

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno XI - Numero 33
Settembre-Dicembre 2005

Sommario

Par condicio	pag. 3
<i>Bassi e baritoni d'amore</i> , di P. Mioli	4
Manon Lescaut, <i>delirio e dannazione</i> , di C. A. Pastorino	5
<i>Carlo Maria Giulini: in memoriam</i> , di E. Fantin	11
<i>Le marionette di Hanno</i> , di T. Mann	12
Lucia di Lammermoor, a cura di G. Ghirardini	14
<i>Il concerto italiano per tastiera nel XVIII secolo</i> , di A. Iesuè	22
<i>I Lombardi di Verdi e le vignette di Mozart e di Rossini</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)	Marco Lombardi (Savona)
Vincenzo Buttino (Grottaglie - TA)	Claudio Guido Longo (Bologna)
Alberto Cantù (Milano)	Marta Lucchi (Modena)
Antonio Carlini (Trento)	Emanuela Negri (Verona)
Ivano Cavallini (Trieste)	Laura Och (Verona)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
Tarcisio Chini (Trento)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Alberto Cristani (Ravenna)	Noemi Premuda (Trieste)
Vittorio Curzel (Trento)	Anna Rastelli (Bolzano)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Elka Rigotti (Trento)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Antonio Farì (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	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 2006 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. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Scarsellini, 2

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

Snack Bar Massimo e Rossella, P.zza S. Giorgio

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

Ricordi, P.zza C.L.N., 251

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

sullo spazio internet maren.interfree.it e presso le biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

Par condicio

Tra "l'esercito di prodi" e lo "squadron di Berlusconi"

Buio in sala. Prova generale. Il maestro attacca. Stop! Grida una voce come dal cielo. Ma cosa state combinando? Niente, Verdi, replica il direttore. E, sempre di lassù si fa presto a dire Verdi. E i Rossi e i Neri? Intendevo dire la Traviata di Verdi, il Preludio. Ma quale Preludio, credete che basti così? Se va bene a Verdi non è detto che sia lo stesso per Wagner. E poi quegli archi così acuti potrebbero sembrare un plagio bello e buono. Sapete... il Lohengrin... sarebbe meglio trascriverli per banda. Insomma, a ciascuno il suo ruolo. In tal modo speriamo di placare le ire del grande Tedesco. D'altronde anche il suo equivalente italiano l'altro giorno si è arrabbiato, viste le dimensioni della Tetralogia rispetto a quelle delle sue opere, chiedendo fermamente di sforbicciarne le battute in esubero, ma ora è infuriatissimo perché il Garante gli ha chiesto, invece, di riscrivere il Rigoletto in otto atti. *Questione di Par condicio, l'avete capito?*

Tra sprechi da una parte e parsimonie dall'altra si è giunti anche ad un accordo di tipo territoriale. Wagner non si spingerà oltre il Reno, quindi le sue colonne d'Ercole si limiteranno a Casalecchio, mentre il grande italiano punterà sul massimo dell'audience da Bologna in giù. Certamente in meridione si troverà altri rivali. Per esempio il dittico Cavalleria-Pagliacci, opere pronte a contendersi Sicilia e Calabria. Fra l'altro Leoncavallo ha dovuto rinunciare alla seconda metà del proprio cognome per non invadere l'opera di Mascagni dalla quale peraltro volevano espungere la parte dedicata al vino spumeggiante, un po' troppo favorevole al lambrusco. E i vini fermi chi li sponsorizza? Ecco perché si è addivenuti ad un compromesso inserendo in Cavalleria rusticana i brindisi del Don Giovanni, della Traviata, della Carmen e dell'Otello. A proposito di Carmen, le è giunto un esposto dell'ASL per via delle sigarette; destino toccato anche alla Madama Butterfly: Un bel di vedremo levarsi un fil di fumo. Per non dire dei problemi toccati al Trovatore, ove il Conte di Luna ha fatto requisire il liuto al proprio rivale in amore. Troppa grazia cantare una serenata sotto le stelle mentre lui lì, in giardino come un palo a bruciare di "amorosa fiamma", e senza assicurazione contro gli incendi. Ne sa qualcosa il suo fratellino.

Sempre in tema di Par condicio, pensate che nell'ultima edizione delle Nozze di Figaro si sono sposati tutti, tanto per non scontentare nessuno, e così ha fatto anche Don Giovanni portando all'altare sia Donna Anna, sia Donna Elvira, sia Zerlina, sia Masetto con tanto di Pacs vobiscum. Boccia-to Monteverdi per l'Orfeo, promosso invece Gluck per l'Orfeo ed Euridice. Proprio così, come Romeo e Giulietta, Pelléas e Mélisande, Tristan e Isolde, Porgy e Bess. Tutto in regola. Qualche questioncella nel Guglielmo Tell, prontamente risolta: una sera la mela, una sera la pera. Resta sempre aperto il problema Aida a cagione del contestato Se quel guerrier io fossi... Due sono i casi: o eliminare la romanza, o alternare sera dopo sera un esercito di prodi con (la rima ha le sue regole) lo squadron di berlusconi. Quanto lavoro per il povero librettista impegnato a correggere persino il colore dell'altra romanza, O cieli azzurri.

Anche in campo sinfonico non mancano i problemi sollevati da Brahms a carico di quel megalomane di Bruckner, autore di ben nove sinfonie (ma chi si crede Beethoven?), in luogo delle quattro del rivale. Dovrà certamente cederne una buona metà. E Mahler? Ma quello non c'entra. Non è in lista. Nemmeno tra gli indipendenti? Assolutamente no. Ci sarebbe pure la Sinfonia di Leningrado di Sostakovic, cui è stato tolto il Lenin, cosicché ora sembra uno spot pubblicitario per una vacanza nell'Isola del Sole. Quanto ai concerti, uno, e non più di uno, per ogni strumento: dal pianoforte al triangolo (rettangolo, isoscele e scaleno). Anche la storia del concerto grosso non va. E quello piccolo dove lo mettiamo? Per non dire della musica da camera, dovendo pareggiare i trii con gli ottetti, i quartetti con i settimini, i quintetti coi sestetti.

Non si dimentichi infine la musica sacra nella quale contro il Messia ha fatto ricorso Mefistofele per i troppi santi in paradiso a favore dell'antagonista.

J. Kreisler

Bassi e baritoni d'amore

Un breve viaggio fra le stagioni operistiche 2005-2006, guida preziosa la celebrazione mozartiana.

di Piero Mioli

Senza tenore? Non è bene che un'opera sia senza tenore, visto che si tratta della voce maschile più acuta e quindi più adatta a un personaggio giovane e insomma pressoché ideale per l'amoroso di turno, dal Tamino della *Zauberflöte* di Mozart al protagonista del *Nerone* di Mascagni con tutto il Donizetti, il Wagner, il Verdi, il Gounod, il Puccini possibile. Ma che un'opera non abbia come protagonista maschile un tenore bensì un'altra voce, ovvero un baritono o un basso, questo non è incredibile: a dimostrarlo, quest'anno, sono il teatro di Mozart col 250° anniversario della nascita del suo divino artefice e in particolare, chissà perché, la stagione lirica della Scala di Milano.

È vero che la Scala ha inaugurato con *Idomeneo, re di Creta*, un'opera di Mozart intitolata a un personaggio tenorile, ma poi il panorama è cambiato alquanto. Nel suo *Evgenij Onegin* tratto da Puškin, per esempio, Caikovskij ha affidato la parte del tenore all'amabile Lenskij per lasciare quella dello scostante protagonista da un baritono (nella fattispecie Ludovic Tézier contro Giuseppe Filianoti), e nel suo vittorughiano *Rigoletto* Verdi ha omaggiato il tenore di ben tre assoli (una ballata, un'aria, una canzone), col sovrappiù dell'attacco del quartetto, ma non ha esitato a ergere a protagonista un baritono (alla Scala il trionfante Leo Nucci) nonostante l'assegnazione di un'aria e un arioso soltanto: anzi, nelle bozze del terzo atto del libretto era prevista l'aria "O innocente mia figlia sì amata" che il musicista cassò, pur senza sognarsi nemmeno di ripensare al protagonismo deciso. Esemplari, poi, *Le nozze di Figaro*, che rivanno in scena alla Scala nell'allestimento magico di Strehler-Frigerio-Squarciapino: tenori vi sono il maestro di musica e il giudice, l'antipatico don Basilio e il balbuziente don Curzio, ma quel Figaro che va a nozze è un basso e quel conte d'Almaviva che glielo vorrebbe impedire è un basso-baritono (due personaggi eternati da Cesare Siepi o Hermann Prey e Tito Gobbi o Dietrich Fischer-Dieskau qui riprodotti da Ildebrando d'Arcangelo e Robert Gierlach). Dopo un bel percorso invero tenorile fatto di Janáček, Donizetti, Puccini, Massenet e Strauss, riecco però un baritono protagonista e innamoratissimo: gli dei vogliono che l'abbandoni, ma la sua regina di Cartagine la ama tanto, questo virgiliano eroe che condivide il titolo del capolavoro dell'opera inglese ovvero *Dido and Aeneas* di Purcell. Dopo il nuovo *Dissoluto assolto* di Azio Corghi, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* di Mozart s'avvale di un nuovo allestimento coprodotto con la Staatsoper Unter den Linden di Berlino: il tenore Giuseppe Sabbatini vi canterà le bellissime arie "Dalla sua pace" e "Il mio tesoro intanto" che spettano a don Ottavio, ma il protagonista sarà il baritono Carlos Alvarez e il suo doppio, il comico servo Leporello, il basso D'Arcangelo (se poi l'opera avesse voluto intitolarsi al nemico di don Giovanni e cioè al Commendatore chiamandosi *Il convitato di pietra*, avrebbe incontrato un basso ugualmente). Chiuderà la stagione chi l'ha aperta, il maggior celebrando del 2006: e questo cortigiano e squisitissimo *Ascanio in Alba* di Mozart il tenore lo relega nei panni di Fauno preferendo un protagonista contralto (maschile un tempo cioè castrato, oggi femminile). Fuori dalla Scala, il Comunale di Bologna non lesina tenori, se manda in scena un *Andrea Chénier* impersonato dal drammatico José Cura, ma intanto ha voluto un *Ascanio in Alba* anch'esso, e poi ha programmato due opere baritonali come *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e il *Nabucco* di Verdi (dove, com'è noto, il tenore Ismaele sarà amato da due donne ma non ha mai la soddisfazione dell'aria). Lasciando poi stare le altre edizioni dei capolavori di Rossini, Verdi e Mozart sparsi per la penisola, si possono ricordare il *Chérubin* di Massenet (Cagliari), il *Tancredi* di Rossini (Firenze), l'*Orlando* di Händel (Genova), il *Mosè in Egitto* di Rossini (Sassari), i *Quattro rusteghi* di Wolf-Ferrari (Lucca e altrove), il *Socrate immaginario* di Paisiello (Napoli), il *Re Ruggiero* di Szymanowski (Palermo), il *Farinelli* di Cappelletto (Rovigo), il *Crociato in Egitto* di Meyerbeer (Venezia), le varie presenze dell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, tutti *title-role* non tenorili ma mediosopranili, contraltili, bassi, buffi, baritonali e sopranili amorosissimi. Con un solo rammarico, che il primo titolo del *Barbiere di Siviglia* suonasse come *Almaviva o sia l'Inutile precauzione*, e quindi che il protagonista originario fosse ancora un tenore. Ma il suo *Otello* Verdi non lo voleva primieramente intitolare *Jago*? Dunque, come canta un famoso baritono, non c'è dubbio che "pari siamo".

Manon Lescaut, delirio e dannazione

di Claudia A. Pastorino

1. Le ragioni di un'opera rivoluzionaria dell'ultimo Ottocento

La *Manon Lescaut*¹ è un caso a sé nell'ambito della produzione pucciniana. Meritò il trionfo, il 1° febbraio 1893 al Teatro Regio di Torino, con trenta uscite del compositore alla ribalta e la certezza del primo grande successo che non sarebbe stato l'ultimo, ma resta ancora oggi opera contraddittoria, sempre discussa per la sua sconvolgente novità che non ha più nulla dell'obsoleto Ottocento e dei modi tradizionali di 'fare' il melodramma. Appare discontinua, come se soffrisse di allucinazioni, di febbri in salita e in picchiata, tanto da non riuscire a convincere, nel non così remoto 1957, un critico della statura di Mila, per il quale è opera che "non sta in piedi". Ma Mila, come molti altri suoi colleghi, era avvezzo ai grandi respiri verdiani, al rigore e alle regole del melodramma del secondo Ottocento, all'ordine costituito dei caratteri dell'opera nobile fatta di teste coronate, eroi, fanciulle illibate, sacrificio, amori contrastati e non dannati, sentimenti a tutto spiano (patria, famiglia, amore romantico, onore e dignità fino alle estreme conseguenze), pochi vizi spettanti al cattivo di turno o a qualche personaggio di contorno.

Non così per Puccini e il suo mondo, un mondo che prescinde addirittura dall'epoca a lui coeva per l'esasperata sensibilità con cui, in maniera del tutto personale, affronta i nuovi problemi e le nuove istanze relativi alle esigenze del teatro musicale, nonché del dramma interiore dell'uomo d'inizio secolo ventesimo. Il melodramma volta pagina, colloca quegli stessi caratteri del pieno Ottocento su piani più modesti, ma solo nel modo di leggerli, di esprimerli; si fa essenziale, scarno e con pochi colori, in compenso sprigiona fiamme di vera vita, di un sentire profondamente vissuto nel suo realismo (non ancora verismo) di sentimenti, ambiente, profumi, atmosfere, dramma dell'esistenza. Portando già dentro gli spasimi del passaggio tra Ottocento e Novecento, dell'uomo moderno divorato dalla malattia delle sue stesse passioni e debolezze, lontano dal *magnus* e incline al *parvus*, la *Manon*, terzogenita dopo *Le Villi* e *l'Edgar*, sviluppa per la prima volta in Puccini il grande anelito alla teatralità da acquisire e che troverà non molto tempo dopo la sua compiuta espressione nella *Bohème* del 1896 e nella *Tosca* del 1900, fino alle altre affermazioni che seguiranno.

Non è facile cogliere al primo colpo questa febbricitante evoluzione soggetta ad ogni acrobazia d'umore, ad ogni cambio di rotta, proprio perché doveva rappresentare la carta vincente dell'autore in cerca della sua affermazione personale: una fatica, un logorìo che hanno prodotto nella critica risposte diverse. Accanto a coloro che, la *Manon*, non l'hanno capita perché si sono rifiutati di farlo senza neppure provarci, troviamo l'entusiasmo di chi, come Fedele D'Amico, la definisce un altro *Tristano*, come già Mila per *Un ballo in maschera*, un giudizio che tuttavia forza il pensiero a un wagnerismo da far entrare un po' stretto in opere e autori agli antipodi rispetto a quel mondo, coniano l'errore storico di voler fare del *Tristano* il capolavoro e la pietra di paragone per antonomasia che, però, non può prestarsi con faciloneria a titoli italiani, per quanto eccellenti. Idem per le grandi opere italiane nei confronti del *Tristano*, il colosso forse irraggiungibile, forse del tutto estraneo a operazioni del genere.

Con la *Manon*, Puccini trova finalmente in sé il compositore che sta cercando, dandosi con accanimento a setacciare ogni personaggio, ogni parola, ogni elemento d'insieme, smanioso di non far passare inosservato il più piccolo dettaglio anche se sullo sfondo. Mai come in quest'opera, neppure dopo, il compositore si lascia andare alle tensioni gridate della voce e dell'orchestra in un annodarsi di forza tragica che non stanca, non limita (come accadrà purtroppo spesso al verismo), ma anzi erompe da ogni confine possibile per un giovane musicista trentacinquenne non ancora favorito dal grande successo, per nulla sfiorato dallo spauracchio del confronto con il gigante francese, l'altra *Manon*. Jules Massenet aveva infatti trionfato all'Opéra-Comique di Parigi il 19 gennaio 1884 con ottanta rappresentazioni consecutive nei più importanti palcoscenici del mondo e poteva ancora con-

tare su un successo mai scalfito da ombre, avendo giustamente realizzato un capolavoro molto ben congegnato, con caratteri di unitarietà tra un atto e l'altro.

