

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno XI - Numero 31

Gennaio-Aprile 2005

Sommario

Montecitorio: <i>quando il teatro d'opera entra in politica</i>	pag. 3
<i>La Pietà di Gaetano</i> , di P. Mioli	4
<i>A proposito delle quinte e delle ottave nascoste</i> , di C. Marengo	5
Il Flauto Magico, di P. Federici Bidinelli	13
<i>Orazio Vecchi a quattrocento anni dalla scomparsa</i> , di M. Pollastri	19
<i>La voce del Lager</i> , di P. Levi	21
<i>Il concerto italiano per tastiera nel XVIII secolo</i> , di A. Iesuè	22
<i>Il ministro sordo</i> , di L. Zunica	26
Un ballo in maschera, <i>una storia da rileggere e riesaminare</i> , di C. A. Pastorino	27
<i>Pochi ma buoni</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Alberto Iesuè (Roma)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Marco Bolzani (S. Benedetto Po - MN)	Marta Lucchi (Modena)
Vincenzo Buttino (Grottaglie - TA)	Alberto Minghini (Mantova)
Alberto Cantù (Milano)	Emanuela Negri (Verona)
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)
Paola Federici Bidinelli (Ripa Teatina - CH)	Giordano Tunioli (Ferrara)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Roberto Verti (Bologna)
Piero Gargiulo (Firenze)	Gastone Zotto (Vicenza)
Elisa Grossato (Padova)	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

Tipografia Mercurio - Rovereto (TN)

Abbonamento 2005 a *Musicaaaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* 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

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizzetti"

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

Kreiseriana

Montecitorio: quando il teatro d'opera entra in politica

Relegati da tempo immemorabile nelle casse di una cantina come vecchi burattini ammuffiti o marionette scricchiolanti, i personaggi del teatro lirico poltrivano, dormicchiavano vegliando con un occhio aperto e uno chiuso, sbadigliando un po' per fame un po' per noia. Sigfrido provava di tanto in tanto a maneggiare la spada ormai arrugginita, ma con scarsi risultati dovuti a forti reumatismi, mentre Rigoletto cercava disperatamente la gobba finita chissà dove come le ali dell'Olandese che non volava più, per non dire del Commendatore che s'era venduto tutti i titoli pur di non finire nella fossa comune, meta d'ogni Don Giovanni. Un vero ospizio, insomma. Siam finiti, siam falliti, era il coro generale. Che fare? L'unica soluzione restava quella di darsi, come si suol dire, all'ippica, ma visto che scarseggiavano i cavalli mentre ovunque proliferavano i maneggi, decisero all'unanimità di entrare in politica. Propongo il partito della musica... e all'opposizione che ci sta, la pittura? Meglio dividersi in destra e sinistra. Robe vecchie. Conservatori e progressisti, come dire... verdiani e wagneriani. E gli altri? E Norma dove la mettiamo? Beh, Norma voterà Verdi, mentre, che so, Mélisande... Wagner. Ripensiamoci. In tal modo, tra continui sì e no finirono con l'accordarsi.

A farsi avanti per primo fu certo Guglielmo Tell, un produttore di mele svizzero innamorato di Gilda, la mite figlia di Rigoletto. Via, perché non ci mettiamo insieme sotto il simbolo della Grande Mela? Ti piace? Preferisco i kiwi. Invece tu mi piaci da morire con quegli occhi azzuri come l'acqua del lago di Mantova. Potrei trasferirmi qua, comprare una barca e dedicarmi al commercio del pesce siluro. Dai che ci proviamo, sarai la mia vice. Prima chiedo a papà che ha la fissa del duca: un buon partito; caso mai consulteremo la cartomante Maddalena, sorella di Sparafucile. Buono quello, un fanatico di extraparlamentare che si è esibito in lunghi recitativi secchi contro le arie progressiste della Centrale Turbogas.

Nel frattempo, il cattolicissimo Lohengrin compariva a cavallo di un'ochetta impartendo la benedizione urbi et orbi tanto per far breccia nel cuore di Lucrezia Borgia che passava di lì diretta a Roma per postulare la santificazione di Alessandro VI suo padre. Se la cosa avverrà per Pio IX pronubi l'onorevole Andreotti e il collega Degasperri, c'è da sperare in bene. Intanto fondiamo un partito, poi si vedrà. Ed eccoti, d'improvviso, Figaro, il factotum che con il suo "tutti mi vogliono" già aspira a fare il Presidente, anzi, lo è già e come tale auspica un processo... ma quale processo? I processi ai presidenti non si fanno. Cavaliere, intendevamo il processo di unificazione. Certo, il Partito unico sono Io, ma niente tribunali. E Macbeth che fa? Grazie ai prodi e alle loro prodezze si è alleato con le streghe Rosy Bindi e Livia Turco, le lady di ferro che già preparano il pentolone in cui bollire l'Italia. Fermi tutti, entra la troupe della Battaglia di Legnano, sempre pronta a salire sul carroccio, ovviamente dei vincitori.

Rimane da dire di Leonora, quella beethoveniana che, stanca di fare il travestito per amore del suo Florestano, ha detto no alla schiavitù coniugale recandosi immediatamente in discoteca alla ricerca di compagnie pro liberazione sessuale. Basta con questo marito troppo idealista. M'ha stufato. Voglio farmi furba. Non più Fidelio ma Diffidelio. E l'altra Leonora, l'ex del trovatore? Su consiglio della zingara Azucena, piromane di moda, ha imbarcato il Conte di Luna, pronto ad offrirle un trono vicino al sol (cioè il la) rubato a Radames. E la povera Aida? Si accontenterà di un seggio sul fa diesis. Intanto Tosca, gettata da Castel S. Angelo nelle inquinatissime acque del Tevere, si trovava con eczemi, psoriasi, eruzioni cutanee da fare invidia alle ustioni causate a Brünnhilde dal padre Wotan, anch'egli in male arnese, ma sempre pronto a dar battaglia dopo che Amina, la sonnambula, si era fidanzata col nano Alberico al canto di "Prendi, l'anel ti dono". Anche nel fiume Reno dominavano i partiti: questione di correnti e di... conti correnti. remare costa.

Dunque, tra segretariati, presidenze, vicepresidenze, cadreghini vari, intrighi, tattiche, strategie, compromessi, sono ancora tutti là a congiungersi e a disgiungersi, a prendersi e a lasciarsi, a litigare e a riappacificarsi per rilitigare. D'altronde queste sono le regole del teatro che pareva morto e sepolto, mentre è rinato con un nuovo, ciclopico capolavoro del tipo Tetralogia, dal titolo Montecitorio.

J. Kreisler

La Pietà di Gaetano

Sulla Pia de' Tolomei che è rifiorita alla Fenice e qualche sua appendice critica.

di Piero Mioli

La Fondazione "Donizetti" di Bergamo ne ha approntato l'edizione critica, il Gran Teatro La Fenice l'ha messa in scena, il catalogo discografico di Bongiovanni l'ha acquisita (da una vecchia registrazione), senza dubbio qualche altro editore ne appronterà un'edizione moderna: insomma, questa *Pia de' Tolomei* che Venezia ha rappresentato e la RAI ha trasmesso (alla radio, s'intende, ch  la televisione ha ben altri programmi)   l'opera del giorno, almeno in Italia, o meglio della stagione (per stagione intendendo sia quella operistica che quella solare). E quindi solleva alcuni problemi, senza dubbio a cominciare dal valore stesso della partitura: pompe, feste e omaggi da una parte (per esempio dal "Corriere della sera"), e cautele, equilibrismi, rimostranze, parole di disinteresse o incomprendimento dall'altra. Non   questa la sede opportuna per disquisire della qualit  dell'opera, che come ogni lavoro di Donizetti si fonda sopra un ottimo mestiere e come non poche sue sorelle si alza spesso a notevoli esiti d'arte; ma in una manciata di righe qualche altro aspetto della questione pu  chiarirsi un po'. Per esempio, perch  la tragedia lirica di Salvatore Cammarano che nacque alla Fenice nel 1836 non popola i teatri d'opera odierni come *Anna Bolena* o *Lucrezia Borgia*? In effetti *Pia de' Tolomei*   tornata al mondo (quasi come il Dante che nel V canto del *Purgatorio* la incontra e si sente parlare in tal modo) negli anni Sessanta ma per un'edizione alla Settimana Musicale Senese e un'edizione radiofonica (con un'appendice bolognese), poi   impallidita, ha indietreggiato,   rientrata nell'oscurit , assai diversamente da una *Maria Stuarda* e anche, a ben vedere, da un *Poliuto* e una *Maria di Rohan*. Perch , dunque? Pi  che della musica in s , forse, la responsabilit    dell'interpretazione: ovvero, alla squisita ed evanescente figura dantesca non hanno dato voce n  la Callas n  la Gencer, n  la Caball  n  la Gruberova, e quindi l'impatto col pubblico, quelle poche volte,   stato meno incisivo e decisivo, meno drammatico o meno poetico del previsto, rispetto alle eroine citate che cantavano "Al dolce guidami", "Com'  bello" o "Figlia impura di Bolena".

Ma a parte la Gruberova, che in realt  il nostro Donizetti lo coltiva con tanta passione quanta frequenza e l'amato Bellini l'ha recentemente esteso addirittura fino a *Norma*, oggi non si danno pi  personalit  vocali di quel genere (e forse non si davano nemmeno prima). Dunque gli artisti di canto che si dedicano correntemente alle varie, sebbene non numerose edizioni di *Anna Bolena* e *Lucrezia Borgia* possono applicarsi con profitto anche a *Pia de' Tolomei*. Quali siano,   presto detto, per comodit  limitando il discorso alle primedonne: tramontati alcuni soprani assidui attorno agli anni Ottanta (e prima del tempo, in verit , nonostante la miopia delle critiche), ecco Mariella Devia, Nelly Miricioiu, Carmela Remigio, Darina Takova, Stefania Bonfadelli, Eva Mei, Patrizia Ciofi (applaudita protagonista a Venezia), Daniela Barcellona, Sonia Ganassi, la cui idoneit  alle parti in questione   complessivamente sicura. E siccome l'osservazione   partita dalla bella *Pia de' Tolomei* e ha raggiunto due capolavori come *Anna Bolena* e *Lucrezia Borgia*, perch  non avviarlo anche alla volta di *Roberto Devereux*, di *Caterina Cornaro*, del *Duca d'Alba*, di *Gemma di Vergy* o addirittura di *Gabriella di Vergy*? A Faenza   rinato il *Paria*, qualche anno fa, e un po' dopo Parma ha recuperato *Marino Faliero*: bene, ma il rischio   sempre quello della nuova nascita e di una nuova morte; onde il lavoro ora messo in moto per *Pia de' Tolomei* non deve essere un episodio, l'allestimento dell'opera non deve essere una meteora che brilla e si spegne. Se i teatri volessero apprendere l'arte della concordia, del sodalizio, della fiducia reciproca la *Pia* feniciiana potrebbe facilmente circolare avanti e indietro, in Italia e all'estero, le prossime stagioni e quelle future. E forse porterebbe con s  anche un *Torquato Tasso*, un *Don Sebastiano*, o quella meraviglia di comicit  sentimentale che   *L'ajo nell'imbarazzo* o quello splendore di corrusca drammaticit  che   *Ugo conte di Parigi* (anch'esso riesumato a Bergamo, Milano e Catania, nel 2003-2004, e tosto risseppellito).

Del resto, la *Pia de' Tolomei* che a Venezia moriva avvelenata in altri teatri, allora, riusciva a salvarsi e dava luogo al lieto fine: un buon auspicio per le sorti del melodramma (come titolo specifico e come genere musicale) in questo XXI secolo che   appena cominciato.

A proposito delle quinte e delle ottave nascoste

di Carlo Marengo

Chi ha un po' di familiarità con le discipline teoriche sa come il sentiero che conduce alla conoscenza dell'armonia sia irto e difficile e come colui che si accinge ad imboccarlo si trovi spesso vittima d'insegnanti-carnefici (nel caso in cui egli dimostri scarsa attitudine o poco interesse i ruoli fatalmente s'invertono!) pronti a subissarlo di una valanga di leggi e di divieti che nulla hanno da invidiare alle norme regolanti le tortuose circolazioni automobilistiche dei nostri centri storici. A motivo di ciò è spesso addotta "l'aurea massima" secondo la quale la rigida disciplina scolastica tempererebbe lo spirito giovanile per prepararlo così alle future conquiste della composizione libera. "Aggrava i tuoi piedi, o scolare, per poter più speditamente correre quando sarai maestro", annota infatti L. F. Rossi, l'ottocentesco traduttore italiano del *Cours de contrepoint et de fugue* di Luigi Cherubini (1835).

Al pari di quelle della Provvidenza anche le vie che portano al Parnaso armonico sono infinite e ciascuna organizzata secondo specifici criteri comportamentali concernenti i sistemi di cifratura, il concetto di tonalità, l'interpretazione delle strutture accordiche e, *dulcis in fundo*, le regole stanti alla base della condotta delle parti. Se nella sostanza, pur nel diverso approccio metodologico, queste ultime tendono per lo più a collimare, si hanno tuttavia dei casi in cui le divergenze sono piuttosto nette e le distanze insopportabilmente incolmabili tanto che, ad esempio, chi dovesse decidere di affrontare un esame in qualità di candidato privatista non farebbe male, per trovarsi preparato al cimento, a chieder lumi all'Oracolo di Delfi o alla maga Ulrica per sapere in anticipo come la pensano a riguardo i Beckmesser della commissione, visto e considerato che molti di loro continuano imperterriti a mangiare nella stessa greppia di quand'erano discenti, senza sentire la minima necessità di alzare il muso per guardarsi altrove.

Così se il divieto di procedere per quinte e ottave, avallato dalla prassi compositiva reale, è da tutti, seppur con motivazioni più o meno serie o più o meno esilaranti, condiviso, ciò non avviene per quello delle cosiddette quinte e ottave nascoste, un geniale ritrovato della scuola buono soltanto a rendere ancor più difficili e inquieti i sonni del "povero" studente. Per comprendere la baraonda che regna attorno all'argomento e trarre poi le debite conclusioni non resta pertanto che dar fiato alle trombe e cedere la parola ai "libri sacri" del passato e del presente.

