

Musicaaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno XII - Numero 35

Maggio-Agosto 2006

Sommario

<i>Tassi, tasse e tartassati</i>	pag. 3
<i>Antonio Bernacchi, le roi des chanteurs, di P. Mioli</i>	4
<i>La docenza di Storia della Musica a Bologna tra Ottocento e Novecento, di F. Sabbadini</i>	5
<i>Lucia di Lammermoor, a cura di G. Ghirardini</i>	10
<i>Il concetto di transizione nella storia della teoria, di C. Marengo</i>	13
<i>Antoine e Françoise, Pelléas e Mélisande, di A. Maurois</i>	20
<i>Manon Lescaut, delirio e dannazione, di C. A. Pastorino</i>	27
<i>Aida, Radames, Turandot e gli altri</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

<i>Collaboratori</i>	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 Fari (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 2007 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

Kreiseriana

Tassi, tasse e tartassati

Rigoletto in esattoria

Tutto cominciò il giorno in cui il Duca di Mantova, vedendosi vuote le bisacce per aver finanziato un po' troppe guerre a destra e a manca, si inventò una nuova manovra consistente nel riempire la città di tassi, specie di sesso femminile. Quelle tasse che proliferarono esponenzialmente, creando qualche problema all'interno della cittadinanza virgiliana. Miei signori... implorava Rigoletto rivolgendosi agli agenti dell'ufficio Tributi. Sono solo un povero buffone. Stavo per l'appunto ripetendo a mia figlia Deh non parlare al misero del suo perduto bene, in riferimento alla misera casetta pignoratami proprio ieri. E poi, con questa figlia sul groppone... fosse solo per la gobba... Quale gobba? gli chiesero gli interlocutori. Gobba, gobba, eccola! Rientra nel tariffario Irpef, Ilor, Iciap, Irap... In fondo, signori, credetemi, si tratta solo di un grosso foruncolo. Quanto al resto, è la palandrana che fa difetto. L'ho comprata dai cinesi e non è firmata, ve lo giuro. Ma quelli, di rimando, Con la gobba ci campi. Capirete, per quello stipendio che mi passa il Duca. E poi, verità per verità, l'ho acquistata a rate con i tassi alle stelle. E che tassi, peggio dei topi alla leptospirosi. Rivolgetevi piuttosto ai Cortigiani, vil razza dannata! Quelli sì che percepiscono degli stipendi da favola per gironzolare notte e dì attorno al padrone, mentre io devo lavorare come un pazzo per dipingere di rosa il suo umor nero. Il conte di Ceprano ha un coiffeur personale e la legittima consorte nientemeno che manicure e pedicure riservate a Sua Eccellenza.

E il conte di Monterone? Beh, un dissidente caduto in disgrazia, un ramo secco che è finito sul patibolo senza nemmeno pagare il ticket sul boia. Favore concesso solo ai vip come del resto tanti altri riservati, per esempio, ai giudici. Timbrare il cartellino? Sciocchezze! Lavorare? Veramente... Sentenze? Se ne parla tra mezzo secolo. Insomma, per farla breve, quanto debbo pagare? Tre più otto meno quattro fratto due diviso sette per uno. Il tutto al quadrato. Un momento, tempi e modalità. Una metà s'anticipa il resto: ieri. Ma, bada bene, se contesti un po' alla fine ti condoniamo tutto e facciamo pagare la cifra a qualcun altro. Succede sempre così. Sai, di pesci nell'acqua del Mincio ce n'è un'infinità: basta gettare l'amo.

D'accordo, brigadiere, vuol favorire? Disse Rigoletto indicando la figlia in *deshabillé*. No, grazie sono gay. Passala al Duca, lui è sull'altra sponda, del lago, naturalmente, assieme a Sparafucile. Bravo, quello. Il grande capo sta cercando di espropriargli la taverna per farci un centro estetico: tatuaggi e *pearcing* a prezzi hollywoodiani. Povero Sparafucile, non sapeva che erano sbarcati gli americani pronti a fargli guerra. Con la scusa del suo nome si sono inventati che nascondeva armi nella vinaia e perciò gli hanno prosciugato tutte le botti. Si è rivolto perfino al Duca, offrendogli la sorella Maddalena, regolarmente rifiutata perché non si depila secondo l'ultimo diktat di Manhattan: dal cranio all'alluce, ovvero Ella mi fu rapata!

Anche Maddalena ha dovuto andarsene, avendo il pesce siluro, segretario di stato, deciso di gestire l'Isola del Famosi nel Lago di Mezzo, proprio dove lei prendeva il sole senza pagare l'Iva. Si è ridotta a lavorare nella biglietteria del Diossina Festival organizzato da Turbogas, meglio conosciuti come Ies. Ci vanno tutti perché si chiama così: è proprio un Caro nome. Colonna sonora della manifestazione: Come è bello respirar al posto della vecchia Donna è mobile qual piuma al vento... per via del vento che veniva da nord: freddo e malsano.

Ridotti pressoché sul lastrico, fratello e sorella non ebbero altra chance che quella di dirsi Pari siamo, mentre al buffone restava solo da cantare Sì, vendetta tremenda vendetta! Nel frattempo, tra isolotti e canneti, i tassi e le tasse se la spassavano moltiplicandosi a non finire, sicché, vista la numerosa figliolanza, nacquero parecchie filiali: di banche ed esattorie, naturalmente, onde poter adempiere con la massima comodità al quotidiano dovere di contribuenti.

J. Kreiser

Antonio Bernacchi, le roi des chanteurs

di Piero Mioli

Come il Pistocchi suo maestro e parecchi altri musicisti d'allora, anche Antonio Bernacchi (Bologna 1685 – 1756) fu cantante di teatro, "virtuoso" di corte, compositore, accademico (nella fattispecie filarmonico), maestro di canto: il contrappunto lo studiò a Bologna con il Ricieri e a Monaco con il Bernabei, ma il canto, arte nella quale brillò dal 1709 (anzi da qualche anno prima) al '36, l'apprese intensamente e faticosamente in patria, grazie alla pazienza, alla bravura e all'autorità di un maestro che seppe plasmare una voce poco dotata (oltre che alla sua costanza), come riferiscono all'epoca il Mancini e più tardi il Florimo. Importanti due episodi occorsi al personaggio poco dopo la trentina e la quarantina. Nel 1716, a Londra, il Bernacchi caricò il suo canto di passaggi spettacolari e incongrui con la melodia, onde a detta dell'Algarotti ricevette i rimbrotti del maestro: "Tristo a me io t'ho insegnato a cantare, e tu vuoi suonare!". E nel 1727, a Bologna, cantò nell'*Antigona o sia la Fedeltà coronata* dell'Orlandini insieme al Farinelli: prima "privatamente" (cioè durante le prove) e poi pubblicamente, davanti all'esuberanza un po' sfrontata del giovane collega pugliese seppe impegnarsi e vincere, imitandone, migliorandone e arricchendone il bagaglio degli abbellimenti. Due testimonianze alquanto contraddittorie, forse risolte in bene con quest'altra del 1753: "Se questi pazzi e deplorabili abusi offendono tanto il mio orecchio, quale effetto faranno in voi, gran maestro di mettere, di spendere, e di sostener la voce, di finir con chiarezza tutto ciò che s'intraprende, e di sottometter sempre l'abilità alla ragione?". Chi scrive la lettera è il Metastasio, chi la riceve è il Bernacchi in persona. Scontata l'autorevolezza, nel mittente dovrebbe essere fuori discussione anche il tatto, onde mai più si dovrebbe accusare il Bernacchi di alcunché, lui che due anni dopo scrisse ancora all'amico, da Bologna a Vienna, per sentirsi rispondere: "Voi deplorate saviamente lo stato lagrimevole della nostra musica, o, per dir meglio, de' nostri musici [che hanno] rinunciato all'espressione degli affetti".

Al periodo 1747-53, inoltre, risalgono quindici lettere del Bernacchi stesso a padre Martini, una delle quali, senza data, chiosa una musica ricevuta dall'ex-allievo del vecchio Pistocchi: "Bellissimo il mottetto ed ottimamente, a mio ladro gusto, concepito. Per dir le mie solite minchionerie, mi resta solo un desiderio che è di certi pezzetti piccoli di cantilene tanto nelle parti di concerto, che ne' ripieni; vorrei vederli un poco allungati, acciocché facesser impressione sufficiente in luogo grande, quale è, a mio debil credere, nemico mortale delle cose troppo spezzate, e siccome mi par concepito sommamente corto, così in qualche luogo si potrebbero far sentire i concertanti allungando le cantilene a solo". Complimenti a parte, quello che importa notare è la convinzione della bontà, dell'efficienza, della lunghezza vera e propria della cantilena: forse in chiesa era più necessario che in teatro, tale liquido melodismo vocale (anche se è impossibile che il Martini non lo sapesse), ma che ne sentisse la profonda esigenza un virtuoso dell'ugola come il Bernacchi significa semplicemente quale largo senso avessero per lui il concetto e la pratica del virtuosismo, ardua sintesi fra velocità di coloratura e sapienza di cantabilità. In sostanza, il Bernacchi fece suo lo stile del pieno '700, quello del vocalismo più ardito, "allegro" e strepitoso riprovato a parole dal maestro (per questo sdegnato o almeno contrariato), ma sicuramente senza gli eccessi, gli "abusi" antimusicali di cui si macchiarono altri, meno sorvegliati colleghi. Re dei cantanti secondo Florimo (e confermato in francese dal Fétis), il Bernacchi tenne scuola a Bologna, pare nella sua abitazione di via Riva di Reno, dal 1727 occasionalmente (a causa della carriera ancora impegnativa) e dal '36 stabilmente, producendo una scuola efficiente e famosa proprio come quella del maestro, ben degna di sommarsi ad essa in una tradizione complessivamente unitaria. Alla sua morte fu dettata una iscrizione, un'epigrafe latina che un diario manoscritto d'epoca, redatto da tal Ubaldo Zanetti, ha conservato. Del musico bolognese ovunque apprezzato per l'eccelsa soavità del canto e del precettore incomparabile si elencano anche i nomi degli allievi che "non sine lacrimis posuerunt": sono il Rocchetti di Foligno, il Raaf di Colonia, il Carliani di Bologna, il Tedeschi di Ronciglione detto Amadori, il Guarducci di Montefiascone, cantanti di varia provenienza e di varia ma spesso notevole fortuna sia in Italia che all'estero. Antonio Raaf, per esempio, doveva passare alla storia come "creatore" dell'*Idomeneo* di Mozart. Verissimo e benissimo, e se mediante lui il 2006 che celebra Mozart a 250 anni dalla nascita si può ricordare un attimo anche del Bernacchi, in un mondo effimero come quello del melodramma è tanto di guadagnato.

*La docenza di Storia della Musica a Bologna tra Ottocento e Novecento**

di Francesco Sabbadini

L'assunzione di Gaetano Gaspari alla carica di bibliotecario del Liceo Filarmonico bolognese nel 1856, è da considerarsi un evento di decisiva importanza nella vita di questo Istituto: compositore, direttore di coro, uomo di vasta cultura letteraria, riordinatore del fondo librario risalente al collezionismo accanito del padre Martini, "direttore spirituale di tutta la vita del Liceo" nelle parole di Claudio Sartori,¹ il Gaspari segnò l'affermazione di quelle attività di indagine storica e musicologica su solida base scientifica che trovarono ascolto, a livello ufficiale, nel "Regolamento Generale del Liceo Musicale" approvato dal Consiglio Municipale del 28 maggio 1869, allorché venne riconosciuta al Liceo la qualifica di "Scuola di perfezionamento" e fu istituita una "Scuola di Storia e di Analisi Musicale", affidata al bibliotecario, della durata di due anni e obbligatoria per gli allievi delle classi di Composizione e Contrappunto (restava escluso invece ogni insegnamento di tipo prettamente letterario).² I contenuti programmatici, in questi anni, non erano rigidamente stabiliti e inquadrati per leggi e regolamenti, ma scaturivano dall'attività e dalle proposte dei singoli docenti,³ e anche nel caso della disciplina storica musicale doveva essere autorevolmente operante l'influsso di un clima e di un impegno culturale, segnatamente dopo l'unità d'Italia, che si concretavano nell'azione di governo di ministri della Pubblica Istruzione quali Francesco Da Sanctis o Pasquale Villari, storici e filosofi l'uno influenzato da un'impostazione di pensiero improntata a una perdurante matrice idealistica, l'altro più sensibile al richiamo del pensiero positivista e al suo severo metodo di indagine. Scrisse il Villari che "oggi la storia non è un'arte solamente, è diventata anche una scienza", e ancora: "Tutta la storia universale è divenuta una nostra sacra proprietà, ed ogni scoperta del passato manda una luce nuova sul presente. A misura che il nostro orizzonte storico si allarga, il nostro spirito si solleva come per contemprarlo da maggiore altezza"; "nel passato" sancisce il Villari, è "la spiegazione del presente".⁴ Si ricordò del Villari Francesco Vatielli, bibliotecario al Liceo dal 1906, laddove il filosofo fu sostenitore della necessità di pubblicare opere di divulgazione culturale di alto livello ma non rachiuse "nella rocca santa della severa erudizione e della austerità filologica", nell'introduzione a un saggio che voleva porsi proprio in questa prospettiva,⁵ e che si accompagnò ad altri lavori a questo obiettivo indirizzati.⁶

Tra i docenti dell'Istituto bolognese che si prodigarono nell'istituzione di una solida base programmatica per l'insegnamento storico musicale nell'ultimo scorcio dell'Ottocento va nominato in primis Luigi Torchi, docente di Composizione e dal 1892 bibliotecario del Liceo.⁷ Egli espose con lucida convinzione e chiarezza le sue idee pedagogiche in un articolo sul nono numero della "Rivista Musicale Italiana", il glorioso periodico di cui fu egli stesso tra i fondatori, dal titolo semplice e di vasta portata ad un tempo *L'educazione del musicista italiano*.⁸ Dopo una severa strigliata a un certo lassismo metodologico e a certe indulgenti e dannose aperture di credito verso una malintesa libera fantasia, ravvisati nella docenza di Composizione in particolare, il Torchi entra nello specifico dell'insegnamento della Storia della Musica esprimendosi in frasi essenziali e a tratti perentorie: "Dell'indirizzo moderno degli studi del Conservatorio è parte integrante la cultura generale, che, attingendo da varie altre discipline, si concreta nella scuola di Storia della musica e di musicologia – migliorata con esempio pratico di musica antica – e nella scuola di Letteratura italiana". "Campi inesplorati – prosegue il Torchi – e che pure nascondono tanti e sì grandi tesori".

L'autore si ripromette quindi di superare certi pregiudizi che si sono protratti nei decenni e che talora, e neppure troppo raramente in verità, si eternano a una nuova svolta di secolo: primo fra tutti

* Il presente articolo riporta il testo della relazione tenuta al Convegno "Martini docet" svoltosi dal 30 settembre al 2 ottobre 2004 presso il Conservatorio di Bologna in occasione del secondo centenario della sua fondazione.

quello che addebita allo studio storico “un carico soverchio e nocivo alla mente e alla fantasia dell’artista”, cui contrappone il valore risolutivo di una sintesi superiore di “ingegno e cultura”.

È possibile ripercorrere l’iter didattico del Torchi, nella pratica viva dell’insegnamento, attraverso la testimonianza di un allievo, Emilio Norda, compilatore degli argomenti delle lezioni svolte nell’anno scolastico 1894-95:⁹ da queste righe emerge la volontà di una riflessione generale sulle grandi tematiche storiche ed estetiche attraverso i secoli condizionata da un lato da una innegabile e allora consueta impronta nazionalistica (che induce lo studioso a identificare certi passi di Wagner sicuramente ispirati a Monteverdi, a riconoscere evidenti presenze melodiche italiane in Beethoven, a valorizzare come determinante la formazione in varie città della penisola di compositori quali Händel, Mozart e Hummel, e ad auspicare la nascita di una nuova scuola italiana che integri le componenti vocale e strumentale e che ridimensioni “il romanticismo tedesco del quale sino al midollo siamo imbevuti” con il rischio “di farci morire nevropatici deliranti”), dall’altro da un positivistico richiamo alla verità della scienza, “la scienza che per l’effetto delle sue scoperte definisce la natura dell’arte e perviene a marcare con completa chiarezza le condizioni di esistenza dell’opera d’arte”, con quel raziocinio e quell’oggettiva osservazione che fa giustizia di “supposizioni o poetici slanci”; un’arte che viene definita come “facoltà di rendere sensibile il carattere essenziale delle cose”, e la cui anima musicale mai deve scadere a semplice imitazione.

Il lavoro didattico induce, potremmo rilevare quasi inevitabilmente, il Torchi a certe generalizzazioni, a una sorta di determinismo storicistico che nulla toglie, beninteso, all’importanza e alla validità di questo tentativo di una trattazione organica relativa a una sì vasta disciplina (e sempre considerando fedeli e attendibili le annotazioni del diligente allievo!): così se l’arte greca ha sviluppato la sua energia e la sua vitalità morale dopo le vittorie militari sui Persiani, il Medioevo ha subordinato ogni sua espressione alla funzione religiosa, e saranno i nuovi tempi rinascimentali ad aprire gli occhi a una umanità che saprà aderire a nuovi valori e condizioni culturali: “il mondo cristiano si è fatto pagano”.

