

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno XII - Numero 36
Settembre-Dicembre 2006

Sommario

La forza del cretino	pag. 3
<i>Cantar Carducci</i> , di P. Mioli	4
<i>Un inedito mottetto frescobaldiano</i> <i>nel ms Q 43 di Bologna</i> , di E. Gasparini	5
<i>Vola farfalla una e due, tre e quattro volte vola</i> , di M. Peretti	16
Kreutzeronate, di A. Fogazzaro	25
<i>Il "Vallauri" all'opera</i> , di V. Bortoli	26
Lucia di Lammermoor, a cura di G. Ghirardini	30
<i>Il Conclave</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Alberto Iesuè (Roma)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Vanni Bortoli (Carpi - MO)	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)	Marco Peretti (Venezia)
Alberto Cristani (Ravenna)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Vittorio Curzel (Trento)	Noemi Premuda (Trieste)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Anna Rastelli (Bolzano)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Elka Rigotti (Trento)
Antonio Farì (Lecce)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Piero Gargiulo (Firenze)	Gastone Zotto (Vicenza)
Emanuele Gasparini (Dossobuono - VR)	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

'Shipa' 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

La forza del cretino

Una giornata-tipo, tra soap opera e musical

Ore 7. Che levataccia, e poi svegliarsi con una musica del genere: già sentita. Aggiornamento zero. E pensare che avevo prenotato da tempo una nuova compilation country-rock. D'altronde anche alla radio sono in arretrato, trasmettono le notizie di domani. E quelle del 3021 chi me le comunica? Pazienza. Ho preso tutto?... I piercing li ho contati, i tatuaggi pure. Possiamo andare. Eccoti, in ascensore, il dirimpettaio John Falstaff, un bel signore longilineo dopo la cura al Fitness-Center, quello dei vip. Tutto o.k., John? Pronti per il breakfast al Beck's Bar con corn-flakes e coca. Un urlo lacera l'aria, spostando le polveri sottili da un quartiere all'altro. Accidenti, è quella lagna di Arianna che si lamenta in continuazione, mentre il suo coinquilino Orfeo le fa eco chiamando, disperato, la convivente Euridice, il cui cellulare non risponde. Guasto? Posso prestargliene uno dei miei 350. Poi, telefonando il mattino dalle 7 alle 8,15 risparmi uno scatto ogni 3.000.000 di chiamate. Pronto, pronto? Niente da fare, di Euridice nemmeno l'ombra. Una donna senz'ombra. Lasciatele al loro destino, lei e Arianna. Così fan tutte. Dopo il bar è d'obbligo una capatina dal Figaro, noto barbiere fino all'avvento dell'epilazione integrale al laser. Ora fa l'esperto in Body Modification. Perché non farsi l'amputazione erotizzante dell'alluce? Saremmo al top. E poi, col Figaro si fa sempre del gossip tipo, sapete l'ultima di Rigoletto che indossa una gobba firmata? Ma se glie l'ha prestata il gobbo di Nôtre Dame dopo il successo con Cocciantè! Mi scusi, non l'avevo riconosciuta. Miss Leonora ha cambiato look ma anche sesso, trasformandosi in Fidelio per riconquistare il marito che ha certe tendenze. Carissima, qual è il trend odierno? Jeans a strappo. Roba vecchia, chiederò a Violetta, gerente del fast food The Traviat. Ma quella l'hanno trasferita in cattedrale elevandola agli onori degli altari come altre ex. Grazie, Figaro, ci vediamo alle tue nozze. Ed ora? Prima di entrare nel bel mondo ho due lezioni di americano. Una stammattina con Porgy e una oggi pomeriggio con Bess. Una vera full immersion di madrelingua, ovvero come dimenticare l'italiano secondo le vigenti leggi sulle colonie. Avrei voluto anche il tenente Pinkerton, ma è andato a trovare la sua Butterfly per il karakiri in day hospital. Ed ora, in vettura!... Lo so, se usi il cellulare alla guida la multa te la paga la compagnia telefonica, se poi lo fai in centro storico con il fuoristrada, ancora meglio, secondo la formula: "più inquinati meno paghi".