Iniziamo da Johann Joseph Fux (1660-1741), attivo come compositore presso la Cappella Imperiale di Vienna nonché autore del celebre *Gradus ad Parnassum* (1725), da più parti ritenuto il padre di tutti i manuali di contrappunto e al quale si sono abbeverati i giovani Haydn, Mozart, Beethoven e molti altri. Scritto in latino e svolto in forma di dialogo tra il serafico maestro Aloysius (Palestrina) e l'appiccicoso e zelante allievo Josephus (lo stesso Fux), il *Gradus*, oltre al merito di aver sistematizzato la teoria delle specie, rappresenta il primo tentativo di ricostruzione di una scrittura in stile, nel caso specifico quella del contrappunto modale di Pierluigi da Palestrina, considerato dal musicista austriaco l'emblema stesso della polifonia. Alla fine del Libro primo Fux enuncia quattro criteri fondamentali regolanti i passaggi tra gli intervalli consonanti perfetti e imperfetti.

Prima regola: da una consonanza perfetta ad una consonanza perfetta si deve procedere per moto contrario oppure per moto obliquo.

Seconda regola: da una consonanza perfetta ad una consonanza imperfetta si può procedere attraverso tutti e tre i moti.

Terza regola: da una consonanza imperfetta ad una consonanza perfetta si deve procedere per moto contrario oppure per moto obliquo.

Quarta regola: da una consonanza imperfetta ad una consonanza imperfetta si può procedere attraverso tutti e tre i moti.

Si può quindi osservare che il moto obliquo è consentito in tutte e quattro le successioni. Dalla

conoscenza di questi tre movimenti e dal loro giusto impiego dipende, come si suol dire, *Lex & Propheta*.”¹

Poco dopo, nel dialogo del Libro secondo, ripreso per via di un errore di cui non conosce l’origine (una quinta nascosta),

es. 1

c.f.

Josephus fornisce al maestro il pretesto per introdurre la definizione e le regole di base relative ai parallelismi nascosti di quinte e di ottave:

“*Aloys*. L’errore non sta nella successione tra la prima e la seconda coppia di note ma in quella tra la seconda e la terza. Infatti sei andato dalla terza alla quinta col moto retto contro la regola che dice: dalla consonanza imperfetta a quella perfetta si deve procedere per moto contrario. Questa imperfezione si può facilmente correggere con il moto obliquo tenendo ferma la seconda nota inferiore su *re*, determinando così un intervallo di decima, nel qual caso dalla seconda alla terza coppia di note, vale a dire dalla decima alla quinta, ossia da una consonanza imperfetta ad una perfetta, si procede per moto contrario. [...]

Joseph. Per capire questa regola ed imprimermela meglio nella memoria, la pregherei di dirmi il motivo per il quale non è lecito procedere per moto retto da una consonanza imperfetta ad una consonanza perfetta.

Aloys. Perché in questo caso si susseguono virtualmente due quinte, di cui la prima espressa o palese, e la seconda coperta o nascosta, evidenziabile attraverso la diminuzione dell’intervallo, come puoi vedere in questo esempio:

es. 2

Ad un buon cantore non si può proibire di usare la diminuzione, soprattutto quando canta come solista. La stessa cosa vale per il passaggio da una ottava ad una quinta per moto retto in quanto produrrebbe una successione di due quinte, come avviene nell’esempio seguente:

es. 3

Vedi bene come dalla diminuzione del salto di quinta vengano fuori due intervalli di quinta, il primo dei quali in precedenza nascosto. Dal che si può ricavare che coloro i quali hanno creato le leggi delle singole arti non hanno mai stabilito nulla inutilmente e senza ponderazione.”²

Il divieto è rigorosamente mantenuto in tutti i casi della scrittura a due ma nel passaggio a quella a tre le cose iniziano a mutare. Infatti, commentando questi esempi, Aloysius avverte che “nella composizione a tre parti è a volte lecito, per seri motivi, scostarsi dall’osservanza rigorosa delle regole

es. 4

a) b) c)

nella conduzione delle voci sopra il basso, come si può vedere nella penultima battuta dell’esempio precedente [l’es. 4a], dove si passa dalla quinta all’ottava finale, vale a dire da una consonanza perfetta ad una perfetta, per moto retto perché non è possibile fare diversamente.”³ In riferimento poi all’es. 4b, ove è lo stesso allievo (razza decisamente in via d’estinzione!) a fargli notare l’errore, egli ribadisce salomonicamente quanto aveva detto prima, che cioè “quando non si può fare altrimenti è lecito a volte scostarsi dal rigore delle regole per evitare danni ancora peggiori”,⁴ affermazione questa a sua volta suffragata dai maldestri tentativi di Josephus il quale per correggere quell’imperfezione ne commette delle altre (es. 4c).

Nello studio del contrappunto a quattro emerge, infine, la distinzione tra quinte/ottave nascoste tra parti estreme, le più esposte e pertanto le più percepibili, e tra parti interne:

es. 5

a) A b) A

“Aloys. Cosa significa la lettera A nella seconda battuta della voce superiore? [es. 5a]

Joseph. Ho qualche dubbio sul passaggio dalla consonanza perfetta alla consonanza perfetta per moto retto, cioè dall’ottava alla quinta, soprattutto perché avviene nelle parti estreme.

Aloys. Ho già detto poco fa, e lo ripeto di nuovo, che qualche volta queste successioni si devono ammettere per via dell’impiego obbligato delle semibrevis ed anche perché, come nella composizione libera, non si possono sempre evitare. Come hai giustamente osservato, esse sono però più tollerabili nelle parti interne piuttosto che in quelle estreme. [...]

Joseph. La lettera A al tenore [es. 5b] indica che ci si è allontanati ancora dalla regola generale sempre a causa del motivo appena accennato. Anche in questo caso penso che la successione dalla consonanza imperfetta alla consonanza perfetta, vale a dire dalla terza alla quinta per moto retto, possa essere tollerata per ovviare agli stessi impedimenti.

Aloys. Hai ragione. Infatti è chiaro che i limiti imposti da questa specie non consentono di fare di meglio. Qui, però, l’imperfezione è più difficile da sentire perché si verifica nelle parti interne.”⁵

Come si diceva, il *Gradus ad Parnassum* ha trovato nel corso dei secoli successivi numerosi seguaci (Martini, Albrechtsberger, Cherubini ecc.) che ne hanno sviluppato le teorie e i criteri

metodologici di base indirizzandoli da un lato verso un contrappunto di tipo decisamente armonico-tonale ed inasprendo dall'altro i divieti. Eredi di questa concezione vieppiù ristretta della condotta delle parti sono i trattati d'armonia. In essi il problema delle quinte e delle ottave nascoste assume proporzioni ben più complesse rispetto a Fux in quanto inizia ad operarsi una triplice distinzione a) tra successioni nascoste di quinte e successioni nascoste di ottave; b) tra successioni nascoste di quinte e di ottave tra parti esterne e interne, e c) tra successioni nascoste di quinte e ottave con arrivo su un grado principale (tonica, sottodominante e dominante) e secondario (i paralleli).

Un primo esempio significativo dei nuovi orientamenti ce lo offre, tra i tanti, il De Sanctis che ne *La polifonia nell'arte moderna* (1887) riassume così la situazione:

“La relazione delle quinte e delle ottave, chiamate *coperte, nascoste o implicite*, si verifica quando due parti da qualsiasi intervallo progrediscono verso una 5a o un'8a per moto retto. Esse si scoprono riempiendo coi suoni per grado congiunto l'intervallo che risulta dalla parte che salta verso una 5a od un'8a, e perciò se ne ha quasi uguale sensazione; in conseguenza nello stile corretto, tali relazioni debbonsi generalmente evitare.”⁶ Il trattatista italiano, dopo aver implicitamente richiamato la prima e la terza regola di Fux, ammette tuttavia delle precise eccezioni:

es. 6 a1 (ammesso) a2 (ammesso) b1 (ammesso) b2 (non buono)

c1 (non ammesso) c2 (non ammesso) c3 (non ammesso) d (ammesso)

a) nel caso delle quinte esse sono ammesse “quando la parte inferiore procede per salto dalla medianta alla dominante salendo, o dalla tonica alla dominante discendendo, e la parte superiore si muove per gradi congiunti salendo (a1) o discendendo (a2)”;

b) nel caso delle ottave esse sono accettabili “quando la parte superiore ascende di semitono diatonico; come avviene nelle cadenze (b1). Il caso opposto [...] si ammette raramente nello stile rigoroso (b2).”

c) è vietata la relazione di 8a “quando la parte superiore non procede per semitono (c1); è passabile tra le parti medie (c2); da evitarsi, meno casi eccezionali, quando avviene per salto (c3);

d) le quinte sono tollerate nel cambio di posizione di uno stesso accordo.

“Non è possibile – conclude l'autore – notare tutti i casi e le eccezioni che si possono ammettere. In generale si può ritenere che scrivendo a molte parti si può far uso di una certa libertà, non consentita quando si scrive per due o tre voci; però questa libertà si dovrà usare con molta riserva fra le parti estreme.”⁷

Le cose precipitano ancor più clamorosamente con il *Traité d'harmonie théorique et pratique* di Théodore Dubois (1891) il quale, nonostante le pretese “artistiche” e musicalmente “ispirate” delle sue realizzazioni, si lancia in una raffica di “distinguo” che sfiora a dir poco il ridicolo.

es. 7 a) proibito permesso proibito permesso b) proibito permesso permesso c) permesso

I IV IV I V II VI III I II V II IV V VI II

Quinte: proibite a) tra parti estreme (permesse tra I e V se la voce superiore procede per tono o

semitono, per solo semitono invece tra altri gradi); b) tra parti intermedie (permesse tra tutti i gradi se la parte superiore va per tono o semitono mentre tra I IV e V la parte superiore può anche saltare ma quella inferiore deve procedere per seconda). Sono invece permesse (bontà sua!) su tutti i gradi e anche per intervalli disgiunti se una delle due note che formano la quinta è la stessa (es. 7c);

es. 8 a) proibito permesso permesso tollerate b) proibito permesso tollerate sal. proibito disc. c) proibito

VI II V I II V I IV VI V II V I II II IV

Ottave: proibite a) tra parti estreme (permesse se la parte superiore va di semitono ascendente o discendente e solo sul I, sul IV e sul V; “tollerate con riserva” sui tre gradi principali se la parte superiore procede per seconda maggiore discendente); b) tra parti intermedie (permesse se la parte superiore procede per intervalli congiunti; “tollerate con riserva soltanto salendo” se è la parte inferiore che procede per grado); c) proibite nel movimento di settima su ottava o di nona su ottava nella risoluzione di un accordo di settima.⁸

“Dio! Quante peccata!” esclamerebbe Floria Tosca!

Più clemente e “ragionevole” pare invece Charles Koechlin. Nel suo *Traité de l’harmonie* (1927/1930) egli annota che sulle quinte e sulle ottave “dirette” (“chiamate pure, in maniera piuttosto ridicola, nascoste”) “i trattati danno leggi piuttosto complesse – *grammatici certant* – e a nostro parere troppo restrittive” che si potrebbero “allentare e contemporaneamente semplificare come segue”:

es. 9 a1 a2 a3 a4 b1 b2

a) “ottave dirette”: permesse quando la parte superiore procede per movimento congiunto sia di semitono che di tono ascendente o discendente con il salto del basso. “Molti maestri, soprattutto nella fuga, scrivono ottave dirette quali... [es. 9a4]. È chiaro che nella maggior parte dei casi, non si avverte affatto quella sensazione di “vuoto” che si rimprovera ad altre ottave. Tuttavia, a titolo di *convenzione provvisoria* e al fine di ottenere una *buona preparazione*, è bene attenersi alle regole sopra esposte. Quando l’allievo passerà al contrappunto e alla fuga sentirà egli stesso il bisogno di servirsi di una visuale un po’ più larga, motivata peraltro dall’interesse nei confronti delle linee melodiche che verranno allora a rafforzare i concatenamenti e a mascherare il lieve vuoto che potrebbe risultare da queste ottave.”⁹

b) “quinte dirette”: permesse negli stessi casi consentiti alle ottave. Inoltre “se la parte inferiore procede per grado congiunto certi trattati le tollerano quando il basso raggiunge la tonica, la dominante o la sottodominante. Infatti più l’armonia è netta più queste relazioni, dubbie in altri casi, sono ammissibili. D’altra parte è certo che i grandi maestri non hanno mai temuto collegamenti quali... [es.9b2] (ne hanno fatti altri ancora!). Si potrebbero ammettere, volendo, le quinte dirette (salvo che tra parti estreme!) derivate dal moto congiunto della parte inferiore verso un I, un IV o un V grado. Tuttavia preferirei che, almeno all’inizio, s’impari ad evitarle o a farne uso in via del tutto eccezionale, particolarmente nei casi difficili.”¹⁰

Piuttosto anomala, nel panorama complessivo, è invece la posizione assunta da Hugo Riemann il quale nell’*Elementar-Schulbuch der Harmonielehre* (1906) si limita a spiegare il divieto delle suc-

delle quinte nascoste non esistono divieti in nessun caso.”¹⁸

In tempi recenti (o relativamente tali), tra la manualistica di vecchio stampo spicca il *Trattato di armonia* (1946) di Guido Farina che ribadisce nella sostanza gli antichi precetti seppur con una ennesima variante. “Le quinte e le ottave nascoste hanno luogo quando le parti estreme, procedendo per moto retto, vanno a finire su una quinta o su una ottava”,¹⁹ il che lascerebbe presupporre un discreto ridimensionamento del divieto alla sola coppia basso-soprano, pia illusione smentita dalla nota a piè di pagina la quale recita che (sgomento!) “per parti estreme intendiamo il basso e il canto per le quinte; il basso e il canto e il tenore e il canto per le ottave”. La tradizionale liberalità ammette tuttavia le ottave quando la voce superiore a) sale di semitono (e non di tono, vedi Dubois) e b) scende di tono nella sola cadenza perfetta, e le quinte “quando la parte superiore sale o scende di tono o semitono”. A ciò vanno aggiunti i casi di cambio di posizione di uno stesso accordo o il passaggio ad una quinta diminuita.