Dopo gli anni in cui si esercitò l’encomiabile e ferace azione didattica del Torchi (e non è questa la sede ove ripercorrere la sua fondamentale saggistica musicologica, quasi tutta contenuta nei tomi della “Rivista Musicale Italiana”), avanzava nei Conservatori e nei Licei musicali l’esigenza crescente di una più disciplinata organizzazione dei programmi di studio; il Liceo bolognese fu interessato da un nuovo Regolamento approvato dal Consiglio municipale nel 1907 che suddivideva i corsi in tre basilari raggruppamenti: una scuola elementare preparatoria, le scuole principali e le scuole complementari, e fra queste ultime trovavano cittadinanza la “storia della musica”, la “musicologia”, la “letteratura melodrammatica”, la “lettura pratica del latino”.¹⁰ Qualche anno dopo, nel 1912, con una legge del 6 luglio, fu stilato un primo regolamento statale sull’insegnamento della musica in Italia e ancora oltre, nel 1918, una legge del 5 maggio diede nuovo e più rigido assetto ai curricula degli istituti governativi, prima che la riforma Gentile provvedesse a un riordino generale dell’istruzione artistica, con i definitivi Regi Decreti per i Conservatori del maggio e del dicembre 1930.¹¹

In questi anni nell’ambito della scuola musicale petroniana alcuni studiosi, e grandi compositori persino come Ottorino Respighi, intesero mettere la loro cultura e il frutto delle loro ricerche al servizio delle esigenze sacrosante di una buona e proficua divulgazione tanto più indispensabile per artisti e musicologi che auspicavano il definitivo superamento di un (almeno presunto) provincialismo culturale italiano, e, ancora, la diffusione di un decoroso sapere storico-musicale fra tutti gli studenti di Conservatori e Licei.

E dalla penna del Respighi, in collaborazione con il musicologo pugliese Sebastiano Arturo Luciani nacque il saggio Orpheus, suddiviso in due parti, “Iniziazione musicale” e “Storia della musica”,¹² destinato, come si legge nella prefazione, “a chi, conoscendo almeno gli elementi della grammatica musicale, voglia farsi una idea di quello che è, nella sua mirabile complessità, la musica moderna”. In queste pagine è dichiarato l’intento di giungere a una sintesi coinvolgente gli aspetti formali e strutturali e quelli storici ed estetici, sintesi tutt’altro che neutra od ostentatamente asettica, come si evince dai passi dell’Introduzione dedicati alle tematiche della parte seconda: “La seconda parte del lavoro tratta della storia della musica propriamente detta, vale a dire delle forme, intese in un senso largo e, diciamo pure, affatto nuovo. Sappiamo benissimo – scrivono gli autori – che le teorie estetiche più

recenti, derivate da quelle crociane, negano il concetto di forma. Noi crediamo tuttavia che in fatto di arte in genere, e di musica in ispecial modo, in cui la forma si identifica col contenuto, non si possa prescindere da questo concetto”.

Da questo assunto, e dopo una rapida esemplificazione di alcune fasi evolutive del linguaggio musicale in cui si arriva a giustificare l’asserzione di una sedimentata sopravvalutazione di generi quali l’Oratorio e l’Opera,¹³ gli autori procedono a un definitivo chiarimento dei loro capisaldi estetici così scrivendo: “Per noi l’evoluzione della musica moderna è costituita dalla tendenza dell’elemento fonico a liberarsi da quello verbale,¹⁴ e culmina perciò nella sinfonia di Beethoven. Non trascuriamo tuttavia di accennare alle tendenze attuali, consistenti nella valorizzazione dei caratteri nazionali, nella aspirazione della musica alla rappresentazione e nel dissolvimento della unità strofica e tonale. Dopo le quali tendenze noi crediamo di vedere i segni di un ritorno alla melodia pura e al canto. Anche per quel che riguarda la storia il compito che ci siamo proposti non era facile. Ma anche qui crediamo di aver fatto cosa non inutile, offrendo almeno uno schema chiaro e preciso di quello che, secondo noi, debba essere una storia della musica vera e propria, che non sia cioè una raccolta caotica di monografie o di notizie biografiche”.

Un anno dopo questo cospicuo contributo andò alle stampe presso l’editore bolognese Nicola Zanichelli il secondo volume del saggio di Francesco Vatielli¹⁵ *Materia e forme della musica* già ricordato alla nota 5, suddiviso in tre principali capitoli, “Forme vocali”, “Forme strumentali”, “Forme sceniche” (il precedente volume del 1923 si suddivideva in un primo libro dedicato all’“Organologia”, con relativa classificazione degli strumenti, in un secondo riservato all’“Orchestra” e in una conclusiva appendice sui “Liutai” considerati sino alla fine del Settecento). L’itinerario cronologico del primo raggruppamento comincia dalla lirica antica passando quindi in rassegna il canto liturgico e profano nel Medioevo, l’“Organum” e il “Discantus” per giungere al Mottetto e alle forme polifoniche e quindi alla monodia profana e allo stile concertato da chiesa; il paragrafo dedicato all’Oratorio e alla Cantata sacra anticipa quello finale avente per tema la lirica romantica e moderna. Il percorso delle forme strumentali trova anch’esso inizio dall’antica cultura musicale greca con la citaristica e l’auletica, prosegue con la musica strumentale medioevale per soffermarsi poi sui liuti e gli strumenti a tasto rinascimentali e sui violini e gli strumenti ad arco seicenteschi. Un paragrafo è dedicato al pianoforte, un altro al sinfonismo classico e quello conclusivo al sinfonismo romantico e moderno. Le forme sceniche infine sono esaminate dall’antico teatro greco a quello medioevale, dai primordi del melodramma agli sviluppi e alle differenziazioni dell’opera italiana e francese, sino alla riforma dell’opera seria e al melodramma nell’Ottocento.

Ma la pubblicazione del Vatielli che più si uniformò alle regole e ai programmi ministeriali (le famose 32 tesi) recepiti dai licei municipali come quello bolognese è la *Storia della musica* esposta in tavole sintetiche ad uso scolastico,¹⁶ le cui finalità furono esposte dall’autore, nell’“Avvertenza”, con ammirevole chiarezza: “Come gli altri volumi che fanno parte di questa collezione scolastica – scrive lo studioso – le presenti Tavole di Storia della Musica vogliono essere un utile prontuario per la preparazione agli esami degli alunni degli Istituti e dei Conservatori musicali. Ho cercato di esporre la materia con chiarezza di dettato e con l’intento precipuo di dire soltanto il necessario, l’essenziale. Ho evitato la solita litania di nomi che, non corredati di un commento che pure brevemente delinea almeno i caratteri fondamentali dell’arte dei vari maestri, non rappresentano altro che un inutile e vano sforzo mnemonico. Dei musicisti del passato ho parlato soltanto di quelli che hanno importanza storica preminente; dei viventi ho nominato quelli che godono rinomanza più estesa e, nella generale opinione, consentanea. Le due tesi dei Programmi che hanno uno scopo riassuntivo di tutto un periodo e delle varie forme musicali in esso apparse non sono state svolte in singole tavole, perché in queste non avrei potuto fare altro che ripetere quanto avevo esposto nelle precedenti.¹⁷ L’omissione, anzi, mi sembra giovevole, nel senso che l’allunno, dovendo svolgerle agli esami, sarà costretto non solo a riguardare le Tavole precedenti, ma anche a riassumerne il contenuto con un lavoro della propria mente e con non poco vantaggio della sua preparazione”.

Una testimonianza di un buon lavoro per la diffusione del sapere storico-musicale in un contesto scolastico la offrì anche Lionello Levi, musicologo, critico musicale e docente di Storia della Musica nell’Istituto bolognese dal 1930:¹⁸ i nove capitoli del suo *Profilo di storia della Musica* spaziano dai

popoli antichi, tra cui gli “Orientali”, attraverso le tappe fondanti del percorso cronologico con una suddivisione degli argomenti non vincolata a predefinite suddivisioni dei contenuti, ma attenta piuttosto alle tipologie nazionali al di là dei generi e delle specifiche forme, talché il capitolo sesto raggruppa le vaste, complesse e multiformi tematiche del Sette-Ottocento tedesco da Bach a Strauss, mentre il settimo, L’Ottocento in Italia, non trascura una produzione e una realtà strumentale, di cui Bologna non fu piccola parte,¹⁹ documentata nelle opere di Bazzini e Sgambati, di Mancinelli e Martucci. Significativa, e di manifesta onestà intellettuale, è la presa di posizione dello storico nei confronti dell’ancor giovane Novecento: egli vi osserva “composizioni che manifestano il travaglio di spiriti inquieti e cercanti ed il fermento di un nuovo, che allo stato potenziale si cela ancora dietro una cortina misteriosa”.

Negli ultimi decenni del diciannovesimo secolo e nei primi del ventesimo, la scuola musicale bolognese vide fiorire un novero di studiosi, musicologi e compositori, che posero le basi di una ricerca storica e di una attività didattica in tutto innovativa e feconda di consistenti iniziative editoriali: vi era l’immenso patrimonio bibliografico martiniano a sostenerla, uno stimolante clima filosofico e culturale in genere a vieppiù motivarla, ma anche la coscienza di una necessità formativa rivolta agli studenti, molti dei quali privi di una parallela istruzione scolastica umanistica e scientifica di riferimento: di qui l’impegno a produrre una saggistica organica ed elementare che fosse all’utile servizio di una scolaresca, anche allora, piuttosto anomala rispetto a un più omogeneo modello liceale o universitario, e si ponesse in indispensabile sinergia con la diuturna professione didattica del docente, al fine di evitare una deriva schematicamente e aridamente nozionistica. Occorreva inoltre rinunciare a certe accensioni ideologiche e a troppo radicali punti di vista estetici, piuttosto frequenti in quel lasso di tempo (rischio accuratamente evitato nelle citate proposte divulgative del Vatielli e del Levi),²⁰ e perseguire invece quell’ideale di sicura conoscenza maturata da serena obiettività, che forse mai sarà fine conquistato, ma sempre dovrà realizzarsi in doverosa condotta di lavoro.

Francesco Sabbadini

¹ Claudio Sartori, *Il R. Conservatorio di Musica G. B. Martini di Bologna*, Firenze, Felice Le Monnier, 1942, p. 78.

² Claudio Sartori, op. cit., p. 84.

³ Cfr. Giorgio Colarizi, *L’insegnamento della musica in Italia*, Roma, Armando Armando, 1971, p. 19. Scrive l’autore che l’insegnamento della musica, affidato da secoli a istituzioni tradizionali di diverse origini storiche, al debutto dello stato unitario “non costituiva problemi né urgenti né interessanti le masse”.

⁴ Pasquale Villari, *L’insegnamento della storia* (1868), in *Arte e filosofia*, Firenze, Sansoni, 1884, pp. 191-219.

⁵ Francesco Vatielli, *Materia e forme della musica*, vol. I, Firenze, Felice Le Monnier, 1923; vol. II, Bologna, Nicola Zanichelli, 1926, p. VII dell’Introduzione.

⁶ Come la diffusa e adottatissima *Storia della musica esposta in tavole sintetiche ad uso scolastico*, più volte riproposta dall’editore milanese Carlo Signorelli. Alle scuole, ma non solo, era rivolto il *Sommario di storia della musica per uso degli studenti degli Istituti Magistrali e delle persone colte* dello scrittore e critico musicale modenese Gino Roncaglia (Bologna, Licinio Cappelli, 1937), strutturato in 28 capitoli, dalla “Musica antica esotica”, che raccoglie notizie dei popoli antichi, compresi gli Zingari, sino ai Greci, alle “Scuole nazionali estere” (l’ultima delle quali, quella dell’America del Nord, “ha mostrato in questi ultimi tempi un certo risveglio, ma i suoi compositori, ben lungi dal darci un’arte a fisionomia nazionale, si attaccano a formule antiche o moderne ben note, o tutt’al più introducono nell’arte l’elemento sincopato e negroide del jazz”) (p. 134).

⁷ Un esauriente saggio sul Torchi è quello di Caterina Criscione, *Luigi Torchi. Un musicologo italiano tra Otto e Novecento*, Imola, Editrice La Mandragora, 1997. Cfr. inoltre Francesco Vatielli, *Luigi Torchi*, in “Rivista Musicale Italiana”, XXVII, 1920, pp. 682-696: osserva il Vatielli che prima di lui la critica era esercitata da “esteti orecchianti o da gazzettieri di mestiere”, e che si disperdeva nei “vaniloqui di una retorica d’occasione e di luoghi comuni” (p. 683). Sull’attività critica del Torchi, in particolare nei confronti di Giuseppe Verdi, vedi anche Francesco Sabbadini, *Spigolature di critica verdiana a Bologna*, in *Bologna in musica. Musica e poesia, teatro e polemica, arte e costume nella Bologna del Seicento e dell’Ottocento*, a cura di Piero Mioli, pubblicazione del Conservatorio “G. B. Martini” di Bologna (2003), pp. 201-208.

⁸ Luigi Torchi, *L’educazione del musicista italiano*, in “Rivista Musicale Italiana”, IX (1902), pp. 888-902.

⁹ *Lezioni di storia musicale. Compilate sulle lezioni del prof. Torchi da Emilio Norda*. Riproduzione a stampa in fac-simile. Segnatura XX-G-VI-3 della Biblioteca del Conservatorio “G. B. Martini” di Bologna.

¹⁰ Cfr. Claudio Sartori, op. cit., p. 96.

¹¹ Cfr. Giorgio Colarizi, op. cit., pp. 18-21. Il regolamento nazionale del 1918 fu recepito dalla municipalità bolognese che redasse un suo “Regolamento organico per il Liceo musicale” nel 1925; cfr. Claudio Sartori, op. cit., p. 105, 106.

¹² Ottorino Respighi, Sebastiano Arturo Luciani, *Orpheus*, Firenze, G. Barbera, 1925. Reprint in stampa anastatica Roma, Bulzoni, 1981, in collaborazione con il Fondo Respighi e la Fondazione Cini di Venezia.

¹³ Nel corso della trattazione storica è ben riscontrabile la volontà di ridimensionare questi due generi, che vengono spesso

trattati separatamente e in redazione ridotta rispetto ad altri fenomeni musicali, quali le forme strumentali.

¹⁴ Il Luciani, da parte sua, ribadì questa tesi in un saggio pubblicato qualche anno più tardi, ove scrisse di una tendenza storica dell'elemento fonico a "liberarsi di quello verbale e a diventare semplicemente e puramente suono", e di una storia della musica come "storia di questa liberazione". cfr. Sebastiano Arturo Luciani, *Mille anni di musica*, Milano, U. Hoepli, 1936, p. 2.

¹⁵ È ben nota l'attività storica e musicologica del Vatielli; basti qui ricordare che egli fu bibliotecario dell'Istituto bolognese dal 1907 al 1945 (e direttore dello stesso tra il 1924 e il 1925).

¹⁶ Si è consultata in questa sede un'edizione del 1937.

¹⁷ Si riferisce evidentemente alle tesi n. 12 e n. 32 del programma d'esame ministeriale, che richiedono al candidato uno "sguardo riassuntivo" sulla polifonia del Cinquecento e sulle forme in genere "dal Cinquecento in poi".

¹⁸ Lionello Levi, *Profilo di Storia della Musica*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1931.

¹⁹ È significativa ed eloquente la crescita dei concerti di sola musica strumentale nel cartellone del principale teatro cittadino, dal 1872 soprattutto: cfr. Sergio Paganelli, *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966*, in *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, a cura di Lamberto Trezzini, vol. II, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 99 sgg.

²⁰ A inizio Novecento forte era la tendenza, presso alcuni docenti, a immettere nel lavoro didattico i contenuti di spiccate e talora radicali posizioni estetiche: è il caso del compositore e critico musicale Alceo Toni, direttore del Liceo musicale di Rovereto dal 1908 al 1910, che nella sua *Prolusione a un corso di storia della musica* (Rovereto, Ugo Grandi, 1908), trova l'occasione per scagliarsi contro il "mascagnismo", "un genere d'arte che sta (...) tra il giapponese e il rusticano", la *Salomé* di Richard Strauss, imputata di "morbosità erotica", "degnata tutt'al più di osservazione e di studio antropologico-psichiatrico", il *Pelléas* di Debussy, che si illude di riscoprire un'infanzia dell'arte palesando invece "deficienze e ingenuità". Il Toni si schiera per un primato della musica strumentale, "l'arte eletta e pura per eccellenza", ed esorta infine i giovani compositori italiani a ignorare pedanterie passate e presenti e a battersi contro il convenzionalismo delle forme classiche.