Puccini è consapevole dell'azzardo dell'operazione, sa di poter trattare il frivolo Settecento a modo suo, togliendo ciprie e belletti quanto basta, mettendoci i suoi umori, i suoi eccessi, per una musica sempre tesa alla brevità - lunga però d'intensità - di sensazioni che vanno nel profondo e ci restano. Ecco che viene fuori musica diversa, quasi senz'ordine, maculata alla maniera dell'impressionismo, scritta non per obbedire a un copione, a una storia confezionata per le scene, ma per aderire al suo autore, al suo groviglio di note ricavate dalla parola, dalla nevrosi del racconto, dalle situazioni, da ogni attimo che pulsa violento da un amore impregnato di torbidezze, oltre che di passioni. Puccini vuole azione, linguaggio, poca o nulla staticità, fiammate incendiarie, passioni che vanno e vengono, sentimenti morbosi, incandescenze e abissi, insomma la forza del vivere non disgiunta da crolli e debolezze.

Manon Lescaut non teme confronti con la *Manon* priva di cognome, non ne teme di alcun tipo poiché il problema non sussiste. Per dirla con banalità, la *Manon* di Massenet è tutta francese fino al midollo, mentre la consorella al di qua delle Alpi non solo è tutta italiana, ma pucciniana fino al midollo anch'essa. Lo stesso Maestro ebbe modo di dichiarare solennemente: "Lui (*Massenet*) la sentiva da francese, con la cipria e i minuetti, io la sento da italiano, con passione disperata". E con passione disperata essa vien fuori. Del resto, per dedicarsi tre anni, dannandosi in ogni sorta di tentativi e di ricerca per ottenere dai librettisti ciò che voleva, significa che Puccini n'era consapevole, sapendo di poter lanciarsi nell'impresa pur con quel fastidioso precedente, tutto francese, alle spalle. Dopo la fragilità malaticcia delle prime due opere, capiva che questa sarebbe stata la sua grande occasione ed era ben deciso a non lasciarsela sfuggire.

2. Le sofferenze di un libretto a troppe mani

La genesi del libretto di *Manon Lescaut*, più travagliata che mai non per gli ostacoli che, ad esempio, capitarono a Verdi per il suo *Ballo in maschera* (v. numeri precedenti di *Musicaaa!*), ma per le continue insoddisfazioni del compositore, merita una scrupolosa attenzione, e non certo per ribadire il risaputo. Al contrario, si tratta di una storia talmente ingarbugliata, in molti casi difficile da datare se non per le ricostruzioni e i collegamenti, da dover essere rivista in ogni sua fase per un solo motivo: seguire Puccini in questo travaglio, provare a capire cosa e perché non si accordasse con la sua visione creativa dell'opera.

Il compositore non chiedeva un libretto confezionato o pronto da confezionare, cosa che succede di solito in questo tipo di collaborazione, o magari con i correttivi di rito, bensì il miracolo di un librettista che seguisse passo passo il formarsi dell'opera nella sua testa, passando al setaccio gli episodi per ricavarne i versi giusti alla musica. Quel che si desume dalla tortuosità di un cammino durato tre anni, è a mio avviso la difficoltà, spesso ai limiti dell'umana possibilità, di capire fino in fondo da parte dei librettisti il nuovo mondo pucciniano che andava prepotentemente a formarsi nel compositore cambiando di continuo in maniera camaleontica, mancando di quegli assestamenti garantiti dalla raggiunta maturità artistica, il che non poteva che far impazzire i malcapitati fino a indurli a rinunciare all'impresa. Puccini, pur avendo le idee chiare su ciò che esigeva, aveva bisogno sempre di sperimentare, togliendo, aggiungendo e rifacendo. Forse non riusciva facilmente a trasmetterlo, o forse sentiva la necessità di elaborare con i propri tempi ogni nuova proposta che potesse incollarsi al puzzle dell'opera da far nascere, o forse non trovava di fatto dei versi capaci di sprigionare scintille insieme alla musica che aveva in mente, fatto sta che l'odissea del libretto diviene il problema numero uno rispetto alla stessa scrittura musicale, che doveva assolutamente obbedire alla carnalità della parola, alla parola viva che sapesse fremere e dar fremiti.

Prima dunque di andare trionfalmente in scena al Teatro Regio di Torino il 1° febbraio 1893, pochi giorni prima che Verdi desse il *Falstaff* alla Scala il 9, la storia dei due amanti disperati avrebbe attraversato un lungo periodo di lavoro, interruzioni, rifacimenti senza quartiere, con gli interventi di sei illustri personaggi nessuno dei quali identificabile con il ruolo classico del librettista. Tutt'altro. Ognuno di loro, dopo aver tentato in mille modi di accontentare l'irrequieto compositore, ha lasciato

qualche traccia di sé per poi gettare la spugna e passare il testimone all'incaricato successivo. Si tratta di Ruggero Leoncavallo, Marco Praga, Domenico Oliva, Luigi Illica, Giuseppe Giacosa e Giulio Ricordi, tutti nomi di gente che conta nell'ambiente della musica e del teatro, non certo sprovvista, avente al suo attivo una più che onorevole carriera in entrambi i campi e nella storia della cultura non solo italiana.

Tutti costoro, intellettuali, vecchie volpi di teatro, si relazionano bene a primo acchito con il lucchese e ognuno fa a meraviglia la sua parte per tentare di accontentarlo, ma il problema non sta nelle loro capacità, ma nella massa nebulosa che intravedono nelle assillante richieste di Puccini e nella perenne insoddisfazione di quest'ultimo. Lui non vuole un libretto, vuole tante bozze di libretto, una mappa di idee ben riuscite e perfettamente collocabili all'interno della storia, qualcosa di adatto (non adattabile) alla situazione musicale che intende realizzare in un disegno del tutto diverso da quello massenetiano. Non ha il problema di doversi distinguere, sa che la sua *Manon*, egualmente tratta dal romanzo dell'abate Prévost *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, si sarebbe distinta da sé, e non si sbaglia.

Si tenga presente che la *Manon* era passata nel 1888 dalla proprietà dell'editore parigino Hartmann a Casa Sonzogno, che se ne assicurava tutti i diritti soppiantando nell'affare Casa Ricordi, già impegnata nelle trattative ma senza successo. Fin da principio, Giulio Ricordi aveva messo in guardia Puccini dal mettere in musica la stessa vicenda di un'opera che, dal 1884, continuava a trionfare dappertutto, tanto che il Maestro, nel '92, aveva intenzione di cambiare il titolo, per fortuna dissuaso dallo stesso Ricordi, il buon 'papà' della situazione.

Dopo l'*Edgar*, due erano le opere che il lucchese avrebbe dovuto scrivere, cioè *Tosca* – che però non vide subito la luce per le lungaggini delle trattative con la rappresentanza di Sardou – e, per l'appunto, *Manon Lescaut*, un'idea il cui primo accenno spunta in una lettera del 1885 scrittagli da Ferdinando Fontana, letterato scapigliato, che gli fa balenare il progetto promettendogli l'invio del dramma. Prima però di analizzare i contatti più noti con gli altri intellettuali, vale la pena soffermarsi sulla presenza di Ruggero Leoncavallo, attendibile testimone della genesi della nuova opera al punto da lasciarne traccia in un'autobiografia rimasta inedita e neppure ultimata, rinvenuta dagli eredi, il cui documento autografo si trova nell'archivio di Casa Musicale Sonzogno.

Il succo del racconto di Leoncavallo segue un percorso divergente rispetto alle notizie solitamente diffuse al riguardo. Provando con pazienza a ricostruire i tasselli, attraverso le memorie dell'autore de *i Pagliacci* (dati un anno prima di *Manon*, nel 1892), apprendiamo che Ricordi e Puccini erano in subbuglio perché scontenti del libretto, Ricordi gli chiede di occuparsene, lui accetta pur essendo impegnato con una nuova opera da musicare, *I Medici*, e si mette al lavoro buttando giù un primo schema non ritenuto tuttavia soddisfacente. Vista l'impossibilità di continuare, decide di mollare e tornare a dedicarsi alla sua opera (data in scena nel 1893, stesso anno di *Manon*, con scarso successo²), suggerendo in sostituzione il nome di Illica, che al teatro Filodrammatici di Milano aveva trionfato nel '91 con *L'eredità di Felis*. Illica, sulla base della stesura di Leoncavallo, propone il nuovo libretto tagliando però il secondo atto.

Occorre precisare, prima di addentrarci nella selva delle mutevoli collaborazioni, che Leoncavallo subentra a Marco Praga e Domenico Oliva – dei quali parleremo – che non erano certo gli ultimi arrivati, anzi il loro contratto con Ricordi per il libretto è del 15 luglio 1889. Il problema è che per i biografici ufficiali di Puccini, cioè in base a quanto si è sempre saputo sulla spinosa gestazione del libretto, la collaborazione con Leoncavallo nasce prima, poi seguono gli altri (nell'ordine Praga, Oliva, Illica). A complicare le cose, a confermare l'ipotesi che l'autore napoletano venisse prima degli altri, esiste una lettera senza data di Puccini a sor Giulio (la n. 46 dei *Carteggi pucciniani*) in cui il maestro lucchese, nominando per un'unica volta il collega napoletano a proposito di *Manon Lescaut*, gli manda il manoscritto di Oliva ritenuto lacunoso e difettoso, ricordando al passato le lotte con Leoncavallo per imporre aggiustamenti.

Stando al racconto che Marco Praga fa a Giuseppe Adami (da questi pubblicato nell'*Epistolario pucciniano* del 1928), accade che nel 1890, dopo aver rappresentato l'11 novembre a Torino la commedia *La moglie ideale*, viene agguantato a Milano da Puccini al Savini, dove sta giocando, e condot-

to fuori in Galleria, ricevendone l'invito a realizzare il libretto. Praga accetta ma, non avendo mai scritto libretti in vita sua, gli propone, come poeta dal quale farsi coadiuvare, il nome di Domenico Oliva (ricordiamo tuttavia che il contratto fra Praga, Oliva e Casa Ricordi è datato al 1889, un anno prima!). Puccini approva, ma Praga e Oliva stendono un piano dell'opera troppo vasto e somigliante all'impianto francese, non certo adatto a un tipo come lui, lontano da quella visione smisurata, coquette dell'opera. Non esclude il genere dell'opéra comique, tragico e parlato, ma alla fine capisce che quella struttura complessa ed elaborata non fa per lui. Non vuole la grande drammaturgia classica, con gli atti che rappresentano sistematicamente la storia producendo musica di accadimenti, ma vuole i momenti che più gli stanno a cuore. Per questo non si ritiene soddisfatto del lavoro di Praga e Oliva, intendendo eliminare il secondo atto, sostituirlo col terzo e, stando alla narrazione di Praga, «al posto del terzo, desiderava che si trovasse una situazione drammatica, travolgente, pittoresca», cioè quel che corrisponderà alla scena di *Le Havre*.

Praga alla fine rinuncia e lascia l'onere al solo Oliva, il quale fa il suo meglio per accontentare il compositore lavorando sullo schema di Leoncavallo, probabilmente un copione-guida. Di ciò dà conferma una lettera di Ricordi a Puccini il 23 ottobre 1890, in cui sor Giulio menziona il compositore napoletano con il quale ha «lavorato e parlato» e dice di avergli spedito il lavoro che aspetta gli venga reinviato, onde sottoporlo a Oliva.

Dunque: o viene prima Leoncavallo e poi Oliva, oppure se vengono prima Praga e Oliva seguiti da Leoncavallo, ci si ritrova con il lavoro di Leoncavallo e Oliva quasi in simultanea, nel tentativo di aggiustamenti sull'uno e sull'altro lavoro a prescindere quale di esso venga per primo.

Le grane però non tardano ad arrivare neppure per Oliva, che sembrava essere il miglior candidato all'impresa. Inizialmente Puccini n'è infatti contento, come testimonia una lettera dello stesso Oliva del 20 maggio 1890 a Ricordi, a proposito del secondo atto «terminato da due mesi: Puccini, a cui lo lessi tutto, se ne dimostrò arcicontento» ma, già un mese dopo, la benevolenza accordata prende un'altra piega. A giugno il compositore, sfiduciato, comunica alla sorella Tomaide che la questione del libretto lo «fa disperare (...). Anche adesso, non si trova più un poeta che ti faccia qualche cosa di buono». Oliva però è ottimista e a luglio ribadisce a Ricordi il buon procedere del lavoro (probabilmente perché Puccini non ha ancora deciso cosa fare e non parla chiaro), tanto da aver già consegnato al Maestro la prima parte del terzo atto «rimasta di suo soddisfacimento. Il lavoro, malgrado non poche difficoltà, procede alacramente». A settembre il compositore non nasconde a Ricordi tutta la sua delusione per i risultati ottenuti: «Insomma io non sono contento affatto affatto». Ma come stavano davvero le cose? Cos'è che torturava Puccini, il quale di certo non si divertiva a mutar parere come il vento, al punto tale da tessere e disfare la tela di ogni singolo intervento, per quanto autorevole?

Il fatto è che il Maestro lucchese non può utilizzare i versi di Oliva del secondo atto di Leoncavallo, non lo convincono. Tutto è a buon punto dal punto di vista musicale, resta il problema di quest'atto che, essendo costituito da troppi episodi parigini carichi – in base alla prospettiva della sensibilità pucciniana – di futilità, di farciture marginali, non attira lo spirito del compositore sempre in cerca di vita eruttiva, ma anche di malinconie, spunti nostalgici, elasticità d'azione.

Fatto sta che non ci sono ancora i presupposti per terminare l'opera e sperare di mandarla presto in scena. Si potrebbe dire che l'asso nella manica andava giocato tra il secondo e il terzo atto, come però li voleva Puccini a condizione di trovare i versi giusti. Il risultato è che Oliva deve cedere a un nuovo ingresso: quello, mediato da Giuseppe Giocosa, di Luigi Illica, con il quale è in buoni e deferenti rapporti di amicizia³, ma sulla comune constatazione che il libretto sia destinato a vagare «pel mondo anonimo», pare non vi siano dubbi. Con tutti i cambiamenti e i rimaneggiamenti, neppure Oliva intende farlo uscire con il proprio nome, come del resto gli altri prima e dopo di lui.

Al punto in cui si è giunti, è vero quanto scrive Leoncavallo nell'autobiografia, cioè che fu lui a indicare il nome di Illica, anziché Giacosa come si era sempre saputo? In realtà Illica, non certo uno sconosciuto, era già da anni nel circuito di Casa Ricordi, di Puccini e di Boito. In un articolo apparso nel 1908 su «La Tribuna», dal titolo «Confessioni di un librettista italiano», rivelerà che Puccini gli si era rivolto per il libretto di *Manon*, già scritto da Praga e Oliva, ma non ne era soddisfatto al punto tale

da non riuscire a musicarlo. È anche l'occasione per parlare del progetto di *Tosca*, già ventilato nel 1889, e di pensare al relativo libretto. Tuttavia, sollecitato da Illica, il compositore decide di dare precedenza alla sua *Manon* e ottiene il consenso dell'editore, in quanto il soggetto della nuova opera è a lui più consono. Nel contempo Ricordi dà incarico al letterato piacentino di rimaneggiare il libretto di Praga e Oliva, per cui lo spinoso onere di sciogliere il contratto, ancora in piedi, con i due precedenti autori è affidato a Giacosa.

È così che Illica rifà il libretto, ricevendo da Puccini, nella primavera del '91, la proposta «di incastrarci l'atto 2° nuovo (...), un quadro tutto amore, primavera, gioventù», raccomandando di evitare confronti con Massenet, al che l'altro introduce sostanziali modifiche ben accolte che andranno a costituire in gran parte il testo attualmente noto. Vi compaiono alcuni personaggi secondari che tuttavia fanno ambiente senza disturbar troppo e che Puccini illumina di luce propria per caratterizzare una data scena: al secondo atto il Maestro di ballo, il Musico, il Parrucchiere, al terzo il Lampionaio con la magnifica canzoncina anticipatrice di futuri inserimenti isolati, pregni di tristezza e sentimento, come voci di cantastorie. Basti ricordare le atmosfere malinconiche a più voci che si respirano all'apertura del terzo atto di *Bohème*, alla dogana, o il canto del pastorello al terzo atto di *Tosca*. Pare che tutti gli atti terzi siano fondamentali per lui.

Illica, oltre a sopprimere il secondo atto francese come vuole il compositore, inserisce uno spettacolare tocco di drammaturgia all'interno di una scena, quella di Le Havre, già molto carica di tensioni febbrili: il lungo appello delle prostitute, che prepara infatti il colpo di scena dell'ultimo gesto di disperazione di Des Grieux, altra idea a sorpresa dell'illustre letterato.