Di diverso avviso è invece Diether de la Motte che nella sua geniale *Harmonielehre* del 1976, scrive: “Anche i parallelismi nascosti e coperti [...] vengono proibiti del tutto o in parte da taluni trattati nel caso del cosiddetto “stile severo”, che altro non può considerarsi che il prodotto antiartistico di una teoria unicamente fine a se stessa. I nostri esempi dimostrano che, contrariamente a quel che viene insegnato in molti libri, quinte e ottave parallele nascoste fra le voci inferiori o quelle superiori, fra quelle interne o le estreme, sono state tutte frequentemente impiegate nei capolavori musicali e perciò sono praticabili.”²⁰

es. 11



Più diplomatica, infine, pare la posizione assunta ne *L'armonia classica e le sue funzioni compositive* del 1986 da Marco De Natale: “Per quel che s’è detto sulla natura composita delle ragioni che hanno determinato le proibizioni dei parallelismi, non deve far meraviglia che si sia avuta anche una serie di permissioni più o meno motivate dei difetti ‘nascosti’; ciò per l’intervento di fattori di attenuazione o mascheramento già efficaci nella scrittura ‘rigorosa’. Fattori di attenuazione e quindi di permissione sono gli slittamenti semitonici, il moto per gradi congiunti della voce superiore (la più esposta), suoni comuni tra gli accordi, minore esposizione delle parti medie, approdo ad accordi collocati su tempi non accentati della misura ecc. (è appena il caso di far notare quanta labilità si dia per le regole della rigorosa condotta delle parti nella scrittura armonica a impianto ‘espansivo-superficiale’ anziché rigidamente polilineare).”²¹

Concludendo. Premesso che l’esercitazione armonica su basso dato non è altro che un semplice “gioco” e che come tale deve inevitabilmente soggiacere a regole precostituite, la normativa più elastica possibile da adottare in merito al famigerato divieto in questione potrebbe restringersi a questi pochi criteri comportamentali:

1) l’abolizione degli oziosi “distinguo”, come avviene per le successioni dirette, a) tra quinte e ottave nascoste e b) tra arrivi su gradi principali e secondari;

2) il divieto di effettuare quinte o ottave nascoste a) tra parti estreme (in quanto avvertite dall’orecchio con maggior facilità) soltanto quando il soprano salta, e b) tra tutte le altre combinazioni lineari (tenore-canto inclusa) quando l’imperfezione non viene “mascherata” da un grado congiunto tanto nella parte superiore che in quella inferiore, indipendentemente dal movimento per tono o semitono;

3) il divieto delle successioni di settima su ottava e di nona su ottava, oggettivamente stridenti.

Quanto alle ulteriori interdizioni, per dirla liberamente con Zarlino, “esse non sono d’utile alcuno; però lasceremo il ragionar più a lungo di simil cose a coloro che sono otiosi et che si diletano di simili Cifere più di quello che facciamo noi.”²²

Carlo Marengo

- ¹ J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum*, ed. critica a cura di A. Mann, Bärenreiter, Kassel 1967, p. 42.
- ² J. J. Fux, *op. cit.*, p. 49 sgg.
- ³ J. J. Fux, *op. cit.*, p. 86.
- ⁴ J. J. Fux, *op. cit.*, p. 87.
- ⁵ J. J. Fux, *op. cit.*, p. 127 sgg.
- ⁶ C. De Sanctis, *La polifonia nell'arte moderna*, Ricordi, Milano 1982 (ristampa), vol. I, p. 21.
- ⁷ C. De Sanctis, *op. cit.*, pp. 22-23.
- ⁸ T. Dubois, *Trattato d'armonia*, ed. it., Leduc, Paris 1921/1923, cfr. p. 14 sgg.
- ⁹ C. Koechlin, *Traité de l'harmonie*, Max Eschig, Paris 1928, vol I, p. 15.
- ¹⁰ C. Koechlin, *op. cit.*, vol. I, pp. 15-16.
- ¹¹ H. Riemann, *L'harmonie simplifiée*, ed. franc. a cura di G. Humbert, Augener § Co, London, pp. 16-17.
- ¹² H. Riemann, *op. cit.*, pp. 65-66.
- ¹³ N. Rimskij-Korsakov, *Trattato pratico di armonia*, ed. it. a cura di G. F. Bucchi e A. Zamorski, Sonzogno, Milano 1913, cfr. p. 30.
- ¹⁴ P. Hindemith, *Armonia tradizionale*, ed. it. a cura di R. Parodi, Curci, Milano 1956, p. 14.
- ¹⁵ P. Hindemith, *op. cit.*, cfr. p. 31.
- ¹⁶ P. Hindemith, *op. cit.*, p. 40.
- ¹⁷ *In primis* i parallelismi per moto retto di settima o di nona su ottava.
- ¹⁸ A. Schönberg, *Manuale di armonia*, ed. it. a cura di L. Rognoni, Milano 1980 (quarta ed.), p. 85 sgg.
- ¹⁹ G. Farina, *Trattato di armonia*, Carisch, Milano 1984 (tredicesima ed.), vol I, p. 39.
- ²⁰ D. de la Motte, *Manuale di armonia*, ed. it. a cura di L. Azzaroni, La Nuova Italia, Scandicci 1988, p. 56.
- ²¹ M. De Natale, *L'armonia classica e le sue funzioni compositive*, Ricordi, Milano 1986, p. 47.
- ²² G. Zarlino, *Istituzioni harmoniche*, 1558, parte III, cap. 70.

Laurea Honoris causa a Vasco Rossi

Il noto cantautore Vasco Rossi è stato insignito della laurea ad honorem in Scienze della Comunicazione. Fosse ancora vivo il maestro elementare Benito Mussolini, quante volte sarebbe dottore? Certamente in varie discipline, ma soprattutto in Dams, con lui a cantarle dal balcone di Piazza Venezia e con i suoi squadristi a suonarle in ogni angolo della strada.

Il caso Calipari, ovvero le due versioni

In ordine alla morte dell'agente Nicola Calipari, la versione americana e quella italiana non collimano. Che c'è di male? Anche il Barbiere di Siviglia di Paisiello non è uguale a quello di Rossini. Perfino la realizzazione di Mozart divergeva da quella del buon Padre Martini, eppure allievo e maestro rimasero buoni amici. E poi, siamo sinceri, se le armi non sparano rischiano di ossidarsi come le mani sulla tastiera senza scale e arpeggi.

Jago colpisce ancora

Non è vero, come si dice, che il perfido Jago dopo essere stato scoperto in tutte le sue nefandezze sia stato giustiziato. Fu solo rinchiuso per qualche tempo, proprio come il "mostro del Circeo", e come quest'ultimo gratificato della semilibertà. Alla base del verdetto dei giudici, la lapidaria frase: "sembrava cambiato". Sempre col rischio di nuove Desdemone reverse sul letto di morte e di nuovi Otelli accasciati ai loro piedi, è proprio il caso di ribattere con: "nulla è cambiato!".

Il Flauto Magico

Il segreto svelato

di Paola Federici Bidinelli

Il 30 settembre 1791 (prima rappresentazione del *Flauto Magico* a Vienna) il “Musikalisches Wochenblatt” parlava del *Flauto Magico* come di *un contenuto e di un linguaggio troppo scadenti*.

In tempi più recenti, rispetto a quella prima rappresentazione, lo stesso Richard Wagner sostenne che, al cospetto del *Flauto Magico*, non si poteva più parlare di Mozart come di un individuo, ma come di *un genio completo e sorprendentemente nuovo* e che per questo motivo l’opera si ergeva “solitaria” e non accreditabile ad un qualche periodo storico in particolare: l’eterno e il terreno vi si fondevano, per ogni epoca e per ogni popolo. Wagner, come è evidente, si riferiva ad un messaggio dai contenuti universali.

È vero allora che ogni epoca ha visto nell’opera di Mozart qualcosa di diverso.

Due mesi dopo la prima rappresentazione, Mozart moriva. Se fosse accaduto prima di comporre il *Flauto*, forse, il suo ritratto di uomo e di artista non si sarebbe delineato in modo completo.

Si può dire allora che la personalità di Mozart si riveli ulteriormente in questa opera proprio in quanto estrema, dopo essersi celata in modo abile ed elegante dietro tutti i personaggi delle opere precedenti e che ancora una volta Mozart ci offre una inesauribile materia di riflessione?

Partendo dalla considerazione generale secondo cui nessun testo può giovare del privilegio dell’evidenza assoluta, che nessun testo può essere considerato veramente semplice, che un’opera d’arte possiede caratteri indispensabili di unicità e di irripetibilità e che la sua analisi prevede l’uso di un linguaggio complesso e flessibile basato sul rilevamento di “segnali” immanenti all’opera e di per sé critici, premessa imprescindibile di ogni scelta interpretativa rimane la verità di ciò che l’autore stesso ha affermato: «Ci sono cose che solo gli esperti possono apprezzare, ma ho fatto in modo che anche i meno colti vi possano provare piacere, senza conoscerne il motivo.» Mozart, pur nella sua apparente trasparenza, ostina invece la sua ambiguità umana e artistica come la cifra di chi parla un linguaggio simbolico, l’unico in grado di contenere tutte, o quasi tutte, le sfumature della realtà. È possibile che anche il *Flauto Magico* sia un’opera per pochi eletti, ma ugualmente piacevole per tutti. Lo scopo interpretativo non è dunque quello di prospettare un’unica via di lettura, ma quello di sviluppare un sincretismo di possibili linguaggi, visioni e ascolti.

Parlare del *Flauto Magico* soltanto come di una “serena spiritualità” non è forse la maniera più esaustiva per cogliere l’essenza profonda del linguaggio di Mozart, il quale è più umano di quanto egli stesso si lasci apparentemente pensare. Il suo febbrile bisogno di raggiungere un equilibrio, sebbene costantemente incerto, tra piacere e virtù consono ad una “spiritualità tormentata” perché lucida, senza dubbio gli si addice meglio.

Per capire l’opera, oltretutto, non è necessario neanche dilungarsi troppo sulle sue fonti ispirative, come per esempio leggere il libretto secondo una indicazione prettamente massonica o attardarsi sul significato delle numerose ammonizioni morali presenti. Si può ritenere che in una personalità altamente creativa come quella di Mozart gli stimoli, qualunque essi siano, non restano che finalizzati ad altro, cioè alla realizzazione di altro e finiscono quasi sempre per non avere più legame alcuno con i contenuti che da essi si sono sviluppati. Un approccio meno tecnico e più umano è sicuramente quello che lo stesso Mozart mostra di preferire per la lettura delle sue opere.

La raccolta di fiabe e di spiriti da Christoph Martin Wieland, le fiabe teatrali del conte Carlo Gozzi, la nuova forma di “teatro di massa”, il *Singspiel*, i misteri iniziatici massonici, la simbologia numerologica, l’ethos illuministico, i riferimenti orientali ed egizi, la coerenza/incoerenza del libretto di Schikaneder (di cui è stato a lungo discusso) in realtà non cambiano il significato dell’opera che

sembra volare al di sopra di ogni classificazione e di ogni inquadramento. L'inverosimile, l'impalpabile, il meraviglioso volutamente improbabile, ma proprio per questo teatralmente efficace, comicità e simbolismo oscuro, capovolgimenti, travestimenti, magie, relazioni ambigue, imbevuti di un linguaggio rappresentativo elementare, celano una tematica esistenziale. Il cammino di "iniziazione" di Mozart, la cui presenza nell'opera è fuori di dubbio, al di là dei significati massonici attribuibili, coincide con un percorso prettamente umano.

La sua traccia è individuabile nell'aspirazione alla "trascendenza" quale condizione necessaria per la conquista dell'Amore, a patto di pre-definire il significato che Mozart vuole conferire alla parola "trascendenza". Non qualcosa di metafisico, di distaccato, di assoluto in senso stretto, quanto più una valorizzazione seppur sublimata degli istinti come diritto irrinunciabile e naturale dell'uomo, espressione pura dell'uomo mortale, coscienza della propria relatività non senza piacere, non senza sofferenza.

Al tempo in cui Mozart scrive l'opera, ha già completato l'esperienza prestigiosa della trilogia italiana e ora la sua salute è molto precaria. Lo spettro della morte tormenta la sua interiorità e lui, provato nella psiche e logorato nel corpo, chiede disperatamente come il suo Tamino: «Oh, notte tenebrosa! Quando finirai? Quando rivedrò la luce?» Sconforto troppo umano per essere ultraterreno, speranza febbrile, più che imperturbabilità, assolutamente lecita.

Il bisogno di armonia, di elevatezza, di purezza, di dolcezza, di malinconia, di vigore, di maestosità, di grandezza, di ardore, di allegria, di tragicità, di superficialità, di profondità, non possono essere, per una mente sgombra da filisteismi e pregiudizi quale quella di Mozart, che giustificabile balsamo per la sua corporeità e per il suo spirito.

Innamorarsi di Mozart vuol dire innamorarsi della verità umana, senza cadere nel tranello che lui stesso tende, quale prova di iniziazione per il lettore, di sottovalutare la sua capacità di comunicare, seppur gioiosamente, la tristezza".

Mescolanza di meraviglioso e di triviale, di spontaneità, ingenuità, spensieratezza con solennità e sacralità sono la sfera di intenzione di Mozart e quindi anche del *Flauto Magico*.

Non c'è separazione tra "alto" e "basso", tra nobile e vile. Non c'è teatro "epico" nel *Flauto*, ma continuo cambio di scena, mobilità, dunque principio drammatico. L'universo epico è un mondo chiuso, il teatro invece è una sequenza di frammenti della realtà. *Azione* è la parola magica. Agire per conoscere e conoscersi. La musica d'azione di Mozart coincide con una libera espressività fatta di momenti precipitati e di soste contemplative.

Ma vediamo quali sono gli elementi più appariscenti.

Perché la fiaba? La favola è sempre "messaggio", un messaggio che Mozart intende elargire a tutti, attraverso un linguaggio elementare, ma simbolico. Nel senso schilleriano la favola coincide con l'eterno: *ciò che non è mai accaduto, non potrà mai invecchiare*. Dietro l'apparente ingenuità favolistica (garbatezza, leggerezza, levità) vi è una intensa stratificazione di significati. Là dove il volgo si diverte e si sollazza, altri individui afferrano significati diversi come l'idea di un "percorso di vita" che è fatto di prove al termine delle quali si raggiungono felicità e verità umane.

Tamino, come un nuovo Orfeo pre-romantico, incarna *l'uomo per la verità*, poiché in relazione ad essa stravolge la sua vita in vista del raggiungimento della consapevolezza della propria umanità. Tamino agisce da uomo e diventerà uomo. Si trasforma, scopre se stesso e si fa riferimento per ogni altro personaggio dell'opera che dovrà a sua volta pervenire alla definizione della sua identità. Il Tempio del Sole, come ideale illuministico, è il luogo della pratica purificatoria, la meta del *Vero* cui tende l'uomo come massima aspirazione.

Il tono solenne di **Sarastro** coincide con l'affermazione di valori superiori, quasi sacri. La sua sfera d'azione potrebbe essere il luogo massonico o la comunità del Graal, dove si sposano filantropia e rigore.

La **Regina della Notte** è l'elemento "notturno", la negatività, il simbolo di un principio chiuso, vecchio e sorpassato. Regina sta anche per Imperatrice Maria Teresa d'Austria, nemica della Massoneria. Le sue arie sono un'irruzione del vecchio mondo col suo carattere eroico e cerimoniale in quello nuovo al quale aspira Tamino. La Regina della Notte lavora per la scissione. Il suo lato demoniaco

è la separatezza, la solitudine. Il suo dolore materno è possibile, ma eccessivamente “sceneggiato”. La luce del tramonto è quella che meglio le si addice.