Nobel

Sono da sempre un grande fan di Bob Dylan ed ascolto i suoi dischi da quando avevo undici anni. Questo grande artista ha, a mio parere, influenzato assolutamente tutto il paesaggio musicale degli ultimi 40 anni. Sono, difatti, sicuro che Dylan conosce pochissimi accordi eppure la sua esecuzione ha sempre qualcosa di speciale, di riconoscibile. Ci sono degli errori che sono diventati parte del suo suono. Del resto, per la prima volta introdusse l'elemento civile nelle canzoni. È lui che ha creato la canzone civile, parlando anche della guerra nucleare. Per me Dylan è la quintessenza del rock'n'roll. Ho cominciato ad ascoltarlo a metà dei Sessanta, quindi non l'ho mai considerato un cantautore o un poeta folk; per me lui era rock, elettricità, movimento. Quando, per esempio, canta "Hurricane", sembra il canto di un pugile, di un combattente e penso che si possa ben dire che, come Elvis ci ha liberato il corpo, Bob Dylan ci ha liberato la mente. Poi, a proposito di un suo famoso brano "Highway 61 Revisited", mi piace ricordare che, la prima volta che l'ho ascoltato, sono rimasto affascinato dai suoni di tutti gli strumenti che ci sono in quel disco. Veramente emozionante. È senz'altro vero che è difficile dire su Dylan qualcosa che non sia già stato detto, e magari dirlo anche meglio. Basterà forse ribadire che Bob Dylan è un pianeta ancora inesplorato. Per un cantautore lui è indispensabile almeno quanto lo sono per un falegname chiodi, martello e sega, e, come ha detto parlando di lui un altro grandissimo della musica internazionale, Tom Waits, che io condivido pienamente: "In Dylan sono importanti anche i fruscii dei suoi bootleg degli anni Sessanta e Settanta. Lui vive nell'essenza delle sue canzoni". Ed adesso dopo cinque anni, è uscito "Modern Times", il primo nuovo album di Bob Dylan dopo cinque anni. Esattamente è il suo 44 album. Grande, grandissimo Dylan. Giù il cappello, anche da sessantacinquenne continui ancora a stupirmi! A quando il Premio Nobel per la letteratura?

Mario Pulimanti (*Lido di Ostia-Roma*)

Ci dispiace deluderla ma non siamo affatto d'accordo. È vero. Viviamo in un mondo in cui le scale di valori sono state completamente azzerate per cui tutto fa brodo. Ciò non ci impedisce tuttavia di remare anche in questa occasione contro corrente, alla faccia del pensiero dominante. Entrando nel merito. Per carità, il buon Dylan, pur nella sua semplicioneria musicale, sarà anche piacevole, accattivante e i suoi testi, magari, altamente "impegnati" (con tutti i miliardi che gli hanno fruttato...). Ma tutto questo appartiene ad un certo ambito, quello della musica leggera. Che ci azzecca (come direbbe qualcuno) con un premio dedicato alla letteratura e per giunta attribuito in passato a personaggi del calibro di un Carducci, di un Mann, di un Hesse, di un Pirandello, di un Sartre ecc. ecc.?

Dalla fonte all'opera

Lucia di Lammermoor

Tra Scott, Cammarano e Donizetti, Flaubert compreso

a cura di Gherardo Ghirardini

8. Chi mi frena in tal momento. Come abbiamo già letto in Flaubert, la festa nuziale viene sconvolta dall'inatteso sopraggiungere di Edgardo, angustiato dal presunto sleale atteggiamento dell'amata, in realtà costretta da loschi maneggi tesi ad avvelenare i rapporti tra i due innamorati. Presentatosi in tutta la sua consistenza scenica e drammatica, il giovane Ravenswood diffonde tra gli astanti una forte carica di collera. Nel romanzo di Walter Scott tutti rivendicano il diritto di chiedere ragione dell'accaduto e perciò nessuno rinuncia all'irresistibile desiderio di farsi avanti con la massima prontezza. Ovviamente la prima parola va alla pestifera Lady Ashton, madre di Lucia, cui fanno ala il figlio e il marito, mentre la protagonista, spaurita e come paralizzata, tace.

Così Walter Scott descrive il tutto.

Miss Ashton aveva appena lasciato cadere la penna, allorché la porta si spalancò, e il signore di Ravenswood entrò nella sala. Lockard e un altro domestico, che avevano tentato di impedirgli il passo nella galleria e nell'atrio, furono visti sulla soglia come inchiodati dalla sorpresa che si comunicò all'istante a tutte le persone riunite nel salone. La sorpresa del colonnello Ashton Douglas era mista a risentimento, quella di Bucklaw ad una indifferenza altera e affettata; tutti gli altri, e perfino lady Ashton, davano segni di timore e Lucia sembrava impietrita a quell'inaspettata apparizione. Apparizione poteva ben essere chiamata, poiché Ravenswood aveva più l'aspetto di uno che esca dal regno dei morti che non quello di un essere vivente.

Si piantò nel bel mezzo della sala di fronte al tavolo presso cui Lucia stava seduta, e, come se questa fosse stata sola nella sala, posò su di lei uno sguardo con un'espressione mista di profondo dolore e di giusta indignazione. Il mantello da viaggio di colore scuro gli era scivolato da una spalla e gli ricadeva lungo il fianco in ampie e profonde pieghe da mantello spagnolo. Il suo ricco vestito era inzaccherato dal viaggio e tutto in disordine per la lunga corsa a cavallo. Aveva una spada al fianco e pistole alla cintura. Il cappello di feltro, con la tesa abbassata, che non si era tolto entrando, dava un aspetto ancor più cupo ai suoi lineamenti bruni che, alterati dal dolore e segnati dalle tracce spettrali di una lunga malattia, aggiungevano ad un volto, già in natura duro e fiero, un'espressione feroce e perfino selvaggia. Ciocche di capelli polverose e scarmigliate sfuggivano di sotto il cappello, e quella sua posizione rigida ed impassibile faceva somigliare la sua testa piuttosto a quella di un busto di marmo che a quella di una persona vivente. Non disse una sola parola e fra gli astanti regnò un profondo silenzio per oltre due minuti.

Fu rotto da lady Ashton che in quello spazio di tempo aveva recuperato in parte la sua naturale audacia. Ella chiese di conoscere la causa di quella intromissione non autorizzata. "Questa è una domanda, signora, che ho maggior diritto di rivolgere io" disse suo figlio, "e debbo chiedere al signore di Ravenswood il favore di seguirmi dove potrà darmene la risposta a suo piacimento." Bucklaw s'intromise dicendo: "Nessuno al mondo mi usurperà il diritto che ho per primo, di chiedere una spiegazione al signore di Ravenswood. Craigengelt," aggiunse sottovoce, "che tu sia dannato, perché stai lì a guardare fisso come se avessi visto un fantasma? Vammi a prendere la spada nella galleria".

"Non cederò a nessuno il mio diritto di chieder ragione all'uomo che ha arrecato siffatto affronto alla mia famiglia," disse il colonnello Ashton. "Un po' di pazienza, signori," disse Ravenswood, volgendosi verso di loro con cipiglio severo e facendo cenno con la mano come per imporre silenzio al loro alterco. "Se siete stanchi della vita come lo sono io, troverò il tempo e il luogo per impegnare la mia contro uno di voi o contro entrambi; in questo momento non posso perdermi a disputare di simili bagatelle." "Bagatelle!" fece il colonnello Ashton sguainando a metà la spada, mentre Bucklaw metteva la mano sull'elsa di quella che Craigengelt gli porgeva in quell'istante. Sir William Ashton, temendo per l'incolumità del figlio, si slanciò tra i giovane e Ravenswood, esclamando: "Figlio mio, ti ordino... Bucklaw, vi supplico... pace... pace..., in nome della Regina e della legge."

“In nome della legge di Dio,” disse Bide-the-bent, facendosi innanzi a lui con le mani alzate fra Bucklaw, il colonnello Ashton e l’oggetto del loro risentimento. “In nome di colui che portò la pace sulla terra e la buona volontà fra gli uomini, vi imploro, vi supplico, vi ordino di non usare violenza l’uno contro l’altro. Dio condanna l’uomo assetato di sangue; e colui che di spada ferisce di spada perirà.” “Mi prendete per un cane, signore,” disse il colonnello Ashton, “o per un essere ancora più stupido di un bruto, da tollerare un simile insulto nella casa di mio padre? Lasciate andare me, Bucklaw. Egli deve rendere conto a me, altrimenti, per il cielo, lo passerò da parte a parte lì dove si trova.”

“Voi qui, non la toccherete,” disse Bicklaw; “Egli una volta mi ha risparmiato la vita e venisse anche il diavolo in persona a portarsi via la casa e tutta la generazione, non permetterò che non abbia un leale combattimento.”

Le passioni dei due giovani in contrasto diedero agio a Ravenswood di esclamare con voce ferma e severa: “Silenzio! Colui che veramente cerchi il pericolo ne scelga il momento opportuno. La mia missione qui sarà presto compiuta.”

Nell’opera di Donizetti i due minuti di silenzio previsti da Walter Scott vengono riempiti dai fremiti dell’orchestra e dalle esclamazioni di Lucia e del coro. Una fiammata cui segue il concertato definito più propriamente Sestetto, uno tra i massimi vertici del teatro ottocentesco, un’ingegnosa struttura venata di oscure titubanze, ove ogni personaggio rimane chiuso gelosamente in se stesso, prigioniero delle proprie meditazioni ma all’interno di un’uniformità di pensiero ruotante attorno a Lucia che vive fino in fondo la propria sofferenza. Dopo l’iniziale stupore, o terrore, il clima infuocato si decanta di colpo, mentre testo e musica penetrano nel sottosuolo delle differenti anime. La presenza collerica di Edgardo cede il passo a considerazioni compassionevoli e alla conferma di un amore inossidabile. Il fratello Enrico ha piena consapevolezza del proprio fallo, cosicché lo stato di commozione investe tutti, da Lucia a Raimondo, da Arturo ad Alisa, compreso il coro, rimandando le schermaglie al finale dell’atto. Ecco il testo di Salvatore Cammarano.

EDGARDO

(Chi mi frena in tal momento?
Chi troncò dell’ira il corso?
Il suo duolo, il suo spavento
son la prova d’un rimorso!
Ma, qual rosa inaridita,
ella sta fra morte e vita...
Io son vinto... son commosso!...
T’amo, ingrata, t’amo ancor!)

ENRICO

(Chi mi frena il mio furore
e la man che al brando corse?
Della misera in favore
nel mio petto un grido sorse!
È il mio sangue! l’ho tradita,
ella sta fra morte e vita...
Ahi! che spegnere non posso
i rimorsi del mio cor.)

ELISA e CORO, RAIMONDO, ARTURO

Come rosa inaridita, *ecc.*

LUCIA (*riavendosi ad Alisa*)

(Io sperai che a me la vita
tronca avesse il mio spavento...
Ma la morte non m’aita...
Vivo ancor per mio tormento!
Da’ miei lumi cadde il velo,
mi tradì la terra e il cielo!...
Vorrei pianger, ma non posso...
M’abbandona il pianto ancor!)

RAIMONDO, ARTURO

(Qual terribile momento!
Più formar non so parole...
Densa nube di spavento
par che copra i rai del sole!
Come rosa inaridita
ella sta fra morte e vita...
Chi per lei non è commosso
ha di tigre in petto il cor.)

Ed ecco l’analisi del Sestetto curata da William Ashbrook.

Il sestetto di *Lucia* è di gran lunga la pagina più nota di tutto il teatro donizettiano. Il suo successo immediato lo consacrò maestro insuperabile della scrittura d’insieme, ovvero qualcosa di più di un dotato melodista, e corrispose pienamente alle aspettative suscitate dal successo del terzetto che conclude il primo atto dell’*Esule di*

Roma. Un esame del sestetto di *Lucia* può essere un buon punto di partenza per analizzare alcuni dei concertati finali di Donizetti. Esso costituisce il tempo lento del finale bipartito del secondo atto. In Italia questo brano è tradizionalmente chiamato un “quartetto” e non senza giustificazione, essendo il principale nucleo melodico sostenuto da quattro voci; nella seconda metà, quando subentrano anche Alisa e Arturo, la loro funzione è essenzialmente di completare le armonie insieme con il coro, il quale canta in staccato in valori di semiminima sui tempi forti delle battute. La struttura

Sestetto (Lucia, Alisa, Edgardo, Enrico, Raimondo, Arturo, coro): “Chi mi frena in tal momento?” (Larghetto)	
<i>a</i>	duetto: Edgardo e Enrico (16 battute)
<i>a</i> ¹	quartetto: Lucia e Raimondo ripetono <i>a</i> , Edgardo e Enrico cantano delle frasi secondarie (16 battute)
<i>b</i>	sestetto: dominata all’inizio dalla frase di Enrico “È mio sangue!” (10 battute)
<i>b</i>	ripetizione del sestetto (10 battute)
<i>coda</i>	cadenze melodiche alla dominante (4 battute) frase senza accompagnamento per Edgardo ed Enrico (2 battute) V ⁷ - una cadenza per tutti (non vi sono altre cadenze) (2 battute)

del concertato non poteva essere più semplice. Il fascino irresistibile di questo brano è dovuto all’abilità con la quale Donizetti riesce a trasformare gli elementi del confronto in melodie, espandendole in modo da coinvolgere non solo l’attenzione ma le emozioni stesse del pubblico. La sezione iniziale (*a*) del sestetto è dominata dal tenore e dal baritono che cantano in terze e in seste. Alla ripetizione di *a*, le stesse parti sono riprese dal soprano e dal basso, e la maggiore distanza tra queste due voci (intervalli di decima e tredicesima), unitamente al contrasto più accentuato fra i relativi timbri, allarga la gamma sentimentale del gruppo fino a includervi la disperazione di Lucia e i presentimenti oscuri di Raimondo. Nella ripetizione di *a* l’impasto è più ricco, grazie al contributo di Enrico e di Edgardo, prima attraverso frasi isolate, quindi in modo permanente fino al termine della sezione. “Ah, è mio sangue” di Enrico che apre la sezione *b* è, a differenza dello stile declamatorio di *a*, superbamente lirico, e il frequente impiego delle terzine nel secondo e terzo tempo della battuta crea un senso di 9/8 che contrasta con il precedente 3/4. La sezione *a* consistente in quattro coppie di frasi simmetriche è più lunga di *b* che consta solo di 10 battute; *b* inizia con la frase di 2 battute di Enrico, che questi immediatamente ripete con il basso. Segue un arco vocale di 6 battute, dominato dal tenore e dal soprano, sul II e V⁷ della tonalità della dominante. Questo disegno asimmetrico, che coinvolge tutti i sei solisti e il coro, e che raggiunge il suo culmine nei Si bemolle acuti del soprano, determina un momento di potente tensione. Di struttura relativamente semplice, il sestetto suscita un senso spontaneo di lenta progressione e di sviluppo organico; l’effetto d’insieme all’atto dell’esecuzione è ben superiore a quello che s’otterrebbe sommando gli effetti delle singole parti.

Conclusosi il concertato, Edgardo non piega il capo, affrontando spavalidamente i presenti a viso aperto e rendendo incandescente la situazione, allorché riverserà tutto il suo biasimo sulle presunte colpe dell’amata, accettando il duello col fratello di lei. In tal modo i fatti che si susseguono non sono che l’inizio della catastrofe più completa. (3 - *continua*)

Dudamel: un Don Giovanni nella norma

Preceduto da un notevole battage pubblicitario, Augusto Dudamel, è salito sul podio della Scala per dirigere il Don Giovanni con un risultato che definiremo “nella norma”.

Vista la “tenera” età (25 anni), si auspica che col tempo il giovane venezuelano possa diventare quello che lui stesso pretenderebbe di essere oggi: “un nuovo direttore di opera lirica nel mondo” (parole sue).

Ma di quale opera parlava?

Il concetto di transizione nella storia della teoria

di Carlo Marengo

6. F. J. Fétis, i teorici dei gradi fondamentali e delle funzioni armoniche

Nel *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (Saggio sulla teoria razionale dell'arte della composizione, 1817-21 e 1830-32) di Gottfried Weber il quale inaugura quel tipo di cifratura fondato sulla mescolanza di numeri romani ed arabi che sarà alla base della teoria dei gradi, i processi di trapasso permangono ancora saldamente legati all'idea di "passaggio a toni diversi". Da un punto di vista grafico la tonalità d'arrivo inizia ad essere segnata con una lettera alfabetica seguita dal doppio punto e dal grado specifico del nuovo ambito (ad es. Re: V⁷ = settima di dominante di re maggiore).

L'evoluzione in chiave storica dei fenomeni modulanti è invece per la prima volta descritta da François-Joseph Fétis nel *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art* (1844) nel quadro dell'indagine condotta dal musicista francese sulla natura della *tonalité*, termine di nuovo conio ideato nel *Dictionnaire de musique moderne* (1821) da Castil-Blaze (François Henri Joseph Blaze, 1784-1857) per indicare le "corde tonali", ossia i suoni più importanti di un tono (la tonica, il IV e il V grado), in opposizione alle "corde melodiche", rappresentative dei gradi secondari. Fétis suddivide i vari tipi di tonalità e dei rispettivi passaggi succedutisi nella storia della composizione in 4 *ordres*:

1 - "gli accordi consonanti e le loro modifiche attraverso il ritardo dei loro intervalli rappresentano l'antica tonalità unitonica"¹ (XIV-XVI secolo) in cui, in un contesto governato da libere sequenze verticali vagamente coagulantisi attorno ad un centro, tanto l'idea di modulazione quanto il concetto stesso di tonalità non potevano ancora sussistere;

2 - "l'accordo di settima del V grado e i suoi derivati danno origine alla tonalità moderna e alla sua meccanica attrattiva, costituendosi al contempo come lo strumento privilegiato per passare da un tono all'altro". Questo sistema è chiamato "Ordine transitonico o seconda parte dell'armonia";

3 - "gli accordi dissonanti naturali, modificati attraverso i sostituti del modo minore, mettono in rapporto simultaneo parecchi toni" dando luogo così all'"ordine pluritonico" nel quale la settima diminuita, che Fétis deriva dalla sostituzione della fondamentale della quadriade di dominante col suono ad essa superiormente contiguo (ad es. sol♯ si re MI/FA) viene ad assolvere, come già osservato peraltro da Kirnberger, ad un ruolo di primo piano nel concatenamento di toni piuttosto eterogenei e lontani;

4 - "resta ora da considerare quest'aspetto nell'ultimo periodo della sua esperienza armonica, [...] fase questa - afferma Fétis - che designo con il nome di Ordine onnitonico". In particolare il frequente impiego della triade aumentata del V grado con le sue implicazioni enarmoniche (ogni suono è fondamentale di tre distinte entità triadiche) stempera la percezione unitaria della tonalità vanificando così la stessa idea di modulazione.