Purtroppo nemmeno Illica assolve in pieno al suo compito, tanto che al libretto mettono mano Ricordi - autore dei versi del comandante della nave paternamente impietositosi di Des Grieux (fine terzo atto a Le Havre) - e lo stesso Puccini, motivo per cui alla fine esso uscirà senza alcuna firma, risultando ancora oggi con la dicitura "Autori diversi". Ben scriverà Puccini a Giuseppe Adami, al quale chiederà trent'anni dopo di modificare alcune parole dell'ultima aria di *Manon* nel deserto (segno che quest'opera gli era rimasta dentro), che «Ormai il libretto di *Manon* è di tutti e di nessuno», ad indicare che tanto nessuno poteva rivendicarne la paternità e che modifiche se ne potevano ancora fare.

Il tempo scorre e soltanto nell'aprile del '92 - essendo i primi mesi dell'anno occupati dagli impegni di Illica con la *Wally* di Catalani, e di Puccini con le rappresentazioni della revisionata *Edgar* - si comincia a definire il tutto. Il secondo atto francese nella povera casa dei due amanti viene soppresso, forse perché considerato troppo statico, e diventa l'attuale secondo atto in casa di Geronte, a Parigi, corrispondente a quello che in origine era il terzo. Emergono la scena dell'imbarco a Le Havre e il finale a due nel deserto, che poi subirà dei tagli ripristinati per fortuna da Toscanini in un modo che, come vedremo, entusiasmerà il compositore.

Curioso che Puccini, dopo i primi due atti, passi a musicare direttamente il quarto, riservandosi il terzo per ultimo, concluso nel 1892 in una villa presa in affitto a Vacallo, non lontana da Chiasso, in territorio svizzero. Qui si ritrova per vicino di casa Leoncavallo, che sta lavorando a *I Pagliacci* con tanta determinazione da lasciare simbolicamente appeso un pagliaccio davanti alla porta di casa, al che l'autore lucchese, non volendo essere da meno, escogita una trovata analoga. Fa così sventolare dalla finestra più visibile della villetta un drappo bianco su cui è dipinta una mano gigante, *Manon* per l'appunto. Scherzi tra colleghi a parte, dobbiamo considerare alcuni aspetti importanti della situazione appena descritta.

Il primo punto riconduce ai fatti narrati dallo stesso Leoncavallo nell'inedita autobiografia, quando viene contattato da Ricordi per occuparsi del libretto di *Manon*. Se in quel periodo attendeva alla nuova opera *I Medici*, rappresentata nel 1893, è chiaro che *I Pagliacci*, risalenti all'anno prima, fossero stati dati, per cui l'episodio di Vacallo dovrebbe, a rigor di logica, datarsi a prima che l'intervento sul libretto venisse richiesto al Leoncavallo. Mancando un anno alla prima teatrale di *Manon* a Torino, si evince che gli ultimi aggiustamenti si giocano proprio in questo breve lasso di tempo, tra il '92 e il '93, e riguardano gli atti più sofferti, il secondo e il terzo, sui quali si mostra decisiva l'espe-

rienza di Illica subentrato a Leoncavallo, secondo le dichiarazioni di quest'ultimo. Se però, come si è detto, Illica arriva dopo Praga e Oliva, se il napoletano giunge prima di tutti e tre o subentra agli stessi Praga e Oliva, mi pare che la situazione descritta a Vacallo, con quel che se ne ricava (*I Pagliacci* dovevano ancora nascere ufficialmente), vada a favore della versione di Leoncavallo subentrante a Praga e Oliva, la cui collaborazione con Puccini risale al 1890, due anni prima di Vacallo e di quanto sappiamo accadrà dopo.

Il secondo punto è l'attenzione dedicata, in Svizzera, all'atto che ancora manca, il terzo. Non è una svista della scrivente, perché sarà proprio quest'atto, riservato per ultimo, il pezzo forte cui Puccini vorrà dare il meglio di sé (infatti sarà l'atto più bello), decidendo di occuparsene dopo, passando al quarto senz'altro più semplice, sia pure travolgente per delirio e passione: nel breve finale, i due amanti, soli nel deserto, si abbandonano agli ultimi rantoli di un amore dannato, soffocatosi nella spirale del vizio e delle umane miserie. Mancando dunque l'atto migliore, ricco di azione e colpi di scena, si capisce come il Maestro esprimesse tutta la smania e l'insoddisfazione per inseguire il sogno di un libretto che si fondesse fino in fondo con la musica, che sistemasse una volta per tutte il problema del secondo atto per consentirgli di elaborare con cura il più drammatico, il terzo. Per lui la sfida era fondamentale, c'era in gioco una carriera non tanto presente quanto futura, non poteva e non doveva permettersi di fallire.

La *Manon Lescaut*, nonostante la grandezza delle consorelle che l'hanno seguita nel tempo, è la prima perfezione del compositore lucchese e ha una sua fisionomia davvero speciale, essendo l'opera più pucciniana che esista. Come *Bohème*, è opera di giovani, vive di passioni di giovani e si consuma in fretta come la vita dei giovani, per questo è difficile eseguirla, oltre che capirla, con la vocalità di nervi e acciaio richiesta ai due amanti, soprattutto Des Grieux, l'eterno disperato. I personaggi non sono mai del tutto soli, perché Puccini ama affollare la scena delle categorie di popolo a lui care, come nel secondo quadro di *Bohème*: studenti, soldati, borghesi, donne, fanciulli e fanciulle, avventori, giocatori. Dev'esserci intorno un mondo sfaccendato, ben visibile, intento a passeggiare o bighellonare, fatto di gente che per lui ha un senso e che non fa solo numero o colore. Fa ambiente, fa musica. È un tipo di ambiente pullulante di artisti e studenti tra osterie, stazioni di posta, taverne, luoghi dove ci s'incontra, ci si conosce, ci si parla. Senza questa cornice, il pensiero musicale dell'autore sbanda, soffre, perché richiede anche la ricerca di personaggi-comparse da collocare al posto giusto, nel momento giusto: gente anonima che diventa libretto, che fa parte di quel qualcosa – in fondo nulla, in fondo tutto – da lui cercato con impazienza, quasi con rabbia, forse nell'inconsapevole timore di non riuscire a produrre l'azione e la musica che vorrebbe. Prima degli stessi protagonisti, il compositore sente il bisogno di far parlare questa folla sbiadita, in cui come in *Bohème* il segno distintivo è la giovinezza con tutto il suo mondo di contraddizioni, passioni, fallimenti.

Claudia A. Pastorino (1 - *continua*)

¹ Per comodità e praticità di linguaggio, la riproporrò nel corso del presente saggio soltanto come *Manon*, anche se sarebbe più corretto, per distinguerla dall'opera di Massenet, definirla con il suo titolo intero o, in alternativa, come "la *Lescaut*".

² La nota disfatta rispetto all'autore lucchese sarà *La Bohème*, rappresentata da Leoncavallo nel 1897 ma completamente schiacciata da quella pucciniana tre anni dopo.

³ Salvo poi chiedere rettifica il 3 ottobre 1892 al Corriere della Sera, annunciante la prossima uscita dell'opera pucciniana, sul fatto che l'autore del libretto fosse lui e non – com'era stato pubblicato – l'amico Illica.

Fassino, tra Pacs e Unipol

Dicono che Piero Fassino abbia partecipato alla manifestazione romana dei Pacs in compagnia dell'ex presidente Unipol vestito da trovatore, al canto di Ah sì Ben mio con l'essere io tuo, tu mia Consorte.

Carlo Maria Giulini: in memoriam

di Enzo Fantin

È per me un dovere di testimonianza e di riconoscenza per il grande interprete scomparso questo omaggio postumo. È stato, infatti, per una fortunata serie di circostanze che lo studio annoso dei testi prediletti dal direttore italiano (Beethoven, Bruckner, Brahms) come fondamento della coscienza morale europea ha costituito la premessa ideale della vera e propria amicizia che mi ha legato a lui nell'ultimo decennio.

E precisamente dal concerto tenuto da Giulini, con la compianta Lucia Valentini Terrani e la Filarmonica della Scala nella Basilica Antoniana di Padova nel giugno 1995, la cui recensione uscì anche nel nostro periodico. Il maestro, ricevutala per posta, telefonò subito esprimendo la sua ammirazione e la sua gratitudine con grande semplicità di modi.

Egli fin d'allora tenne a precisare la concezione del "servizio" da rendere alla musica sia con le note che con la parola.

Discende da qui la sua lezione di signorilità e di modestia che ne fa una delle figure se non l'unica che ha difeso ad oltranza, in un mondo sempre più soggiogato da mode passeggere, l'idea trascendentale del suono come visione di una verità inaccessibile che si materializza nel momento demiurgico dell'esecuzione in cui è dato all'interprete di porsi in contatto con una verità cui solo i geni hanno potuto accedere. Fin troppo sottolineata, infatti, questa natura teologica, eckhardtiana, giansenistica o manzoniana della musica nel grande direttore. La sua stessa alta e massiccia figura incarnava sempre più negli ultimi anni questo colloquio con l'assoluto di cui le partiture superbe degli autori dell'"ethos" della musica mitteleuropea fungevano da testi esemplari.

L'incontro diretto avuto per due volte a Carezza (Bolzano) con lui mi ha riempito di serenità e di gioia venendo a contatto con quella adamantina purezza che promana da tutte le grandi personalità dell'arte. Il suo stesso modo di porsi nei confronti dell'interlocutore era sempre dominato dal suo umanissimo piegarsi ad ascoltare. Nulla vi era che potesse in lui far riferimento a quella tentazione del potere insita nella personalità direttoriale che ognuno potrebbe pensare. Ed era quanto anch'egli più apprezzava nei maestri di cui era stato allievo (Fernando Germani) o con cui aveva collaborato nel suo ruolo di viola di fila all'Augusteo di Roma (Bruno Walter).

Sembrava che la sua concezione fenomenologia del suono vivente nell'attimo soltanto della sua manifestazione fisica gli facesse dimenticare la natura anche tecnica del momento interpretativo mentre la sua consapevolezza artigianale di vecchia scuola lo portava al nudo, essenziale nucleo del messaggio del suono. E ne escludeva, tuttavia, ogni intellettualismo: di qui il rifiuto, negli ultimi anni o decenni, del teatro e dell'esperienza contemporanea, incomprensibile quasi in un direttore che aveva tenuto a battesimo le prime assolute di molti compositori italiani. Ma era una preclusione che trovava nella conversazione col maestro uno dei pochi rifiuti persino a parlarne, talora.

Ma ci si può chiedere in che cosa consista il fascino arcano delle sue mirabili interpretazioni.

Vorremmo riassumerla nella formula della *compostezza formale* come avviene nella coscienza consapevole dell'ascoltatore devoto che si pone ogni volta nel compito di rivisitare il messaggio dei sommi maestri.

In Giulini c'era questo rispetto sovrano delle partiture come c'era rispetto sovrano per l'uomo e il suo "esse et pati". Ed egli lo sentiva sovraneamente sotteso nelle note di quei musicisti che nel suono hanno fatto la corona di tutta la loro vita perché fosse perché fosse riflessione per tutti coloro che ancor oggi attingono la saggezza della vita dalle note viventi messe a disposizione così largamente, divenuta la musica più che mai arte della viva comunicazione spesso con fini terapeutici, anche se inconsci, in molta parte del pubblico che accorre ad applaudire l'alta parola di un messaggio che confina con quello mistico dell'incommensurabile.

Le marionette di Hanno

di Thomas Mann

Al di là di tutti i possibili approfondimenti e delle varie disquisizioni in merito al noto rapporto tra Thomas Mann e la musica, ciò che più ci interessa sottolineare in questa sede è la comparsa, nei Buddenbrook, delle marionette e della loro affascinante comunicativa. Un teatro per il quale scrissero compositori di vaglia, da Haydn a Satie a de Falla, un mondo oggetto di grande attenzione da parte di scrittori quali von Kleist, Rilke, Verga, Pirandello, García Lorca e, in testa a tutti, Wolfgang Goethe. Quel Goethe del Wilhelm Meister il cui protagonista nel “furore dell’immaginazione” va in visibilio per i fantocci di legno, bevendosi ad uno ad uno vecchi copioni ormai ingialliti dal tempo. Nei Buddenbrook è il giovane Hanno a perdere il sonno e a vivere questi entusiasmi tra la “superbia sprezzante” degli adulti, ma sotto l’ammirato sguardo dello zio Christian, la pecora nera della famiglia colpevole di aver posto in secondo piano gli affari rispetto all’arte. L’episodio si dipana dal momento in cui Hanno attende con ansia di poter passare in rassegna i regali appena ricevuti. È Natale e...

... In quell’onda di luce palpitavano come stelle lontane le candeline accese, che laggiù fra le finestre dalle tende scarlatte coprivano l’abete immenso torreggiante fino al soffitto, adorno di fili d’argento e di grandi gigli bianchi, con un angelo splendente sulla punta e ai piedi un presepio. Sul tavolo coperto d’una tovaglia bianca e carico di doni, che occupava tutto lo spazio tra le finestre e la porta, era schierata ancora una fila di alberetti minori, ornati di confetti e scintillanti di candeline. Ed erano accesi anche i bracci del gas sporgenti dalle pareti, e ardevano i grossi ceri nei candelabri dorati ai quattro angoli della sala. Oggetti voluminosi, doni che non si eran potuti disporre sul tavolo, stavano allineati sul pavimento. Tavolini più piccoli, anch’essi apparecchiati di bianco, coperti di regali e abbelliti da piccoli abeti luccicanti, erano collocati a fianco delle due porte; erano i doni per la servitù e per i poveri.

Abbacinati e quasi impacciati nel ben noto ambiente, tutti fecero il giro della sala e sfilarono cantando davanti al presepio, dove un Gesù Bambino di cera accennava un gesto benedicente, poi, dopo aver abbracciato con un’occhiata i singoli oggetti, si fermarono in silenzio al proprio posto.

Hanno era in una grave perplessità. Appena entrato, i suoi occhi avevano cercato febbrilmente il teatro, e l’avevano trovato... un teatro troneggiante sul tavolo, di proporzioni tali che egli non avrebbe mai osato immaginare. Ma il suo posto era cambiato, opposto a quello dell’anno scorso, e perciò nel suo turbamento Hanno dubitava seriamente che quel teatro sbalorditivo fosse proprio destinato a lui. E per giunta, davanti al teatro, sul pavimento, c’era un oggetto grande, sconosciuto, che lui non aveva messo nella lista dei desideri, un mobile, una specie di cassettoncino... Era per lui?

- Vieni, figliolo, vieni a vedere, - disse la nonna, e sollevò il coperchio. - So che ti piacciono i corali... il signor Pfühl t’insegnerà... Bisogna premere lì... ora più forte, ora più piano... e non alzare le mani, ma cambiar le dita così, *peu à peu*...

Era un harmonium, un piccolo graziosissimo harmonium lucido e bruno, con maniglie di metallo ai due lati, mantici d’un color vivo, e un bel seggiolino girevole. Hanno tentò un accordo... una calda voce d’organo s’innalzò e tutti i presenti levaron gli occhi dai loro regali... Hanno abbracciò la nonna che lo strinse a sé teneramente e poi lo lasciò per accogliere i ringraziamenti degli altri.

Egli si volse al teatro. L’harmonium era un sogno meraviglioso, ma per adesso non aveva ancora tempo di dedicarvisi. Si trovava nello stato di soverchiante felicità in cui si sfiora tutto fuggacemente, ingrati verso le singole cose, volendo prima abbracciare tutto l’insieme... Oh, c’era la cuffia del suggeritore, fatta come una conchiglia, e dietro s’arrotolava ampio e maestoso il telone rosso e oro.

Sul palco era montata la scena del terzo atto del *Fidelio*. I poveri prigionieri giungevano le mani. Don Pizarro con enormi maniche a sboffi se ne stava lì fieramente accigliato. E dal fondo arrivava di corsa il ministro, tutto vestito di velluto nero, per volger le cose a lieto fine. Era come al Teatro Civico, e quasi più bello ancora. A Hanno pareva di udire il coro esultante, il finale, e si sedette davanti all'harmonium per suonarne una frase che ricordava... Ma si alzò subito per prendere il libro, il desiderato libro di mitologia greca, che era rilegato in rosso e portava sulla copertina una Pallade Atena impressa in oro. Mangiò qualcosa dal suo piatto di confetti, marzapane e torta bruna, passò in rivista i doni minori, l'occorrente per scrivere, i quaderni di scuola, e per un attimo dimenticò tutto il resto nella contemplazione di un portapenne nel quale era incastrato un minuscolo grano di vetro che bastava accostare agli occhi per vedersi dinanzi come per incantesimo un ampio paesaggio svizzero.