Pamina sfugge la “categoria” e sperimenta l’umano dolore fino alla volontà di morte, ma senza gesta spettacolari. Anche lei deve vincere l’eccesso di passionalità che ha ereditato da sua madre. Il suo viaggio è graduale conquista del controllo di sé. Tuttavia è un’anima pura, non inquinata dalle convenzioni e sorgente del senso di rinnovamento di Tamino. Ma Pamina è anche simbolo massonico, in quanto metafora dell’Amicizia, mezzo attraverso il quale si conquista l’iniziazione e senza il quale non c’è felicità sulla terra. Amicizia e Amore a costo della vita. Il sacerdote dice a Tamino: «Tu potrai ottenere l’iniziazione quando sarai capace di vera amicizia.» Dalla sofferenza delle separazioni subite (dal padre, dalla madre, da Tamino), Mozart, attraverso il canto di Pamina, eleva il suo stesso bisogno di identità, la sua stessa voglia di essere qualcuno, di realizzarsi nella vita.

Monostato sembra privo di sentimento. È attratto da Pamina, ma la sua dissolutezza non crea rapporti umani. Ciò non esclude che egli non senta di avere un cuore come tutti gli uomini e il diritto alla felicità.

Papagena, come stereotipo, rappresenta l’armonia felice fra mondo umano e natura. **Papageno**, benché mite e lieto, è il vero antagonista di Sarastro più che la Regina della Notte ed è tra le più fortunate invenzioni del teatro mozartiano: impersonificazione della gagliarda forza della natura che si rigenera nel ciclo perpetuo del riproporsi umano. Papageno, compagno di avventure involontario, non sente mai il bisogno di andare al di là della sua sfera. Per sua costituzione non può partecipare ai più alti valori ideali. Lui, natura aurorale, non aspira alla “salvezza”.

Perché il Flauto? Forse per la sua origine mitica. Nel mito Mozart vede l’approdo alla tanto agognata serenità ideale. L’albero del flauto è il sambuco che, secondo gli erboristi, è una pianta terapeutica che dona benessere e serenità e che la leggenda vuole come “pianta fatata”. Si narra infatti che il suo legno non si debba bruciare, perché al suo interno dimora una fata dai capelli d’oro (Holda) che elargisce i suoi innumerevoli doni agli umani. Nell’Opera, il suono del flauto protegge dai sortilegi e Tamino vi ricorrerà sempre in caso di pericolo.

Perché la Massoneria? Dal punto di vista politico, la Massoneria è *causa sacra*, in quanto difesa di coloro che sono stati ingiustamente condannati ed esiliati dalla nobiltà austriaca. Dal punto di vista religioso, fermo restando che per Mozart la religione è un parametro inutile senza gli individui che la praticano, l’idea massonica della morte è diversa dall’idea cattolica: non dogma, ma esperienza interiore. La morte, buona e fedele amica dell’uomo, è la chiave della felicità. È morte iniziatica, simbolica, educazione alla conquista di un sentimento più sereno. «Non ho più da temere. Sento che l’ora suona. La vita era pur sì bella, la carriera si apriva sotto auspici tanto fortunati, ma non si può cangiar il proprio destino.» Nel pronunciare queste parole Mozart non ha potuto non guardare alla morte che con occhio sì sapiente, ma umanamente triste. E infine, dal punto di vista spirituale, la Massoneria significa “apertura sull’occulto”, sui segreti del rito arcaico egizio. La duplicità della spiritualità settecentesca trova nella legge massonica l’equilibrio per le sue anime contrastanti: l’arcano dell’iniziazione e la nostalgia di luce e di conoscenza razionale, moderna, laica che pervade gli esponenti più colti e avveduti della società.

Perché l’Oriente? L’Egitto è la culla della Massoneria, il luogo della luce, il luogo eterno. Dunque un mito esotico, patria della sapienza pitagorica e dell’esoterismo massonico che affonda le sue radici nei misteri dell’iniziazione templare e della loro concezione dell’analogia tra universo e uomo, tra macrocosmo e microcosmo. Iside e Osiride sono i due regni della Bellezza e della Sapienza. Il tragitto va dalla dimensione isiaca, lunare, materna della vita, all’esperienza osiridea, solare, regale della spiritualità. La stessa idea di morte-rinascita è legata al culto di Iside e Osiride. Finalmente Mozart nel *Flauto Magico* esplicita, questa volta anche in modo figurativo, quello che sotto mentite spoglie aveva introdotto nelle opere precedenti: il mito dell’Età dell’Oro e del Paradiso Terrestre a cui l’uomo aspira tornare attraverso una iniziazione.

Mozart, anticonformista, cerca attraverso il programma massonico di dare un senso ideale al suo spirito libero. Probabilmente nella loggia trova molti stimoli intellettuali che nutrono la sua fantasia vorace. È vero che lì egli può praticare l’esercizio del libero pensiero, ma non dobbiamo escludere

che egli non abbia soddisfatto in pieno il suo proposito, perché il vero fulcro e culmine della sua ricerca (la vera iniziazione) coincide per lui con qualcosa di diverso rispetto ai dettami della Loggia e cioè con l'unione del principio maschile e di quello femminile. Tamino e Pamina (così come il loro corrispettivo Papageno e Papagena) sono e rimangono presupposto e centro dell'opera. Mozart guarda ad essi con la profondità e l'indulgenza di chi ama la vita pur conoscendone la precarietà. Non è, la sua, speranza metafisica, ma desiderio di onorare la virtù e l'umanità. E non è l'uomo solo che affronta l'iniziazione, che si avvia sull'itinerario della rinascita, bensì, per la prima volta all'interno della storia iniziatica massonica, è la coppia. Pamina dice a Tamino: "Sarò in ogni luogo/ al tuo fianco/ Io stessa ti condurrò/ ché l'amor mi guida". Questo grande riferimento simbolico diventa un chiaro, prevedibile e inevitabile distacco di Mozart dalle idee massoniche che volevano l'iniziazione solo maschile. In questo senso Tamino e Papageno sono la stessa persona vista nella sua completezza. Sono i due aspetti eterni dell'uomo, le due anime di cui parla Goethe nel *Faust*: l'uomo vitale (Papageno) e l'uomo spirituale (Tamino). In Mozart non sono separati, ma alleati in uno straordinario vincolo di affettività e complicità, vincolo sempre difficile e in bilico per la cui unione lavora da sempre tutta la nostra cultura. Mozart ci insegna soltanto che l'anelito alla luce (verità e giustizia) non implica il rinnegamento dell'oscurità. L'uomo vuole conoscere il senso della vita, della sua missione nel mondo. In Tamino e Papageno si realizzano spiritualità e naturalezza che si incontrano in un abbraccio di tolleranza e di reciproca comprensione. Solo l'uomo che attraversa il buio della notte, che sa pazientare, osservare, valutare appieno, liberarsi dal pregiudizio e giungere al cuore delle cose attraverso la propria coscienza, può aprirsi alla luce, ritrovando se stesso al di sopra delle apparenze. Solo in questo modo può confrontarsi con la realtà.

Il *Flauto Magico* si impenna tutto su valori umanitari, sulla lotta contro le superstizioni e le ristrettezze spirituali, sull'amore per la verità, la solidarietà, la tolleranza. L'animo di Mozart è aperto a tutti gli ideali umani, contro il pregiudizio e il dogmatismo. Tamino, come Mozart e come ogni uomo che aspira alla conoscenza, vuole lacerare il velo dell'errore e dell'inganno che gli è stato trasmesso. In tal senso questa opera è il riepilogo sublimato dell'esperienza mozartiana, la sua aspirazione, regolarmente delusa dalla vita. Allora Fiaba, Massoneria, Oriente non sono che pretesti per parlare ancora una volta di Amore e di Giustizia e della loro necessità per l'uomo. Tamino e Papageno sono entrambi proiettati verso l'amore. Tamino verso la sua consacrazione e Papageno verso la sua schietta naturalità. Ma ciò che conta è che, nell'uomo mozartiano, Tamino e Papageno non sono separati. Per Mozart la totalità di un individuo non si può ridurre a formula razionale, è anzi il prodotto unico e irripetibile di diverse forze, un'inesauribile ricchezza di forme che interagendo tra loro improntano un'esistenza. Mozart non divide gli uomini, non li classifica, non li giudica soprattutto. Semplicemente li guarda nella loro lotta per l'esistenza. Questo atteggiamento spiega anche quei tratti della sua personalità che sono stati tanto spesso equivocati: fiducia ingenua, impaccio nelle relazioni, assenza di invidia e di vanità. Il suo orgoglio non è superbia, ma coscienza della sua straordinaria ricchezza interiore. L'aura di malinconia che pervade il *Flauto Magico* rivela come gli ideali dell'uomo terreno rimangono purtroppo tali, cioè irraggiungibili. Attraverso l'osservazione degli uomini e la creazione dei suoi personaggi, Mozart è sempre più indotto alla introspezione di se stesso. Il suo compito non è educare o perdonare. Solo comprendere, anche se poi, per ironia della sorte, da incompreso sopporta dignitosamente il destino di non poter aprire il suo animo a nessuno se non traducendolo in musica. Abbiamo sempre la sensazione che Mozart provi su di sé le debolezze, le incertezze e l'inquietudine di tutti i suoi personaggi così profondamente raccolti nella sua persona adatta a vivere con l'uomo del momento, adatta a cogliere la vita nella sua immediatezza. Prima l'uomo, poi il ruolo. Gli elementi di contorno all'uomo sono poco importanti. Anche nell'esperienza massonica, non sono i principi che interessano Mozart, ma ancora gli uomini. Invano si cerca in lui un qualsiasi credo politico, religioso o sociale di cui anche lo stesso *Flauto Magico* non ne è portatore in assoluto. L'unico credo che vi campeggia è per l'animo umano e l'impulso a scandagliarlo per arricchirsi, pur rischiando di tradurre questa scelta in solitudine. Capitolo prediletto della vita e dell'arte di Mozart è sempre l'Amore, sia come impulso vitale naturale, sia come sublimazione morale del sentimento, ma in entrambi i casi come una forza primordiale avulsa dal peccato e dalla redenzione, capace di elevare e abbassare

l'uomo, di renderlo libero o schiavo. Mozart stesso aveva sperimentato nella vita (come Don Giovanni) queste diverse forme di amore a seconda delle donne che lo conquistavano e purtroppo sappiamo che con sua moglie Konstanze non gli fu dato di realizzare il sogno di raggiungere una piena unione spirituale.

Creando i suoi personaggi, Mozart, forte ed estesa sensualità, non fa che frantumare il proprio io nei vari caratteri, mutevoli e mai statici.

Egli nasce con la gioia di vivere e poi l'improvvisa irruzione del dolore, della sofferenza, della malattia, della umiliazione, della crescente passione e del crescente desiderio nella sua vita, danno a quella gioia il colore e la pienezza del significato.

Mozart, come la coppia bipolare Tamino/Papageno, non appartiene alla stirpe dei titani, ma a quella del libero pensatore che, senza violenza ma con determinazione, agisce attraverso lo scambio delle proprie idee. Mozart sa tacere l'intima sofferenza o addirittura nasconderla sotto una veste scherzosa, ma mai al di fuori dell'essere uomo. Non parla di vita eterna, ma di ricerca verso la soddisfazione di quell'impulso oscuro che è l'individuazione della presenza dell'assoluto nella esistenza stessa. La comprensione per l'uomo fa sì che, inquieto anche se di buon umore, egli guardi l'uomo sempre con occhio pietoso, ironico, umoristico onde stemperare i toni della sua verità di sofferenza. Tamino è un eroe proprio in quanto uomo completo. La sua forza nasce dalla sua purezza, dalla sua malleabilità, dalla sua apertura, dalla sua fede nella verità e nell'amore ed è pronto per intraprendere il suo percorso evolutivo perché intuisce il valore dell'unione uomo-donna. Accostandosi a Pamina con atto carnale e spirituale si sfida a trovare proprio nell'uomo e quindi in se stesso una scintilla di divinità. La prova dell'amore finalizzata all'unione di queste due creature *in progress* è la cosa più importante per Mozart, ed è il nucleo nel quale è racchiusa tutta l'umanità del *Flauto Magico*. L'anima umana giunge alla luce solo se si compenetra di elementi maschili e di elementi femminili.

Si sa, nel 1700 le donne sono escluse da tutti i diritti civili. La stessa massoneria non contempla al suo interno la presenza femminile. I numerosi riferimenti misogini nel libretto alludono esattamente a questo, con l'aggiunta di una vena di polemica di Mozart e di Schikaneder (il quale era stato sospeso dall'Ordine proprio con l'accusa di praticare insieme a sua moglie il libero sesso). Nel *Flauto Magico* i personaggi femminili vengono rivalutati attraverso la bellezza delle loro arie e della loro forza morale. Mozart si fa anticipatore di istanze di emancipazione della donna proprio nel duetto Pamina/Papageno, dove proclama l'uguaglianza dei sessi: «L'amore addolcisce ogni pena/A lui si offre ogni creatura/Il suo alto fine indica chiaramente che nulla è più nobile di un uomo e una donna/L'uomo con la donna e la donna con l'uomo/ s'innalzano fino alla divinità.» Emerge da queste parole una volontà di rivalutazione di Pamina (e quindi della donna in generale) in quanto degna di essere "iniziata" perché non teme né notte né morte, il riferimento alle "nozze sacre" di Tamino con Pamina, e quindi al rituale dello *hieros gamos* praticato nelle Cerimonie del Priorato per il quale il maschio è spiritualmente incompleto finché non fa conoscenza carnale della donna, portatrice di Amore e non di inganno come la vuole la Chiesa cattolica. Solo attraverso l'unione fisica con la donna, l'uomo può giungere alla *gnosis*. Sesso come miracolo, attimo divino e come preghiera. È evidente come le tendenze anticlericali dell'opera vengano qui palesemente rappresentate. Con Pamina, Tamino incontra la Bellezza che guarisce il mondo caduto in una spiritualità chiusa. La musica diventa celebrazione del culto di Iside, del culto mariano e quindi un tentativo di liberare e di ripristinare il potere del "sacro femminile", nella sua capacità sacra di *dare vita*. Eseguirla è come praticare una fede nuova, una fede nell'uomo. In tal senso Mozart si distacca contemporaneamente dalla Istituzione-Chiesa che ha demonizzato la donna, dalla Massoneria che l'ha esclusa e da ogni forma di misogenia. La sua è religione aconfessionale, è devozione laica che non va al di là dell'uomo, ma resta nel grembo di una interiorità carnale e spirituale primigenia, cioè anteriore ad ogni patteggiamento sociale. Una unione perfetta di forma e passione.