Un ennesimo passo in avanti verso la teoria dei gradi è compiuto da Johann Christian Lobe che pubblica tra il 1850 e il 1867 un *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (Trattato di composizione musicale) ove compare la nozione di *Stufe*, ossia di grado della scala. Le successioni accordali sono divise in "diatoniche" (*leitereigen*, proprie della scala di base) e "modulanti" (*ausweichend*, "devianti"). La rilevanza del grado armonico viene ulteriormente accentuata per il tramite del concetto di accordo alterato (*alterirt*) che consente di ricondurre ad un unico centro non solo aggregazioni comprendenti suoni ad esso estranei, ma interi passaggi "modulanti" reinterpretati come semplici eventi cromatici di un sistema centrale o periferico.

Nei *Grundsätze der musikalischen Komposition* (I principi della composizione musicale, 1853-54) Simon Sechter formula la cosiddetta teoria dei passi o successioni fondamentali. Attingendo dalla nozione d'intervallo dominantico di Rameau, egli postula nel salto di quarta ascendente (o quinta

discendente) delle fondamentali, espresse o sottintese, il rapporto di base di tutti i collegamenti armonici mentre l'idea di *Stufe*, ripresa da Lobe, determina una duplice distinzione tra "accordi propri alla scala" e "accordi ad essa estranei". Quanto al problema specifico della transizione, Sechter sottolinea che molti fenomeni in apparenza modulanti sono riconducibili al cromatismo il quale a sua volta non è altro che un ampliamento della diatonica di fondo, giacché "dietro una concatenazione cromatica se ne cela sempre una diatonica" e molti passi "dalle apparenze modulanti serbano di fatto la loro fedeltà alla tonica". Il concetto di modulazione permane a designare trapassi di un certo spessore tra regioni ben definite, trapassi resi graficamente attraverso l'incolonnamento dei gradi fondamentali, dando così modo ai singoli aggregati di poter essere connessi, per quanto possibile, ad entrambe le tonalità in cui assolvono a funzioni diverse (accordi ibridi). Nondimeno, la presa d'atto che molte aree instabili più o meno ampie altro non sono che manifestazioni cromatiche di un unico centro piuttosto che uno sterile susseguirsi di "tonalità" fittizie e prive di consistenza, resta uno dei suoi meriti indiscussi,² considerando poi che proprio in quegli anni (1855-60) Richard Wagner stava per porre mano al *Tristan und Isolde* con gli inevitabili problemi che esso avrebbe comportato per la teoria.³

Hugo Riemann e i fautori delle funzioni armoniche non sembrano portare un sensibile e originale contributo alla definizione dei trapassi, classificati come "cambio delle funzioni tonali delle armonie".⁴ Di notevole interesse è invece la distinzione, scaturita dalle precedenti esperienze di Momigny, Lobe, Sechter ecc., tra *Tonart*, ossia il materiale melodico e armonico derivato dai suoni rigorosamente diatonici, e *Tonalität*, l'insieme dei primi e degli accordi generati dal cromatismo, in altre parole la cosiddetta "tonalità allargata". Per Riemann la differenza tra *Tonart* e *Tonalität* va ben oltre il rapporto diatonica-cromatismo dal momento che le aperture interne trovano giustificazione non tanto nelle semplici note alterate quanto piuttosto negli stessi postulati della teoria funzionale, primo fra tutti la capacità della tonica d'interessare rapporti con le più disparate combinazioni accordali. Così, accanto ai processi di base della *Tonart* (le triadi principali, gli accordi paralleli, i *Leittonwechselklänge* o accordi di scambio di sensibile, poi ribattezzati da Grabner *Gegenklänge*, contraccordi) vengono a delinearli quelli della *Tonalität*, vale a dire le dominanti secondarie e la dominante minore del modo maggiore e, viceversa, la sottodominante e la dominante maggiore del minore, la sottodominante della sottodominante (SS e ss) e via dicendo, oltre, naturalmente, alle cosiddette affinità di terza che, nella pratica, la letteratura ottocentesca aveva già sostituito a quelle di quinta, imperanti per tutto il secolo precedente.

Per una svolta sostanziale e decisiva dei propri contenuti il pensiero teorico dovrà attendere i primi decenni del Novecento ed in particolare le rivoluzionarie speculazioni di Henrich Schenker ed Arnold Schönberg, il primo strenuo paladino della tradizione tonale, il secondo tenace assertore di un nuovo linguaggio che cerca la propria ratifica nella continuità con i processi compositivi del passato.

7. Heinrich Schenker

Nel 1906 Schenker pubblica il suo primo saggio, l'*Harmonielehre*,⁵ dove nella Sezione II, capitolo II, al §136, "Il concetto di tonicizzazione e cromatizzazione", si legge: "Non soltanto all'inizio ma anche nella parte centrale di un brano, ciascun grado manifesta un impulso irresistibile a diventare una tonica indipendente, ossia il grado più forte della scala. Se il compositore soddisfa quest'impulso entro il sistema diatonico di cui il grado in questione è parte, chiamo questo processo *tonicizzazione* e il fenomeno che lo causa *cromatismo*."⁶ La tonicizzazione, sia in forma diretta che indiretta,⁷ presenta i seguenti vantaggi:

- 1 - l'ampliamento del grado "tonicizzato" che dà la sensazione di creare differenti sistemi;
- 2 - la crescita quantitativa del sistema di base, derivata dall'ingresso di suoni estranei che, acuendo il contrasto con quelli originali, consente, nella fase del ritorno, di percepire questi ultimi sotto nuova luce.

Al cap. IV, §161, è ripreso il dualismo tra la vecchia "falsa modulazione" (o "modulazione transitoria"), ossia il *Tonikalisierung*, e la "modulazione" effettiva: "Non ritengo necessario di dover sottolineare che nei casi in cui il compositore abbandona deliberatamente un certo sistema diatonico non si ha alcun diritto di negare la presenza di una vera e propria modulazione. Come sarebbe possibile,

d'altra parte, sostenere un sistema diatonico che non esiste? L'assenza di un centro primario ben definito [...] si trova nei cosiddetti sviluppi delle composizioni "cicliche" ove l'assenza di unità tonale, deliberatamente voluta dallo stesso compositore, rende del tutto arbitraria l'interpretazione cromatica."⁸ Infine, nella Divisione II, sezione I, espressamente dedicata alla modulazione, al §171 giunge anche qui l'immane sentenza: "S'intende per modulazione un mutamento radicale da una tonalità ad un'altra. Tale mutamento deve essere così completo da non consentire il ritorno del tono abbandonato. In ciò sta l'unica discrepanza fondamentale tra la modulazione e i cambi a tonalità fittizie prodotti dal cromatismo. Questi cambi sono soltanto apparenti in quanto altro non sono che lo sviluppo più articolato di un grado della scala rigorosamente diatonico."⁹

Queste idee verranno riviste e modificate man mano che il musicologo austriaco perfezionerà la teoria dei tre livelli di crescita della triade tonica che lo indurrà a negare non soltanto il concetto di modulazione come passaggio a toni diversi ma la stessa idea di trapasso quale evento strutturalmente determinante il divenire della forma.

In *Der freie Satz (La composizione libera)*,¹⁰ uscito postumo nel 1935, nella parte terza, cap. 3, sez. 11, §277, Schenker chiarisce in maniera inequivocabile il suo pensiero: "Prendiamo ora in esame il problema delle tonalità apparenti al livello esterno. La coerenza dell'insieme, garantita dalla struttura fondamentale, manifesta in ogni opera d'arte lo sviluppo di un solo accordo. Pertanto la sola tonalità ad essere presente è quella di quest'accordo e tutto ciò che al livello esterno è interpretabile come tono a sé stante è semplicemente illusorio. Infatti, come l'arpeggio del basso della struttura fondamentale è trasferito alle cosiddette tonalità apparenti, allo stesso modo anche gli accordi possono rappresentare dei gradi armonici entro le cadenze trasposte."¹¹ Nondimeno, per via dell'appartenenza a delle cadenze trasferite, essi vengono ad occupare un ruolo diverso rispetto a quello dei gradi dei livelli precedenti. L'errore della teoria odierna sta nel leggere meccanicamente tali aggregati in base al loro valore di superficie, il che può solo ostacolare la percezione unitaria dell'insieme.

Un esempio.

Haydn, "Emperor Hymn" (Qt. op. 76 no. 3)

The image shows three staves of musical notation for Haydn's "Emperor Hymn" (Quartet op. 76 no. 3).
 Staff (a) shows the melody with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It includes a 3-measure phrase marked "(accent)" and a 12-measure phrase. A large bracket underneath spans from the first measure to the end, with a "(12)" below it. Above the staff, there are several "A" markings.
 Staff (b) shows a simplified version of the melody, focusing on the initial ascent. It includes a 1-measure phrase and a 12-measure phrase. Below the staff, there are markings "(= I II V)" and a large bracket.
 Staff (c) shows a further simplified version of the melody, focusing on the initial ascent in a different key signature (D major). It includes a 12-measure phrase. Below the staff, there are markings "(= D major: I II V I)" and a large bracket.

Nella Fig. 39.3, il *Kaiserhymne* di Haydn, occorre distinguere con attenzione l'uno dall'altro i gradi dei vari livelli (a, b e c):

- a) gradi che controllano l'intera melodia;
- b) gradi in funzione dell'ascesa iniziale, sol¹-re², nella sua interezza;
- c) gradi in funzione di la¹-re², cioè di una parte soltanto dell'ascesa iniziale.

Di conseguenza la tonalità di re maggiore in c) è solo apparente. Inoltre, nel livello esterno (Fig.

120,6), gli accordi con cui Haydn sostiene le strutture diminutive, anche se si tratta indubbiamente di elementi cadenzali,

Haydn, "Emperor Hymn" (Qt. op. 76 no. 3) (cf. Figs. 39,3; 119,3)

a)

b)

sono subordinati ai gradi della Fig. 39,3. Pertanto il loro livello di dipendenza è identico a quello delle diminuzioni nelle forme semplici della Fig. 39,3.”¹²

In sostanza, quel che Schenker vuol dire è che una tonalità indipendente al livello esterno non è altro che l’elaborazione compositiva di un grado (la sua “tonica”) che ai livelli intermedi è parte di un moto contrappuntistico-cadenzale, a sua volta esso stesso prolungamento di un grado che, scendendo sempre più di livello in livello, viene ad identificarsi con la struttura fondamentale, l’*Ursatz*, e i suoi due elementi costitutivi, l’*Urlinie* (3-1, 5-1, 8-1) e il *Bassbrechung* (l’arpeggio del basso).

La concezione schenkeriana di “tonalità fittizia” è ulteriormente chiarificata dai suoi seguaci tra i quali spicca per autorevolezza Felix Salzer. In *Structural Hearing* (1952) Salzer rileva che secondo il vecchio concetto di modulazione solo l’inizio e la fine di un lavoro tonale sarebbero legati al centro primario mentre la parte più consistente sarebbe destinata a vagare in un continuo succedersi di centri diversi. “Ma è proprio questo il vero senso della tonalità? È questa l’idea che Bach, Mozart, Beethoven, Chopin e tanti altri hanno espresso nelle loro opere? Quando Beethoven indica il movimento di una sonata o di una sinfonia in un dato tono, dobbiamo forse desumere che soltanto l’inizio e la fine sono in quella tonalità, mentre le altre sezioni abbracciano più toni diversi?”¹³

La risposta è data attraverso l’analisi del Valzer in si minore op. 18 di Schubert. “Il punto nevralgico è il passaggio dall’accordo di Re a mis. 8 all’accordo di settima di Re a mis. 12. Secondo l’analisi armonica, l’accordo di batt. 8, preceduto dalla propria dominante, rappresenta il I grado di una nuova tonalità, quella del relativo maggiore. Molti ascoltatori avvertiranno nelle misure seguenti la presenza costante del tono di Re per via del pedale omonimo e dell’accordo di tonica che tacitamente sostiene il motivo in progressione al soprano. Gli accordi cromatici di mis. 13 e 14 dovranno allora esser considerati una modulazione di ritorno a si. Pertanto, in base a questa lettura, il Valzer modula da si minore a re maggiore per ritornare infine ancora a si minore. Per l’ascolto strutturale, invece, la parte in Re non *ritorna* alla tonalità di base ma *procede* verso la meta conclusiva, l’accordo di dominante di Fa# (mis. 15) e la tonica si (mis. 16). Ciò che emerge, quindi, è un moto unidirezionale in avanti e non all’indietro. Ne deriva pertanto che l’idea di direzionalità assume un ruolo di grandissima importanza oltre a segnare una rimarchevole differenza a livello concettuale tra il nostro approccio e il metodo ordinario. Così l’episodio solitamente attribuito al tono di Re viene a svolgersi in realtà all’interno del movimento dall’accordo di si a quello di Fa#, vale a dire dalla tonica alla dominante del centro primario. Qual è allora lo *status* e il compito delle misure comunemente assegnate a re maggiore? Esse determinano un movimento entro l’accordo prolungato di Re, la mediante di si, che ha la funzione di meta intermedia della tonica e di spinta verso la dominante. Il ruolo di quest’accordo, pertanto,

è quello di mediante della sequenza strutturale I-III-V-I rappresentativa dell'intelaiatura armonica di una sola tonalità, si minore.¹⁴

A questo punto Salzer insinua il dubbio che la differenza tra le due letture, la modulazione a Re e il prolungamento del III grado di si, si riduca ad una mera questione terminologica, dal momento che la sostanza rimane la stessa. "Questa obiezione è infondata in quanto il prolungamento accordale non indica un moto al di fuori della tonalità verso una nuova area, seppur temporanea. Esso implica, al contrario, l'esistenza di un solo tono; infatti, una volta dimostrato che l'accordo di Re è parte effettiva della successione I-III-V-I, l'intero passaggio può essere mantenuto entro i limiti di un unico centro. Mentre la teoria della modulazione si fonda sul concetto autocontraddittorio di partenza da una tonalità pur rimanendo al suo interno, l'ascolto strutturale postula che un brano con l'armatura di si minore è, in effetti, soltanto in si minore, in quanto ogni accordo, con o senza prolungamenti, può essere giustificato come parte integrante di un organismo sonoro retto da una sola tonalità."¹⁵

8. Arnold Schönberg

In *Structural functions of harmony* (*Le funzioni strutturali dell'armonia*, 1948), Schönberg mette a punto, seppur in un contesto generale del tutto diverso da quello di Schenker, una nuova teoria avente quale presupposto il concetto di monotonalità secondo cui una composizione, pur esibendo in apparenza più aree autosufficienti, sarebbe in realtà fusa in un unico centro amplificato da più o meno accentuati passaggi a proprie *regioni armoniche*, enfatizzate attraverso lo sviluppo dei rispettivi sistemi e delle rispettive sequenze accordiche. Accantonata così per l'ennesima volta l'idea di modulazione come smembramento tonale e passaggio ad entità diverse, le transizioni divengono il mezzo attraverso cui la tonica tende ad instaurare rapporti con i propri gradi, o meglio, con le proprie "regioni". "Il mescolare note e accordi estranei in successioni che sarebbero altrimenti diatoniche - scrive Schönberg - era considerato dagli antichi teorici, anche nelle parti non cadenzali, come una modulazione. Ma questa è una concezione ristretta e antiquata della tonalità. [...] Il concetto di regione è una conseguenza logica del principio della monotonalità, secondo il quale ogni digressione dalla tonica viene considerata sempre nell'ambito della tonalità in base ad un rapporto che può essere diretto o indiretto, vicino o lontano. In altre parole: in un pezzo di musica esiste solo una tonalità, e ogni sua parte che un tempo veniva considerata come tonalità diversa è soltanto una regione, un contrasto armonico nell'ambito della stessa tonalità.

regioni in rapp. di aff. di 3a	omonima maggiore	relativa minore	i tre gradi principali	omonima minore	relativa maggiore	omonima minore	regioni in rapp. di aff. di 3a
Sol# (omol. Lab)							Re_b
sol#							re_b
	Mi	mi	Sol	sol	Si _b	si _b	
Do#							Sol_b
do#							sol_b
Do#							Sol_b
do#							sol_b
	La	la	Do	do	Mi _b	mi _b	
Fa#							Do_b
fa#							do_b
Fa#							Do_b
fa#							do_b
	Re	re dorico	Fa	fa	La _b	la _b	
Si							Fa_b
si							fa_b
							Re_b, napoletana

La monotonalità comprende la modulazione, cioè il movimento verso un altro tono che può anche essere svolto a sé stante, ma considera tali deviazioni come regioni della tonalità, subordinate al

potere centrale di una tonica. È possibile così comprendere l'unità armonica di uno stesso pezzo".¹⁶

Per chiarire i diversificati livelli di rapporti tra il tutto e le sue parti, Schönberg stende la cosiddetta *tavola delle regioni* (cfr. p. 17) servendosi, per designare i singoli centri armonici, di lettere alfabetiche talvolta piuttosto macchinose, non di rado mutate dall'armonia funzionale.¹⁷ Pertanto, al fine di evitare la complessità della simbologia schönberghiana, ci limiteremo a proporre direttamente la tavola di do maggiore per analizzare poi i meccanismi che presiedono alle sue diramazioni.