La signorina Severin e la cameriera incominciarono a girare col tè e i biscotti, e Hanno, mentre intingeva, ebbe agio di guardarsi attorno. Gli ospiti stavano presso il tavolo, o passeggiavano su e giù, chiacchierando e ridendo, mostrando i propri regali e ammirando quelli degli altri. V'erano oggetti di ogni materia: porcellana, nichel, argento, oro, legno, seta e panno. Grandi torte brune simmetricamente decorate di mandorle e di zucca candita si alternavano sul tavolo a massicci marzapani, ancor umidi nell'interno tanto erano freschi. I regali eseguiti o preparati dalla signora Permaneder, una borsa da lavoro, un portavasi, un cuscino per i piedi, erano adorni di grandi fiocchi di raso.

Ogni tanto qualcuno s'avvicinava al piccolo Johann, posava il braccio sul suo colletto alla marinara e osservava i suoi regali con l'ammirazione ironicamente esagerata che si ostenta davanti ai tesori dei fanciulli. Solo lo zio Christian non conosceva quella superbia sprezzante dei grandi, e quando arrivò ciondolando davanti a Johann, con un anello di brillanti al dito, regalo di sua madre, il suo entusiasmo per il teatro non fu diverso da quello del nipote.

- Perbacco, quant'è carino! - disse tirando su e giù il sipario e facendo un passo indietro per osservare l'effetto della scena. - Lo avevi chiesto tu?... Dunque, sei tu che l'hai voluto, - disse poi all'improvviso, girando intorno con strana gravità gli occhi pieni di pensieri irrequieti. - Perché? Come ti è venuto in mente? Sei mai andato a teatro?... Al *Fidelio*? Sì, lo dànno molto bene... E ora vuoi fare il teatro anche tu, eh? imitarlo, rappresentare delle opere?... Tanta impressione ne hai avuto? Senti, mio caro, accetta un consiglio, non attaccarti troppo a queste cose... teatro... e così via... Non ne caverai nulla di buono, credi a tuo zio. Io me ne sono sempre interessato troppo, e per questo non ho mai concluso gran che. Ho commesso gravi errori, sai...

E per un bel po' fece la morale al nipote, che lo guardava curioso. Ma poi, dopo una pausa, durante la quale il suo viso scarno e sciupato si rischiarò contemplando il teatro, fece muovere improvvisamente un personaggio sul palcoscenico e cantò con voce cavernosa: - Ah, qual delitto orrendo -; e tosto spinto il seggolino dell'harmonium davanti al teatro, si sedette e incominciò a rappresentare un'opera, cantando, gesticolando, ed eseguendo alternatamente i movimenti del direttore d'orchestra e quelli dei personaggi. Dietro a lui si raccolsero parecchi membri della famiglia, ridendo, divertendosi e scuotendo la testa. Hanno stava a vedere con sincera ammirazione. Ma dopo un po' Christian si interruppe di colpo. Ammutolì, prese un'espressione seria e preoccupata, si passò una mano sul capo e lungo il fianco sinistro, e poi si volse al pubblico col naso arricciato e la faccia scura.

- Ecco, vedete, è già finita, - disse; - ora viene il castigo. Devo sempre scontarla, quando mi permetto un minuto di spasso. Non è un dolore, sapete, è un tormento... un tormento indefinibile, perché da questa parte tutti i miei nervi son troppo corti... Troppo corti, niente da fare...

Ma i familiari prendevan le lamentele tanto poco sul serio quanto le buffonate, e senza quasi rispondere si scostarono indifferenti. Christian rimase ancora un po' seduto davanti al teatro, lo guardò con un rapido e pensoso ammiccare, e poi si alzò.

- Be', figliolo, divertiti, - disse accarezzando i capelli di Hanno. - Ma non troppo... che il teatrino non ti faccia dimenticare i lavori seri, hai capito? Io ho commesso molti errori... Adesso però voglio andare al circolo... Io vado un momento al circolo! - annunciò agli adulti. - Anche là si festeggia il Natale. Arrivederci -. E sulle sue gambe rigide e curve se ne andò via attraverso l'atrio.

da Thomas Mann, *I Buddenbrook* (trad. di A. Rho), Torino, Einaudi 1992, pp. 488-91)

Dalla fonte all'opera

Lucia di Lammermoor

Tra Scott, Cammarano e Donizetti, Flaubert compreso

a cura di Gherardo Ghirardini

Il 26 settembre 1835 Gaetano Donizetti, ormai alla sua quarantaseiesima fatica (W. Ashbrook), conquista il pubblico del San Carlo di Napoli con *Lucia di Lammermoor*. Pochi giorni di distanza dividono l'opera dalla scomparsa del collega Vincenzo Bellini che nel gennaio del medesimo anno aveva trionfato a Parigi con i *Puritani*, cui *Lucia* si lega per la diffusa sensibilità romantica e per la "scena della pazzia", vale a dire la scena-madre che a quei tempi furoreggiava nei teatri d'opera.

1. Il melodramma romantico in Italia. Come osserva Piero Mioli (*La musica nella storia... pp. 603-05*),

Fino alla metà del secolo - circa fino alla verdiana *Traviata* del 1853 -, si può dire che il Romanticismo italiano presenti caratteristiche drammatiche e musicali abbastanza omogenee, e che nel senso della dignità professionale del musicista frutti la grande novità della presenza verdiana. L'opera italiana del primo Ottocento, in parte riflessa come teoria dall'*Estetica* di Pietro Lichtental e dalla *Filosofia della musica* (1836) di Giuseppe Mazzini (che dopo Rossini auspicava un teatro musicale oltre che "artistico" anche "religioso") ma soprattutto applicata direttamente, prevede un apparato drammatico e uno scioglimento finale di ragguardevole coerenza. A comporre i libretti sono una cornice storica riferita talora alla tarda Classicità, ma in genere al Medioevo e Rinascimento, e un orizzonte geografico ampiamente europeo con un certo interesse per le vicende italiane e francesi nonché una notevole predilezione per quelle anglosassoni e iberiche (non escluse contaminazioni moresche). La compagine sociale vi è frequentemente caratterizzata da contrasti civili, talora guidata dalla vecchia ragion di stato e in alcuni casi dal potere della famiglia confluyente nella volontà paterna. Sul palcoscenico, ecco un personaggio femminile sempre in preda all'amore, talvolta ingenuo e passivo, più spesso protervo e autoritario, e spesso entrambi i personaggi femminili; un personaggio maschile di grande virtù, spesso emarginato da una società avversa, destinatario di un amore lecito o anche illecito; un altro personaggio maschile di perfidia integrale, interprete ora della ragion di stato ora del diritto familiare. Di regola il finale colpisce il personaggio femminile per l'abnormità dei sentimenti o anche per l'assolutezza dell'amore, nella sua persona o in quella dell'amato, talora concedendo il beneficio del ravvedimento, più spesso conservando l'impietosa lucidità degli eventi o favorendo la consolazione estrema della catarsi nella follia. La follia è quella della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, il ravvedimento è quello della *Traviata* di Verdi, i finali tristi riguardano praticamente tutto il repertorio degli ultimi anni Venti, degli anni Trenta e Quaranta, dei primi anni Cinquanta. E se la maggior parte dei tenori e dei baritoni romantici comprende, rispettivamente, i due tipi maschili appena tratteggiati, a dar volto ai due tipi femminili basteranno, nel capolavoro di Bellini, i personaggi di Adalgisa e di Norma, soprani della più bell'acqua. Musica e dramma, dunque, arte ma anche morale: proprio come auspicava l'aureo manualetto di Mazzini. Sul versante non serio, dapprima coltivato come in precedenza e poi in verità sempre meno, la concezione romantica agì con altrettanta intensità: non rifiutò il sottogenere più moderno, l'opera semiseria, temperò il gusto caricaturale dei classici e di Rossini, attinse sempre più spesso agli argomenti sentimentali. I personaggi sembrarono perciò palpitare di vita rinnovata, di un'umanità cordiale, amichevole e affettuosa, anche verso i residui del macchietismo tradizionale. Insomma, se l'opera seria rappresentava un mondo sconvolto e inconciliabile, sembrava che l'opera comica s'incaricasse di rappacificare le parti contendenti. Nell'opera seria i pubblici vedevano un attentato alla società, nell'opera comica la ricomposizione della società stessa.

Dal canto suo la musica romantica rispose al maggior spessore drammatico con una foggia melodico-ritmica

Il presente scritto intende dare la stura ad una serie di trattazioni di carattere succinto e schematico relative a titoli d'opera (dalla genesi alla realizzazione alla fortuna) attraverso schede didattiche stese in maniera sintetica e, più ampiamente, in forma di antologia critica, per poi concentrare l'attenzione su uno o più momenti particolari: una scena, un'aria o comunque una pagina degna di rilievo. Il tutto, arricchito da riferimenti bibliografici (anticipati in forma ridottissima nel corso delle varie citazioni e ben più estesi alla fine) e discografici essenziali, allo scopo di creare un corredo-base utile ad ulteriori approfondimenti in materia.

meno cristallina e geometrica, più calda ed espressiva, meno scostante e ironica, più accorata e ingenua, appoggiata a un sostegno strumentale meno limpido ed elegante ma più colorito e vario, meno stilizzato ma più emotivo. A una musica si dica pur fantastica, magnifica ma lontana, succedeva una musica sentimentale, bella anche perché vicina, e come tale degna della memoria. Con i classici ricevano la musica l'intelletto e l'orecchio, con i romantici la gustavano la psiche e l'anima, che la conservavano in quanto ripetibile esperienza sentimentale, mentre irripetibile sembrava un'esperienza soprattutto cerebrale e sonora come quella precedente. Questa melodia romantica si configurava più lunga di quella classica e soprattutto più "vocale", nel senso che veniva concepita non per timbri e registri generici ma specificamente per l'una o l'altra voce umana. Infatti nell'Ottocento pieno la voce acquisì chiaramente la distinzione poi normativa in sei registri e il rapporto del personaggio con la tipologia vocale assunse una totale verosimiglianza. La vocalità, che prima conservò e poi pian piano abbandonò i principi del belcanto, raggiunse una maggiore ampiezza intervallare e ridusse l'estensione. Ma il tenore depose l'antico falsetto e prese a cantare tutto "di petto", il soprano divenne sempre più sfogato, e se scomparve il castrato e cominciò a venir meno il contralto, fiorirono gli energici registri intermedi del mezzosoprano e del baritono, il basso conservando le posizioni acquisite.

2. Teatri, impresari, stagioni. Il nuovo titolo donizettiano si situa nella prima metà del XIX secolo, vale a dire in un contesto storico e geografico così delineato da Alessandro Roccatagliati (*Rigoletto...* pp. 8-10):

In quell'«entità geografica» fatta a pezzettini che torna ad essere l'Italia dopo la Restaurazione, almeno un'attività è «unitaria»: l'azienda-opera. Va così da almeno un secolo, Napoleone o Metternich poco importa: l'industria del teatro cantato ha basi solide, regole chiare e organizzazione ben roduta. Via via che adeguamenti strutturali si rendono necessari il sistema vi fa fronte, semmai con qualche scossone (bancarotte di impresari, liti di cantanti, prigione per qualcuno, ecc.). Comunque sia, anno dopo anno, stagione dopo stagione, teatri di città e teatrini di provincia continuano ad inscenare ogni volta le loro «opere nuove» (ossia composte appositamente) o «di cartello» (cioè nuove per quel teatro, ma già di successo altrove). Un'azienda che tira, senz'ombra di recessione.

Certo essa fornisce un prodotto — divertimento serale per l'aristocrazia e l'alta borghesia cittadina, con gli artigiani in loggione — poco esposto alle leggi di mercato, non foss'altro poiché di impresari che gestiscano una stagione con la mira di guadagnarci sopra se ne trova sempre uno (almeno da quando le pubbliche autorità governative prendono atto — negli anni '20 — della necessità di sovvenzionare almeno in parte l'allestimento delle stagioni stesse). Ma è comunque un'impresa, quella dell'opera, che coinvolge l'interesse economico di più categorie sociali. In effetti dietro gli «artisti» col nome in cartellone (cantanti, musicisti, librettisti, pittori di scena, orchestrali) v'è tutto un mondo brulicante di coristi, sarti, tessitori, falegnami, attrezzisti, agenti teatrali, copisti, gazzettieri, stampatori, eccetera, eccetera; tutti cointeressati, con il «padrone»-impresario, al buon funzionamento del «ciclo produttivo» del melodramma.

Dette così, sulle generali, sembrano cose ovvie, non poi così estranee al funzionamento dei nostri sovvenzionatissimi ed indebitatissimi enti lirici. Se però si osserva quel mondo un po' più dappresso — interrogandosi ad esempio sulla realtà pratica di qualcuno di quei mestieri «artistici» — ci si accorge che esso va considerato con metri un po' diversi da quelli cui ricorre di solito la critica.

Alcuni dati di fatto. I teatri aprono due-tre volte l'anno, per periodi continuativi di qualche mese (le cosiddette «stagioni»). Ogni stagione ha in cartellone tre o quattro opere, fra prime assolute, novità per la città e riprese di cavalli di battaglia. Vi sono stagioni più e meno importanti — di solito primaria quella «di carnevale», dal S. Stefano di un anno alla primavera del successivo — come vi sono teatri più e meno importanti, almeno nelle «piazze» maggiori (Torino, Milano, Venezia, Firenze, Roma, Napoli). Alla gerarchia fra stagioni e teatri corrisponde pari pari quella fra i vari generi d'opera: di regola, ad esempio, in una Milano, a Carnevale, vengono allestite l'opera «seria» (ossia a sfondo tragico) alla Scala, la semiseria e la comica alla Cannobiana. A teatro più grande tocca anche una «dote» più grande; il che dovrà equivalere a cantanti di grido, maestri compositori di primissima grandezza, obbligo ad ogni stagione d'inscenare un'opera nuova di zecca, costumi accurati e via di questo passo. A teatro più piccolo, tutto in proporzione: meno fondi, opere «usate», cantanti un po' più scalcinati, maestri d'oscura fama, ecc. Simili distinzioni di grado sussistono poi fra i teatri delle città principali e quelli delle città di provincia: anche, mettiamo, a Mantova vi sono più stagioni e vale la gerarchia fra i generi; ma ci si deve accontentare di personale artistico di secondo o terzo piano. Tutto secondo gerarchia.

In stagione c'è spettacolo quasi ogni sera; di solito, opera più ballo. Se il pubblico risponde positivamente si prosegue di fila per qualche recita, salvo poi intercalare man mano le altre opere allestite nel frattempo. Nelle serate in cui non c'è opera l'impresario fa esibire uno o due fra i cantanti assoldati (la «compagnia» è unica per l'intera stagione, con un cast adattabile alle varie opere in cartellone), oppure organizza remunerative tombole o

feste danzanti. Lo spettatore appena appena facoltoso torna a teatro assai spesso, anche se rivede la stessa opera: oltre che luogo di spettacoli il teatro è ritrovo cittadino, il posto ove si va per chiacchierare, incontrare una persona, semmai amareggiare. Un occhio al boccascena l'altro ai vicini di palco, l'orecchio sinistro alla prima donna il destro allo spasimante: chi vuoi farti un'idea di come il melodramma in scena fosse solo una fra le attrattive dei teatri si rileggi i diari italiani del giovane Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*.

Ad onta della propensione a distrarsi, questo pubblico è comunque assai temibile per chi — musicisti e cantanti — in fondo dipende dai suoi umori. La sbadataggine si coniuga infatti ad una pigrizia intellettuale che rende quelle platee, al tempo stesso, voracissime di novità e assai restie di fronte a ciò che non risulti loro familiare (una volta goduti quell'aria e quel duetto, perché mai risentirli l'anno prossimo? Ne facciano altri; ma, per carità, che siano altrettanto piacevoli!). Così, di anno in anno, i teatri d'Italia macinano opere nuove a centinaia: poche sopravvivono alla stagione d'esordio, pochissime vengono riprese in altri teatri, solo le eccezioni fanno il «giro» delle piazze maggiori.