In questo senso è possibile rintracciare e motivare nel *Flauto Magico* la continua compresenza di elementi contrastanti, un continuo ribaltamento di significati che non è attribuibile a incoerenza, ma a un procedimento voluto e teso a dimostrare della realtà esattamente ciò che in essa è inscindibile: il dritto e il rovescio, ovvero l'irriducibile contrasto dell'esistenza, così manifesto, per esempio, nel

modo in cui ci viene inizialmente presentato Sarastro, dominatore, intollerante e crudele, per cui nessuno potrebbe ipotizzarlo alla fine vincitore in quanto rappresentante del Bene, della Luce, del Principio Positivo.

Contrasto anche per la figura ambigua di Monostato, nero e perverso servitore di Sarastro.

Contrasto in Tamino che dice: «Chiacchiere riportate da donne e ideate da ipocriti», inteso, forse, come un attacco indiretto ai pregiudizi della Massoneria, che all'inizio legano ancora Tamino a certi dogmi pur essendo egli animato da sete di conoscenza.

Contrasto inquietante anche nella Regina della Notte, in quanto “Madre Superba”, la Chiesa, forse, che ha umiliato la donna e che col suo velo di tenebre ha oscurato la ragione dell'uomo. Ma quando dice a Pamina: «Protezione? Cara figliola, tua madre non può più proteggerti. Con la morte di tuo padre il mio potere è svanito. Consegnò volontariamente agli iniziati il settemplice Cerchio del Sole (...) Donna! La mia ultima ora è giunta – tutti i tesori che ho posseduto sono tuoi e di tua figlia» il sospetto che La Regina della Notte incarni invece il simbolo di Maria Maddalena, sposa di Gesù che con la morte del marito (la crocifissione) ha dovuto fuggire per proteggere la sua discendenza reale, il Santo Graal, ancora si insinua e trova una possibile collocazione nella nostra mente.

Così come è strano che siano proprio le tre Dame, simboli della seduzione al servizio della Regina della Notte, ad indicare a Tamino la via verso Sarastro e dunque verso l'iniziazione e che siano proprio loro a consegnare a Tamino e a Papageno gli strumenti magici della salvezza.

All'inizio luce e tenebre sono mischiate. Ogni personaggio le porta entrambe dentro di sé e Mozart non sembra voler sciogliere questo contrasto così come non vuole sciogliere le contraddizioni del libretto, perché sarebbe come ostinarsi a eludere quelle della vita. Ci mostra soltanto un campione di umanità che non intende filtrare. L'uomo che percorre l'ardua strada della conoscenza infrange di continuo la trappola dell'abitudine e si imbatte nella difficoltà di giungere alla verità nascosta sotto sembianze ingannevoli. Il conflitto base rimane quello eterno tra “realtà e apparenza”. Silenzio e umiltà sono le condizioni per aprirsi al mondo di mistero e di meraviglia con intuizione penetrante. Quanto più si assimila, tanto più si attiva quel processo auto-educativo che porta alla creazione. Ricezione e creazione viaggiano contigue. E in questo non possiamo non riconoscere il carattere autobiografico del *Flauto Magico*. Non è da escludere che con questa opera Mozart abbia voluto proprio parlarci di sé, come in uno sfogo estremo, della sua nostalgia per qualcosa di impreciso e imprecisabile, in modo così accalorato proprio perché tanto simbolicamente complesso. Dirci quello che per lui è stato importante, quello per il quale ha lottato, per cui ha sofferto, quasi come ultima richiesta d'amore e comprensione. Mozart non è mai indifferente o rassegnato. Al contrario la sua sete di vita è così straripante che si trasmette intatta fino al margine ultimo della sua possibilità di esistenza. *Flauto Magico*, allora, nella sua unità e sintesi, nella sua psicologia del profondo e senso dello spettacolo, nel suo anelito alla semplicità, deve essere inteso più come ultima speranza o estrema aspirazione ad una nuova umanità, illusione necessaria per “consistere” in qualche modo, contro il vuoto, l'amarezza e la lucida malinconia di *Così fan tutte*. **Paola Federici Bidinelli**

La Scala in dolce attesa

Dopo le dimissioni di Riccardo Muti e la nomina del nuovo Sovrintendente il Teatro alla Scala resta in “dolce attesa” del nuovo direttore musicale. C'è chi ci spera molto in questo parto dopo, come alcuni insinuano, il precedente aborto. Se costoro alludono a Muti, non dimentichino che come musicista ha anche fatto cose egregie. Forse avrà ecceduto nell'uso del “manganello”. Confidiamo comunque che l'orchestra scaligera, dall'alto della sua indubbia professionalità, dopo aver sfiduciato il proprio direttore riducendolo a divo del podio e ad una specie di ducetto in frack, non aspiri, secondo la logica del “fai da te”, ad un successore dal facile “fate vobis”. Il che andrebbe a discapito di un livello artistico obiettivamente mai raggiunto prima delle direzioni artistiche e musicali di Abbado e di Muti. Tutto questo avveniva prima di andare in tipografia, ma al momento dell'uscita non è improbabile che il lieto evento sia cosa fatta.

Orazio Vecchi a quattrocento anni dalla scomparsa

di Mariarosa Pollastri

La prossima pubblicazione nei **Quaderni di *Musicaaaa!*** della edizione critica da me curata dei *Madrigali a sei voci* di Orazio Vecchi, in occasione del 4° centenario della morte, colma una lacuna nella conoscenza del grande compositore modenese, lacuna spesso lamentata ma finora mai colmata.

Orazio Vecchi, pioniere del genere della canzonetta e artefice dei più importanti cicli di “madrigali drammatici”, stampò solo due raccolte omogenee di madrigali: questi, a sei voci, nel 1583 e quelli a cinque voci nel 1589 (la raccolta a cinque è stata da me edita, per i tipi dell’UT Orpheus di Bologna, nel 1997); molti altri suoi madrigali sono però compresi in raccolte antologiche.

Il libro dei *Madrigali a sei voci*, oltre alla raffinatezza di una scrittura polifonica complessa, presenta almeno due curiosità: la prima versione musicale della poesia di Guarini “Ardo sì ma non t’amo”, musicata poi assiduamente da molti altri compositori e soprattutto il primo esempio vecchiano di piccola “commedia armonica”, le “Hore di ricreazione” a sette voci. Qui Vecchi dipinge l’ameno ritrovo di una brigata che, tra battute scherzose e pungenti e varie citazioni musicali, si intrattiene cantando, ballando, giocando e inneggiando all’amore.

Le ragioni delle scelte compositive dei musicisti rinascimentali e barocchi sono da ricercarsi principalmente nelle richieste della committenza e, più in generale, nei gusti e nelle mode dell’ambiente sociale in cui si muovono; è determinante il tipo di incarico che svolgono e solo in subordine entrano in gioco gusti e competenze speciali personali. Ciò spiega pienamente le scelte musicali operate dal modenese Orazio Vecchi (1550-1605), musicista allievo del monaco servita Salvatore Essenga e poi attivo per lungo tempo nella città natale, organista del Duomo dal 1583 fino alla morte (a parte un’interruzione dal 1586 al 1593, quando fu in carica nella Collegiata di Correggio) e maestro di corte del Duca. I numerosi, e ripetitivi saggi a lui dedicati, nel 1950 per le celebrazioni dell’anniversario della nascita, e poi negli anni successivi, hanno sottolineato la mancanza nel catalogo di Vecchi, artista dalla personalità poliedrica e ricco di interessi, di “favole pastorali” monodiche, di stile fiorentino, nonostante i tempi fossero maturi per cantare l’amore di ninfe e pastori nel nuovo stile su basso continuo. Vecchi era ben al corrente delle nuove esperienze fiorentine, ed era anche molto pratico di teatro: aveva assistito all’allestimento dell’“Euridice” di Peri per le nozze di Maria de’ Medici, nel 1600 e aveva lui stesso collaborato per le musiche di spettacoli teatrali modenesi, ovvero musiche di scena e intermedi per il “Sacrificio” di Agostino Beccari (in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Clelia Farnese e Marco Pio, a Sassuolo, nel 1587) e per le feste del marchese Bentivoglio, a Modena, nel 1589. L’ambiente di Modena poi, amava molto la Commedia dell’Arte e si contano numerosissimi spettacoli delle migliori compagnie: ecco che Vecchi soddisfa il gusto della corte con il suo capolavoro *Amfiparnaso*, una “Commedia armonica” che ricalca i tipi e i motivi della commedia dell’arte in polifonia, uno spettacolo da “mirare con gli occhi della mente”, rivolto ad un uditorio colto.

Se Vecchi non si cimentò in una scrittura musicale nuova, nella sua produzione non mancarono motivi di originalità, che supplirono alle mancate occasioni melodrammatiche. Nella prefazione dell’*Amfiparnaso* Vecchi prende le distanze dalle “troppo smodate e spesse facette che si veggono in molte commedie” e compone un gioiello, unico nel suo genere fino a quel momento (siamo nel 1597), ben lontano dalle rappresentazioni definite “buffonesche”, anche perché “non di ricca e vaga scena” adorno.

Vecchi aveva inserito nel 1583, nel suo primo libro di *Madrigali a sei voci*, una piccola commedia musicale polifonica, le “Hore di ricreazione”, in tre parti, che ben rimanda ai divertimenti di Modena, feste in piazza, giochi, mascherate. Un po’ tutta la produzione profana di Vecchi (le sue *Veglie*, il suo *Convito* e la sua *Selva*) è figlia delle feste modenesi, ricca com’è di “humori”, di parodie, giochi, pittura di caratteri, affetti, personaggi. Nelle “Hore di ricreazione” c’è una specie di concentrato della personalità di Vecchi: in una amena cornice campestre un gruppo d’amici s’intrattiene prima cantan-

do Canzoni e Giustiniane (citate e parodiate), poi si dispone a giocare alla morra e a palla, il tutto condotto attraverso un dialogo serrato e divertito, tra brevi squarci descrittivi. Le commissioni del duca, amico di Vecchi, per i carnevali e le altre feste, riempiono il catalogo di Vecchi di Mascherate musicali, di dialoghi allegorici (come quello della “Allegrezza e Malinconia” per le feste di Modena Capitale), di brani festosi e celebrativi, come quelli per le nozze della secondogenita del Duca Cesare, Laura, con Alessandro Pico della Mirandola, nel 1604.

Vecchi era anche attivo nel Duomo di Modena dove gareggiava in bravura e a volte si scontrava con l’organista Fabio Richetti, allievo del grande Luzzaschi. È normale perciò che scrivesse composizioni per le celebrazioni liturgiche e infatti ci sono rimasti molti brani sacri, spesso con polifonia ricca di voci, quali mottetti, lamentazioni, inni e Messe. Tra essi spicca la raccolta “*Sacrarum cantionum*” a 5-8 voci, del ’97, in cui usa la terminologia più nuova di “sacre canzoni” invece che mottetti: tale definizione diventerà più frequente nel primo ‘600, specialmente per i mottetti a voce sola su basso continuo, introdotti da Viadana nei suoi *Cento Concerti Ecclesiastici* e coltivati poi nel Veneto e a Pavia, Como e Novara.

Un altro aspetto, non secondario, della figura di Vecchi è la sua attività d’insegnante: era il maestro infatti dei figli del duca, delle monache (e all’epoca, come ci dice il cronista modenese Spaccini, nei conventi fioriva la musica e c’erano artiste quali Sulpizia Censis e Faustina Borghi) e di molti giovani. Tra di essi spiccano l’amatissimo Paolo Bravusi (che curò le edizioni postume dei *Dialoghi* del maestro, con l’aggiunta della “partitura”), Geminiano Capi Lupi, collaboratore di Vecchi nelle Mascherate, che ebbe inserite sue musiche nelle raccolte del maestro, ma che ebbe un grave e doloroso conflitto con lui e, forse, fu maestro pure di Nicolò Rubini, un bravo cornettista di corte.

La riflessione didattica si imponeva dunque ad un maestro che doveva istruire al canto e alla composizione allieve e allievi di tutte le età. Da qui le ragioni per la stesura di un trattato, “Mostra delli Tuoni”, che Vecchi donò all’allievo Bravusi, trattato che venne poi ricopiato nel 1630 da un ignoto Ercole Giacobbi e ha visto recentemente la luce in una edizione da me curata. Nel trattato si trova eco dell’attività didattica di Vecchi, della sua familiarità con gli strumenti - particolarmente amati alla corte di Modena - ed è segno della sua profonda cultura di polifonista, che gli faceva priviligiate una scrittura a molte voci, anche nella produzione profana (è l’autore più incline alla scrittura a sei voci del suo periodo) ed infine della sua competenza teorica.

Il trattato di Vecchi vuole principalmente “dar mostra” dei modi, della loro formazione e loro trasposizione e degli affetti ad essi legati, vuole descrivere le cadenze e le chiavi consone ad ogni scala. Si ispira direttamente al pensiero teorico di Gioseffo Zarlino, l’unico maestro citato e si serve di esempi musicali importanti, tratti da Palestrina, Marenzio, De Rore, Striggio, Ingegneri e Padoano. Vecchi descrive i 12 modi in maniera molto vicina alle definizioni di Zarlino e si discosta dal pensiero più moderno, quello espresso da V. Galilei nel suo *Dialogo della Musica Antica e della Moderna*, che nega la validità dei quattro modi aggiunti all’octoeco e soprattutto contesta la possibilità espressiva dei modi, vanificata dal perdurare dell’intreccio polifonico. Vecchi prevede nel suo trattato la trasposizione dei modi, da effettuarsi anche solo per comodità degli organisti o per facilitare il canto ai fanciulli e alle monache, tecnica deplorata nel trattato di Galilei. Vecchi utilizzò i suoi Tuoni, a seconda degli affetti, nelle sue composizioni, a giudicare da una breve disamina dei suoi madrigali a 5 voci, a 6 voci nelle raccolte omogenee, delle *Canzonette* a 6 voci e dei 16 brani a sei del *Convito Musicale*.

Nei brani esaminati (20 più 20 madrigali, 21 canzonette e ancora 16 madrigali) si nota una netta predominanza di composizioni in modi trasportati (1°, 2°, 9°, 12°), mentre i modi usati nelle corde naturali sono il 1° e l’11°, il 7° e il 9° (nelle canzonette anche l’8°). Vecchi inoltre esprime l’esigenza di non attenersi alle regole con troppo rigore: si possono perfino mescolare tra loro le cadenze regolari e irregolari o “per l’imitazione della parola” o “per lascivia del Canto” ed è possibile, almeno nella musica da camera, uscire dall’*ambitus* proprio di ogni tuono. La conoscenza degli affetti attribuiti a Vecchi ad ogni modo può essere utile alla definizione spesso difficoltosa del modo usato in ogni suo brano. Nei *Madrigali a sei voci* per esempio troviamo il 12° modo, atto al trionfo, in una coppia di madrigali che descrivono una grandiosa scena natalizia, con cori celesti, fuochi, stelle, pastori, armenti, gli elementi della Natura placati dinnanzi al “tenero Re”.

