, Risorgimento e Massoneria

- A. Banti, *La nazione del Risorgimento*, Einaudi, Torino, 2000
 R. Barbiera, *Il salotto di Clara Maffei e la società milanese (1834-86)*, Treves, Milano, 1896
 J. H. Billington, *Fire in the Minds of Men. Origin of the Revolutionary Faith*, Basic Books, New York, 1980; trad. it. *Con il fuoco nella mente. Le origini della fede rivoluzionaria*, Mulino, Bologna, 1986
 A. Bresciani, *L'ebreo di Verona*, Società tipografica, Fossombrone, 1852
 L. Bulferetti, *Socialismo risorgimentale*, Einaudi, Torino, 1949
 A. Chigi, *Il tempo del Papa-Re. Il diario del principe Chigi 1830-55*, Borghese, Milano, 1966
 A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, 4 vol., Einaudi, Torino, 1975
 H. Gruber, *Giuseppe Mazzini. Massoneria e Rivoluzione*, Roma, 1908 (rist. anast. Forni, Bologna 1980)
 S. Hutin, *Les Francs-maçons*, 1961; trad. it. *La Massoneria*, Mondadori, Milano, 1961
 A. Luzio, *Felice Orsini*, Cogliati, Milano, 1914
 A. Luzio, *La Massoneria e il Risorgimento italiano*, Zanichelli, Bologna, 1925
 D. Mack-Smith, *Mazzini*, Rizzoli, Milano, 1993
 G. Manzini, *Avventure e morte di Felice Orsini*, Camunia, Milano, 1991
 W. Maturi, *Interpretazioni del Risorgimento*, Einaudi, Torino, 1962
 G. Mazzini, *Scritti politici*, 3 voll. (a cura di F. Della Peruta), Einaudi Torino, 1976; già in *La Letteratura Italiana. Storia e testi*, vol. 69, tomo I, Ricciardi, Milano-Napoli, 1969
 G. Mazzini, *Note autobiografiche*, Le Monnier, Firenze, 1944
 G. Mazzini, *Lettere politiche*, Garzanti, Milano, 1946
Protocollo della Giovine Italia, vol. 3, 5, 6. Imola, 1918-1922
 A. A. Mola, *Storia della Massoneria italiana dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano, 1992
 A. Pellicciari, *Risorgimento da riscrivere*, Ares, Milano, 1998
 A. Pellicciari, *L'altro Risorgimento. Una guerra di religione dimenticata*, Piemme, Casale Monferrato, 2000
 D. Pizzagalli, *L'amica. Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento italiano*, Mondadori, Milano, 1997
 L. Rodelli, *La repubblica romana del 1849*, Domus mazziniana, Pisa, 1955
 R. Romeo, *Cavour e il suo tempo*, 3 voll., Laterza, Bari, 1969, 1977, 1984
 G. Salvemini, *I partiti politici milanesi nel secolo XIX*, Biblioteca dell' "Educazione Politica", Milano, 1899; ora in *Scritti sul Risorgimento*, (a cura di P. Pieri e C. Pischcedda), Feltrinelli, Milano, 1961
 G. Salvemini, *Mazzini*, La Voce, Firenze, 1925 (4^o ed.); ora in *Scritti sul Risorgimento*, (a cura di P. Pieri e C. Pischcedda), Feltrinelli, Milano, 1961
 G. Salvemini, *Giuseppe Mazzini dall'aprile 1846 all'aprile 1848*, Successori Fusi tip., Pavia, 1907; ora in *Scritti sul Risorgimento*, (a cura di P. Pieri e C. Pischcedda), Feltrinelli, Milano, 1961
 R. Sarti, *Mazzini. A Life for the Religion of Politics*, Praeger Publishers, USA, 1997; trad. it. *Giuseppe Mazzini. La politica come religione civile*, Laterza, Bari, 2000
 G. Spini, *Le relazioni politiche fra l'Italia e gli Stati Uniti durante il Risorgimento e la guerra civile*, Nuova Italia, Firenze, 1969; ora in *Incontri europei e americani col Risorgimento*, Vallecchi, Firenze, 1988
 G. Spini, *Risorgimento e protestanti*, Saggiatore, Milano, 1989
 G. Vannoni, *Le società segrete*, Sansoni, Firenze, 1985