Ore 10: è tempo di cultura ossia di culturismo: body building, docenti Sansone e Dalila, ma c'è anche il Dante di Benigni. Chi scegliere? Vada per il primo con sauna nella tomba di Radames ove Aida ha già perso 30 kg in pochi giorni. E col football come la mettiamo? Consulterò il programma Tuttototti. Se poi allo stadio ci scappa il morto, meglio ancora: sentirsi Hooligans!!! Sempre a caccia di emozioni, andrò a pranzo sul vascello fantasma di Briatore, poi al Mac Donald's con Vespa, giusto per anticipare il Porta a porta di stasera sul Werther, ovvero i dolori del giovane Silvio, una grande soap opera cui l'"Unità" ha dedicato due paginoni: "Cara Veronica..."

Ma stasera alla Scala danno l'Aida col deretano di Bolle che balla il ballo dei moretti. Che bello! Mettiamoci anche Condoleeza. No, quella sta flirtando col Massimo. Pensano già ad una fiction dal titolo Il matrimonio segreto con relativo Master alla facoltà di Scienze Politiche. Ma alla Scala non era previsto il Trovatore? L'hanno tolto perché quando lo giustiziano non si vede niente. Manca l'audience. Eppure stasera ci sarebbe anche l'ingresso di Don Giovanni al Grande Fratello. Non so proprio a che santo votarmi. Saint Tropez o Saint Vincent? Per la verità non scarterei neppure il Drive in (giacché a piedi si va solo al cesso) per un film candidato all'Oscar. La storia di una cubista in pole position come Miss Global ma bocciata perché in possesso di un solo ombelico... È già pomeriggio, il tempo di fare una pennichella nella più vicina Beauty Farm tra amici, assieme alla De Filippi. Poi, rimane sempre l'imbarazzo della scelta sulla serata. Ci sarebbe la possibilità di clonarsi oppure fare come il governo: un piede a destra e un altro a sinistra, il fegato su e il cuore giù, un occhio qua e un altro là. E la bocca? Quella, ovunque. E così la giornata volge al termine senza una decisione. Non è vero, opterò, come happy end, per un musical dedicato alla volontà, al coraggio, alla consapevolezza, alla forza... di tutti quelli che, come me, affrontano e vivono queste difficili giornate con tutte le loro problematiche. Si intitola La forza... la forza... sì, La forza del cretino. Grazie, suggeritore, per avermelo dettato.