Il prospetto evidenzia orizzontalmente tre allineamenti principali. In quello superiore e inferiore si sviluppano prima la dominante e poi la sottodominante, entrambe in rapporto di quinta ascendente-discendente con la tonica, posta al centro del gruppo intermedio. Le regioni contenute all'interno della croce hanno origine da una triplice stretta affinità con il centro primario: 1) la già citata relazione di quinta da cui derivano le regioni della dominante e della sottodominante, 2) il dualismo maggiore-relativa minore, che dà il cosiddetto "tono" *relativo*, a sinistra della tonica e 3) il rapporto maggiore-omonima minore, il quale ha come conseguenza il "tono" *omonimo*, a destra della tonica, relazione ordinariamente considerata, secondo la visuale del circolo delle quinte, discretamente "lontana" (ad es. Do/do, da 0^b a 3^b).

La tonica, la dominante e la sottodominante instaurano verso sinistra i propri rapporti in base 1) alla relativa minore, 2) all'omonima maggiore, 3) all'affinità di terza esistente tra quest'ultima e le regioni poste alla terza maggiore sopra e alla terza minore sotto. Verso destra, ossia in direzione delle aree dei bemolli, le relazioni hanno luogo in senso opposto, ossia secondo il passaggio 1) omonima minore, 2) relativa maggiore, 3) omonima minore e infine 4) affinità di terza minore superiore e di terza maggiore inferiore.

Schönberg classifica poi i rapporti tra la tonica e le sue regioni secondo cinque categorie di affinità:

1 - *regioni con affinità diretta e vicina* (segnate con caratteri-standard): eccezione fatta per il re dorico, derivato dal primo modo gregoriano, sono i tradizionali "toni vicini" e compaiono tutti, tranne il mi relativo di Sol, all'interno della croce;

2 - *regioni con affinità indiretta ma vicina* (in corsivo): vengono così chiamate perché si presentano in stretto contatto con le prime sia attraverso la dominante comune (le regioni omonime maggiori di sinistra La, Mi, rispettivamente omonime maggiori di la e mi, e le omonime minori di destra, la tonica, la sottodominante e la dominante minore, do, fa, sol) sia "per mezzo di una trasposizione proporzionale", come nel caso di Mi^b e La^b, le "relative" di do e fa minore, ma non si^b maggiore per i motivi che si diranno in seguito;

3 - *regioni con affinità indiretta* (in grassetto): sono mi^b e la^b da un lato, in quanto omonime minori delle relative maggiori dell'omonima minore della tonica (Mi^b) e della sottodominante (La^b), e Sol[#]/sol[#] e Fa^b/fa^b, omologhe di La^b/la^b e Mi/mi dall'altro, e pertanto, nonostante la dislocazione nella tavola all'estrema sinistra e all'estrema destra, discretamente raggiungibili attraverso l'enanarmonia;

4 - *regioni con affinità indiretta e lontana* (con sottolineatura): si contraddistinguono per via della distanza di tono (Re/re) e semitono (Re^b napoletana) ascendente e tono discendente (Si^b/si^b) con la tonica. Schönberg, anche nelle esemplificazioni pratiche, le mette in rapporto con la tonica per il tramite della sottodominante maggiore e minore di cui costituiscono il VI grado (Fa/fa-Re/re, Re^b, la sopradominante maggiore della sottodominante maggiore, la sopradominante minore della sottodominante maggiore e la sopradominante maggiore della sottodominante minore) o il IV (Fa/fa-Si^b/si^b, la sottodominante maggiore della sottodominante maggiore e la sottodominante minore della sottodominante minore, secondo l'armonia funzionale la SS e la ss);

5 - *regioni con affinità molto lontana* (grassetto con sottolineatura): utilizzate nell'Ottocento in prevalenza negli sviluppi, esse si prospettano come medianti e sopradominanti M e m delle regioni Mi, La, Re e si^b, mi^b, la^b. Il rapporto con la tonica si esplica attraverso gli intervalli di semitono cromatico ascendente e discendente (Do[#] M/m, Re^b M/m, Si M/m, Do^b M/m) e di quarta aumentata e quinta diminuita (Fa[#] M/m, Sol^b M/m).

L'intervallo di seconda con la tonica rappresenta un elemento decisivo per ascrivere una regione ad un grado d'affinità di una certa lontananza. Infatti il re dorico, relativa minore della sottodominante Fa, il Re sopratonica, la dominante della dominante, e il Re^b napoletano rientrano nel gruppo 4 (regioni con affinità indiretta e lontana), anche se tutte queste triadi sono degli accordi cromatici di

larghissimo impiego in grado di facilitare approcci piuttosto immediati con le rispettive regioni senza dover necessariamente passare attraverso l'area della sottodominante.

Nel modo eolico, scelto come prototipo della modalità minore, il numero delle regioni con le quali la tonica è in rapporto diretto è piuttosto ridotto, dal momento che essa non può esercitare sulle proprie aree lo stesso controllo praticato da quella maggiore, mentre i passaggi alle regioni in relazione indiretta sia attraverso il relativo maggiore che la tonica maggiore,¹⁸ la sottodominante e la dominante sono abbastanza complessi. Va inoltre rilevato che mentre la tonica maggiore è al contempo dominante della propria sottodominante (triade maggiore con settima minore), la tonica minore, in quanto tale, può diventare dominante solo attraverso il cromatismo, ossia innalzando la propria terza.

Nel corso del XX secolo i contributi sulla tonalità e sui processi di transizione forniti da Schenker e Schönberg verranno ripresi, diffusi e perfezionati dai rispettivi allievi, parallelamente al perdurare delle posizioni più conservatrici, nella stragrande maggioranza dei casi largamente imperanti.

Carlo Marengo

¹ F. J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*, Brandus et Dufour, 8a edizione, Paris 1864, p. 151. Per questa e le successive citazioni (rispettivamente pp. 174, 179 e 184 del trattato) cfr. pure la voce *Modulazione*, a cura di S. Gut, in D.E.U.M.M./III, Utet, Torino 1984, p. 167.

² Nel *Manuale di armonia*, trattando dei metodi di condurre una modulazione, Schönberg deprecia il ricorso a formule astratte e preconfezionate sostenendo che le premesse imprescindibili di tali processi sono da ricercarsi unicamente nell'istinto e nella musicalità dell'allievo, come già del compositore. "In questo libro io non faccio dell'estetica, non affermo che qualcosa non è bello, né proibisco ciò che non capisco con la scusa che è brutto. Ma il modo di modulare di cui si diceva è veramente mai privo di proporzioni. Il principio di scomporre le modulazioni lontane, come tanti ottimi principi contenuti in questo trattato, non è farina del mio sacco, e si trova già nei trattati dei migliori teorici del passato." A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal, Wien 1911; *Manuale di armonia*, ed. it. a cura di L. Rognoni, Il Saggiatore, Milano, 1980, p. 339. Tra questi, a piè di pagina, è citato, con una brevissima nota biografica, Simon Sechter.

³ Cfr. I. Bent, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁴ H. Riemann, *Vereinfachter Harmonielehre*, Augener & Co., London 1893; *L'Harmonie simplifiée*, trad. francese, Augener & Co., London 1893, p. 58.

⁵ H. Schenker, *Harmonielehre*, Cotta, Berlin-Stuttgart 1906; *Harmony*, trad. inglese a cura di O. Jonas, Chicago University Press, Chicago 1954.

⁶ H. Schenker, *op. cit.*, p. 256.

⁷ La tonicizzazione diretta avviene quando un grado-accordo assume valenza di tonica secondaria di per sé o tutt'al più con l'ausilio di suoni ornamentali cromatizzati. Quella indiretta si ha invece quando un grado secondario per diventare tonica fa uso di uno o più gradi-accordi di preparazione.

⁸ H. Schenker, *op. cit.*, p. 299.

⁹ Inoltre "La modulazione può dividersi in tre tipologie: 1- la modulazione per cambio d'ufficio di un'armonia [l'accordo comune]; 2- la modulazione per cambio cromatico; 3- la modulazione per cambio enarmonico." H. Schenker, *op. cit.*, p. 321.

¹⁰ H. Schenker, *Der freie Satz*, Universal, Wien 1935; *Free Composition*, trad. inglese, Longman, N.Y. 1979.

¹¹ Contrariamente ai teorici precedenti (Lobe, Sechter, Richter ecc.), già in *Harmonielehre*, Schenker aveva elaborato una personale concezione di *grado armonico* che porterà a compimento in *Der freie Satz*. Secondo tale prospettiva il grado armonico schenkeriano non deve affatto confondersi con il semplice accordo di una data stringa quanto piuttosto con l'aggregato in cui quella stringa s'identifica e si riassume. "La mia idea di grado è assai più elevata ed esclusiva di quella convenzionale, in quanto non tutte le triadi debbono considerarsi dei gradi; di decisiva importanza è infatti la distinzione tra Do come fondamentale di una triade e Do come grado. Il grado è un'unità superiore ed astratta. A volte può anche comprendere parecchie armonie, ciascuna delle quali in apparenza autonoma. In altre parole: anche se, in determinate situazioni, un certo numero di aggregati potrebbe sembrare una sequenza di tante triadi o tante settime indipendenti, nondimeno esse possono fondersi, nel loro insieme, in un solo accordo, ad esempio do-mi-sol, e venire così sussunte nell'idea di grado. Il grado afferma così la sua natura di fenomeno altamente elevato in quanto sintetizza in sé i singoli eventi incorporando le loro proprietà intrinseche in un'unica triade." H. Schenker, *Harmony*, *cit.*, pp. 138-139.

¹² H. Schenker, *Der freie Satz*, *cit.*, p. 112.

¹³ F. Salzer, *Structural Hearing*, Boni, N.Y. 1952; rist. Dover, N.Y. 1982, p. 19.

¹⁴ F. Salzer, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁵ F. Salzer, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ A. Schönberg, *Structural Functions of Harmony*, Williams and Norgate Limited, N.Y.-London 1954; *Le funzioni strutturali dell'armonia*, trad. italiana, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 48-49.

¹⁷ T, t, D, SotD nelle situazioni più semplici, oppure ad esempio $\flat mvsopd$ nei casi più complessi, ossia, partendo dall'ultima sigla, la regione della sopradominante (sopd) della dominante minore (v) della mediantina minore abbassata ($\flat m$), relazione piuttosto complessa per indicare la regione di sol \flat minore nel sistema principale di Do.

¹⁸ "Nonostante le relazioni assai strette, il cambiamento di *genere* (cioè dal minore al maggiore) impone cautela e richiede una accurata neutralizzazione." A. Schönberg, *op. cit.*, p. 63.

Antoine e Françoise, Pelléas e Mélisande

di André Maurois

Non è difficile per il teatro d'opera riempire di entusiasmo le platee, facendo persino scattare un meccanismo di identificazione tra spettatori e protagonisti. Certo, si tratta di una prerogativa propria del melodramma più popolare. Si sa che dopo la première delle Nozze di Figaro tutti cantavano "Non più andrai farfallone amoroso", analogamente a quanto sarebbe accaduto una sessantina d'anni più in là alla "Donna è mobile" di Giuseppe Verdi. Per non citare un topos letterario, vale a dire l'influenza di Lucia di Lammermoor esercitata sugli stati d'animo di Madame Bovary. Eppure non è escuso che fenomeni del genere abbiano ad avverarsi anche nel cosiddetto teatro d'élite. Non a caso questo tipo di transfert coinvolge anche i coniugi Quesnay nel corso del romanzo di André Maurois (al secolo Émile Herzog) Bernard Quesnay. Durante la rappresentazione del Pelléas et Mélisande, infatti, malgrado il clima raggelato e l'abissale distanza che divide il capolavoro di Claude Debussy dal teatro più accessibile al largo pubblico, la passione dei due infelici amanti incide su Françoise e Antoine, creando situazioni furtive, provocando smarrimenti improvvisi, riaprendo dolorose cicatrici. Anche la signora Quesnay come la Bovary accarezza illusioni, mentre il marito, inaspettatamente, sospira e si commuove al cospetto di Mélisande che, sul palcoscenico, ama, soffre e muore.

[...] La musica era dolcissima, una melopea che si limitava a sottolineare le parole.

"Non sono felice" cantava Mélisande, mentre la penombra della sala rendeva il suo profilo incorniciato dalla capigliatura bionda stranamente simile a quella di Françoise. "È meglio che ve lo dica oggi, signore, non sono felice qui". Antoine aveva mantenuto l'ingenuità degli uomini che vanno poco a teatro; non conosceva il nome dei cantanti e nemmeno la trama del *Pelléas*.

Una donna bionda cantava con la tristezza dei bimbi, e disperata "non sono felice" mentre Antoine pensava che anche lui continuava a mantenere prigioniera una Mélisande più bella e più triste all'interno di una casa a lei inospitale.

Che fare? Cosa avrebbe dovuto fare Golaud? La musica dava vita ad un mondo di semplicità e di chiarezza ove tutte le virtù sembrano facili. "Ragiona, Mélisande. Dimmi, non vuoi più stare con me?" Antoine emise un sospiro e Françoise stette ad osservarlo.

"No, non è questo. Vorrei partire con voi. Il fatto è che non posso più vivere qui". perché non ci aveva pensato? Lasciare Pont de L'Eure... Forse in quel caso l'avrebbe ritrovata ma quale la decisione da prendere!

Calò il sipario [...] Anche Françoise sognava. La scena della finestra le ricordò Bernard. Che uomo strano! Silenzioso e riservato come tutti i Quesnay, ma con un pizzico di romanticismo in più.

"... Ti amo perché il piacere ti sta bene." Cosa intendeva dire per esattezza quella donna? Sentiva ancora le mani di Bernard sui suoi fianchi. Era stato piacevole quell'attimo per lei! Nel corso della serata si era sentita presa dal desiderio di esser stretta da braccia forti. Antoine era così debole da farle pena: non avrebbe voluto fargli male, no, ma l'avrebbe preferito diverso.

Ed eccoci all' scena del bimbo e di Golaud: "Lo zio Pelléas.. si baciano qualche volta? – Se si baciano? Oh no... eppure sì, una volta..."

Eppure sì, una volta. E non ce ne sarebbe stata un'altra. Immaginò di trovarsi sola nella propria stanza, con Bernard, chiuse gli occhi e ascoltò.

Mélisande muore. Così esile nel grande letto, così bambina... Ah! Come si sentiva colpevole Antoine. Visto che tutto sarebbe finito in quel modo, perché torturare chi si ama? Cosa c'è di più bello che vedere disegnarsi su un bel viso la felicità? Profumo di onde nella notte... Il riflettore volteggiava e le sue pennellate di luce... Umiliarsi, sacrificare l'amor proprio, rinunciare a tutto per la gioia di capire fino in fondo un essere

(continua a pag. 30)

Manon Lescaut, delirio e dannazione

di Claudia A. Pastorino

4. Dal corteggiamento studentesco all'alcova dorata

Si è scritto e detto anche da parte di specialisti pucciniani della discontinuità fra l'azione e l'ambientazione di un atto e l'altro della *Manon Lescaut*, come se non si capisse quel che succede o come se in altre opere non solo di Puccini vi fosse sempre una perfetta continuità di ogni cosa: pretesa impossibile nel teatro lirico, che deve sempre arrangiare e riarrangiare il testo dalla fonte e, di conseguenza, il libretto che ne deriva.

Con Puccini chiedere continuità solare tra un atto e l'altro è cosa improponibile, perché verrebbe meno la sua stessa poetica, che non punta a descrivere e raccontare, bensì a condensare. L'esempio più eclatante è il passaggio da Amiens a Parigi, sorvolante la fase della convivenza povera dei due amanti, innamorati ma al verde più completo. Nel lusso della casa parigina di Geronte, che ora mantiene Manon beneficiando nel contempo Lescaut, si avverte forse nostalgia dell'atto povero della casetta, la *petite table* il cui pensiero di rinuncia fa piangere la ragazza, e il tenero conforto di lui "En fermant les yeux", il sogno, solo alcuni tra i diamanti incastonati da Massenet nell'opera, ma non si può chiedere a un autore come il Lucchese, amante dei concentrati intensi, il calco delle maestose intelaiature dell'opera francese. Lo spirito inoltre è diverso e si deve tener presente, del resto il racconto delle dolci memorie sull'amore in povertà è affidato a Lescaut che ha il compito indiretto di suscitare qualche rimorso nel comportamento della sorella, il che avviene prontamente con la cavatina "In quelle trine morbide".