Altri testi citati

- La libera muratoria. Massoneria per problemi* (a cura di C. Castellacci), Sugarco, Milano, 1978
Primo centenario della R. L. M. "Sabazia" all'Or. di Savona, (a cura della Massoneria del Grande Oriente d'Italia), 1969
 W. Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge University Press, 1982; trad. it. *Donizetti. La vita*, EDT, Torino 1986 e *Donizetti. Le opere*, EDT, Torino 1987
 B. Fay, *La Franc-maçonnerie et la Révolution intellectuelle du XVIII^e siècle*, Éditions de Cluny, Parigi, 1935; trad. it. *La Massoneria e la rivoluzione intellettuale del secolo XVIII*, Einaudi, Torino, 1939
 H. Karasek, *Billy Wilder*, Hoffmann und Campe Verlag, Amburgo, 1992; trad. it. *Billy Wilder. Un viennese a Hollywood*, Mondadori, Milano, 1993
 K. Popper, *Conjectures and Refutations*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1969; trad. it. *Congetture e confutazioni*, Mulino, Bologna, 1972
 G. Vannoni, *Massoneria, Fascismo e Chiesa cattolica*, Laterza, Bari, 1980

Il nuovo best seller made Casa delle Libertà

Quella mattina sulla grande tavola rotonda dello studio presidenziale di Palazzo Chigi i consueti disegni di legge salvatizio, salvacaio e sempronio avevano eccezionalmente ceduto il posto ad una valanga di testi antichi e moderni di teoria, armonia, contrappunto e analisi. Schierati in circolo, i maggiori della Casa delle Libertà si stavano apprestando alla stesura dei punti-chiave di un nuovo trattato d'armonia che sarebbe divenuto, grazie ai potenti mezzi di persuasione in possesso del Premier, il best seller degli istituti musicali di bassa, media e alta cultura di tutto il regno.

Capitolo primo. L'armonia e le sue funzioni. La tonique c'est moi! esordì con toni che non ammettevano repliche il Cavaliere. Ed io la dominante, sputacchiò di scatto il Senatur, reduce da un lungo periodo di riabilitazione in una lussuosa clinica svizzera, cosa che fece incazzare non poco il novello Ministro degli Esteri, di ritorno pure lui da una estenuante cura depurativa in quel di Fiuggi. Dopo un'ora di battibecchi, d'insulti, di lanci di coltelli e oggetti contundenti vari si addivenne ad un equo compromesso che vide l'assegnazione della dominante al Senatur e della sottodominante al neo-democratico membro governativo, giacché la geografia politica insegna che la prima si trova una quinta a nord della tonica e la seconda una quinta a sud. Superato l'ostacolo, i restanti partitini non tardarono molto a mettersi d'accordo sulla lottizzazione delle briciole, accaparrandosi senza troppe complicanze gli accordi-satellite, tutti tranne la triade dissonante del VII grado perché, è risaputo, nella Casa delle Libertà regna sovrana la consonanza più assoluta.

Capitolo secondo. L'armonia dissonante. Ovviamente venne passata in toto all'Ulivo ma secondo una ripartizione così avveduta alla quale difficilmente sarebbero giunti i diretti interessati, in perenne lite tra loro. Su proposta del Vice alla Margherita, al Garofano e alle altre diecimila piccole varietà floreali che costituivano l'ossatura della coalizione del Professore fu attribuito quel capace calderone di accordi dissonanti sì, ma moderati e condiscendenti, che rispondeva al nome di nona di dominante, mentre le settime secondarie, le più dure e "sinistre" dell'insieme, vennero girate al Baffetto e ai suoi sodali. A reggere i rapporti tra maggioranza e opposizione fu ribadita la vecchia regola valida per ogni stagione politica secondo la quale la dissonanza deve sempre essere preparata dalla consonanza ed in essa risolvere. Della serie: una mano lava l'altra. Quanto all'impalcatura ritmica avrebbe opportunamente provveduto l'Italia dei Valori.