Ovvio che la concorrenza fra i compositori sia selvaggia, vuoi nel tentativo di emergere al di sopra della folla dei colleghi, vuoi semplicemente per rimanere sul mercato. Che ci si riesca o meno dipende certo dal merito, ma in una simile *bagarre* diviene quasi obbligatoria la corsa alla scrittura: occupare quante più piazze possibili significa farsi conoscere, togliere spazio ad altri, incamerare compensi per un domani privo di sicurezze. Per chi soccombe in questa «selezione naturale» il sogno di celebrità e ricchezza svanisce: nell'Ottocento il «musicista» italiano è operista per definizione; un pur bravo maestro di provincia, modestamente stipendiato da chiesa o municipalità, a fatica potrà fregiarsi d'un simile titolo.

Nel frattempo il teatro di prosa denunciava una certa crisi dovuta al furoreggiare del melodramma come spiega Giulio Ferroni (*Storia della letteratura italiana...* vol. III, pp. 271-72):

Sulla scia di quanto avviene nel melodramma, sia pure in scala più ridotta, si organizza anche il teatro non musicale; ma, mentre per il melodramma è ancora essenziale l'iniziativa degli *impresari*, il teatro di parola si basa soprattutto sull'attività delle *compagnie di giro*, che si spostano da un centro all'altro, con un repertorio molto vasto, in cui però sono relativamente scarsi i testi contemporanei e prevalgono quelli settecenteschi (di Goldoni e, in misura assai minore, di Alfieri) e i grandi classici del teatro europeo (tra cui Shakespeare gode di un primato indiscusso). Nelle rappresentazioni di queste compagnie, la recitazione non è condizionata da regole vincolanti, e la fedeltà ai testi non costituisce un'esigenza particolarmente sentita: in primo piano restano l'inventività e l'estro degli attori, che perpetuano in tal modo la tenace tradizione della commedia dell'arte.

La figura dell'attore, con la sua espressività, con le sue doti personali, con la sua capacità di imporsi al pubblico, diventa l'elemento centrale della vita teatrale: gli stessi testi drammatici vengono adattati alle esigenze e alle caratteristiche degli interpreti protagonisti, che devono spiccare sulla scena e affascinare gli spettatori con la loro viva presenza, fisica, gestuale, vocale. Un caso molto noto di autore-attore, legato alla tradizione goldoniana, è costituito dal veneto Francesco Augusto Bon (1788-1858); ma il vero iniziatore della nuova tradizione italiana di *teatro dell'attore* è il veneziano Gustavo Modena (1808-1861), dalla lucida coscienza teorica, impegnato nelle lotte del Risorgimento su avanzate posizioni democratiche: sulla scia del suo insegnamento si formano tre attori assai celebri che operano per gran parte del secolo, Adelaide Ristori (1822-1906), Ernesto Rossi (1827-1896), Tommaso Salvini (1829-1915).

3. La sposa di Lammermoor. *Lucia di Lammermoor* si ispira a *The bride of Lammermoor* (*La sposa di Lammermoor* - 1819) di Walter Scott, autore di trame fantastiche a sfondo storico, pervase dallo spirito della ballata romantica. È opinione comune che lo Scott abbia goduto della più ampia popolarità tra i lettori del suo tempo e oltre, raggiungendo una fama strepitosa anche attraverso riduzioni teatrali dei suoi romanzi. Non solo. Lo scrittore scozzese fu oggetto di grande attenzione nel mondo della musica e probabilmente non tutti sanno che il suo catalogo fu all'origine di almeno trenta melodrammi (dalla *Donna del lago* di Rossini all'*Ivanohe* di Pacini ai *Puritani* di Bellini, dall'*Elisabetta al castello di Kenilworth* alla *Rosmunda d'Inghilterra* dello stesso Donizetti, compresi alcuni brani sinfonici come *Waverley* e *Rob Roy* di Berlioz). Tra questi *The bride of Lammermoor* impegnò ben sette compositori e, ovviamente, altrettanti poeti, compreso il binomio Donizetti-Cammarano, come da seguente elenco cronologico comprensivo di titoli, autori (compositore e librettista), luoghi di esecuzione e date:

<i>Le nozze di Lammermoor</i>	M. Carafa-L. Balocchi	Parigi, 1829
<i>La fidanzata di Lammermoor</i>	L. Rieski-C. Bassi	Trieste, 1831
<i>Bruden fra Lammermoor</i>	I. F. Bredal-H. C. Andersen	Copenaghen, 1832

<i>Ida</i>	G. Bornaccini-C. Bassi	Venezia, 1833
<i>La fidanzata di Lammermoor</i>	A. Mazzucato-P. Beltrame	Padova, 1834
<i>Lucia di Lammermoor</i>	G. Donizetti-S. Cammarano	Napoli, 1835
<i>Ida della Torre</i>	A. Nini-Anonimo	Venezia, 1837

I caratteri salienti della *Sposa di Lammermoor* li apprendiamo da Mario Praz (*Dizionario Letterario delle opere e dei personaggi...* vol III, p. 851):

Romanzo di Walter Scott (1771-1832), pubblicato nel 1819, nella terza serie del *Racconti del mio locandiere*, *The bride of Lammermoor* è una storia d'amore e di morte, la cui fine è adombrata sin dall'inizio nella profezia di Tommaso il Rimatore, secondo la quale l'ultimo signore di Ravenswood aspirerà alla mano di una morta. Protagonisti sono i giovani di due famiglie rivali, il cupo e ardente signore di Ravenswood, il cui padre è stato privato dei suoi beni pei cavilli di sir Guglielmo Ashton, e la figlia di costui, Lucia Ashton. I due giovani si fidanzano segretamente, ma la madre di Lucia, lady Ashton, donna autoritaria, allontana sdegnosamente Ravenswood che sir Guglielmo aveva cercato di conciliarsi, essendo i Ravenswood divenuti potenti in seguito a mutamenti politici. Ravenswood parte per una missione all'estero dopo aver rinnovato i suoi voti a Lucia. La madre impone a costei di sposare il signore di Bucklaw, e Lucia, cedendo all'oppressione materna, consente, ma chiede prima di ottenere che Ravenswood la sciolga dalla promessa. La lettera, in cui è fatta questa richiesta, viene intercettata e Lucia, credendosi abbandonata dal fidanzato, acconsente nella sua disperazione a fissar la data delle nozze. Immediatamente dopo queste appare Ravenswood, informato della cosa, e sfida a duello per l'indomani il fratello e lo sposo di Lucia, ma nella notte Lucia pugnala lo sposo. Impazzisce e poco dopo muore. Ravenswood è inghiottito dalle sabbie mobili lungo la riva mentre galoppa furiosamente per incontrare gli avversari. Tra i personaggi minori è il vecchio maggiordomo di Ravenswood, Caleb Balderstone, che cerca di conservare le apparenze della famiglia decaduta, e a tal uopo ricorre ai più assurdi espedienti: divertentissima per es. la sua razzia nella cucina dei Girder per rifornire la dispensa del padrone. Il romanzo è tra i più pieni di sinistra atmosfera e di soprannaturale di quanti se ne scrissero nel periodo di voga pei cosiddetti racconti «gotici».

4. Da Scott a Cammarano. Avendo in animo di portare a compimento il progetto di una nuova opera, Donizetti stringe i tempi attraverso pressioni sulla Commissione teatrale napoletana incerta e incline a tergiversare, ottenendo finalmente l'autorizzazione a mettere in musica *Lucia di Lammermoor* di Scott con la seguente trama così descritta da Rodolfo Celletti (G. Lanza Tomasi, *Storia dell'Opera...* pp. 166-68):

Parte prima. «La partenza». *Atto unico.* L'azione ha inizio nel giardino del castello di Ravenswood, un tempo appartenente alla famiglia di questo nome, ma usurpato dagli Asthon. Normanno, capo degli armigeri al servizio degli Asthon, sospetta che Lucia sia legata da segreto amore a Edgardo, unico superstite della famiglia dei Ravenswood e mortale nemico degli Asthon. Incita perciò i suoi a raccogliere notizie in proposito («Percorrete le spiagge vicine»).

Entra Enrico Asthon e confida a Normanno i propri crucci. Le lotte politiche che sconvolgono la Scozia stanno indebolendo il partito in cui militano gli Asthon a vantaggio di Edgardo di Ravenswood. Lucia potrebbe riequilibrare le sorti della lotta sposando il potente Lord Arturo Buklaw, ma si rifiuta di farlo. Interviene Raimondo Bidebent per rammentare ad Asthon che Lucia è afflitta per la recente morte della madre. Normanno lo smentisce e narra ad Enrico che Lucia è innamorata di uno sconosciuto che le ha salvato la vita uccidendo un toro che l'aveva assalita. Questo sconosciuto potrebbe essere Edgardo di Ravenswood. Enrico ha uno scoppio d'ira («Cruda, funesta smania») che si muta in furore allorché gli armigeri di Normanno confermano che il misterioso innamorato di Lucia è proprio Edgardo. A Raimondo, che tenta di placarlo, Enrico risponde che spegnerà nel sangue l'empio amore della sorella («La pietade in suo favore»).

L'azione si trasferisce, nottetempo, nel parco del castello, presso una fontana. Attendendo Edgardo, che le ha chiesto un convegno, Lucia rivela ad Alisa di aver visto il fantasma di una dama che, trafitta per gelosia da un antenato di Edgardo, cadde, al momento della morte, nelle acque della fontana («Regnava nel silenzio»). Alisa, turbata dal racconto, scongiura Lucia di troncare la relazione con Edgardo. Lucia si rifiuta («Quando rapito in estasi»).

Giunge Edgardo e annuncia a Lucia d'essere in procinto di partire per la Francia, dove lo conducono le vicende delle lotte politiche in cui è impegnato. Egli vorrebbe, prima di lasciare la Scozia, riconciliarsi con gli Asthon, ma Lucia gli fa comprendere che l'odio di Enrico è implacabile. Edgardo rammenta allora i torti che la sua famiglia ha subito dagli Asthon («Sulla tomba che rinserra»). Lucia riesce a placarlo e al momento di separarsi i due giovani si scambiano un anello, come solenne promessa di matrimonio (duetto «Verranno a te

sull'aure»).

Parte seconda, «Il contratto nuziale». Atto primo. Enrico Ashton, per costringere Lucia a sposare Arturo Buklaw, ha preparato una falsa lettera dalla quale risulta che Edgardo si è legato ad un'altra donna (duetto «Il pallor funesto, orrendo»). Lucia, disperata, finisce per cedere, mentre già si odono, in distanza, i suoni festosi che annunciano l'arrivo di Buklaw (duetto «Se tradirmi tu potrai»). Raimondo, sopraggiunto, conforta Lucia («Ah, cedi, cedi»).

Nella sala del castello, dame e cavalieri festeggiano le nozze imminenti (coro «Per te d'immenso giubilo»). Arturo promette ad Enrico tutto il suo appoggio («Per poco fra le tenebre»), quindi Lucia, smarrita e disperata, firma il contratto di matrimonio. Improvvisamente irrompe nella sala Edgardo (sestetto «Chi mi frena in tal momento») che rimprovera a Lucia la sua infedeltà e maledice gli Asthon («Maledetto sia l'istante»). Si lancia quindi con la spada sguainata contro Enrico ed Arturo, ma Raimondo Bidebent, facendo appello alla propria dignità di sacerdote, costringe i due uomini a interrompere lo scontro.

Parte seconda. Atto secondo. È notte e si è scatenato un uragano. Nella spoglia torre di Wolferag, dimora dei Ravenswood dopo le usurpazioni degli Asthon, Edgardo è immerso nel proprio dolore. Si ode, tra il rimbombo dei tuoni, il galoppo di un cavallo e pochi istanti dopo entra Enrico Asthon, che chiede ragione a Edgardo del suo comportamento durante la cerimonia nuziale e gli annuncia che Lucia è già stata condotta al talamo. I due si sfidano a duello. Lo scontro avrà luogo all'alba, nel cimitero dei Ravenswood (duetto «O sole, più ratto a sorgere t'appresta»).

Nel castello di Ravenswood, intanto, gli invitati continuano a festeggiare le nozze di Lucia con Arturo (coro «D'immenso giubilo s'innalzi un grido»). Raimondo li interrompe annunciando che Lucia, divenuta folle, ha ucciso con un colpo di spada Arturo («Dalle stanze ove Lucia»). Gli astanti, inorriditi, commentano il terribile caso (coro «Oh, qual funesto avvenimento») quando sopravviene Lucia che, in delirio, rievoca gli incontri con Edgardo, l'apparizione del fantasma presso la fontana del parco e la cerimonia delle nozze («Il dolce suono mi colpì di sua voce»). Subito dopo riafferma il suo amore per Edgardo e muore («Spargi d'amaro pianto»), fra la costernazione di tutti e il rimorso di Enrico.

Nel frattempo Edgardo attende, nel cimitero dei Ravenswood, l'arrivo di Enrico Asthon. Egli ha deciso di lasciarsi uccidere dal suo nemico, perché la vita senza Lucia gli è insopportabile («Tombe degli avi miei»). Quando però apprende, da un gruppo di invitati che hanno appena lasciato il castello di Ravenswood, che Lucia è morta di dolore (coro «Oh, meschina! Oh, fato orrendo!»), si uccide invocando l'amata.

Ad operare sulla fonte sarà Salvatore Cammarano il quale, secondo Aldo Nicastro (*Musica e Libretti* in "Musica e Dossier"... n. 36, pp. 42-44),

nato nel 1801 e morto nel 1852, rappresenta il più autorevole anello di congiunzione tra il romanzo storico europeo e il nuovo gusto impostosi, dopo la fase classicista, nel libretto d'opera italiano. Avviato dal padre alla pittura, egli si dedicò poi al teatro drammatico, lasciandovi commedie e una tragedia compiuta (*Baldovino*), e nel 1834 esordì in qualità di librettista predisponendo per la musica di E. Vignozzi il testo de *La sposa*. Copiosa fu in seguito, malgrado la relativa durata della sua vita, l'attività in favore della coetanea musica d'opera, dovendosi ricordare una cinquantina di libretti, taluni dei quali memorabili per la musica cui furono destinati: *Lucia di Lammermoor*, col quale dette avvio alla collaborazione con Donizetti, *Saffo*, per la musica di Giovanni Pacini, *Luisa Miller* e *Il trovatore*, per dir solo dei più noti.

A causa di certa oscurità del linguaggio e di taluni eccessi del gusto, tendente al fosco e al notturno, Cammarano ricevette biasimo da molta critica coetanea e successiva, ma qui va subito chiarito un punto che solo nella più serena temperie degli studi moderni ha potuto venir alla luce: che, nonostante le remore di un sistema retorico ormai declassato rispetto alle più eleganti torniture anteriori (o, chissà, proprio in ragione d'esse), la qualità puramente visionaria di certo suo verseggiare si attesta talora a un livello poetico tutt'altro che irrisorio.

Se ne avvide molti anni or sono uno scrittore della qualità di Alberto Savinio a proposito del libretto del *Trovatore*, ma non si potranno negare certe atmosfere gotiche presenti nell'altrettanto celebre testo della *Lucia di Lammermoor*, ove ogni ingrediente della lingua romantica viene utilizzato con effetti di autentica suggestione: la *notte bruna*, il *pallido raggio di tetra luna*, il *gemito*, l'*ombra*...

Ricetta umile e insieme cinica, che può ben attagliarsi alla riduzione operata dal Cammarano sul corpo del romanzo *The Bride of Lammermoor*. L'intrigo politico scozzese vi è emarginato e ridotto, a modo di illustrazione popolare, all'introduttivo dialogo tra Enrico Asthon e Normanno, mentre già a partire dal secondo quadro, quello della fontana del parco, siamo immessi nel peculiare clima di "delirar cantando" della protagonista e del suo infausto amore per Edgardo. Gli arredi del romanzesco ci stanno tutti: un eroe solitario e bandito, perno della rivolta contro l'autorità malvagia, il quale tuttavia finirà coll'accampare, più che altro, diritti amorosi; nozze contrastate e nozze di convenienza; autorità familiare nel cui nome dovrà compiersi il personale sacrificio

dell'eroina, temporali notturni e avelli. E soprattutto la compassione suscitata da Lucia: «Sparsa le trecce morbide...», sembra di poter percepire echi solidali di manzoniane Ermengarde nel delirio di questa fragile e risoluta vergine. E alla fine è evidente che la lezione del Manzoni, l'affidamento alla Provvidenza, non si era davvero esaurita.