Con il primo atto vi era di certo più convergenza tematica, svolgendosi come Puccini lo sentiva: amoroso, cantabile, sostenuto sullo sfondo da coretti quasi ninfei, mentre la figura di Manon è appena tratteggiata, introdotta con qualche languore che deve far preludere a un inizio importante, come l'approccio dei primi violini sta ad indicare quando lui le si avvicina. Abbiamo molti momenti d'incontro fra Manon e Des Grieux nel corso dell'opera, non importa quanto lunghi o quanto brevi. Sono tutti importanti e intensi, come il duetto d'amore ad Amiens, un duetto atipico perché, nonostante vi sia stato poco prima l'approccio determinante, non si svolge su piani scontati di comunicazione (lui che si dichiara e lei che dice sì), ma su una frammentazione del dialogo ancora giocato sull'incertezza. Si noti come la preoccupazione del cavaliere stia soprattutto nel rassicurare lei sulle proprie capacità di cambiarle il destino, mentre quella di Manon è di farsi compatire, di suscitare tenerezza, desiderio di protezione e di salvezza, assegnando in tal modo al pretendente un ruolo da eroe. Una breve introduzione dell'orchestra in Andantino, con violoncelli in testa, ripete il tema amoroso di "Donna non vidi mai", al che, in Allegretto gaio, Manon inizia un preambolo di semplici note ("Vedete? Io son fedele alla parola mia"), cadenzato, direi mirato nella sua studiata lentezza a sortire l'effetto voluto.

La risposta di Des Grieux "Oh come gravi le vostre parole" erompono come un torrente, sale dolcemente l'orchestra, il canto è in accelerazione sempre più appassionata, poi declina in una frase assorta, quasi meditata, "... questo disdegno melanconico!". Un Andante amoroso in 6/8 sottolinea, da parte di Manon, il racconto della casetta natale abbandonata, quella in cui un tempo risuonavano risate, giochi e danze con le amiche, mentre il flauto complice disegna un ordito sinuoso e malinconico che continua nelle prime battute di Des Grieux ("Nelle pupille fulgide profonde"). Ma la passione di lui è talmente lanciata che l'impeto prende il sopravvento e gli archi devono subentrare all'unisono ("Ah! Date all'onde del nuovo incanto e il dolce labbro e il core"), per perorare la confessione del cuore ("V'amo! v'amo! Quest'attimo di giorno rendete eterno ed infinito"). L'insistente autocommiserazione di Manon ("Una fanciulla povera son io") rende più silenziosi gli archi e ciarlieri i legni, le sue frasi si stendono su note quasi tutte uguali ma di un effetto che trascina e convince, perché corre sul filo di un pietismo, di una nostalgia di casa ben espressi dalla laconicità della parola

e degli strumentini. Ora non c'è più ragione che tenga per Des Grieux, che si proclama paladino del nuovo fato della fanciulla (“Vinta tristezza dall’amor sarà”), ed è tutto un crescendo del canto e dell’orchestra, finché Manon non si unisce a questo grido di speranza e di riscossa, concluso vittoriosamente con l’improvviso mutamento metrico in 9/8 che allarga e congiunge, a orchestra quasi muta, il “sospiro infinito” di entrambi. A far trasecolare l’idillio è sempre una banalità, come il colpo secco della voce ubriaca di Lescaut, spazientito perché è finito il vino.

Tra il primo e il secondo atto è avvenuta la doppia fuga di Manon, da Geronte prima e dal suo studente poi, ora è nella casa di Parigi del vecchio che si decidono i destini di tutti, sia nella prima parte francese costellata di personaggi e fatti inutili, sia nella seconda riservata all’amore e alla disperazione degli amanti ritrovatisi. Un Allegretto moderato con legni, archi e l’arpa appena accennata introduce, con un senso di vuoto ingigantito dalla futilità dell’azione, la scena della minuziosa toilette di Manon e di quella serie d’incombenze che gli obblighi del bel mondo parigino impongono: pettinatura, abbigliamento, ballo, canto. La musica è laccata con insistenza, deve esporre le frivolezze della società che conta e che poggia su un lavoro asfittico simile al *lever* (il cerimoniale che alla corte di Francia accompagnava il risveglio e la toilette del re), insomma un tipo di società che ha il peso della borsa di Geronte.

Non a caso intorno alla fanciulla ruota un nugolo di gente inutile che affollerà la prima parte dell’atto, dal parrucchiere al maestro di ballo, ai signori, agli abati onnipresenti nella Francia del Settecento non già nelle chiese dove sarebbe il loro posto, bensì nelle case degli aristocratici a far nulla, tutt’al più i precettori quando sapevano e valevano qualcosa. Sembra d’essere nei salotti dell’*Andrea Chénier* o, con il Parini, in quelli del giovin signore.

Una novità a mio avviso è l’inserimento dell’aria del cuore e del rimpianto, “In quelle trine morbide”, l’equivalente del “picciol desco” massenetiano, cantata non mentre lei è sola come ci si sarebbe aspettato, ma in presenza di Lescaut già entrato poco prima con il suo solito fare da *miles gloriosus*, logorossico come sempre, predisposto a soddisfare la curiosità della sorella sulla sorte dello studente da lui iniziato al gioco. Quanta musica di circostanza intorno a questo personaggio, come si sente la levità leziosissima dell’orchestra che chiacchiericcia senza esprimere nulla, se non il compiacimento di un fratello-lenone con il declamato in $\frac{3}{4}$ “Sei splendida e lucente!”, allargato poi nell’andantino mosso sul riferimento alla “casetta angusta”, interrotto dalle domande falsamente indifferenti di lei che, a quel punto, non può più far finta di niente e si commuove.

È il momento delle trine morbide e dell’alcova dorata, l’assolo (Moderato con moto) sostenuto dai legni, sospeso quasi a mezz’aria, mentre orchestra e archi seguono le frasi ascendenti del ricordo della passione, fino a planare nella memoria della “dimora umile ... gaia, isolata, bianca come un sogno gentile di pace e d’amor!”: siamo nella tristezza della melodia pura, la melodia pucciniana (attacco morbidissimo, espansione, slancio e acuto). Grave ora l’intervento di Lescaut, la cui esposizione s’interseca in crescendo con il canto liberatorio di lei, creando un intreccio a due voci che salgono a intensità voluttuose, sebbene ognuno è come se stesse per proprio conto. Poiché ognuno in quel momento è se stesso e non ha bisogno di fingere, ecco che la musica rivela apertamente pensieri, intenzioni, stati d’animo con la tipica sofferenza febbrile di Puccini quando c’è da incalzare a piena orchestra e arrivare al massimo dell’espressività.

Ma è una parentesi, bisogna ora ritornare alla realtà, agli svaghi da salotto che, avvalorando le grazie femminili di Manon, rendono soddisfazione a Geronte che deve pur esibirla oltre che godersela. L’inserimento che chiude il primo capitolo della vicenda parigina a casa sua, è presentato ad arte con un madrigale cantato dai Musicisti (“Sulla vetta tu del monte”, Andantino in $\frac{3}{4}$, ricavato dall’Agnus Dei di una messa del 1880), un lungo minuetto e una pastorale (scena del ballo con l’aria “L’ora o Tirsi” e coro, reminescenze dei Tre Minuetti per Quartetto ad Archi del 1889-90) secondo il gusto arcadico del tempo. Questi i passatempo di un Settecento di mollezze consumate nelle corti e nelle case patrizie, cui l’autore aggiunge l’impronta della noia, dello sbadiglio sullo sfondo della flaccida senilità di Geronte. Persino il classicismo dei miti rappresentati – in base al costume teatrale dell’epoca – s’adombra di troppa cipria e belletti anziché vivere della loro propria bellezza d’arte: musica svenevole fatta di svolazzamenti, pizzicati, arpeggi, con Manon obbligata a compiacere il ricco bene-

fattore danzando e cantando per lui e gli ospiti presenti (signori e abati). La canzone pastorale, un Andantino giusto che la didascalia indica “con la massima civetteria” concentra tutta la grazia svenevole di quest’ultima scena, con il flauto e gli archi tesi a ridicolizzare la finta importanza di tale prestazione, troppo carica di trilli e ornamenti per essere credibile sia nella parte iniziale sia nella ripresa corale conclusiva. Era però importante, doveva essere il raggiungimento del “francesismo” pucciniano – per quanto scopiazzato da lavori giovanili – e della sua sciattezza malaticcia, ma come si prepara a cambiare repentinamente lo spirito ciarliero di quest’atto con l’arrivo di Des Grieux! Quale virata e con che foga l’autore si riprende il diritto di far tornare in scena, con tutta la passione possibile, il tormento e la rabbia di un amore selvaggio, ai limiti della dannazione, senza la razionalizzazione del nulla che lo afferra e lo circonda. La presenza improvvisa del cavaliere, lasciata a lungo fuori dalla porta dell’anima e ora rientrata con la stessa disperazione con cui lei getta lo sguardo sull’alcova del disgusto, rimette a posto gli elementi dell’indefinibilità amorosa pucciniana che tutto dice, tutto avvolge.

Mentre Manon, ancora una volta intenta a rimirarsi allo specchio, aspetta con impazienza la lettiga promessale da Geronte uscito nel frattempo per i suoi affari, giunge trafelato Des Grieux con l’aspetto di chi esce da lunga malattia. Gli archi lo annunciano con una ansimante scala cromatica, con l’affanno e lo stato confusionale di chi vuol prendersi la meritata rivincita; il duetto che ne deriva, “Tu, tu, amore? Tu?”, è pregno di umori di una tal forza da sprigionare erotismo, materia, mentre la parola ha il merito di esaltare la musica portandola ai massimi livelli di comunicazione, del dir tutto nei versi che Puccini voleva. Frasi brevi, ma larghe, che narrano se stessi, mentre l’orchestra procede a singhiozzo, a intermittenza, tra le perorazioni di Manon e la reticenza di Des Grieux che vorrebbe vendicarsi senza averne la forza; non c’è il ritmo trafelato, quello che insegue e stringe, dell’orchestra verdiana, ma più larghezza e profondità, con distanze accorciate rispetto al ruolo delle voci, che quando si esprimono a certe altezze spesso lo fanno all’unisono con l’orchestra. A protestare con accenti vibranti d’angoscia e di passione camuffata d’ira, è il cavaliere, sostenuto da tutta l’orchestra in fortissimo: “Sì, sciagurata, la mia vendetta...” s’inserisce una seconda volta con più forza – Puccini adora i raddoppi – mentre Manon ne implora a più non posso il perdono, sempre con finalità di seduzione come a San Sulpice. In lento diminuendo, ad orchestra quasi muta, a segnare lo stato di prostrazione che la pervade, piange, preoccupata di avere ormai esaurito ogni risorsa, al che giunge la grandiosa frase in ascesa del tenore, “Taci, taci, che il cor mi frangi!”, cui segue il senso di svuotamento dell’esistenza, lunga come quella d’un vecchio: “Tu non sai le giornate che buie, desolate, son piombate su me!”. Quanta tristezza del vivere, quanto trascinarsi a fatica si sente in questo lamento, più corposo di un’aria vera e propria, con un Des Grieux signore dell’intero duetto nonostante le interruzioni, con una vocalità lanciata superbamente a tratteggiare macchie smorte di colore sulla tela di una realtà sempre più stinta, consumata dall’acido.

Manon vince il suo gioco di seduzione e trionfa, mentre sull’orchestra quasi silente volteggia l’arpa che ascende piano ma decisa a coronare la vittoria; si assiste al famoso tema amoroso “Nell’occhio tuo profondo” eseguito all’unisono, poi il cedimento e l’abbandono sensuale in cui lei supera il blasfemo (“La mia bocca è un altare dove il tuo bacio è Dio!”). Tutta l’orchestra, con l’arpa in primo piano, puntella “con tutta l’anima” questi passaggi fino al bacio del “dolcissimo soffrir”. Nel primo atto avevamo guizzi, colpi di frusta, la cornetta del postiglione, svolazzi orchestrali incapaci di concretizzarsi in qualcosa di durevole, mentre qui abbiamo un atto con specifici fatti musicali, divisi tra loro soltanto dalla noia d’un salotto. Il frivolo, l’amore, la disperazione e poi ancora l’amore con tanto di passione sul sofà, prendono ora una piega inaspettata, con l’introduzione di un siparietto dominato dalla figura di Geronte che fa il suo ingresso e sorprende gli amanti in flagranza d’amore.

Vale la pena, nonostante le apparenze, dare un’occhiata in più a questo personaggio non di certo simpatico al primo colpo, ma con un senso dell’onore con cui non si scherza; “vecchietto amabile, incipriato Pluton”, “libertino audace”, “vecchio maledetto”, “vecchio astuto”, “vecchio vile”, Geronte de Ravoire, cassiere generale del re, ha una bella età ma, a suo modo, ha dei modi da signore e una dignità da difendere. Si notino la vivacità, i pizzicati degli archi, il repentino passaggio dai quattro ai due quarti che accompagnano la sua ramanzina noblesse, filosofia da uomo di mondo del tipo ‘Che

sarà mai?'. All'ironia bonaria del fair-play ("Giungo in mal punto. Errore involontario? Chi non erra quaggiù?"), segue il bisogno di mettere le cose in chiaro ("Anche voi, credo, ad esempio, obliaste d'essere in casa mia") che suscita la reazione indispettita del cavaliere ("Signore!"), poi le terzine canterellate s'appellano con gravità alla gratitudine ignorata. Si tratta di un intervento musicale sobrio ma fortemente efficace sul piano teatrale della parola e dell'azione, perché aiuta a definire una persona di spirito che, a differenza dei due sempliciotti, conosce la vita, anche i suoi prezzi, ma non sopporta l'inganno, men che mai sotto il suo stesso tetto. La scenetta continua con la terribile beffa di Manon, che gli mette sotto il naso uno specchio per invitarlo a guardarsi e, in un Allegretto mosso con note statiche, tutte uguali, a sottolineare la ridicolaggine del risentimento del vecchio, lei gli butta in faccia quell' "E poi guardate noi!". Oltraggiato, Geronte matura da quell'istante la sua vendetta e, sempre controllandosi, replica con un lezioso Allegretto dichiarando la propria lealtà e, dopo essersi profuso in galanti saluti, si allontana senza mai perdere la calma rimarcando un "arrivederci e presto!" che purtroppo è una promessa. Con quanta nobile cavalleria il compositore fa di questa figura un protagonista, con i bei modi di riccone con il senso della dignità ferita, anziché il solito vecchio laido che mantiene la ragazzetta di turno. Correrà a denunciarli, ma la coppietta neppure se lo immagina, né arriva a pensare che, forse, meno sadismo avrebbe potuto salvarli.

Riscoppietta la faciloneria di Manon in Allegro deciso, con ritmati gruppetti di terzine che non fanno musica, ma solo gioco di colore, mentre in un Moderato 2/4 le preoccupazioni di Des Grieux espongono un fare più riflessivo la necessità di andar via da quel posto, da una minaccia incombente di cui solo lui ha sentore. La storia, già strappata per inseguire sogni dorati, è stata ricucita, l'idillio è stato ricreato, ma ora anche questo ha breve durata e in un attimo s'adombra. Perché? Per lo stesso motivo e dalla stessa persona che l'avevano interrotta, l'eterno bisogno degli agi in quelle trine morbide, la tristezza nel doverli lasciare ("Peccato! Tutti questi splendori! Tutti questi tesori!") e quel rimpianto malinconico che sfuma sommessamente in un bisbiglio quasi detto a se stessa ("Ahimè! Dobbiam partir!"). Magnifica questa zona di passaggio tra la vecchia Manon e l'annientamento che si ripete in Des Grieux, la cui angoscia, dopo quel barlume di speranza, è ora al culmine. I violini tacciono, ma viole, violoncelli e contrabbassi, in una improvvisa frase discendente, caricano di sgomento e di tristezza infinita l'inizio della nuova aria del tenore, "Ah, Manon, mi tradisce il tuo folle pensiero", alternante rimproveri ad autocommiserazione: un linguaggio del tipo – possiamo esserne certi – voluto dall'autore per definire Manon, "sempre la stessa!", impossibile da cambiare e da salvare. La seconda sezione, particolarmente appassionata, con crescendo e accelerazioni dell'orchestra, segna il canto dell'uomo disperato al quale non resta che concludere il lamento in una flebile supplica: "Nell'oscuro futuro di, che farai di me?". L'aria è un capolavoro, come tutto il personaggio. Des Grieux è l'archetipo di perfezione del tenore pucciniano, non sempre riuscito nelle opere che seguiranno: lo stesso Cavaradossi o Pinkerton o Calaf, tanto per citarne alcuni, non raggiungeranno un ritratto così compiuto e variegato di sentimenti, passioni e caratteri come nella personalità del cavaliere dal primo all'ultimo atto.