J. Kreisler

Cantar Carducci

di Piero Mioli

“Ridinne, o grande, il verso / di Moisé su Faraon sommerso”. Così scriveva Giosue Carducci nel 1864 alla fine di una poesia intitolata a *Rossini* (dove dava quasi l’idea di conoscere il titolo francese dell’opera, *Moïse et Pharaon*, piuttosto che quello originario italiano di *Mosè in Egitto* o quello ritradotto e semplificato di *Mosè*). Scomparso cent’anni fa, il grande poeta (1835-1907) apparteneva alla più verace tradizione classicistico-italiana e quindi era del tutto convinto della centralità artistico-culturale della poesia: diversamente da tanti altri (Dante, Tasso, Leopardi, D’Annunzio) e come pochi altri (Manzoni, Pascoli) non ebbe competenza né tenne frequentazione speciale con la musica; ma ricercando la storia della poesia antica e moderna l’aveva incontrata e segnalata con acume, e anche della musica sua contemporanea aveva un’idea abbastanza precisa. Infatti si definiva musicalmente tedesco e wagneriano, certo che oltre il finale di *Tristan und Isolde* non si potesse procedere (a suo modo aveva anche ragione), ma il genio di Verdi lo definì “immortale, sereno e trionfante”. Come storico scrisse sulla *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*; e come poeta colorì le *Odi barbare* con qualche peana (ad Alessandro e Garibaldi), un inno di Bacchilide e un “lento saturnio carme” davanti alle Terme di Caracalla, alcune salmodie e litanie medievali, la *Danza delle ore* di Ponchielli, due eroi ravvicinati come Achille (quello di Omero? quello di Gluck?) e Sigfrido (quell’unico e inconfondibile). In particolare *Il liuto e la lira*, alla maestà della regina Margherita, è un’ode che sancisce un nuovo, personale sodalizio fra le forme poetico-musicali del Medioevo romanzo e quelle della Classicità. Ma va oltre, il rapporto di Carducci con la musica, e chissà che questa ricorrenza centenaria non sia l’occasione propizia anche per un’indagine del genere. Se Rossini risulta “di suoni divini/onnipotente trovador”, è impossibile che un erudito, letterato e professore universitario come Carducci non pensasse intanto alla civiltà dei trovatori e trovieri: proprio sui trovatori lo storiografo della letteratura si intrattiene a lungo in un saggio specifico e *Il lamento del trovatore* (che piange mentre suona l’arpa) è il titolo di una lirica. Altre poesie, altre prose chiamano in causa un trovatore come Jaufre Rudel e un innografo come Goffredo Mameli, Metastasio e il belcanto, l’antico rispetto e il moderno stornello, *La musica* del Parini e la musicologia del Gaspari, l’operismo oscuro di Stefano Gobatti e la drammaturgia musicale davvero trionfante di Giuseppe Verdi. Ancora oltre. “Passa la nave mia, sola, tra il pianto”, comincia una poesia degli *Juvenilia* che finisce “a la scogliera bianca della morte”: l’attacco sarà quello del sonetto del Petrarca, “Passa la nave mia, colma d’oblio”, ma l’ultimo verso è quello della romanza di Andrea Chénier, verso la fine del terzo atto dell’opera di Giordano, e la romanza stessa cominciava come “Passa la vita mia”. Basta, questo, per intuire il carduccianesimo di Luigi Illica, l’eccellente poeta per musica collaboratore anche di Puccini (in sodalizio con Giacosa); e in fondo anche per supporre che altri libretti, altri librettisti dell’epoca abbiano fatto ricorso a sensi e spunti, fors’anche capoversi di un poeta così popolare. Così popolare che pari pari lo raccolsero anche i musicisti, per alimentare il pozzo inesauribile della romanza da salotto o della lirica da camera che dir si voglia. Appunto “Passa la nave mia” fu intonata da Francesco Baldi, Silvia Baroni Pasolini, Ferruccio Beltrame, Antonio Cicognani, Luigi Stefano Giarda, Domenico Malaspina, Fausto Montesanti, Alfredo Morelli, Elisabetta Oddone, Vittorio Pesenti, Marco Sala, Attilio Staffelli, Guido Carlo Visconti. E “Pianto antico”, poesiola breve, intensa, celeberrima, piacque a Ferdinando Brandaleone per tenore o soprano, a Renato Brogi per mezzosoprano o baritono, a Lino Imperiali autore di una raccolta “da una a tre voci ad uso delle scuole elementari, di avviamento e magistrali” (ancora nel 1955), ai più notevoli Giuseppe Martucci e Giuseppe Mulè. A proposito di musicisti di maggior nome, “Lungi” è l’unico caso carducciano nel grande *corpus* di Tosti, ma altri contributi ne spettano a Marco Enrico Bossi, Alfredo Casella, Oscar Chilesotti, Mario Costa, Vito Frazzi, Ciro Pinsuti, Francesco Balilla Pratella, Augusto Rotoli, Giovanni Sgambati, Riccardo Zandonai. E anche a Leoncavallo, che oltre a “Ruit hora” (frammento dell’ode barbara) musicò anche una *Mattinata*, una seconda mattinata: quella su versi suoi era “L’aurora di bianco vestita”, quella su versi di Giosue “Batte a la tua finestra / e dice il sole”. Né mancano, infine, musiche senza voce, pezzi per orchestra o pianoforte suggeriti da testi carducciani (quindi loro intitolati) o dalla figura stessa del poeta.