Ridotto ai minimi termini il carattere politico che in Scott accentua il contrasto tra caduta della nobiltà e ascesa della borghesia, il librettista investe di grandi responsabilità il fratello di Lucia Enrico Asthon, mentre elimina la figura paterna e quella del servo Caleb, nota di colore. Ma l'assenza più rimarchevole resta quella della madre, al cui proposito, come scrive Eugenio Saracino (*Libretti di Donizetti...* p. XXV):

C'è poi in Cammarano, ma senza che arrivi a diventare un caratteristico topos donizettiano, una «presenza-assenza» drammaturgica del tema della «mamma» che trova il massimo dispiegamento in epoca postdonizettiana, nel *Trovatore* (1853) di Verdi. Ci sono insomma segnali — palesi o celati, voluti o capitati — che potrebbero forse trovare ragion d'essere in una sorta di sentimento mammista, tutto meridionale, del Cammarano. In *Lucia*, emblematica è, sotto questo aspetto, la modifica operata sul romanzo di Walter Scott: nell'opera di Donizetti sparisce completamente (se non nella dimensione patetica del ricordo della «madre estinta») il personaggio della mamma che fieramente si oppone all'amore di Lucia per Edgardo, spostando questo ruolo sulla figura (minore e succube di Lady Ashton, nel romanzo) del fratello Enrico.

Pur nel diffondersi di un clima notturno tipicamente romantico, si restringono i margini d'influenza dell'elemento esoterico, limitato al racconto di Lucia inerente alla visione dello spettro. Un'importante modifica riguarda il finale, cioè la morte di Edgardo avvenuta per suicidio e non tra le sabbie mobili. Sicché, come osserva Rodolfo Celletti (Lanza Tomasi, *Storia dell'Opera...* p. 169):

Il romanzo di Scott acquista, nella riduzione in libretto, un singolare dinamismo e un taglio prettamente melodrammatico. Nel libretto, i sentimenti e i contrasti sono assai più accesi ed esagitati che nel romanzo di Scott e i personaggi, sebbene schematizzati, appaiono violentemente investiti da questo clima di passioni esasperate, tanto più che Cammarano, per obbedire a certe formule tradizionali del teatro musicale, non esitò a rimanipolarli. Nel romanzo di Scott, ad esempio, chi maggiormente avversa Edgardo è la madre di Lucia. Cammarano sopprime questo personaggio e ne affida le funzioni ad Enrico Asthon, con il risultato che la sottile perfidia femminile tende a mutarsi in brutalità e violenza maschile. Il che va probabilmente a discapito della letteratura, ma certamente a vantaggio dell'effetto teatrale.

Ed ecco l'articolarsi della struttura drammaturgia secondo Piero Mioli (AA. VV., *Donizetti...* pp. 74-75):

Perfettamente ordinate, ritornano in *Lucia di Lammermoor* tutte le conquiste del recente, e anche meno recente teatro donizettiano: l'asciuttezza della struttura generale, che fra l'altro rinuncia alla sinfonia (ma dota il preludio alla cavatina del soprano, in I, 4, di arpa e concerta l'aria della pazzia, in II, 2, 5, con la glassarmonica) e compone tre atti in due parti; una figura femminile folle sì, ma decaduta dal caratteristico ruolo di motore dell'azione, vocalmente virtuosa d'antica scuola ma anche recitativa e declamatoria (il «moderato» e «*Il pallor funesto orrendo*» del duetto con il baritono in II, 3; e soprattutto la scena della pazzia in I, 2, 5-6, dove il recitativo «[...] *Il dolce suono*» si articola in «andante» «allegretto» «allegro vivace» «larghetto» «andante» «maestoso», l'aria in «larghetto» «*Ardon gl'incensi* [...] sembra negare ogni lusinga melodica e la cabaletta belcantistica in «moderato» «*Spargi d'amaro pianto*» è preceduta da un «meno allegro» stentoreo come «*Nel-l'ira sua terribile / Calpesta, oh Dio! l'anello! ... / Mi maledice!... Ah! vittima / Fui d'un crudel fratello*»); un personaggio maschile in posa eroica ma destinato alla sconfitta politica e umana, vocalmente teso dalla reliquia belcantistica del mi bem.⁴ in «f» del duetto con il soprano in I, 5 alla scansione declamatoria dell'invettiva in «allegro vivace più mosso» «*Maledetto sia l'istante*» del finale secondo (II, 1, 6); una voce di baritono recata quasi alla normatività verdiana (fa diesis³ e sol³ in alternativa con l'ottava centrale nell'«allegro moderato» «*La pietade in suo favore*» dalla cavatina in I, 3) per di più in funzione di rivale e motore negativo della vicenda, erede del basso rossiniano e gravido d'un copioso futuro ottocentesco; un gusto per il paesaggio psicologico, particolarmente significativo nel recitativo di Edgardo «*Orrida è questa notte / Come il destino mio*», in II, 2, 1; un messaggio morale dei più disperati, che sacrifica a una sorta di crudele ragion di stato («*Al ben de' tuoi, qual vittima / Offri, Lucia, te stessa*» dice il basso nel «moderato» del duetto con il soprano, in II, 1, 3) l'innocenza e la spontaneità del più provato dei sentimenti; una mirabile coerenza psicologica, che presenta Edgardo «[...] *della torre / Nel vestibolo cadente* [...] *in silenzio un uom pallente*» (I, 3) e lo congeda suicida, che congeda

Lucia dissennata e omicida dopo averla presentata tetra e visionaria (la cavatina «*Regnava nel silenzio*» in I, 4 è il racconto dell'apparizione d'un fantasma).

5. Donizetti e il teatro. Gaetano Donizetti (Bergamo 1797-1848), allievo di Mayr e poi a Bologna di Stanislao Mattei, operoso fin dal 1818 per i teatri di Venezia, Napoli e Milano, insegnò composizione al Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli, fu maestro di cappella di corte a Vienna e lavorò anche per i teatri di Parigi. Uomo aperto e gioviale, rappresentò la tradizione che continuava e insieme la novità che s'affermava: per la fecondità (compose oltre settanta opere), per la versatilità (lavorò al serio, al semiserio e al comico), per la disponibilità stilistica (dalla farsa napoletana al *grand-opéra* francese). E soprattutto per la capacità di recare il melodramma italiano dal Classicismo al Romanticismo pieno, più chiaramente da Rossini a Verdi, fissandone aspetti fondamentali come la sceneggiatura concisa, l'argomento privato con cornice pubblica, il finale tragico ma catartico e la purezza dei timbri vocali, senza per questo dimenticare l'eredità del formalismo e del belcanto. In Donizetti, autore di moltissima musica da camera, da chiesa e da concerto, i caratteri generali del periodo trovano l'applicazione più piena e regolare, e intanto condividono con Bellini la realizzazione più immediatamente valida. Un carattere singolare della sua opera è invece la ragguardevole sapienza strumentale, inverata in sinfonie, preludi, interludi, accompagnamenti originali, sempre timbricamente rapportati all'espressione. (P. Mioli, *La musica nella storia...* p. 609).

Segue l'elenco delle principali opere:

<i>Anna Bolena</i> , Milano, 1830	<i>Poliuto (Les Martyrs)</i> , Parigi, 1840
<i>L'elisir d'amore</i> , Milano, 1832	<i>La fille du régiment</i> , Parigi, 1840
<i>Lucrezia Borgia</i> , Milano, 1833	<i>La Favorite</i> , Parigi, 1840
<i>Maria Stuarda</i> , Napoli, 1834	<i>Linda di Chamounix</i> , Vienna, 1842
<i>Lucia di Lammermoor</i> , Napoli, 1835	<i>Don Pasquale</i> , Parigi, 1843

In sostanza il melodramma di Donizetti - puntualizza il Mioli (AA. VV. *Donizetti...* pp. 62-63) - è un'avventura umana che altera momentaneamente l'assetto sociale: la società vive la sua vita reggendosi su regole collettive, l'iniziativa di un singolo, per positiva resistenza a un male che eccede o per negativa ostilità a un bene che lo esclude, tenta e di fatto riesce a imprimere un corso diverso agli eventi, ma la consuetudine sociale arriva a vanificare l'iniziativa e a imporre la sua continuità, nel bene e nel male. [...]

In pratica vince la società moderata e benpensante fino alla crudeltà, ma in linea di principio vince chi quella moderazione e quella crudeltà aveva inteso o voluto infrangere: il vinto della vita è il vincitore morale, secondo il concetto intorno al quale Alessandro Manzoni costruì il suo teatro maggiore in *Adelchi* (1820-22), che sconfigge in questo mondo Adelchi ed Ermengarda ma li vuole trionfanti nell'altro mondo: Adelchi per un destino di antagonista al male che però non riesce a calarsi in una vita attiva, Ermengarda per un cumulo di sofferenze che però seguono un amore ardito e impetuoso. Al padre, re Desiderio, Adelchi morente sussurra:

[...] *godì che chiusa
all'oprar t'è ogni via: loco a gentile,
ad innocente opra non v'è: non resta
che far torto o subirlo.* [...] (V, 351-4)

mentre alla folle, morente Ermengarda il Coro «canta»:

*Sgombra, o genti!, dall'ansia
mente i terrestri ardori* (IV, 85-6)
[...]
*te collocò la provida
sventura in fra gli oppressi* (IV, 103-4)
[...]

Ritratto d'un mondo ottuso e spietato, il melodramma di Donizetti si rivolgeva ai pubblici di questo stesso mondo che, aristocratici o borghesi o diseredati, filoautriaci o patrioti o indifferenti, rispondevano con un entusiasmo costante negli anni, mentre la censura travestiva o ritoccava quello schema, ma nella sostanza lo lasciava intatto. I pubblici del primo Ottocento dunque frequentarono assiduamente il teatro musicale romantico

e donizettiano in particolare: per un tipico gusto dell'incontro mondano, senza dubbio, e per uno strano rapporto che li legava a quel melodramma, dove contemplavano quanto mai potevano constatare nelle giornate della loro vita, dove non leggevano più le splendide, ma troppo stilizzate leggende di Didone perennemente abbandonata, di Alessandro sempre in viaggio per le Indie, di Tito clemente a oltranza, ma le terribili e sensibili storie di quei semidei che avevano accettato di convivere con gli uomini, dove intravedevano reliquie di divinità e brandelli di umanità, in un giuoco promiscuo che li allettava e li intimidiva, li blandiva e li soggiogava, fino a beneficiarli della catarsi, come i tragici attici prescrivevano per i loro pubblici folli ed eterogenei. Nel dramma al quale si alternavano o incrociavano un affascinante carattere femminile che imponeva prepotentemente la sua appassionata individualità, un'elegiaca condizione psicologica femminile che reagiva all'ingiustizia perpetrata e un nobile atteggiamento maschile che spesso era costretto a isolarsi nel suo coraggio, i pubblici ottocenteschi non sapevano di far la parte del personaggio maschile negativo che assicurava l'andamento rettilineo d'una società fondata sulle regole le convenienze e gli interessi materiali, ma risentivano la loro eterna sete di assoluto, rinvenivano le loro antiche fonti del sublime, pur contaminandole con il fervore e la commozione dei nuovi tempi romantici. Con Donizetti il Romanticismo rinnovava il melodramma: con una *fabula* che era tragedia antica e dramma moderno.

Non stupisce che *Lucia* sia stata composta in soli quaranta giorni se si pensa, come precisa Guglielmo Barblan (DEUMM... vol. II, pp. 526-27), che

Dotato di una facoltà creativa portentosa, D. operò in uno stato di perpetua estemporaneità: l'improvvisazione fu il campo dove egli si batté e si dibatté di continuo, e dove, da artista di genio e da lirico di potente istinto e da uomo di teatro nato, riuscì più volte vincitore indiscusso. Di fronte a questa ineluttabile e impressionante estemporaneità si stagliano nell'op. donizettiana l'avvincente saldezza del mestiere, la scrittura elaborata, la politezza del particolare, che mai vengono meno anche nelle pagine insignificanti come invenzione o come gusto; sì che, lasciando da parte le ottuse sentenze che osarono parlare di «dilettantismo», non è possibile, per chi conosca le pagine donizettiane sepolte nella fatale dimenticanza, neppure accennare a trascuratezza o, peggio, a sciatteria; anche laddove la schiacciante moralità artigiana difetta per indigenza critica. E ovvio che un simile procedimento del comporre improvviso finisse con l'escludere spesso l'imprevisto e anzi si adagiasse sui luoghi comuni di una precettistica d'uso: tanto che sarebbe il caso di parlare di una poetica, insomma, più che di un'estetica; ma è anche vero che lo sbocciare del segno del genio è legato, in D., proprio ai momenti in cui la penna fissò con fulminea sveltezza il febbrile esplodere della fantasia. Tanto ne fu convinto il musicista stesso, che di questa sua eccelsa virtù fece anche la propria insegna estetica; lo scrisse in una lettera indirizzata da Vienna il 9-3-1843 a Giacomo Sacchero librettista della *Caterina Cornaro* (lettera rimasta a lungo inedita e da noi pubbl. in un contributo all'*Epistolario* di Zavadini), dove si legge: « Sai la mia divisa? *Presto!* Può esser biasimevole, ma ciò che feci di buono, e sempre stato fatto presto; e molte volte il rimprovero di trascuraggine cadde su ciò che più tempo aveami costato ». Dal che potremmo dedurre che i tentativi di un tranquillo ripensamento si risolvevano in D. in atti negativi per la validità dell'opera d'arte. Lo confermerebbe, fra gli altri, l'esempio del *Dom Sébastien*, che trasse scarsi vantaggi dall'insolita lentezza con cui procedette la partitura; a proposito della quale il maestro scriveva a Michele Accursi, in quello stesso marzo 1843 a cui risale la frase indirizzata a Sacchero: « Questi due atti non stromentati son pieni di pentimenti, di *croci...* ». E la croce più pesante era certamente quella di dover affrontare pazientemente la inutile magniloquenza e le ampollose parate vocali del *grand-opéra*, da cui D. era stato più impressionato che convinto. A questa essenziale premessa è agevole affermare come in D. non sia da ricercare né il cosciente rivoluzionario delle forme melodrammatiche, né il banditore di nuove visioni del dramma in musica. Un'opera d'arte costituita per il Bergamasco non tanto un « problema » quanto una commissione da assolvere: il « problema », quando c'era, veniva posto e risolto con immediatezza attraverso l'istinto, o il mestiere, o l'illuminazione del genio.

1- *continua*

Il pozzo dei tagli

Mai come in questi momenti di crisi sono stati messi in atto tagli a non finire. Alla spesa pubblica, alla sanità, alla cultura, ma anche alla musica: dalle sforbicate condotte sull'Idomeneo scaligero alla fine – annunciata dal ministro Storace – delle code. Solo pianoforti verticali? La cosa evoca personalità musicali ormai scomparse ma tornate in auge. Per la lirica, il baritono Carlo Tagliabue e il tenore Ferruccio Tagliavini. Per la danza, i fratelli Taglietti e la famiglia Taglioni. Per la composizione la francese Germane Tailleferre, membro del gruppo francese dei Sei che, allo stato delle cose, in Italia non sarebbero più di tre. Un pozzo senza fondo. Il pozzo dei tagli.

Il concerto italiano per tastiera nel XVIII secolo

di Alberto Iesuè

Di Maria Teresa Agnesi (Milano, 1720-1795) abbiamo analizzato due Concerti per cembalo, due violini e basso¹. Il concerto in fa maggiore può essere considerato in realtà una sonata per cembalo con accompagnamento di due violini e violoncello. In pratica gli archi non si comportano mai autonomamente, non si presentano mai da soli a proporre le idee musicali, ma hanno la funzione di sostegno al cembalo, che è sempre presente dalla prima battuta all'ultima. Vero concerto è invece quello in sol maggiore, dove si alternano movenze barocche di Tutti e Solo con più moderne intuizioni nei vari tentativi di amalgamare archi e strumento solista. Rispetto alle composizioni coeve questo concerto è lunghissimo, almeno nel numero delle misure: 446 per il primo Allegro, 87 per l'Andante, 340 per l'Allegro finale. Le idee musicali nei tre tempi sono numerose e, specialmente nell'Allegro iniziale, sviluppate doviziosamente e con continuità, anche se alla Agnesi manca in sostanza la scintilla della genialità.