Mariarosa Pollastri

La voce del Lager

di Primo Levi

*Com'è bella la banda quando esegue le sue musiche allegre sotto i platani del parco. Com'è bella la banda quando sfila impetita tra le vie della città al suono di marce e ballabili! Riflessioni, queste da... ricordi d'infanzia, certo, ma vere. Amica di grandi e piccini la banda suona sempre per tutti con fresca giovialità, perfino se ti accompagna all'ultima dimora con la saggia rassegnazione di chi sa che in fondo Dio voleva così. Come dire che, nonostante tutto, il sole continuerà ad ardere, la luna a vestirsi d'argento e le stelle a brillare nel cielo. Anche ad Auschwitz c'era la banda, un particolare che apprendiamo da Primo Levi in *Se questo è un uomo*. In quel luogo, però, il sole sembrava spegnersi da un momento all'altro, la luna sprofondare negli abissi della notte e le stelle nascondere il proprio volto per non vedere l'atroce Shoah e sulla devastante guerra. Ad Auschwitz la banda suonava marce e canzoni, ma le sue erano note di morte, una morte non voluta da Dio. La morte dell'anima, non solo quella degli innocenti ma anche quella di tutti i colpevoli: carnefici, complici, distratti, indifferenti, pavidi.*

... La sveglia è alle quattro anche per i malati; bisogna rifare il letto e lavarsi, ma non c'è molta fretta né molto rigore. Alle cinque e mezzo distribuiscono il pane, e si può tagliarlo comodamente a fette sottili, e mangiare sdraiati con tutta calma. [...] E per al prima volta da che sono in campo, la sveglia mi coglie nel sonno profondo, e il risveglio è un ritorno dal nulla. Alla distribuzione del pane si sente lontano, fuori delle finestre, nell'aria buia, la banda che incomincia a suonare: sono i compagni sani che escono inquadrati al lavoro.

Dal Ka-Be non si sente bene: arriva assiduo e monotono il martellare della grancassa e dei piatti, ma su questa trama le frasi musicali si disegnano solo a intervalli, col capriccio del vento. Noi ci guardiamo l'un l'altro dai nostri letti, perché tutti sentiamo che questa musica è infernale.

I motivi sono pochi, una dozzina, ogni giorno gli stessi, mattina e sera: marce e canzoni popolari care a ogni tedesco. Esse giacciono incise nelle nostre menti, saranno l'ultima cosa del Lager che dimenticheremo: sono la voce del Lager, l'espressione sensibile della sua follia geometrica, della risoluzione altrui di annullarci prima come uomini per ucciderci poi lentamente.

Quando questa musica suona, noi sappiamo che i compagni, fuori nella nebbia, partono in marcia come automi; le loro anime sono morte e la musica li sospinge, come il vento le foglie secche, e si sostituisce alla loro volontà. Non c'è più volontà: ogni pulsazione diventa un passo, una contrazione riflessa dei muscoli sfatti. I tedeschi sono riusciti a questo. Sono diecimila e sono una sola grigia macchina; sono esattamente determinati; non pensano e non vogliono, camminano. Alla marcia di uscita e di entrata non mancano mai le SS. Chi potrebbe negare loro il diritto di assistere a questa coreografia da loro voluta, alla danza degli uomini spenti, squadra dopo squadra, via dalla nebbia verso la nebbia? quale prova più concreta della loro vittoria?

Anche quelli del Ka-Be conoscono questo uscire e rientrare dal lavoro, l'ipnosi del ritmo interminabile, che uccide il pensiero e attutisce il dolore; l'hanno provato e lo riproveranno. Ma bisognava uscire dall'incantamento, sentire la musica dal di fuori, come accadeva in Ka-Be e come ora la ripensiamo, dopo la liberazione e la rinascita, senza obbedirvi, senza subirla, per capire che cosa era; per capire per quale meditata ragione i tedeschi avevano creato questo rito mostruoso, e perché, oggi ancora, quando la memoria ci restituisce qualcuna di quelle innocenti canzoni, il sangue ci si ferma nelle vene e siamo consci che essere ritornati da Auschwitz non è stata una piccola ventura.

da Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi 1958, pp. 44-45.

Il concerto italiano per tastiera nel XVIII secolo

di Alberto Iesùè

A Bologna è conservato un *Concerto per salterio*, due violini e basso, in sol maggiore, di Paolo Salulini (Siena 1709 – Siena 1780). Il concerto è datato 1751. Richiesto tale concerto per mera curiosità, poiché non possiamo considerare il salterio solista un equipollente del clavicembalo, abbiamo ricevuto anche un *Concerto à cembalo concertato*, in do minore, per clavicembalo, due violini, violetta e violoncello, posto sotto la medesima collocazione, ma senza l'indicazione dell'autore. Il Concerto, nei tre tempi di Allegretto-Largo-Allegretto, è di improbabile attribuzione, anche se la sua scrittura e la struttura di Tutti-Solo-Tutti non può che collocarlo nel periodo canonico della nascita del concerto con il cembalo solista, ovvero fra il 1730 e il 1740. Non è proprio quello che vuol definirsi un capolavoro, anzi, giacché le idee musicali sono alquanto ripetitive e non sfociano mai in alcunché di originale o di accattivante. Quindi, se da un lato il concerto arricchisce con la sua presenza la consistenza del genere, per quanto riguarda un apporto artistico non offre spunti particolari. C'è comunque una curiosità da segnalare. Mentre nel Largo e nell'Allegretto finale i 'motivi' presentati dai Tutti degli archi vengono puntualmente ripresi dal clavicembalo solista, e lo scambio continua fino alla fine del movimento, nel primo tempo questa cosiddetta regola viene in pratica sempre ignorata: il clavicembalo sembra disinteressarsi delle proposte degli archi e va avanti a suo modo in una sorta di autonoma scorrevolezza.

Es. 9: ANONIMO. Concerto à cembalo obbligato, Allegretto, misure 14-17.

Fra il 1760 e il 1775 la letteratura del genere si arricchisce notevolmente. In quest'arco di tempo si inseriscono sia concerti in qualche modo datati con sicurezza sia altri collocabili cronologicamente al loro fianco per stile e caratteristiche. La scrittura clavicembalistica cede decisamente il passo a quella per fortepiano, iniziano ad apparire accanto agli archi strumenti a fiato, come i corni e gli oboi. In questo periodo quindi inseriamo i concerti di Gaetano Piazza, Antonio Gaetano Pampani, Ferdinando Pellegrini, Pietro Domenico Paradisi, Giovanni Marco Rutini, Giovanni Andrea Colizzi, Ignazio Celoniati, Vincenzo Manfredini, Alessandro Felici, Maria Teresa Agnesi, Domenico Pasqui, Andrea Lucchesi¹.

Di Gaetano Piazza, maestro di cappella attivo a Milano fra il 1750 e il 1775, abbiamo un *Concertino*, in do maggiore, per cembalo e violino². Il Concertino è in due tempi, *Spiritoso* in 4/4 e in 2/4 senza indicazioni, ma più che un concerto - tra l'altro molto breve: 67 misure per il primo tempo, 58 per il secondo - può essere considerato una sonata per violino e fortepiano. Semplice e lineare nella sua realizzazione forse è stato concepito come una esercitazione per giovani dilettanti.

I cinque Concerti per organo, con archi e corni, di Domenico Pasqui (Rovereto, 1722-1780), conservati presso la Biblioteca Comunale di Trento non sono datati. "Propendo a ritenerli una produzione degli anni 1750-1760 e per un'esecuzione a Rovereto, per la scrittura autografa ancora giovanile, l'uso del suo nome in tedesco che porta a pensare non fosse lontano il periodo della sua permanenza a Salisburgo [...] si riallacciano alla tradizione austriaca, che a sua volta si richiama all'uso italiano dei concerti per violino con la loro forma a ritornello e l'alternarsi del tutti con il solo.

In mancanza di dati storici precisi risulta difficile il discorso sulle possibili influenze e derivazioni"³.

Es. 10: PIAZZA, Gaetano. Concertino per cembalo, Spiritoso, misure 32-36.

32

Dei tre concerti per cembalo di Antonio Gaetano Pampani (Modena, ca. 1705 - Urbino 1775), abbiamo potuto prendere visione solo del *Concerto a clavicembalo obbligato*, in sol maggiore, conservato manoscritto a Bologna. Il concerto è in tre tempi: *Allegro* (2/4), senza indicazioni il tempo centrale in 2/2, *Allegro assai* (3/8). Composto per due violini, violoncello e cembalo, ha una scrittura abbastanza scarna. Tranne alcuni tratti del terzo tempo in cui viene usato il basso albertino, la parte della mano sinistra è rappresentata sempre da una singola nota, come se, anche quando il cembalo appare come solista, il basso fosse, pur non cifrato, da realizzare. Il violoncello, che tace nel tempo centrale, è spesso assente e comunque ha solo delle brevi funzioni di rinforzo. I due violini procedono costantemente appaiati e non di rado all'unisono. Però la semplicità della scrittura non impedisce la presentazione corposa dei temi da parte degli archi e uno sviluppo notevolmente ampio e non privo di felici spunti da parte della tastiera. La migliore densità musicale del terzo tempo appare chiaramente come una presa di coscienza delle possibilità offerte dal nuovo strumento a martelli. Una particolarità del concerto è che la cadenza, scritta dal compositore e a tratti gagliardamente espressiva, appare in tutti e tre i movimenti.

Es. 11: PAMPANI, Antonio Gaetano. Concerto in sol maggiore, Allegro assai, misure 204-225.

204

Cadenza

209

214

220

Ferdinando Pellegrini (nato probabilmente a Napoli intorno al 1715 e morto probabilmente a Parigi intorno al 1766) pubblicò 16 concerti per 'cembalo', il che la dice lunga, come suol dirsi, sia sull'interesse dei compositori italiani per il concerto con tastiera solista sia sul fatto che era necessario recarsi all'estero per pubblicare lavori strumentali: Pellegrini pubblicò sei concerti a Londra⁴ e dieci a Parigi⁵. Abbiamo anche rinvenuto due concerti manoscritti: a Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz) è un *Concerto à Cembalo obligato, 2 Violini, Viola e Basso*, in sol maggiore; a Dubrovnik (Biblioteca Male Bracé) un Concerto per cembalo, due violini e basso, in re maggiore⁶. Con Pellegrini entriamo decisamente in epoca preclassica. Primo e secondo tema appaiono ormai ben delineati e sviluppati con una certa ampiezza; l'orchestra, anche se ancora costituita dai soli archi, può essere già considerata un'orchestra con sue caratteristiche personali ed indipendenti, non più mero rinforzo o sostegno; la tastiera comincia ad assaporare cantabilità e virtuosismi propri del pianoforte. Per quanto concerne il puro valore artistico di questi concerti, il parere di chi scrive è che, se non tutti, almeno alcuni fra quelli che abbiamo esaminato senz'altro hanno tutte le carte in regola per poter entrare nell'agone concertistico e discografico per la loro sempre sostenuta piacevolezza, brillantezza e pulizia sonora. Forse il miglior merito di Pellegrini è proprio l'importanza data agli archi. Notiamo, ad esempio, che nel 3° tempo – *Allegro assai* – del *Concerto in sol maggiore n. 4* dell'Op. 8 il clavicembalo entra a misura 52 e chiude la sua presenza a misura 197, laddove ripartono gli archi per esattamente altre 52 misure; nel 3° movimento – *Allegro* – del *Concerto in re maggiore n. 3* il clavicembalo entra a misura 65 e nell'*Allegro* di apertura del medesimo concerto l'orchestra non gli dà spazio per ben 157 battute. Ma oltre a questa importanza quantitativa concessa agli archi, Pellegrini va oltre. I due violini non procedono pedissequamente all'unisono o a distanza di terza, come era consuetudine, ma molto spesso presentano un più vario e gradevole gioco sonoro.

Es. 12, i: PELLEGRINI, Ferdinando. Concerto in re maggiore, Allegro, misure 89-94.

Es. 12, ii: PELLEGRINI, Ferdinando. Concerto in re maggiore, Allegro, misure 139-147.

Es. 13, i: PELLEGRINI, Ferdinando. Concerto in sol maggiore, Allegro moderato o Andante, misure 8-11.

Assai interessanti sono altresì altre invenzioni, come quella di far procedere appaiati primo violino con la viola e secondo violino con il violoncello: dimostrazione di intuizione della possibilità di giocare con più vari e non stereotipati impasti sonori.

Es. 13, ii: PELLEGRINI, Ferdinando. Concerto in sol maggiore, Allegro moderato o Andante, misure 92-95.

In questo dinamismo Pellegrini manifesta anche il suo divertimento nel far giocare tra loro solista e orchestra. **Alberto Iesù** (2 – continua)

¹ L'elenco non è, beninteso, completo: abbiamo indicato quei compositori i cui concerti sono stati da noi analizzati.

² Il manoscritto è conservato presso il Conservatorio di Musica «G. Verdi» di Milano.

³ LUNELLI CLEMENTE, Prefazione alla edizione di due Concerti per organo di Pasqui, in fa maggiore e in re maggiore, Società Filarmonica di Trento, Trento 1978.

⁴ *Six concertos for harpsichord or organ, with accomp.* Op. 6a (ca. 1760).

⁵ *Quatre concerts pour le clavecin avec deux violons et violoncelle...* Op. 8 (una copia di questa stampa è conservata presso il Conservatorio di Musica «N. Paganini» di Genova); *Six concerts nouveaux pour le clavecin* Op. 9 (ca. 1766).

⁶ Copia manoscritta di questo Concerto in re maggiore, con in più le parti di due corni da caccia, è conservata presso il Conservatorio «N. Paganini» di Genova.

Anche il Führer tremava

“E avanti a lui tremava tutta Roma”, dice Tosca del Barone Scarpia nell’omonima opera pucciniana. Al contrario, secondo alcune indiscrezioni dell’infermiera di Hitler, pare che negli ultimi attimi di vita a tremare fosse proprio lui, il Führer. Poveretto, avrà avuto un’alterazione termica imputabile agli spifferi penetrati nel suo bunker. Una buona ragione per compiangergli, visto che a quei tempi non esisteva ancora la tachipirina. In ogni caso speriamo che non abbia sofferto!