La rapidità della scena che segue si presenta con un 6/8 concitatissimo, che introduce l'arrivo trafelato di Lescaut recante la notizia della denuncia di Geronte e delle guardie già per strada. Scompiglio e fuggi fuggi generale, ma Manon perde tempo prezioso per arraffare quanta più roba è possibile, nonostante i solleciti di fratello e cavaliere. La musica scherza con evanescenza e quasi con inerzia sulla fase morta della scena, in cui tutti dovrebbero essere già fuori a darsela a gambe e nessuno invece si muove, perché nella testa di lei c'è solo cosa pensare di portar via, nonostante l'orrore del rischio nella parole di Lescaut, "spietata, crudele sorte: l'esilio!". Il trio si affaccenda senza far nulla, il viavai indugia più del necessario, Lescaut descrive al balcone ogni movimento dei gendarmi che circondano la casa e s'apprestano a salire, l'orchestra stringendo e crescendo vive tutto l'affanno e la confusione della scena, finché le guardie sbarrano il passo e bloccano le uscite. Manon grida, Geronte sogghigna soddisfatto, lei viene tratta agli arresti come ladra e prostituta e Des Grieux, in preda alla disperazione, tenta di reagire ma è trattenuto a fatica da Lescaut che espande la sua proverbiale saggezza ("Se vi arrestan, cavalier, chi potrà Manon salvar?"). L'orchestra, dapprima obbediente a una situazione di congiuntura, ha uno scatto superbo e s'aggroviglia, turbinante come

una tempesta, attorno al grido d'angoscia del tenore ("O Manon! O mia Manon!"), per finire in un fragore martellato degno di una chiusa verdiana.

5. Le Havre e il deserto, il miglior Puccini

Negli ultimi due atti, cioè nel peggio della vicenda, è racchiuso il meglio della drammaturgia e della grande fertilità melodica del compositore, la concentrazione di quella serie di eventi che gli consentiranno di espandere musica parlata senza sprecare un gesto o una nota. All'intervento di Illica, che aveva capito di cosa Puccini avesse bisogno per concretizzare la sua sete di fisicità dell'azione, dell'ambiente e dei personaggi, si deve la riuscita del terzo atto (tentata prima di lui da Oliva), tragico e pittoresco insieme, un groviglio magicamente coordinato di momenti flash che appaiono frammentati solo in apparenza. Non c'è niente che non vada, in quest'atto, tutto funziona e s'allaccia con l'ambiente, la gente, la parola, l'orchestrazione introspettiva, la sofferenza impressa alle voci, il colpo di scena finale della ribellione di Des Grieux degno di un affresco del melodramma d'una volta con la sua eroica vocalità.

Si pensi innanzitutto all'ingegnosità strutturale dell'atto, alla sua funzionalità in termini d'impatto emotivo, alla sua livida colorazione dell'alba al porto di Le Havre: l'Intermezzo che è un capolavoro a sé, il parlottare fra Lescaut e il cavaliere, lo strazio di quest'ultimo, la canzoncina fiabesca del Lampionaio, le manovre di Lescaut per l'evasione prima e il sobillamento della folla poi, la scena dell'appello delle prostitute, la disperazione e la supplica di lui pur di non separarsi da lei, la bonaria comprensione del comandante della nave che va a smorzare tiepidamente i toni del dramma. Manon resta un po' sullo sfondo, non fa o dice gran che, è già una larva priva di volontà, una delle tante deportate rassegnata al suo destino. Ha un canto flebile, non interlocutorio verso Des Grieux ma stancamente cedevole, come quello dei vinti.

Gli scenari lividi che fanno di brume, freddo, tinte neutre sparse, cioè quel che in apparenza dovrebbe deprimere, in Puccini trovano un'esaltazione e un protagonismo unico, un coinvolgimento che avvince dall'inizio alla fine per la capacità di allacciare ambiente paesaggistico, ambiente umano e vicende umane in un impressionismo ricco di fascino. Non troviamo soltanto l'azione, ma il pensiero stesso dei personaggi – anche i minori – captato nel delirio della solitudine, del risveglio alla realtà più desolante, dei lunghi ricami orchestrali che cantano anch'essi in mezzo a spazi vuoti, pause, tentennamenti, rallentamenti o crescendo appassionati. Tutti i grandi musicisti sanno toccare qualcosa, ma Puccini è l'unico che riesca a far stringere il cuore, una sensazione irripetibile che è un misto di dolcezza, tristezza e strugimento infiniti.

L'Intermezzo, che per molti costituisce la pagina migliore dell'opera, è un racconto aurorale che fa da ponte agli avvenimenti verificatisi fra l'arresto di Manon e la prigionia a Le Havre prima dell'imbarco per l'America, in Louisiana, tipica zona di deportazione di schiavi, malfattori e prostitute. Si sviluppa in Lento espressivo con violini, viole e violoncelli in apertura, subito dopo in Andante calmo in 2 e 3/4, un tema largo che direi del mare, con l'intera orchestra, il leggero moto ondoso dell'arpa, gli archi che incalzano, percorrono, s'infiammano e s'acquetano, la discrezione pur tuttavia rilevante dei legni. Seguono il tema d'amore dell'atto II ("Nell'occhio tuo profondo") che chiude con una calma serafica una pagina che sa di pianto, di inutili speranze ai tentativi di Des Grieux di sottrarre l'amata all'esilio (come narra la breve didascalia del libretto tratta dal romanzo di Prévost), di mare nemico, non evocante libertà ma l'esatto contrario.

Il mare non è elemento positivo in Puccini, porta guai, come vedremo qualche anno più tardi in *Madama Butterfly* (il mare dell'incontro e delle nozze, il mare dell'interminabile attesa, il mare del ritorno con moglie americana al seguito). L'atto di Le Havre ha il mare che "occupa tutto il fondo della scena", secondo le indicazioni del libretto, un ambiente militare, di presidio, caro al compositore (*Bohème* quadro III, *Tosca* atto III), con una caserma e annessa prigionia. Nel primo atto avevamo la sera, ora l'alba, che di solito non porta mai nulla di buono ai condannati, con Des Grieux in attesa di parlare di nascosto alla finestra del carcere con Manon, Lescaut che cerca di confortarlo avendo preparato un piano di evasione con la complicità di una guardia. Il cavaliere però non è ottimista, il suo è un lamento infinito che non si spegne neppure quando potrà accedere al breve colloquio dalle

sbarre esterne della prigione, in lui non c'è alcuna fiducia in progetti di libertà, ma solo foschi presagi.

Corni e viole, in una cupezza senza respiro, introducono l'atmosfera di Le Havre, i primi modulano un tema grave, pieno di mestizia, su cui si scambiano le loro impressioni Des Grieux e Lescaut, quest'ultimo investito suo malgrado dalla stessa oppressione su una cellula tematica insistente, ripetitiva, più o meno sulle stesse note. Il segnale che apre l'incontro con la prigioniera è indicato, in Andante lento espressivo, da violini, viole e violoncelli con l'arpa sullo sfondo; ancora le stesse parole d'una volta ("Tu ... amore?") pronunciate a monosillabi, cui segue, tutto sugli archi, lo slancio appassionato di lui. Avviene una prima interruzione, l'arrivo del Lampionaio che, andando a spegnere un fanale, entra in scena canterellando una canzoncina in Allegretto moderato, un motivo davvero bello e direi insolito sulla base di un racconto fiabesco ("... e Kate rispose al Re"): una donzella, Kate, prega il Re di non tentarla poiché il Signore l'ha destinata a un marito, il Re comprende e, ridendo, la premia concedendole gemme, oro e il marito bramato.

La spensieratezza del lampionaio che attraversa la scena canticchiando allegramente, dovrebbe fare a pugni con la tragedia umana che si sta vivendo nella piazza di Le Havre, invece no. Si potrebbe dire che allenta la tensione, introduce un po' di letizia per spezzare il dramma o banalità del genere, ma di fatto ha una funzione di *ecfrasis*, cioè d'inserito, racconto interno o racconto nel racconto, quando fin dai tempi di Omero e dell'alessandrinismo, introdurre una storia a cornice nell'ambito di una narrazione era una tecnica letteraria, ripresa poi dagli scrittori latini¹ e rimasta in auge fino ai giorni nostri anche in altri ambiti (ad esempio, il cinema). Spesso accade (un esempio eclatante sono le *Metamorfosi* di Ovidio) che la storia passi dal narratore esterno a un secondo narratore – a volte più d'uno – che spunta dal racconto interno e, di solito, sono storie di miti o fiabe o reminiscenze di antiche strofe tramandatesi nel tempo, retaggio di un passato affidato agli aedi e ai successivi cantastorie, per rimanere radicati nelle tradizioni popolari e nelle famiglie.

In Puccini, potremmo citare la canzone del pastorello in apertura del terzo atto di *Tosca*, in Rossini "Il piccolo legno" del Pescatore dal primo atto del *Guglielmo Tell*, in Gounod la Canzone del re di Thulé eseguita da Margherita al terzo atto del *Faust*, in Verdi la Canzone del Velo della principessa Eboli dall'atto primo del *Don Carlo*, oppure la Canzone del Salice eseguita da Desdemona dal quarto atto dell'*Otello*.

Sono esempi che non esauriscono il discorso (forse meritevole di ulteriori approfondimenti), anche perché andrebbe sottolineata la differenza fra i personaggi secondari e quelli principali che detengono – con altrettanto rilievo – questi 'intermezzi' autonomi, ma rendono bene l'idea di come un personaggio insignificante come il Lampionaio, che appare e scompare in un attimo nell'attraversare la scena, sappia dire e cantare qualcosa di bello, sospeso nel fiabesco, capace d'inserirsi bene e con delicatezza in mezzo a forti tensioni. Il suo tema, sviluppato su un accompagnamento strumentale molto semplice – pizzicati di violoncelli e contrabbassi, arpa, flauti, più clarinetti e clarone entrambi in si bemolle – vorrebbe essere allegro, mentre invece si risolve in una cantilena piuttosto mesta, a ritmo saltellante, una suggestiva melodia ripresa ancora in lontananza sul prosieguo del duettino Des Grieux-Manon. Sulla frase finale di lei, "Tremo e m'angoscio ... né so il perché!" muore l'ultima nota della canzone su "gemme ed or", con un curioso effetto di mediazione fra speranza e disperazione.

Lentamente, con un tema lamentoso in $\frac{3}{4}$, riprende l'accorata supplica di Des Grieux a collaborare alla fuga (un'idea già presente nel primo atto ad Amiens), mentre lei è reticente e pessimista, ma poi, in Andante animato, ritorna il tema amoroso del secondo atto sviluppato ampiamente dalla sola orchestra, come ad alleggerire il peso dell'angoscia con un'apertura alla speranza. Breve durata, un colpo d'arma da fuoco, trambusto, grida interne, l'orchestra in Allegro vivo fa sentire tafferugli e il brusco cambiamento di programma, poiché il piano di fuga è fallito, Lescaut da pasticcione qual è lo annuncia trafelato al cavaliere, invitato a mettersi in salvo anche dalla donna amata che per un istante si riaffaccia alla finestra a ribadirglielo. Più che un parapiglia d'armi, si avverte già il richiamo al secondo quadro di *Bohème* al Quartier Latino, con la sua confusione ciarliera di borghesi e popolani indaffarati.

Al doppio rullo di tamburi, si apre la grande scena dell'appello delle prostitute, una delle migliori idee dell'opera per la perfezione del suo insieme: non il solito concertato in cui ognuno canta la sua

parte nell'immobilismo, schierato con gli altri di fronte al pubblico, ma un groviglio di azioni in cui tutti rappresentano tutto, dal Comandante al Sergente che legge l'appello, dalle deportate che sfilano una per una, alla folla che commenta sia commiserando sia schernendo, da Lescaut che cerca di sobillare i più sensibili tra il popolo, ai due disperati, Manon e Des Grieux, mai divisi nonostante la peggiore delle circostanze. Lescaut, l'avventuriero di sempre, rifila alla gente una storia di seduzione e abbandono, in cui gli sposi Manon e Des Grieux sono stati divisi ad opera di un "vecchio signore" che ha rapito la donna, se n'è saziato e poi liberato (si scorga, in questo profilo, la futura filosofia di Scarpia), ed ora il povero marito disperato la ritrova "fra catene, nel fango e avvilita". Questa operazione avrà il suo vantaggio, poiché i borghesi staranno dalla parte del cavaliere, incoraggiandolo a non mollare, quando questi si rifiuterà di separarsi da Manon sfidando tutti.

Si osservi la cura architettonica della scena, con il sergente che impone alla folla di scostarsi, il comandante della nave che affretta l'appello per l'imbarco, le prigioniere che escono incatenate dalla caserma, la gente che ne osserva il passaggio ad ogni nome pronunciato, la curiosità suscitata sulla folla costituita da vecchi, donne, giovanotti, borghesi, questi ultimi i soli coinvolti nel piano di agitazione tentato da Lescaut a favore della coppia. I borghesi si commuovono, s'indignano, tifano per i due, probabilmente perché sono gli unici in grado di recepire fino in fondo la *pietas* del racconto loro propinato. Se si dà uno sguardo alla partitura, colpiscono i tanti buchi vuoti dei pentagrammi, eppure questa dilatazione di musica e azione è un abisso di dolore scandito a piccoli passi, un tessuto di note lavorato sulla parola e su una finta staticità che prepara invece il magistrale colpo di scena che seguirà. C'è un'insolita complicità tra libretto e musica, complicità che spinge a chiedersi perché mai il nome di Manon arrivi terzo e non ultimo, come sarebbe più logico per favorire l'altro duetto fra i due innamorati, il penultimo prima del deserto: è perché, per rendere allo stremo la drammaticità e il realismo di una scena che può solo impietosire, devono allargarsi e diversificarsi le situazioni che la circondano, tutti devono dire qualcosa, interagire, interferire. Così, mentre Manon, chiamata dopo Rosetta e Madelon, viene nascostamente avvicinata da Des Grieux e in due intrecciano un motivo struggente in crescendo, come se continuassero lo strazio della separazione all'inizio dell'atto, c'è vita che continua, che anima il porto, che coinvolge la gente e ne provoca le reazioni. Le prostitute reagiscono nella maniera tipica della loro condizione, quando cioè sono pubblicamente oggetto delle attenzioni e dei commenti altrui: con atteggiamenti provocanti e provocatori, atteggiandosi, rendendosi insolenti, ma anche nel monotono elenco letto dal sergente, con la fissità di tre note ripetute, e nel mormorio dei presenti, che ridacchiano o dicono la loro in poche crome e semicrome altrettanto ripetitive, si sente una tristezza senza fine, una corrente di angoscia che attraversa tutto e tutti.

Manon e Des Grieux si parlano da disperati, come sempre, mentre sfilano Ninetta, Caton, Regina, Claretta, Violetta, Nerina, Elisa, Ninon, Giorgietta, donne senza cognome, nomi letti con asetticità dal sergente tra i risolini e i commenti a volte impietosi, a volte comprensivi, della folla. Se non vi fosse stato tutto questo e i due amanti fossero rimasti soli a cantare sulla scena, avremmo avuto il solito duetto di tradizione, con le voci e la musica protagoniste, qualcosa di bello ma già visto altrove; in Puccini interrompere o insinuarsi ingigantisce l'azione ed esalta il fatto musicale (ne avremo un esempio nel finale del terzo atto di *Bohème*, quando il duetto d'addio di Rodolfo e Mimì non riesce a svilupparsi e concludersi da solo, ma erompe sulle voci di Marcello e Musetta che litigano furiosamente nello stesso tempo).

L'intervento perentorio degli archi spezza l'idillio degli amanti unito a filo doppio alla passerella delle infelici, il sergente le fa mettere in fila e il tempo si allarga in 12/8 (Largo sostenuto), l'orchestra sembra procedere calma fino all'ordine di marciare, poi tutto cambia all'improvviso con Des Grieux scoperto ancora appiccicato a Manon. Il sergente s'affretta a separarli e accade qualcosa di nuovo nella vocalità tenorile, confinata fino a quel momento in un lungo gemito senza conforto: Des Grieux, deciso a proteggere Manon fino all'estremo sacrificio, impedisce a chiunque di avvicinarsi, grida tutta la sua rabbia, la sua angoscia, si fa eroico, potente come un gigante. È la famosa scena, croce e delizia di ogni tenore che si rispetti, dell' "Ah, non vi avvicinate ... No! ... pazzo son!", prima con le minacce, poi con il crollo finale, implorazione e singhiozzi affinché il Comandante lo prenda a bordo insieme all'amata, purché non ne venga separato. Pagina ampia, magnifica per effetto, grandiosità a

tutto tondo, prova del fuoco per il cantante d'ogni tempo, in carriera o in procinto d'intraprenderla, ma richiede comunque padronanza e professionismo fuori dai soliti canoni. Des Grieux declama, canta, s'ingigantisce e giganteggia in mezzo a tutti; sono la folla di un porto, un drappello di soldati e l'equipaggio di una nave quelli che assistono a una simile scena di coraggio e disperazione, mentre lui non ha più nulla da perdere. L'orchestra segue appassionata, quasi sempre all'unisono col canto. Giulio Ricordi inserisce a questo punto la paterna comprensione del Comandante, che lo accoglie a bordo come mozzo con un'espressione di buon augurio, "Ah! Popolar le Americhe, giovanotto, desiate?", poi la chiusa a tutta forza, un Andante sostenuto in $\frac{3}{4}$, sul già noto tema amoroso del destino che è musica di apertura, di speranza.