Es. 18: AGNESI, Maria Teresa, Concerto in fa maggiore, Allegro, misure 1-6

Es. 19: AGNESI, Maria Teresa. Concerto in sol maggiore, Allegro, misure 32-54

Andrea Lucchesi (Motta di Livenza, Treviso, 1741 – Bonn, 1801) pubblicò a Bonn nel 1773 un Concerto per clavicembalo. Presso la Biblioteca Comunale di Trento esiste il manoscritto di un *Concerto Per L'Organo/Con Istromenti Obbligati/Del Sig. Andrea Lucchesi*. Gli strumenti obbligati sono due violini, violoncello e due corni. Il Concerto, in fa maggiore, nei tempi «Allegro (Moderato)»,

«Andante», «Allegro-Presto», è uno dei tipici esempi che ci ha indotto a titolare il saggio “Il Concerto per tastiera”, giacché l’organo di Lucchesi può essere benissimo un pianoforte. Le caratteristiche principali di questa riuscitissima composizione sono le brillanti varietà di soluzioni melodiche nel terzo movimento, l’uso dei violini che entrano a ritmo sincopato sugli accenti deboli del basso albertino come sostegno alla tastiera e la scrittura della parte del primo violino nelle zone in cui la tastiera in realtà tace e dove solitamente dovrebbe apparire solo il basso cifrato. Uso quest’ultimo seguito anche da altri compositori degli ultimi trent’anni del secolo.

Es. 20, i - LUCCHESI, Andrea. Concerto in fa maggiore, Andante, misure 1-4.

Organ o
Pianoforte

Violino I

Violino II

Violoncello

Es. 20, ii - LUCCHESI, Andrea. Concerto in fa maggiore, Allegro (Moderato), misure 1-4.

Corno I
in Fa

Corno II
in Fa

Organ o
Pianoforte

Violino I

Violino II

Violoncello

Prima di affrontare quei compositori che abbiamo collocato nell’ultimo quarto di secolo, giova

una breve considerazione che aiuta a sfatare, ancora una volta, l'idea dello scarso interesse dei compositori italiani verso il concerto per tastiera solista. I compositori finora presentati li troviamo nativi di Bologna, Venezia, Napoli, Milano, Modena, Firenze, Torino, ecc. L'interesse quindi era sparso un po' per tutta l'Italia e non circoscritto, sia per quanto riguarda il numero sia per quanto relativo all'ambiente.

Tommaso Giordani (Napoli, ca. 1733 – Dublino, 1806) pubblicò, a Londra e Dublino, ben 15 Concerti: 6 Concerti per clavicembalo, 2 violini e basso Op. 14 (1776 ca.)², 6 Concerti per clavicembalo, 2 violini e continuo Op. 23 (1785), 3 Concerti per clavicembalo, 2 violini e basso Op. 33 (1789 ca.). Nei primi sei concerti «la struttura cadenzata di «a solo» e di Tutti mostra una logica più serrata che non precedentemente e motivata dall'evoluzione della forma concertistica verso una tripartizione più o meno sensibile ma in cui gli ultimi interventi del solista e dell'orchestra svolgono la funzione di ripresa degli elementi principali. [...] Dell'opera del Giordani [il Concerto n. 3 in do maggiore] va ribadita l'interessante stesura armonica in cui il punto di forza sta nel frequente ritorno di una breve successione di collegamenti che dà nerbo alle zone virtuosistiche. Va rilevata anche l'amabile espressività del tempo lento centrale e la delicata girandola sonora del rondò. [...] Questo concerto, come altri, del Giordani, esplicita infine la tendenza a una realizzazione architettonica più concentrata ch'è poi comune alle composizioni nate per i pubblici inglesi e che pertanto si differenziano nel gusto concertistico dai pubblici continentali, più inclini al taglio formale ampio e complesso»³.

Es. 21: GIORDANI, Tommaso. Concerto in do maggiore, Larghetto, misure 1-9.



Giuseppe Cambini (Livorno?, 1746 – Parigi?, 1825?) pubblicò 3 Concerti per pianoforte Op. 15 nel 1780. «Quando si pensa al concerto pianistico dell'ultima metà del Settecento, indiscutibilmente esso sembra riassunto nella personalità di Mozart: a lui si deve infatti il perfezionamento di questo genere compositivo, realizzato attraverso una serie di capolavori forse mai più eguagliati nella loro felicità inventiva e nella chiarezza del rapporto fra il solista e l'orchestra. La sublime arte del maestro salisburghese ha certo, seppure indirettamente, contribuito a far dimenticare ai non specialisti molti altri esponenti della letteratura concertante, che furono attivi nel periodo di trapasso dal clavicembalo al pianoforte e diedero prove talora degne di essere rivalutate. [...] Fu questo il caso anche di Giuseppe Cambini [...] Egli ha lasciato una produzione strumentale copiosissima, scritta in uno stile leggero e fluido, elegantemente classico. La chiarezza del dettato e la proprietà del linguaggio sono infatti i pregi per cui si distingue il Concerto registrato in questo disco, pubblicato insieme ad altri due nel 1780. Cambini fu accusato dai posteri di essere stato superficiale, ma l'addebito muove da premesse critiche ignote a lui come a qualsiasi altro onesto artigiano del Settecento, che si teneva al livello richiesto dal gusto del pubblico medio, composto in gran parte di amatori dilettanti. Quindi il Concerto allinea puntualmente temi marziali nel primo tempo e squisitamente galanti nel rondò, senza troppo occuparsi di sviluppi dotti e di disegni secondari. La parte solistica non è molto impegnativa [...] Parimenti generiche, per quanto piacevoli, sono le idee melodiche di Cambini, che tuttavia si colloca con onore tra i musicisti minori di fine secolo. Certo, non bisogna ascoltare questo Concerto pensando che esso è praticamente contemporaneo ai grandi capolavori della maturità mozartiana: altrimenti si correrebbe il rischio di non apprezzarne le indubbie qualità»⁴.

«...il perfetto equilibrio tra il solista e l'orchestra, il considerevole organico strumentale (che include corni, trombe e timpani), e la raffinatezza della scrittura orchestrale presentano le caratteristiche convincenti dello stile clementino. L'opera si avvicina, per umori e stesura, più al Beethoven del I e II Concerto che alle composizioni del genere di Mozart, ed il commovente movimento lento, «Cantabile con grande espressione», richiede dal solista una vocalità strumentale ed una genuina freschezza di

colorito già presaghi del primo romanticismo”⁵. Di questo unico Concerto per pianoforte e orchestra⁶ di Muzio Clementi (Roma, 1752 – Evesham, 1832) se n’è talmente discusso che rinviemo decisamente al saggio di Luca Sala: *Il concerto in do di Muzio Clementi*, in «Muzio Clementi. Studies and Prospects», UT Orpheus Edizioni, Bologna 2002, pagg. 163-177.

Il concerto in si bemolle maggiore per fortepiano di Domenico Cimarosa (Aversa, 1749 – Venezia, 1801) si avvale di un’orchestra da camera, costituita, oltre che dagli archi, da due flauti e due corni. “Linguaggio semplice e confidenziale di un non-professionista del clavicembalo, che scrive per *amateurs* tenendo conto del loro modesto virtuosismo e filtrando in strutture di elegante trasparenza e squisita grazia miniaturistica un variopinto mosaico di esperienze in cui risuonano echi delle scene operistiche – nel sorprendente Recitativo ed Aria che fa da movimento centrale, piegando a una tensione espressiva tutta vocalistica le ancor vergini risorse timbriche del cembalo a martelli -, e suggestioni più propriamente strumentali, della letteratura cembalistica europea di stile galante o preclassico”⁷. Il manoscritto del concerto è conservato presso la biblioteca del Conservatorio «N. Paganini» di Genova. Che detto concerto sia di fatto una composizione di buona qualità stanno a testimoniare le diverse esecuzioni degli ultimi anni⁸.

I due Concerti per fortepiano e orchestra di Antonio Salieri (Legnago, Verona, 1750 – Vienna, 1825) sono identici nell’organico, costituito da archi, oboe, corni, fagotti a piacere e sono datati 1773⁹. Destinati alle accademie private di ‘una signora di Vienna’, essi “rivelano una corretta conoscenza della natura e della tecnica proprie agli strumenti a tastiera [...]. I due concerti si collocano entro un’area linguistica abbastanza chiaramente definibile: quella di un pre-classicismo ancora profondamente segnato da una gravità e da una solidità strutturale restie a sciogliersi nell’abbraccio di quelle grazie galanti dalle quali sono pur tuttavia tentate”¹⁰.

Di alto livello è l’unico concerto per tastiera giuntioci di Giovanni Antonio Matielli (? , ca. 1733 – Vienna, 1805). L’originalità, le ardite modulazioni, la tensione drammatica, sconosciuta al secondo stile galante, elementi che già si ravvisano nelle sonate per cembalo¹¹, trovano completa soddisfazione in questo concerto di stile chiaramente classico e di modernissima godibilità.

Es. 22, i: MATIELLI, Giovanni Antonio. Concerto in do maggiore, Allegro moderato, misure 1-6.

The musical score shows the first six measures of the Concerto in D major by Giovanni Antonio Matielli. The instrumentation includes Oboe I and II, Horn I and II, Piano (Pforte), Violin I and II, and Cello. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte), *dolce*, *p* (piano), and *f*. Fingerings are indicated at the bottom of the measures: 5/4, 3, 6, 6, 5, 4, 3, 6, 6, 3.

Il concerto è in do maggiore, nei tempi *Allegro moderato*, *Andante ma affettuoso*, *Allegro*, ed è

scritto per cembalo, due violini, violoncello, due oboi, due flauti, due corni e basso: nei tempi veloci i fiati presenti sono corni e oboi, nel tempo centrale solamente i flauti. Oltre alla bellezza, alla freschezza degli spunti melodici, nuovi e geniali e tali da far spesso respirare aria mozartiana, eccellente è la padronanza della materia armonica e dell'orchestra da parte di Matielli. Gli archi e i fiati non sono più sostegno ad una preponderante tastiera solista, ma con questa colloquiano e concertano in domanda e risposta. Nel manoscritto¹² rileviamo ancora le indicazioni numeriche al basso affidato al cosiddetto cembalo, ma nello stesso tempo sono presenti elementi più moderni come le continue indicazioni di 'piano', 'forte', 'dolce', 'poco forte', 'dolce assai', 'dolce affettuoso'. La durata del concerto si aggira intorno ai 16-18 minuti.

Es. 22, ii: MATIELLI, Giovanni Antonio. Concerto in do maggiore, Andante ma affettuoso, misure 1-8.

Di Alessio Prati (Ferrara, 1750-1788) abbiamo due concerti per cembalo, due violini e basso: in mi bemolle maggiore e in la maggiore¹³. La struttura dei concerti non è frequente nel genere dell'epoca. Sono infatti ambedue in due tempi: *Affettuoso con moto* (2/2) e *Minuetto* (3/4) quello in mi bemolle, *Cantabile espressivo* (2/4) e *Minuetto* (3/4) quello in la maggiore.

Es. 23, i: PRATI, Alessio. Concerto in la maggiore, Cantabile-Espressivo, misure 26-30.

Poco probabile è che ambedue i concerti abbiamo perduto un altro tempo. Sono concerti che

possiamo collocare in quel tipo di sonate per cembalo con accompagnamento di violino, molto spesso proprio in due tempi, in cui dette molti esempi Mattia Vento (Napoli, 1735 – Londra, 1776): e in effetti in alcuni passi dei concerti di Prati riecheggia una certa cantabilità riconoscibile nelle sonate del compositore napoletano. Il piccolo gruppo degli archi non concerta con il cembalo ma lo accompagna molto discretamente o brevemente ne ripete le linee melodiche. Per quanto riguarda il contenuto, lo spirito, la sensibilità delle idee musicali, i due concerti si equivalgono, mantenendosi ad un livello non eccelso: sembra mancare un intendimento costruttivo, le idee non vengono sviluppate adeguatamente. Nel concerto in mi bemolle è molto sfruttata la tecnica delle ottave, anche spezzate, in cui è evidente l'ormai vicino regno del pianoforte.

Es. 23, ii: PRATI, Alessio. Concerto in la maggiore, Minuè, misure 9-12.

“Fa meraviglia[.....] che si cerchi indarno nei nostri cataloghi musicali il suo nome [.....]. Benché il bello sia ritenuto *uno* e *invariabile*, nelle arti, quello della musica va nondimeno soggetto a tali e sì strane variazioni che il pubblico contemporaneo, fatte poche eccezioni, sdegnava oggidì ciò che fu scritto un mezzo secolo fa; figuriamoci poi la musica di quasi cent’anni addietro! - Il bello è sempre lo stesso, rispondono alcuni; è il gusto che modifica le idee della gente rispetto alla musica! – Rimarrà sempre a sapere, come abbiamo detto altre volte, se il gusto abbia migliorato o peggiorato, e quale merito intrinseco avessero in fatto le composizioni del maestro Sales, che furono clamorosamente applaudite in Italia, in Germania e in Inghilterra, e delle quali, malgrado ciò, abbiamo perduto la traccia appena un secolo dopo!”¹⁴.

Di Pietro Pompeo Sales (Brescia, ca. 1729 – Hanau, Assia, 1797) abbiamo analizzato due dei quattro concerti rimasti manoscritti¹⁵. Sono in realtà due gioielli, capisaldi senz’altro della letteratura del genere dell’ultimo quarto di secolo per le loro qualità estetiche e strutturali. L’organico è il medesimo per ambedue i concerti (in do maggiore, Allegro-Andante con moto-Allegro; in fa maggiore, Allegro-Andantino-Allegro): oltre al cembalo, che in realtà è ormai un bel pianoforte, sono due violini, viola, due corni e basso¹⁶. Sono dei veri concerti classici: forma-sonata perfetta, temi ampiamente sviluppati, orchestra vera e non mero accompagnamento del solista, solista che concerta con l’orchestra. La padronanza degli strumenti e dell’orchestra da parte di Sales è perfetta come ineccepibile la sua abilità nelle continue modulazioni armoniche. Continue, gradevoli ed originali sono le invenzioni melodiche, così che i concerti scorrono fluidi, brillanti, effervescenti dall’inizio alla fine senza attimi di incertezza. Fra i più bei concerti del Settecento, meriterebbero di entrare senza esitazione alcuna a far parte del patrimonio concertistico con miglior fortuna di altri già in circolazione. Siamo ormai al di là del secondo stile galante e, espressione della fervida ricchezza della personalità del compositore, non sono infrequenti spunti di andamento ‘mozartiano’ e financo attacchi di un piglio quasi beethoveniano.

Es. 24, i: SALES, Pietro Pompeo. Concerto in do maggiore, Allegro con spirito, misure 39-46.

Musical score for Es. 24, i: SALES, Pietro Pompeo. Concerto in do maggiore, Allegro con spirito, misure 39-46. The score is for a full orchestra and includes parts for Horns, Piano, Violins, Violas, Cellos, and Cori.

The score is arranged in two systems. The first system includes:

- Corno in Do I
- Corno in Do II
- Pforte (Piano)
- VI I (Violin I)
- VI II (Violin II)
- Via (Viola)
- Cello

The second system includes:

- Cor. I (Coro I)
- Cor. II (Coro II)
- Pf. (Piano)
- VI. I (Violin I)
- VI. II (Violin II)
- Va. (Viola)
- Vc. (Violoncello)

The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. The key signature is one sharp (F#).

Es. 24, ii: SALES, Pietro Pompeo. Concerto in do maggiore, Andantino con molto moto, misure 22-29.

Musical score for Es. 24, ii: SALES, Pietro Pompeo. Concerto in do maggiore, Andantino con molto moto, misure 22-29. The score is for Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Cello.

The score is arranged in two systems. The first system includes:

- Pf (Piano)
- VI (Violin I)
- VII (Violin II)
- Va (Viola)
- C (Violoncello)

The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. The key signature is one sharp (F#).