Mamma, li Cinesi!

Pare che l’economia europea stia per essere messa in ginocchio dal Sol Levante, anche sul piano chitarristico. Infatti, le migliori corde di chitarra del mondo, valore 2.000 euro, imitate dai cinesi costano solo 47 euro. Se Prodi che di musica non s’intende non fa nulla, Berlusconi nicchia, proprio lui che si vanta di essere stato chitarrista e cantautore. Entrambi, comunque, se la ridono in barba all’Italia e all’Europa. Intanto, mentre un tempo si esclamava Mamma, li Turchi!, ora è il caso di gridare Mamma, li Cinesi!, non solo per i motivi sopra detti, ma anche perché dalle nostre parti imperversa un altro tipo di “cinese”: Sergio Cofferati, ex segretario CGIL (nemica giurata del conservatori di musica) ed attualmente sindaco di Bologna. Un primo cittadino fallimentare e contestato su tutti i fronti.

Il ministro sordo

di Leonardo Zunica

Nell'odierno mondo della musica "seria", composta, suonata e insegnata - o anche solo ascoltata - in cui si "formano" gli artisti e gli ascoltatori "seri", gli "operatori" della musica, la politica musicale che il ministro Moratti ha perseguito (o perseguitato) in questi anni, non suscita nemmeno più scalpore ma anzi quel certo distacco di chi accetta mestamente il proprio destino . Questa situazione, e lo diciamo per dovere di correttezza, non è certo imputabile al ministro attualmente in carica, ma si inserisce perfettamente nella linea culturale proposta da molti dei suoi eccellenti predecessori.

Di fronte a questo *horror musicae* si ha quasi l'impressione che ci sia, per i molti che intendono salvaguardare l'istruzione e la cultura del nostro paese, una sorta di imbarazzo ontologico nei confronti della musica, nel senso che essendo la musica "seria" un' arte che per sua definizione non è (tele)-visiva essa strutturalmente si pone ai margini di un pensiero (se di "pensiero" si tratta) che situa appunto nel vedere (inteso nella sua connotazione *voyeuristica*) la funzione percettiva unica e principale, rapportandosi al reale in base ad un paradigma cognitivo esclusivamente empiristico-effettistico. Sembra in tal caso prediligersi un ambito particolare della vista, quello in cui il vedente è inserito tele-visivamente e coattamente in una dimensione altra, una dimensione dominata dal tutto possibile, quello da romanzo d'appendice (nella accezione più squisitamente oleografica), dove si vorrebbe attuare una libertà "totale" ma presunta, in cui il dire e il fare non significano più *qualcosa* ma diventano gesto mimetico primitivo, esclusivamente fisiologico o, peggio ancora, attraverso un travestimento psicologico, si concentrano attorno al vocabolario delle passioni sbirciate, quasi-pornografiche. In questo corpus demenziale perfino il concetto più inerte e scialbo si carica di un apparato linguistico incredibilmente ricco, scheletro nell'armadio di quella nullità di pensiero e di ascolto che per certi versi sta alla base della trinità pedagogica (formata dall'algoritmo inglese-informatica-impresa) della riforma attualmente in atto. Si è bandito l'ascolto dalla dimensione dell'umano. La musica permette infatti di misurarsi col mondo, di esser-ci nel mondo e nella realtà in una rete di relazioni eminentemente acustiche che implicano a nostro avviso l'incremento delle capacità di ascoltare-ascoltarsi, fondamento di alcuni imprescindibili parametri del sistema complesso delle culture umanistiche e quindi delle risorse umane.

E' difficile dare una spiegazione obiettiva a questo fenomeno che a tutti gli effetti relega la musica al ruolo di disciplina artistica necessaria ma istituzionalmente inesistente, recuperando così quella tradizione epistemologica arcaico-borghese e pseudo-romantica per la quale la musica è una sorta di oggetto che non si insegna, e che quindi si pone automaticamente ai margini della cultura umanistica e scientifica, rivelandosi in qualità di epifania nel salotto di ignoranti emotivi sufficientemente colti da ammettere che la musica veicola passioni e sentimenti patetici (etimologicamente parlando), nel "*claire de lune*" patinato di luce giallognola e nella "*appassionata*" ridda dei sentimenti da soap opera o nella complicità stridente e stridula (e/o stonata) di canzonette falsamente catartiche. Viene ripristinato quindi dopo immani sforzi ermeneutici (per intenderci quelli compiuti dalle avanguardie storiche e dalla cultura contemporanea) quell' orientamento culturale in cui la musica provoca un certo diletto, all'udito e al cuore, (necessari certo e assolutamente) e tace invece ad un livello più profondo, filosofico, educativo ed artistico, cioè non parlando dell'uomo e del suo rapporto con le grandi questioni. La musica quindi risulta un' arte seconda, per lo più immaginata per riempire uno spazio vuoto, liminare e paesaggistico, un' arte in cui si riversano italianamente gli straripamenti del cuore, le oscenità del quotidiano, la banalità delle parole inutili, le eiaculazioni virtuali di passioni tristi. Questo, in definitiva, è l'orizzonte didattico-culturale che scaturisce da un progetto sbagliato di riordino dell'educazione musicale in Italia, che pensa certo a ri-formarsi, ma lo fa in termini di *lifting*, non pensando cioè che da una parte che l'educazione musicale in molti ambiti necessita di un percorso formativo basilare che inizia dai quattro anni e dovrebbe compiersi in parte verso i quindicisette dell'allievo, ed escludendo dall'altra definitivamente i giovani delle scuole secondarie italiane dalla possibilità di considerare (e "ascoltare") l'importanza storico-artistica dell'universo musicale.

Un ballo in maschera, una storia da rileggere e riesaminare

di Claudia A. Pastorino

5. Analisi e commento (continuazione)

ATTO II

Preludio, Scena ed Aria. Nel campo dei condannati a morte, in piena notte, l'orchestra si scatena selvaggia e lugubre, determinando un clima che continua, per certi aspetti, quello che si respirava sinistro nell'antro di Ulrica: lì l'idea del rimedio, qui la possibilità di metterla in pratica. Amelia raggiunge quel luogo per cercare la magia erba della pace del cuore. L'orchestra è in affanno e grida tutta la tensione della scena, s'affaccia la donna, il clamore tetro lascia posto al canto dolce, amoroso del flauto, lo stesso tema legato è ripreso dagli archi, poi affonda nel nuovo fortissimo dell'orchestra e in un ultimo ansimare doloroso prima del recitativo "Ecco l'orrido campo".

Il corno inglese saluta e accompagna in prima linea l'Andante "Ma dall'arido stelo divulsa", aria tutta raccolta nella sofferenza, nel gemito di un "povero cor". Scocca la mezzanotte e il soliloquio viene interrotto da una nuova grandiosa bordata dell'orchestra che dice tutto il dramma interiore della protagonista, sola tra paura e agitazione. La preghiera che chiede forza al Signore fa ritornare, grazie all'oboe e al corno inglese, la calma, Amelia soffoca terrore e sentimenti in una perorazione di misericordia divina ("Deh! Mi reggi, m'aita, o Signor").

Duetto – Allegro agitato. Arriva Riccardo ("Teco io sto") e la temperatura spacca il termometro, l'orchestra insegue trafelata entrambi, lei che confusa non sa che dire, lui che sicuro del fatto suo insiste per strapparle la verità inconfessata: il duettino iniziale è un incalzarsi a vicenda, finché Riccardo spezza ogni indugio e prorompe, in Allegro un poco sostenuto, nel liberatorio "Non sai tu che se l'anima mia", una bella melodia in 6/8 tutta accesa di lirismo e passione. Risposta angosciata di Amelia ("Deh, soccorri tu, cielo, all'ambascia"), sorretta dalla carezza lunga dei violini complici, nuova pressione di lui per farla parlare ("La mia vita, l'universo, l'universo per un detto") e già in questo duetto, magicamente costruito su più scalini di congiunzione, è tutto davvero atipico. Si medita, ci si schermisce, le parole sono ponderate da brevi pause e dalla partecipazione temperata dell'orchestra che pare assistere, ma senza commento.

La rivelazione finalmente arriva e Riccardo non aspetta altro, va in ebollizione, l'orchestra sferra colpi decisi assecondando la febbre del protagonista che non vuol intendere altro se non la malia di sentirsi rapiti dall'ebbrezza d'amore. "O qual soave brivido", Allegro agitato poco meno, è il culmine di questo infiammato duetto puntellato dall'arpa e dall'orchestra intimamente partecipe, con legni e archi discreti tra note per lo più staccate. Prima lui, poi lei che riprende lo stesso tema amoroso dell'altro, quindi l'apice conclusivo insieme.

Scena e Terzetto – Allegro agitato. Al brivido della passione confessata e corrisposta, fa seguito ora la contrapposizione, un colpo di scena mozzafiato: l'arrivo inaspettato di Renato che non perde di vista il suo signore ed è condotto fin lì dai congiurati, dei quali stava seguendo le tracce. La sua presenza protettivamente eccessiva è però un colpo per gli amanti segreti, che non sanno come venirne fuori.

In Allegro mosso, sottolineato dagli staccati di archi e legni, Renato spiega la gravità del motivo del suo intervento, mentre la moglie fa calare un velo sul viso e, favorita dall'oscurità, si rende irriconoscibile. Tuttavia la situazione si complica, perché la coppia non si decide. Renato vuol far fuggire l'amico per un viottolo sicuro, Riccardo non si sente di lasciar sola la donna in una situazione compromettente, Amelia stessa insiste per la fuga dell'amato, quindi tutto si blocca. Appassionata la supplica di lei che preferisce anteporre la vita da salvare alla stessa sua dignità, finché Riccardo decide di girare in meglio la spinosa questione facendo giurare all'amico, prima di prendere la via della fuga, di scortare la donna misteriosa fino alle porte della città senza mai rivolgerle la parola o cercare di scoprirne l'identità, promessa che ottiene senza fatica.

Il giuramento è scandito sottovoce dall'orchestra e concluso, su "Lo giuro, e sarà" di Renato, dal

colpo solenne delle percussioni. Con un Presto assai, si sviluppa ora un fremente terzetto in 6/8, una tarantella che conserva tutto il fascino della situazione grottesca e senza facili vie d'uscita: Amelia sprona ancora Riccardo a fuggire senza più indugiare, Renato coglie a distanza ravvicinata i passi implacabili degli assassini e lo esorta a far presto, il Conte invece ha la testa da tutt'altra parte, pensa alla lealtà dell'amico, si sente in colpa e invoca la protezione di Dio sulla povera donna. È un bel terzetto che non trovo convenzionale, ma teso a dimostrare la forza degli stati d'animo dei protagonisti uniti per una volta, all'interno del tradizionale triangolo amoroso, da sentimenti positivi di solidarietà e non dalla solita battaglia dei conflitti verso la stessa donna. La sorpresa mi pare ben espressa dalla leggerezza briosa di questo terzetto, che lega insieme le voci e le porta a pari vertici come un coro.

Scena, Coro e Quartetto – Finale secondo. Andato via Riccardo, questo finale è dei coniugi rimasti in scena e, soprattutto, dei congiurati che restano sorpresi nel trovare Renato al posto del Conte, pensando però di consolarsi dando almeno una sbirciata alla donna col velo. Il coro in lontananza, che pregusta il momento dell'assassinio, ricorda in sordina quello dei rituali dei sacerdoti in *Aida*. I pizzicati degli archi introducono con ironia l'intenzione di Tom e Samuel di soffermarsi sull'identità della sconosciuta, il breve rintuzzarsi con Renato deciso a impedirlo è carico di fremiti, di tensione convulsa in crescendo, fino alla rivelazione dell' "ignota beltade" con un altro colpo di scena. Infatti, nel parapiglia generale, Amelia si frappone tra marito e congiurati per evitare il peggio, il velo cade e tutto si manifesta nella sua crudezza. Intorno a un Renato attonito e a un' Amelia frastornata, chiusa nel suo imbarazzo, si muove il duo Tom-Samuel all'unisono, come il Gatto e la Volpe, a commentare beffardamente l'assurdità della situazione.

È un affresco magnifico, Verdi vi riconosce grande importanza collocandovi ogni ingrediente al punto giusto: malizia e scherno da parte dei congiurati, dolore senza fine da parte di un amico e di uno sposo. In Andante mosso quasi allegretto il sogghigno del duo, che sembra stringere in cerchio la doppia preda, diventa protagonista su un drappeggio di note staccate di legni, corni e archi, insieme alle amare riflessioni di un Renato più solo che mai e di un' Amelia che farfuglia parole di autocommiserazione. Il concertato si chiude sull'improvvisa decisione del tradito di accordarsi con i nemici, invitati a raggiungerlo a casa "sul mattino di domani". Risposta affermativa, i congiurati si allontanano continuando a ridersela sullo stesso tema precedente, si odono ancora in lontananza con insistenza implacabile, come se fossero ancora presenti in scena, anche dopo che Renato, rimasto solo con la moglie, la conduce via sulla terribile bordata dell'orchestra che nulla promette di buono.

ATTO III

Scena ed Aria- Amelia. Un Allegro agitatissimo e presto, con l'orchestra al massimo del tumulto onde ritrarre la tempesta coniugale in atto, apre la scena con colpi distinti, solitari, degli ottoni con i primi e secondi fagotti. Il breve scambio di battute tra marito e moglie è in convulsione crescente, lui intende punirla con la morte, lei proclama la propria innocenza, non essendosi di fatto macchiata di nulla. La fermezza della discolpa, unita all'umano terrore della morte, è contrastata dal ritorno della minaccia sui fortissimi di fagotto e ottoni, perentori come la decisione del consorte. Stupendo il doppio "Hai finito?" di lui, specie il secondo, che traspare più doloroso con il passaggio dal diesis al bequadro, proprio a seguito della confessione di Amelia nel confermare l'amore senza macchia per il Conte: il peggio del peggio per un adulterio impossibile da relegare nella banalità e nello squallore, quando cioè si afferma inequivocabile il sentimento per l'altro.

La perorazione di Amelia, che accetta la sua sorte purché le venga concesso di riabbracciare l'unico figlio, è scandita da un Andante in mi bemolle minore, con il violoncello solo che introduce mestamente "Morrò, ma prima in grazia", un lungo lamento snodato con lentezza, come una preghiera, con il violoncello solo sempre presente, i pochi interventi essenziali dell'orchestra che sembrano non accompagnare, ma far compagnia, tra il silenzio quasi assoluto dei legni.

È l'aria più bella della protagonista, anche rispetto a "Ma dall'arido stelo", perché è tutta giocata su un ripiegamento interiore di una dolenza tale da ricordare le meste profondità del non lontano *Don Carlo* del 1867.