Capitolo terzo. Le figurazioni melodiche. Rispetto alla vecchia trattatistica se ne dovettero inventare giocoforza di nuove, tanto elevato era il numero dei mezzani che dal mondo del giornalismo a quello della "cultura", da quello dello spettacolo a quello dello sport ornamentava l'intelaiatura armonica del sistema.

Capitolo quarto. Il cromatismo. Tra le triadi più pittoresche non ci volle molto a riconoscere la sesta napoletana nell'Udeur e quella eccedente italiana nei Radicali che, in quanto formazione transnazionale, avrebbero potuto così ricompattarla con le consorelle francese, tedesca e svizzera. Piuttosto spinosa si presentò invece la questione degli accordi dotati di proprietà enarmoniche, quelle mine vaganti, tanto per intenderci, che se lasciate troppo libere avrebbero rischiato di far saltar per aria l'intera baracca. Comunisti! Mascalzoni! Fu l'istintiva e più che giustificata reazione del Premier, cui prontamente il Vice sussurrò all'orecchio la nota aria di don Basilio, "La calunnia", uno dei più raffinati strumenti dell'odierna democrazia in grado di annientare il nemico senza ricorrere alla sua diretta eliminazione fisica, come di drammatica nei regimi meno evoluti. Fu così che le armonie comuniste vennero ammesse ma allo stesso tempo definite troppo "rivoluzionarie", pardon, "reazionarie", e accusate sino alla nausea di aver prodotto nella storia della musica sangue, rovina, morte, povertà, ingiustizia e via di questo passo.

Capitolo quarto. La modulazione, ovvero i passaggi dal sistema chiuso a quello globale. Toni vicini. Premesso che la tonalità mondiale è retta da un centro primario, gli Stati Uniti d'America, e da un'interminabile sequela di regioni secondarie, i suoi tirapiedi, il Cavaliere non ebbe dubbi nel fregiare il Bel Paese del titolo di "relativa minore", lasciando poi alla Gran Bretagna e alla Francia/Germania le rispettive funzioni di aree di dominante e di sottodominante. Quanto ai toni lontani si pensò ai recenti acquisti della sempre più americanizzata Unione Europea a cui vennero aggiunte, stravolgendo questa volta ogni logica geografico-culturale, la Turchia, l'Arabia Saudita, il Sudan ecc. ecc. Temporaneamente proibiti furono i transiti verso i paesi "canaglia" anche se il governo volle impegnarsi formalmente a favorirne la praticabilità nell'immediato futuro rendendosi promotore d'un ingente stanziamento di euro al Ministero della Guerra.

Tutti d'accordo, dunque. Il manuale era ormai steso nelle sue linee essenziali. Non restava quindi che affidarne la traccia a qualche solerte scribacchino di parte per presentarlo in bella forma, con tanto di copertina accattivante ecc. ecc. pronto per essere bevuto dagli studenti d'armonia di tutta la penisola.

Hans

I Quaderni di *Musicaaaa!*

(ora disponibili a prezzo ridotto anche in formato p.d.f. e finale
allo spazio 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 6,50
- 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 6,50
- 6 - **Gastone Zotto - Musica commerciale e comunicazione estetica di massa**
un fascicolo euro 4,50
- 7 - **Enzo Fantin - Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi**
un fascicolo euro 5
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia**
per soprano, organo positivo o clavicembalo
un fascicolo euro 4
- 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 Iesùè - un fascicolo euro 9,50
- 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 4
- 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 Iesùè - un fascicolo euro 9,50
- 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 (edizione riveduta e corretta)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli - Sonate fugate**
a cura di Roberto Becheri - un fascicolo euro 6,50
- 18 - **Pietro Avanzi - La prassi italiana del basso continuo** (terza parte)
F. A. Bonporti Op. X Invenzione IV
un fascicolo euro 9,50
- 19 - **Orazio Vecchi - Madrigali a sei voci**
- 20 - **Orazio Vecchi - Madrigali a sei voci**
ed. critica di Mariarosa Pollastri
un fascicolo euro 9,50

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaaa!* su supporto cartaceo è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di euro 2 per spese di spedizione) sul c/c postale 20735247 intestato all'Associazione Musicanuova, P.zza Seminario, 3 - Mantova. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail carlomarenco@libero.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