Otto sono i Concerti per clavicembalo/pianoforte che abbiamo di Giovanni Paisiello (Roccaforzata, Taranto, 1740 – Napoli, 1816). “Di questi otto Concerti, il n. 1 e il n. 2¹⁷ sono chiaramente indicati come «per cembalo», mentre per gli altri sei compare la scritta «per cembalo o Piano-forte»; ed è questo, sulla base non di datazioni, che a tutt’oggi sembrano assenti, ma per il carattere di una scrittura spoglia e non ornata che certamente clavicembalistica non è, l’elemento che fa prevalere, a mio avviso, per l’esecuzione del ciclo, la scelta del pianoforte e non del fortepiano e tanto meno del clavicembalo, a somiglianza dei probabilmente coevi o quasi concerti mozartiani. [Paisiello] non ebbe ovviamente il dono sommo di Mozart di passare dal cameristico al sinfonico, dal sacro all’operistico, con una reale divina leggerezza, quasi indifferenza. Tuttavia questi otto Concerti mi sembrano importanti: è certo un errore il volerli subito paragonare a quelli di Mozart, irraggiungibili, ma d’altra parte essi possono, per motivi validi, affiancarsi a quelli di Haydn. [...] ... i Concerti, come blocco, sono molto diversi tra di loro. Se tra essi possiamo distinguerne alcuni legati da una dimensione che direi mozartiana, come il n. 1 e il n. 4, non si può esimersi dal notare che, per gli altri, la forma del concerto pianistico del XVIII secolo, che noi oggi associamo istintivamente al Grande Salisburghese, non è affatto seguita. E basti ricordare il Concerto n. 3 in cui il movimento finale è un *Minuetto*, variato dal pianoforte, il cui tempo lento è una lunga meditazione del solista incastonata tra due brevissimi spezzoni orchestrali di apertura e di chiusura, per non citare poi il concatenamento del tutto anomalo del primo *Allegro* con il secondo movimento. Il colloquiare saltellante e scherzoso del Concerto n. 1 svanisce nella tragica grandezza del n. 4, forse il più bello e anche il più ampio, in cui la tonalità di sol minore assume proprio quei connotati che oggi diciamo beethoveniani, mentre il piglio generale si fa vasto e togato anche per lo scomparire del tutto degli elementi virtuosistici, inclusa la cadenza. [...]. Si deve ricordare, tra le pagine più riuscite, il bellissimo movimento del Concerto n. 5, lunga melodia affidata al solista e sostenuta solo dai violini, ed il grandioso *Andantino* in sol maggiore del Concerto n. 8, dove si prefigurano già certe atmosfere di intensa partecipazione, in un clima sostanzialmente sereno, tipico dei maestri viennesi, con cui peraltro Paisiello sembra aver avuto ben scarsi contatti...”¹⁸.

- Concerto n. 1 in do maggiore: Allegro, Larghetto, Rondò
- Concerto n. 2 in fa maggiore: Allegro giusto, Largo, Allegro assai
- Concerto n. 3 in la maggiore: Allegro Giusto-Largo-Minuetto
- Concerto n. 4 in sol minore: Allegro, Largo, Rondò
- Concerto n. 5 in re maggiore: Allegro moderato, Largo-Allegro
- Concerto n. 6 in si bemolle maggiore: Allegro con spirito, Largo, Rondò
- Concerto n. 7 in la maggiore: Allegro, Larghetto-Rondò
- Concerto n. 8 in do maggiore: Allegro, Andantino, Rondò

Il Concerto n. 1 in do maggiore è stato inciso dal clavicembalista Robert Veyron-Lacroix con I Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone (ERATO STU 71063, 1976), da F. Blumenthal con la Prague New Chamber Orchestra diretta da A. Zedda, da R. Gerlin con l’Ensemble Orchestrale de l’Oiseau Lyre diretto da L. de Froment (OISEAU LYRE OLS 129), da I Musici (PH 835297); il Concerto n. 2 in fa maggiore ancora da F. Blumenthal con la Prague New Chamber Orchestra diretta da A. Zedda.

Alberto Iesùè (4 - continua)

¹ La sua produzione (vocale e strumentale) è rimasta tutta manoscritta. Per il cembalo, oltre a tre concerti, rimangono due Sonate, due Fantasie, un Allegro, una Partita. Il Concerto in fa maggiore è conservato a Vienna (Bibliothek der Musikfreunde), quello in sol maggiore a Sankt Florian (Augustiner-Chorherrenstift). Un altro concerto, in fa maggiore, è a Dresda (Sächsische Landesbibliothek).

² Dell’Op. 14 sono in edizione moderna il 3° in do maggiore e il 5° in re maggiore, entrambi con la revisione di R. Castagnone, pubblicati da Ricordi, Milano 1962. Entrambi sono stati incisi dal clavicembalista Robert Veyron-Lacroix con I Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone (ERATO STU 71063, 1976). Quello in do maggiore anche da Maria Teresa Garatti con I Musici, quello in re maggiore anche dalla clavicembalista Egida Sartori con Alberto Poltronieri 1° violino, Tino Bacchetta 2° violino, Mario Gusella violoncello. Sono in uscita, per la DYNAMIC, due CD con i Concerti Op. 23 e Op. 33 interpretati dalla clavicembalista Rita Peiretti.

³ ZANETTI ROBERTO, *Il concerto classico*, in «Storia della musica italiana da Sant’Ambrogio a noi. La musica italiana nel Settecento», Bramante Editrice, Busto Arsizio 1978, pagg. 1199-1200.

⁴ Note di copertina alla incisione del Concerto in sol maggiore Op. XV n. 3 di Giuseppe Cambini: pianista Marisa Tanzini,

Orchestra da Camera del Conservatorio di Stato di Mosca, direttore Mikhail Terian (OCL 16200, 1963). Un'altra vecchia incisione discografica è quella della DECCA, con Ornella Puliti Santoliquido al pianoforte e I Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano. Due Concerti di Cambini sono stati pubblicati da Ricordi: nel 1964 quello in si bemolle Op. XV n. 1, nel 1973 quello in sol maggiore Op. XV n. 3, entrambi nella revisione e riduzione per due pianoforti a cura di Guglielmo Barblan.

⁵ SPADA PIETRO: note di copertina all'incisione del Concerto in do maggiore di Muzio Clementi (Pietro Spada pianoforte, The Philharmonia, direttore Francesco D'Avalos, ASV CD DCA 802, 1992). Di altre incisioni del Concerto di Clementi citiamo quella in vinile di Felicia Blumenthal con la Prague Chamber Orchestra diretta da A. Zedda (TU TVS 34375).

⁶ Ricordi lo ha pubblicato nel 1967, con la revisione di Renato Fasano, nella riduzione per due pianoforti di Roberto Zanetti. Sarà il volume n. 60 dell'Opera Omnia di Clementi pubblicata dalla UT Orpheus Edizioni, con l'arrangiamento orchestrale del 1796 di Johann Schenk.

⁷ CARLI BALLOLA GIOVANNI, prefazione alla edizione del Concerto di Cimarosa edito dalle Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1973.

⁸ Oltre a quella già citata (vedi nota n. 4), ne conosciamo una con la pianista Anna Maria Cigoli e l'Orchestra «A. Scarlatti» di Napoli diretta da R. Ruotolo e una del 2001 con al fortepiano Andrea Coen e il complesso 'L'Arte dell'Arco' diretto da Federico Guglielmo.

⁹ La data figura sull'autografo di quello in do maggiore, conservato, come quello in si bemolle maggiore, presso la biblioteca della Gesellschaft der Musikreunde di Vienna.

¹⁰ CARLI BALLOLA GIOVANNI, note di copertina alla incisione dei due Concerti per pianoforte e orchestra di Antonio Salieri: Aldo Ciccolini pianoforte, I Solisti Veneti, direttore Claudio Scimone (Italia, ITL 70028, 1978). Si rimanda a queste note contenenti un'analisi dettagliata dei concerti. Il Concerto in si bemolle è presente in altre due esecuzioni: con P. Badura Skoda e I Solisti Veneti; con P. Spada e l'Orchestra «A. Scarlatti» di Napoli diretta da G. Gaudini.

¹¹ Le sei Sonate per cembalo, edite a Vienna nel 1781 come Op. I, sono state pubblicate in edizione moderna, a cura di chi scrive, da Boccaccini & Spada, Roma 1987.

¹² Il concerto è conservato a Berlino (Staatsbibliothek – Preussischer Kulturbesitz).

¹³ I due concerti sono conservati in manoscritto presso il Conservatorio «S. Pietro a Maiella» di Napoli. Il Concerto in mi bemolle è stato inciso dalla pianista Antonella Cristiano con I Solisti Partenopei diretti da Ivano Caiazza (KC 00396 CD, 1996).

¹⁴ Sono le righe conclusive di un breve intervento su Pietro Pompeo Sales, firmato "P.", apparso sulla «Gazzetta Musicale di Milano», Anno XIV, n. 16, 20 Aprile 1856, pagg. 121-123.

¹⁵ I Concerti per 'cembalo' di Sales sono conservati a Regensburg (Fürstl. Thurn und Taxisschen Hofbibl.), Herburg (Fürstl. Bibl.), Monaco (Bayerische Staatsbibliothek), Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz), Lipsia (Musikbibliothek).

¹⁶ La copia del Concerto in do maggiore conservata a Monaco ha anche una parte di violoncello. Un altro concerto, in sol maggiore, presenta anche due flauti e due fagotti.

¹⁷ L'autografo di questi due Concerti è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli. Frontespizio del n. 1: «Concerto di Cembalo/Con più instrumenti/di Giovanni Paisiello/Fatto per S.E. la Sig.ra De Sinnavine/Dama d'onore di S.M.I./L'Imperatrice di tutte/Le Russie»; frontespizio del n. 2: «Concerto per Cembalo/di Giovanni Paisiello/Fatto per S.A.I./La Gran Duchessa/di tutte Le Russie». In anni molto passati la Casa Editrice «Ricordi» ha pubblicato il n. 1 con la revisione di Adriano Lualdi e il n. 2 con la revisione di Giampiero Tintori. Gli altri sei Concerti "provengono da una copia manoscritta, di mano di Luigi Marescalchi in Napoli, copia unica al mondo, sulla base delle attuali conoscenze, ed oggi conservata nella storica Biblioteca del Tenbury College in Inghilterra [...] per questi concerti la matrice russa non sembrerebbe la più valida, avendo Paisiello stesso segnalato la loro destinazione per la Principessa di Parma" (P. Spada).

¹⁸ Note di copertina di Pietro Spada alla incisione degli otto Concerti di Paisiello: Pietro Spada pianoforte, Orchestra da Camera di Santa Cecilia, ARTS 447120-2 e 447121-2, 1994. I Concerti di Paisiello sono stati pubblicati da «Boccaccini & Spada» con la revisione dello stesso Pietro Spada.

¹⁹ La casa discografica INEDITA ha in programma un CD comprendente questo concerto, quello di Matielli e quello di Lucchesi, con al pianoforte Maurizio Paciariello e l'Orchestra Sinfonica di Sassari diretta da Roberto Tiganì.

²⁰ L'Andante modula alla sottodominante, ma la modulazione del tempo centrale alla sottodominante non è rara. La troviamo, ad esempio, in concerti di Predieri, Galuppi, Pampani, Lucchesi, Giordani, Sales, Buccioni.

²¹ Tale suggerimento mi è venuto da un noto pittore livornese, appassionato intenditore di musica settecentesca, che non mi sembra il caso di citare per così poco.

Arcà di Noè agli Arcimboldi

Il teatro degli Arcimboldi di Milano ormai destinato alla Tam, alias Tutt'altra musica, ospiterà eventi d'ogni genere, dalla lirica "maggiore" (i due Barbieri), a quella "minore" (la Tosca di Dalla e il Dracula della Premiata Forneria Marconi), dal sacro (la Passione secondo Giovanni di Bach) al profano (cantautori e urlatori). In previsione del non poco rumore generato da questi ultimi, sponsor ufficiale saranno le Officine Smeraldo. Direttore artistico Paolo Arcà; sì, con l'accento sopra la a per far rima con Noè, il biblico progenitore noto per aver salvato uomini e animali d'ogni specie dal diluvio universale: in parte responsabile della fauna musicale che assorderà quello che si pensava diventasse la seconda Scala.

I Lombard di Verdi e le vignette di Mozart e di Rossini

“Stolto Allhà! Sovra il capo ti piomba già dell’ira promessa la piena...” *Ö la pepa!*, mormorava ridendosi tra i baffi l’imperial-regio censore milanese Ermenegildo Calderoli, antenato dell’omonimo ex ministro nonché fedele suddito asburgico, tutto assorto nella lettura del libretto dei Lombardi alla prima crociata. *Varda un po’ cosa ti va a musicare quel sovversivo di un Verdi! E poco oltre: “Già la croce per l’aure balena, d’una luce sanguigna, tremenda...” Mica male però: ‘na stangatina ai maruchin e ‘na lecatina ai cattolici. “Stolto Allhà... la croce sanguigna e tremenda...” Bello, bello. Ue! ‘N atim, soggiunse improvvisamente. Non è che quei bauscia si incassano e mi fanno passare un guaio? Ma no, ‘i è luntan, cosa vuoi che venghino a sapere di ‘ste robe qua. E poi il soggetto mi piace e noi lombard ci facciamo propio una bella figura. Tirem innans.*

E così il Nostro riprese a pascersi di roboanti rime di Temistocle Solera, ora incavolandosi per il coro razzista “La bella straniera”, ora commovendosi al dolore della povera Giselda (“Se vano è il pregare”), confinata in quel di Antiochia nell’harem del suocero Acciano, ora entusiasmandosi all’arrivo dei crociati di papà Arvino che al santo grido di “s’uccida, s’uccida” facevan man bassa di tutto quanto capitava loro a tiro, ivi comprese, per par condicio, le teste e le membra di uomini, donne, vecchi e bambini. Ma alle parole della protagonista femminile “No! Giusta causa non è d’Iddio la terra spargere di sangue umano”, si fermò improvvisamente. Ue! Cosa va cianciando ‘sta sema! “Giusta causa...?” “la terra spargere...?”

Stava già brandendo con la destra la matita rossa che avrebbe sancito la bocciatura di quella vergognosa tirata quando entrò nella stanza un commesso che gli allungò una serie di dispacci provenienti da Algeri, Tunisi, Ankara e da altre importanti capitali del mondo musulmano in cui si parlava di malcelati malumori sorti presso le alte sfere di quei luoghi per via di certe vignette musicali di Mozart e Rossini (il Ratto dal serraglio, L’oca del Cairo, L’italiana in Algeri, Il turco in Italia, Maometto II, Mosé in Egitto ecc. ecc. ecc.) inviate da Sua Maestà l’Imperatore in persona e ritenute lesive dell’immagine dell’Islam, del suo Dio e del suo Profeta. Al tutto seguiva, ovviamente, la raccomandazione di agire in futuro con estrema prudenza e cautela. Varda te, anche col Mozart e col Rossini se la devon prendere ‘sti beduini, commentò amaramente mentre la strizza iniziava a farsi sempre più sentire.

Lasciate in sospeso le lagnanze di Giselda che a questo punto potevan fare solo buon gioco, lesse in fretta il resto del testo apprendendo così della conversione di Oronte alla fede cattolica, apostolica romana, benedetta dall’Eremita, alias zio Pagano, delle sofferenze dei crociati rimasti a corto di beveraggi (si sa, se i cristiani non soffrono un pochettino che cristiani sono?) e della presa al fosforo bianco della città santa, il che gli permise di formulare un giudizio d’insieme più che positivo sia dal punto di vista letterario che politico-diplomatico. E bravo il Solera! Furbo lui. Un colpo al cerchio e uno alla botte. E così tutti contenti. Bene, bene. Approvato.

Il Calderoli non poteva certo sapere che quelle prime innocenti querelles si sarebbero col tempo trasformate in una disputa dai toni ben più aspri ed accesi, gravida di conseguenze tutt’altro che trascurabili. Della qual cosa pare non si sia reso conto il pronipote del censore che, sulla scia delle boutades di pessimo gusto di certa stampa internazionale, ha di recente contribuito a gettar non poca benzina sul fuoco fornendo così un ulteriore pretesto per riaccendere gli animi surriscaldati sia dell’uno che, soprattutto, dell’altro fronte.

Ma ancora una volta, su questa ennesima stupidaggine umana, ecco elevarsi alta e possente e, al solito, inascoltata, la voce della Musica la quale per bocca di Giselda va severamente ammonendo: “No. Dio nol vuole, ei sol di pace scese a parlar.”

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 10
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
un fascicolo euro 8
- 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 10
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
un fascicolo euro 5
- 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 5
- 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 10
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 10
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***
un fascicolo euro 5
- 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 10
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)
un fascicolo euro 10 (edizione riveduta e corretta)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli - *Sonate fugate***
a cura di Roberto Becheri - un fascicolo euro 8
- 18 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (terza parte)
F. A. Bonporti Op. X Invenzione IV - A. Vivaldi Op. II Sonata XIII
un fascicolo euro 10
- 19 - **Orazio Vecchi - *Madrigali a sei voci***
- 20 - **Orazio Vecchi - *Madrigali a sei voci***
ed. critica di Mariarosa Pollastri
un fascicolo euro 10

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