Scena ed Aria – Renato. Non ci si accorge neppure che due arie, del soprano prima e del baritono

poi, si susseguono senza appesantire e senza stancare, perché lo scenario musicale è tale da riuscire a integrare tutti i contrasti badando bene a non isolarli nei soliti schemi della tradizione eroica. Adesso domina il dolore di Renato, marito e amico tradito, a conclusione di questa scena a sfondo familiare, un arazzo magnifico a cominciare dal recitativo, da cui trapela, insieme al livore verso moglie e amico, tutta la febrilità del nuovo disegno di sangue, volto non più verso l'adultera ma verso il sovrano sleale. Si noti, per inciso, l'incongruenza tra il fatto che Renato cerchi l'alleanza dei congiurati per far fuori Riccardo (fine atto II) e il fatto che la decisione, in apertura di questo atto III, sia invece di uccidere la moglie, solo successivamente (dopo il "Morrò ma prima in grazia") commutata in regicidio. Significa che, se non avesse cambiato idea in seguito alla supplica di lei, avrebbe avuto serie difficoltà a spiegare a Tom e Samuel, convenuti a casa sua per conoscere le ragioni di quello strano invito, che a lui interessava punire l'adultera e non il Conte! Si tratta, naturalmente, d'incongruenze normali nella librettistica d'opera e che è sempre bene non approfondire troppo per evitare inciampi di tal genere.

A delineare, con insolita dolcezza, il mutar di parere del baritono che in tal modo sancisce la salvezza della donna, è ancora il violoncello solo, che insieme all'oboe e al primo clarinetto in vista, sembrano esprimere, sullo stesso motivo dolente di "Morrò ma prima in grazia", la durata del ripensamento di Renato in silenzio. Con un'impennata fuori programma (Allegro e poi Allegro agitato), afferma trionfante la volontà di rivalersi sul signore e, in piedi sul ritratto davanti a lui, lo fa con una solennità che tuttavia tradisce il bruciore della ferita ("E lo trarrà il pugnale [...] delle lacrime mie vendicator"). In Andante sostenuto, introdotto dalla perentoria frase di trombe e tromboni sulla fissità martellante degli archi, comincia "Eri tu", sempre con trombe e tromboni pronti a levare il loro grido di condivisione al progetto. La rabbia si stempera nell'abbraccio dell'arpa e nella malinconia struggente del flauto che saluta "O dolcezze perdute", un cantabile dolcissimo in cui prevalgono i ricordi della vita coniugale nei suoi momenti più belli.

Ritorna la realtà ("È finita") con una rassegnazione ancora più sofferta delle "dolcezze perdute", quindi ancora l'arpa, il flauto e l'ultimo strascico dei ricordi. Renato chiude le sue riflessioni non più sull'impeto dell'odio e l'impulso della vendetta, ma sulla tenerezza delle rimembranze e dei sentimenti della vita matrimoniale che credeva serena.

Congiura – Terzetto – Quartetto. La scena rivela già dalla musica l'avvicinarsi dei congiurati, con il noto tema esposto fin dal preludio atto I. Renato li mette al corrente della decisione di unirsi a loro e, a garanzia dell'improvviso mutamento, brucia in loro presenza le prove scritte e offre in pegno la vita dell'unico figlio.

In Allegro assai sostenuto meno mosso, ha luogo il concitato terzetto sul patto sancito, un giuramento scandito da arpa e contrabbassi, seguiti da legni (flauto escluso), ottoni, percussioni e archi. Breve disputa per stabilire chi debba essere l'uccisore, poiché ognuno ha i suoi personali motivi per aggiudicarsene il merito, finché si decide per un sorteggio con i tre nomi messi in un vaso. Entra Amelia ad annunciare l'arrivo di Oscar, recante gli inviti per il ballo mascherato, e Renato con sarcasmo ne approfitta per imporle di scegliere un nome. È una scena discorsiva ma piena di significato, specie quando le voci tacciono nel preparare l'urna e i biglietti da inserire, intorno a un tema-guida in crescendo della prima tromba carico di tensione, spezzato all'improvviso dal giungere di Amelia.

Nel momento in cui il marito le impone di restare, cambia la gravità del clima e si fa più agitato con la riflessione di lei su accompagnamento in primo luogo del flauto ("Qual tristezza m'assale, qual pena!"). La scena del sorteggio è piuttosto silente ma minacciosa; ottoni, percussioni e archi disegnano un sinistro movimento di attesa che man mano cresce, il suono degli ottoni si alterna alla frase dei legni che conferma la tensione in pianissimo. Il grido di esultanza di Renato ne fa il prescelto, e tutto s'infiamma nel quartetto in cui Amelia è ormai consapevole della congiura ("Ah! Del Conte la morte si vuole"), Renato, Tom e Samuel, dimentichi della donna, rimarcano a tutta forza il giuramento sul crepitio marziale dell'orchestra.

Scena e Quintetto. Oscar può finalmente entrare e gli archi muovono con classe una danza su note tutte staccate. Gli inviti vengono consegnati e accettati, tra il tripudio dei congiurati e l'orrore di Amelia che ha ormai chiara la situazione. In Allegro brillante, il quintetto inizia sul bel tema del paggio "Di che fulgor, che musiche" condotto dall'ottavino, tutto acceso di cortigianeria chic, mentre gli altri riportano tensione subito moderata dalla ripresa di Oscar, dalla gioia di vivere che l'imminen-

za del ballo proietta sulla sua stessa giovinezza. Il motivo grazioso degli archi che sta per chiudere la scena, è quello già esposto dal paggio nel quintetto; segue una rapida intesa dei tre complici sul vestito da indossare e la parola d'ordine, poi la chiusa maestosa.

Finale Terzo – Scena e Romanza. Questo finale è all'insegna dell'amore, del sacrificio, del fasto cortigiano, della misericordia e del perdono che richiamano, se così si può dire, un lieto fine all'interno di una tragedia umana, quando la congiura tanto paventata quanto voluta purtroppo riesce. Il Conte solo, preceduto dal consueto tema d'amore esposto dagli archi, decide di rinunciare a un sentimento proibito firmando un salvacondotto per il rimpatrio in Inghilterra di Renato e consorte, ma il cuore ha il sopravvento. Medita, esita, risolve.

Andante mosso quasi allegro è il recitativo "Forse la soglia attinse", Andante in $\frac{3}{4}$ "Ma se m'è forza perdetti", entrambi nel segno distinto del temperamento di Riccardo, molto poco governatore a suo discapito. Desidera tuttavia rivedere per l'ultima volta l'amata grazie all'occasione del ballo, che viene gioiosamente rammentato dall'Allegro vivissimo della banda interna. Oscar gli consegna un biglietto anonimo di una donna che lo avverte dell'agguato ai suoi danni durante le danze, ma come al solito, nonostante le soffiare e le conferme avute nel corso di tutta l'opera, non se ne cura e si lascia andare in una frase scultorea ("Sì, rivederti Amelia"): momento, questo, sempre contraddistinto dalla vivacità del tema della festa eseguito dalla banda fuori scena.

I tendaggi s'aprono e la grande scena del ballo erompe nella sua magnificenza di coro e orchestra, "Fervono amori e danze", una giocondità di vita in un mondo che sa anche essere d'intrigo e di morte. Banda e orchestra si affiancano, danno tempo ai tre accoliti di riconoscersi tra loro, mentre si pone il problema d'individuare il vestito mascherato del Conte, dato in un primo momento come assente. Renato allora agguanta Oscar e tenta, tra adulazioni e avvertimenti, di farselo dire, la risposta arriva burlona con la canzone (Allegretto) "Saper vorreste", couplet delizioso, sviluppato su un opportunismo studiato, di gran classe. Oscar, sfuggente come se volesse sparire all'improvviso da spiritello qual è, tiene l'altro sulle spine e non gli rivela il segreto dell'abito, anzi si diverte, mentre l'Allegro vivacissimo del coro, "Fervono amori e danze", torna a sprizzare scintille. La banda accompagna l'ultimo breve scambio di battute tra i due in cui Renato, riuscendo a convincere sulla necessità di Stato di parlare al governatore "pria che la notte inoltri", ha la meglio e ottiene l'informazione sul costume. Il paggio si dilegua, per la prima volta la sua civettuola galanteria s'offusca e, come pare si avverta in lontananza, vi s'insinua un preoccupante senso di colpa. Ancora il terzo tripudio del coro sullo stesso testo, "Fervono amori e danze", culminante in un finale, a guisa di valzer, che va a chiudere proprio la parte più eclatante della festa, dopo di che si sviluppa il dramma.

Scena e Dettino. L'ultimo incontro tra Amelia e Riccardo è breve e, sul piano della logica, permeato d'ingenuità, visto che lei gli s'avvicina, gli suggerisce di fuggire e piange, pretendendo di mantenere un anonimato impossibile già dal biglietto di prima.

Un delicato minuetto (mazurka per altri, non per me) sulle note dell'orchestra e, in primo piano, dalla piccola orchestra sul palco, accompagna in Allegro assai moderato e in $\frac{3}{4}$ questo avvincente duettino d'addio. In Allegro agitato si consuma il delitto, Renato che tutto ha scorto e udito s'avvicina e vibra il colpo fatale, confusione generale, orrore del coro in Prestissimo nello scoprire nell'insospettabile e devoto segretario l'uccisore. Giunge l'ordine del Conte morente di lasciar stare l'assassino, sullo stesso motivo esposto nel duettino dalla piccola orchestra, e tutto comincia ad essere avvolto da una atmosfera trasognata che, se finora ha sempre fatto parte della personalità di Riccardo, ne segna adesso una sorta di sacralità nel distacco degli ultimi istanti.

Scena finale. Con l'Andante in $\frac{6}{8}$ "Ella è pura", introdotto da una bella frase dei violini che è tutta un'ascesi, il sovrano garantisce a Renato la purezza inviolata della consorte e gli consegna il decreto firmato del loro prossimo rimpatrio. È un finale divino, in cui le parole, rese dilatate musicalmente dall'agonia, conferiscono dignità e persino gloria, come un'incoronazione, a tutta la scena. Amelia e Oscar intervengono con i loro commenti accorati, Renato in una frase cantata a cappella esprime il proprio rimorso ("Di qual sangue"). Riccardo riprende il suo commiato e assolve tutti, mentre il coro – di cui fanno parte anche i contriti Tom e Samuel – attacca in onore della magnanimità del morente un dolcissimo inno che sa di preghiera, da "Vergine degli angeli" della vicina *Forza del destino* (1862), sull'arpa e un'orchestra che cresce in dolenza fino a commuovere ("Cor sì grande e generoso"). Il Conte muore e il grido finale di tutti, perentorio e terribile come una maledizione, non può che essere, a piena orchestra, il duplice "Notte d'orror!".

Claudia A. Pastorino

Pochi ma buoni

Quella notte l'ambulanza degli Istituti Ospedalieri di Delfi filava a sirene spiegate, lanciata a tutta birra giù per le tortuose stradine del Monte Parnaso. Al suo interno, sul lettino d'ordinanza, stava riversa e semisvenuta la Musa Euterpe, protettrice dell'arte dei suoni, vittima da tempo, insieme alle consorelle, di ripetute crisi depressive.

Il potente mezzo, dono munifico di una nota multinazionale del petrolio ("viaggia di più che inquina di meno", recitava lo slogan apposto su entrambi i lati, ideato per l'occasione da un noto oncologo italiano), varcò ben presto il portone del moderno ospedale, costruito, come ogni nosocomio che si rispetti, su un ramo secondario dell'Acheronte e sul cui ingresso campeggiava a caratteri cubitali la scritta "Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate".

Presa in consegna dai cerusici del reparto di Neurologia, la Nostra, dopo l'attribuzione del numero d'ordine, il 17, venne immantinente sottoposta ad una nutrita serie di esami che stabilirono senza ombra di dubbi (la medicina, si sa, quando non sbaglia, è anche una scienza esatta) la causa della malattia: inedia. Proprio così, la poverina aveva perso la voglia di vivere, conscia con tutta probabilità del destino che incombeva sulla sua arte prediletta, in sempre più veloce e progressiva agonia.

Passavano i giorni e le condizioni non mutavano. A nulla erano valsi i reiterati interventi di Apollo presso il primario Esculapio, tutto preso, di contro, dalla pubblicizzazione, tra un convegno a Stoccolma e uno a S. Francisco, delle sue nuove e strabilianti trovate terapeutiche, dalla cura dell'anoressia attraverso grandi abbuffate di cibarie d'ogni sorta a quella dell'alcolismo attraverso sbronze megagalattiche, dall'asporto dell'appendicite non prima che questa fosse degenerata in peritonite al trattamento della carie previa estrazione cautelare dell'intera dentatura, per non parlare poi del famoso metodo dell'amputazione accoppiata, il "prendi due al posto di uno", vale a dire l'arto o l'organo sano e quello malato insieme, per non sbagliarsi.

Invano le sorelle e con loro lo stesso dio tentavano di rincuorarla. Invano al suo misero lettino erano passati in deferente omaggio i nomi più prestigiosi della musica (quella con la m maiuscola, s'intende). Anche la commissione preposta alla riforma dei conservatori italiani era venuta a deporre una corona di alloro, mentre il direttivo della Scala, dopo l'enorme cazzata della sfiducia all'ex direttore stabile, aveva inutilmente tentato di chiedere lumi per il successore. Niente da fare. La ragazza, sempre più rinchiusa in se stessa, non reagiva.

Tutto procedeva come al solito quando un giorno Apollo, il cui santuario di Delfi era stato nel frattempo ceduto in subappalto ad una nota consorteria di paraculi televisivi, le comunicò che quello zoticone di Efesto, alias Vulcano, aveva avuto da Zeus l'incarico di forgiare le vesti d'oro fiammante delle nuove muse, nella fattispecie nove ochette senza cervello, reclutate dagli esperti delle Scienze della Comunicazione dell'Olimpo nelle balere più down di Atene, le quali parevano presentare tutti i requisiti necessari a soddisfare le esigenze e i gusti artistici dei popoli del terzo millennio.

La cosa la fece talmente incavolare che la pressione le salì d'improvviso a 200. Chiamate le sorelle disse loro che era ora di finirla di piangersi addosso e che finché in questo mondo d'imbecilli ci stava anche una sola persona dotata di buon senso il loro compito restava quello di sempre: battersi, nonostante tutto, per quel che rappresentavano. E così, alzatasi dal letto, guadagnò in tutta fretta il Parnaso, decisa a non schiodarsi di là, Zeus volente o nolente, sino alla fine dei suoi giorni.

Hans

I Quaderni di *Musicaaa!*

(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 Iesuè - 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 Iesuè - 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 *Musicaaa!* 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