Colpisce in tutto l'atto la passività di Manon, il suo non esserci, la sua laconicità che va a coincidere con il sentirsi spenta, ormai inutile, non più oggetto di desiderio o al centro dell'attenzione come quand'era caricata di lussi e splendori: Puccini e i librettisti ce la rappresentano in lenta ma inesorabile decadenza, il suo canto è un fil di voce sostenuto a malapena dalla forza disperata di Des Grieux che ne raccoglie d'ora in avanti ogni gemito, ogni respiro, ogni residuo di vita e volontà rimastele. Siamo già alla fine con Le Havre, l'ultimo atto è soltanto una certificazione della necrosi che va a dilagare e devastare due creature incapaci di realizzare un vero amore, ma soltanto di annientarlo disseminandolo di fughe selvagge, una per atto, una più fallimentare dell'altra (la prima in carrozza verso Parigi, la seconda dalla casa di Geronte, la terza nel deserto, forse una quarta se consideriamo il tentativo di evasione di Manon progettato da Des Grieux e Lescaut a Le Havre).

C'è in tutta la storia una cosa, una sola, che riesca? Neppure una.

6. Il deserto, l'ultima corsa

In una "landa sterminata" del nuovo continente, ai limiti del territorio di New Orléans, si consuma l'ultima parte della vicenda che, se vogliamo, è una perfetta continuazione della precedente, la sua naturale appendice, dall'imbarco a Le Havre allo sbarco in Louisiana. Più che un atto, è un finale, anzi un epilogo.

La musica tende sempre più a rarefarsi, a frangersi, a sviluppare mille dissolvenze diverse; sembra un cuore che soffra per aritmia, fibrillazione o battito lento. Si sentono stridori, scivolote improvvisi, contorsionismi, colori aciduli, i soliti buchi vuoti dell'orchestra, un mare di note fisse, ripetute, uguali, a circondare un'azione che si è fermata, una solitudine mortale in cui la coppia di fuggiaschi è questa volta costretta a confrontarsi senza interruzioni, senza spettatori, soli con il proprio destino. Il canto contrasta liricamente, come avviene in Puccini, con lo scenario di massima desolazione che abbiamo ora, un deserto americano, una di quelle galassie sabbiose e piene d'insidie per le quali non c'è bisogno di scomodare i deserti africani per un confronto. Un deserto senza scampo diventa l'orchestra, sempre più pallida e scolorita, il canto ci rende gli ultimi affanni e i sussulti d'anima dei protagonisti, catapultati fra le dune come larve, consumati dalla sete, senza più follie o fughe da approntare.

Lui erompe gemendo, dando forza ed espressione ad ogni parola, pregando il Dio conosciuto da fanciullo, portando la croce di entrambi senza farlo pesare all'amata ormai moribonda; a Manon resta la consapevolezza di una vita bruciata troppo in fretta ma memore dei momenti felici, ripercorsi fra delirio e lucidità nell'ultima autobiografica rivelazione di "Sola, perduta, abbandonata", aria facente parte di vari tagli attuati a quanto ci risulta nel 1909 e poi ripristinati da Toscanini nel 1922, con grande soddisfazione dell'autore che se ne disse entusiasta. Incastonata nella esiguità del quarto atto – perlopiù un finale – che, privo di una parentesi così emotivamente straziante, si sarebbe ridotto a molto poco, a uno scambio di battute, sorprende che l'addio di Manon suonasse 'aggiuntivo'. Non avrebbe avuto senso ridurre un atto già corto, eppure per vent'anni l'opera venne data con successo in questa versione, senza l'assolo del soprano. Perché, cosa non andava nelle ultime meditazioni di Manon morente e, per giunta, in una musica così bella e tanto disperata da far sentire disperato perfino l'ascoltatore? In assenza di risposte cartacee, c'è da supporre, da parte di autore e librettisti, che si trattasse di una pagina troppo matura e autorevole per una diciottenne in punto di morte, una ragazzetta fatua, in braccio alle dovizie fino a poco tempo prima ed ora sprofondata in lugubri deliri

sul passato e cose simili: ma che passato può avere una diciottenne, cosa può rimpiangere se non gli anni che devono ancora venire e che non potrà conoscere? Anche il richiamo alla tomba come “asil di pace” è un concetto adulto, di saggezza senile, che presuppone una vita lungamente vissuta. Soltanto il grido disperato di ribellione alla morte, più volte ripetuto, “no, non voglio morire!”, il grido che perennemente risuona in ognuno di noi, ne consacra la giovinezza troppo presto spezzata e la voglia di aggrapparsi all’ultima speranza, ma intanto l’importanza gravosa del pezzo credo abbia influito sulla scelta dei tagli al di là della sua opulenza musicale. Bisogna ammettere che “Sola, perduta, abbandonata” non è l’arietta del soprano alle prime armi o della Manon che si esibisce in musiche cortigiane per far piacere a Geronte, ma un canto drammatico, tirato fino allo spasimo, talmente teso e prolungato da non riuscire a immaginarne la fine per come si articola, si spezza, riprende, s’acqueta, s’infiama, trasecola sugli strappi tremendi degli archi, indugia al parlato; poi, su tutto, il pianto e sempre quel grido incessante, “no, non voglio morire”, tanto straziante da sembrare quello di una condannata trascinata di peso al patibolo. È un Largo in 2/4, introdotto da una serie di lugubri accordi, dalla malinconia di un flauto interno e dell’oboe, poi l’esposizione raccontata di sé, frasi a mezz’aria, l’orchestra taciturna e incalzante al tempo stesso, un’orchestra che non deve accompagnare ma scalcare, incidere a graffi, disseminata di indicazioni espressive mai uguali. Quando la musica si allarga dolcissima, in “Ah! tutto è finito! Asil di pace ora la tomba invoco”, l’incanto cullato dagli archi dura un attimo, ritorna il grido d’angoscia finale a travolgere il sogno.

Probabilmente, per l’epoca, sarà sembrata pagina troppo nuova, moderna, direi stralunata rispetto alla lineare melodia pucciniana che non si presenta mai così atipicamente frastagliata. Per inciso, uno sguardo all’idea del verso “Ahi! mia beltà funesta” quanto somiglia, senza però lo scatto ferino alla Verdi, all’ “O don fatale” di Eboli, suonando alla pari di una maledizione !

E Des Grieux? Con o senza il monologo di Manon, il cavaliere domina egregiamente il canto e la scena, con quel parlar cantando così caro alla concezione pucciniana del realismo vissuto ed espresso dalla musica in corrispondenza con il pensiero e la parola, dove l’azione non sempre si vede ma è insita in ciò che vivono, sentono i personaggi. Il tenore, dopo una mesta introduzione dell’orchestra che già dice più di quanto non si sappia, attacca fiocamente un canto di sofferenza (“Tutta su me ti posa”), fatto di poche note cui fa eco quello di Manon ormai allo stremo delle forze che risponde per forza d’inerzia. Lui ha più impeto, accentua una frase dopo l’altra e più bella dell’altra, mentre si riodono i temi dell’Intermezzo (“Vedi, son io che piango ... Crudel febbre l’avvince ...”), con l’insistente sollecito a rispondergli poiché lei tace, svenuta, sopraffatta dalla febbre. Qui, dopo il quarto accorato richiamo di Des Grieux (“Manon! non mi rispondi?”), l’orchestra procede con una serie di singhiozzi cui si poggia il risveglio di lei tutto lanciato in disperazione (“Sei tu, sei tu che piangi?”), i due cantano insieme mentre si risente l’Intermezzo e si anticipa alla lettera, da parte di lui, l’acuto finale di “Recondite armonie” dalla *Tosca* sui fortissimi degli archi. Il magnifico declamato “E nulla! nulla!”, culminante in una straziante preghiera, diventa invocazione davvero impressionante (“O immoto cielo! O Dio, a cui fanciullo anch’io levai la mia preghiera, un soccorso, un soccorso!”), sebbene in partitura sia indicata come imprecazione. È una memoria d’infanzia – dunque particolarmente straziante da rivivere nel dolore presente – una frase lunga e legata, fatta perlopiù di stesse note, lanciata al cielo quasi senza sostegno orchestrale, tutta affidata alla capacità di caratterizzare e interpretare.

Quando Manon, con le poche forze rimastegli, lo incoraggia a lasciarla sola per andare a cercare aiuto, siamo già nel delirio, forse in uno sprazzo di lucidità ella vuol dare l’impressione di ricorrere a uno stratagemma, a una finta iniezione di ottimismo per trasmettere all’amato l’illusione di un recupero, mentre ciò che cerca è forse restare sola a pensare, a dirsi addio senza coinvolgere l’altro. Trapela per un attimo il motivo del destino, quello del duetto dei tempi felici, quindi è il momento di “Sola, perduta, abbandonata”, in cui a tradire la fragilità umana c’è il rifiuto della morte e l’invocazione del soccorso, “amore aita!”, che richiama presso di lei Des Grieux tornato purtroppo a mani vuote.

Il resto è tutto in dissolvenza, quasi prevedibile. Manon si spegne lentamente, il duetto procede stanco tra ricordi, rimpianti, rimorsi e il senso d’impotenza che grava su entrambi. Ritornano vari motivi dell’opera soprattutto nell’agonia della fanciulla che prorompe in un canto tenero, ai limiti del sussurro e del parlato, con Des Grieux ormai sullo sfondo, evanescente, come se lei morisse da sola

nonostante gli si spenga fra le braccia con passione e sensi di colpa. La morte è salutata con la stessa brevità orchestrale che ha aperto l'atto², con l'incombere del fato che non ha nulla a che vedere con l'incoscienza dei bei tempi, quando Des Grieux cantava perduto, avvvinghiato alla donna del destino, "Nell'occhio tuo profondo".

Ora che "tutto è finito", fugaci frammenti d'orchestra calano, crescono e si gonfiano simili a onde che s'infrangono piano sulla spiaggia dissolvendosi in lievi sonorità, come se emanassero un respiro, l'ultimo, prima di cessare del tutto.

Claudia A. Pastorino

¹ Alcuni esempi greci e romani di questa prassi sono – tanto per citare i più noti – la descrizione dello scudo di Achille nell'*Iliade*, il racconto di Ulisse fatto ad Alcinoò nell'*Odissea* o quello di Enea a Didone nell'*Eneide*.

² Ricordiamo in proposito l'inizio e la chiusa identici del quadro terzo di *Bohème*.

Antoine e Françoise, Pelléas e Mélisande (da pag. 21)

"Ti ho fatto tanto male, Mélisande. Non posso dirti il male che ti ho fatto".

Ti ho fatto tanto male Françoise. Un male oscuro, di difficile definizione. Male per mancanza, per disattenzione... ti ho fatto tanto male!

"Non fermatevi qui, Golaud: ha bisogno di silenzio. Venite, venite, è terribile ma la colpa non è vostra. Era solo un piccolo essere misterioso, come tutti". Come tutti, è inutile cercare di capire e di discutere. A che pro? In una discussione Françoise aveva torto. Il signor Achille e Bernard avevano ragione. Ma non bisogna discutere, bisogna amare.

Nel guardare in fondo al grande letto gli occhi chiusi e le trecce bionde, Antoine giurò che avrebbe strappato Françoise alla tirannia dello stabilimento. I violini emettevano un suono leggero come di arpe. Il vecchio Arkel sollevò il figlioletto della morta.

Nel riaccendersi per l'ultima volta le luci mostrarono a Françoise gli occhi di Antoine bagnati di lacrime che egli si premurò di asciugare. Essa conosceva bene i motivi di quel pianto.

da A. Maurois, *Bernard Quesnay*, Paris, Gallimard 1926 (versione italiana a cura di G.G.)

Riceviamo e segnaliamo

M. Peretti, *Mansueto Viezzer*, Diastema Libri, Treviso 2000

M. Peretti, *Wolfgang Dalla Vecchia*, Diastema Libri, Treviso 2006

I testi, curati dal musicologo veneziano Marco Peretti, prendono in esame due significative figure di compositori dell'area veneta, Mansueto Viezzer (1925) e Wolfgang Dalla Vecchia (1923-1994).

D'entrambi, dopo una breve biografia, viene proposto il catalogo generale della rispettiva produzione suddivisa per generi (musica vocale sacra e profana, musica strumentale per orchestra, per distinte formazioni cameristiche o per singoli strumenti ecc.) e puntualmente indagata dal Peretti in ogni sua singola componente anche con l'aiuto di un discreto numero di esempi musicali.

Il Sociale di Mantova apre al freddo

Il Sociale di Mantova apre al freddo. Non avendo pagato la bolletta gli è stata chiusa l'erogazione del gas. Non possiamo che augurarli un buon proseguimento di stagione grazie al calore della musica e a quello degli aliti umani dei suoi aficionados.

Aida, Radames, Turandot e gli altri

Chi l'avrebbe mai detto! È proprio vero che tutto ha una fine, anche i legami in apparenza più forti. Sì, è infatti di quest'estate, diramata dai tiggì di mezzo mondo, quelli Rai in testa, la notizia del divorzio tra Radames e Aida, convolati a nozze dopo la rocambolesca fuga organizzata, al calar del sipario sul quarto atto, dalla principessa Amneris, datasi poi a vita monastica, fuga che dalla tomba egizia li aveva miracolosamente condotti a Palazzo Chigi ove si era reso vacante un posto di condottier supremo.

Liberatasi di quel pesante fardello, alla bella etiope non parve vero di poter precipitarsi di lì a poco, con tanto d'invito ufficiale, in quel di Washington e intortare così, tra le mura lascive della Casa Bianca, niente po' po' di meno che Tonio il gobbo, passato nel giro di pochi anni da pagliaccio girovago (potenza della democrazia americana!) a presidente degli States. Ma, una volta guadagnata la poltrona di segretaria di stato, eccola ben presto stanca delle soffocanti attenzioni di quel megalomane geloso e sporaccione, pronto ad erigerle un trono più vicino al la che al sol, e iniziare a flirtare sottobanco con il collega italiano Maxim Dhalem, il bombarolo di Belgrado, di recente convertito all'Islam.

Radames, invece, dopo vari inutili tentativi per accalappiar consensi, aveva invece deciso di sbarcare col suo immancabile esercito di prodi fatto di politici, industriali e faccendieri d'ogni sorta, in quel di Pechino alla conquista di Turandot. Il tutto, s'intende, senza badare a spese, ovviamente a carico, come sempre in simili fragranti, del povero contribuente. Così, dopo aver ricevuto qualche dritta dal re dei quiz Amadeus detto Mozart, eccolo apprestarsi ad affrontare faccia a faccia la principessa sanguinaria. In palio, oltre alla sua mano, l'intero mercato cinese e, come contropartita, in caso di sconfitta, il taglio degli zebedei, sostituiti, per ragioni di audience, alla vecchia e logora testa. Un paio in più o un paio in meno... nessun problema, bofonchiava tra sé e sé. Tanto potrà sempre recuperarli tra i miei elettori. Pronti, dunque. Via. Primo indovinello. Nella cupa notte vola un fantasma iridescente... Berlusconi! Risposta esattaaa!, urlarono di rimando Ping, Pang e Pong, anch'essi in trasferta a carico dei tesserati della Triplice. Guizza al pari di fiamma e non è fiamma... Finì!, proruppe il duce, cui fece eco un Bravooo! dei tre. Gelo che ti dà foco e dal tuo foco più gelo prende... Turandot!, replicò secco il premier. Colpo di scena! Contrariamente a quanto previsto dal libretto, Turandot, saltando tutto l'atto terzo, si gettò senza ritegno tra le possenti braccia dell'eroe. Evviva! La Cina è nostra! Ed ora a nozze!

Dall'altra parte dell'oceano, nella famigerata stanza ovale, Tonio e Aida, piuttosto incazzati, assistevano in tv al reality di Pechino tramando loschi intrighi. Alla fine il boss decise di spedire la donna come segreta messaggera in quel di Roma. Liberatasi dell'infido Dhalem, fatto rapire sul suo panfilo da un commando di secondini di Guantanamo capeggiato da Don Pizarro, Aida diede appuntamento a Radames sulle rive del Tevere, in una notte di luna piena, decisa a sedurlo e a mandare al diavolo il matrimonio con Turandot che a sua volta, venuta a conoscenza del fatto, si era appostata col suo boia personale, certo Putin-Pao, nei paraggi. Giunse Aida e con lei il padre Amonasro, pezzo grosso della Cia, con tanto di minicamera superaccessoriata al seguito, per filmare il tutto. Giunse anche Radames che, vinto dalle moine dell'ex consorte, non ci pensò due volte a calar le brache. Ma proprio sul più bello ecco prorompere in scena Turandot, furiosa oltre ogni dire! Putin-Pao! Putin-Pao!, urlava, inizia a far quel che sai! Fortuna volle che costui fosse fermato in tempo da un manipolo di carabinieri che per caso transitava in zona. Inutile dire dell'imbarazzo del prode, costretto ora a dirimere pubblicamente la controversia. Da buon credente si rimise umilmente al giudizio del Sommo Sacerdote Ramfis il quale nel corso di una interminabile lectio magistralis stigmatizzò sia il precedente divorzio che il successivo matrimonio, oltretutto contratto con rito "profano". Ubbidì. Rinunciò suo malgrado a Turandot ma ciò non impedì ad Aida di ritornare vincitrice alla White House, accolta con tanto di trombe spernacchianti e di marcia trionfale. A Putin-Pao, quale estremo atto d'omaggio alla bella principessa della Cina che, rimesso piede in patria, non tardò molto a riprendere le antiche pratiche, fu poi assegnato il ministero dell'Economia e delle Finanze. Il boia di Pechino accettò e si mise subito, alacramente, al lavoro. C'era infatti da preparare la nuova finanziaria.

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