Un inedito mottetto frescobaldiano nel ms. Q 43 di Bologna

di Emanuele Gasparini

Il manoscritto ms. Q 43 del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, da cui è tratto il mottetto intitolato «JOD. Manum suam misit hostis», si presenta in buono stato di conservazione e completo in ogni sua parte. Costituito di 185 fogli numerati, il volume misura centimetri 27 x 21 x 6 e sul dorso della copertina compare la scritta «Settimana Santa. Oratorî». Il copista, probabilmente si tratta sempre della stessa persona a giudicare dalla grafia estremamente costante e congruente dalla prima all'ultima pagina del manoscritto, si curò di raccogliere, riunire assieme e quindi copiare, una serie di oratorî di diversi autori adatti per la Settimana Santa¹ e ordinatamente elencati con titolo e pagina alla fine del volume.

La raccolta si apre con un mottetto di Giacomo Carissimi tratto dalla *Lectio I* della *Feria Quinta in Cæna Domini*, segue poi la *Lectio II* dello stesso e, dal foglio 7 al foglio 10, la *Lectio III* musicata da Girolamo Frescobaldi (Ferrara, 9 settembre 1583; Roma, 1 marzo 1643).²

Di questo manoscritto non è stato ancora possibile stabilire con esattezza né la data né il luogo di origine. Dopo il suo ultimo restauro, avvenuto nel 1972, il volume è stato scarsamente oggetto di attenzione da parte dei musicisti e musicologi di settore, tanto che al suo interno vi sono opere come il nostro mottetto, ancora inedite, mai eseguite e pressoché sconosciute, nonostante il Morgante abbia segnalato l'esistenza dello stesso e la sua collocazione nella relativa voce biografica del DEUMM.

Dicevamo della incerta databilità del manoscritto che, in ogni caso, frutto di una accurata ricerca del copista attraverso le numerosissime «raccolte romane» che proliferavano nei primi lustri del XVII secolo, potrebbe a ragione di buon senso, essere collocato in una data compresa tra il 1620 e il 1630 circa.³⁻⁴ In quegli stessi anni, in diverse raccolte romane,⁵ venivano stampati altri mottetti sacri del Frescobaldi, anch'essi destinati a un non più celebre futuro,⁶ destino comune dell'opera vocale frescobaldiana come ricorda Jerome Roche negli Atti del IV centenario della nascita (Ferrara, 1983).

Alcune caratteristiche stilistiche sembrano tuttavia separare i più celebri mottetti del *Liber Secundus Sacrarum Modulationum* dagli altri mottetti dell'epoca romana⁷, tra i quali è inseribile anche il Nostro, ovvero, da una parte, l'inclusione nella maggior parte dei mottetti (27 su 31), di una sezione, talvolta anche più d'una, in misura ternaria (degli altri mottetti romani invece, meno della metà includono misure ternarie); dall'altra parte, l'uso di melismi con ritmi puntati ed anche altre fioriture di stile libero che troviamo in tutti i mottetti a voce sola e in quasi tutti i mottetti a due voci. Secondo quanto riporta Christopher Stenbridge⁸ queste caratteristiche illustrano come Frescobaldi si sia servito della libertà permessa dallo stile concertato, per introdurre manierismi⁹ *ad hoc* nel canto secolare a voce sola e nel madrigale dell'epoca. Frescobaldi rimane in ogni caso solitamente fedele allo stile fondamentale del mottetto: esiste sempre una grande differenza tra i suoi mottetti a voce sola ed i canti e i sonetti a voce sola delle *Arie musicali* del 1630.

Per addentrarci ora maggiormente nella analisi critica del testo in esame, conviene anticipare la critica musicologica da un approfondimento contestuale di curvatura prettamente liturgica, ovvero l'approfondimento del significato del testo musicale e la sua collocazione, nozioni queste sempre e sicuramente di altissimo peso nel *hic et nunc* della creatività compositiva, e del nostro Frescobaldi come di ogni buon compositore.¹⁰

Il testo è tratto dalle Lamentazioni¹¹ del profeta Geremia.¹² La lamentazione per una città caduta è un genere letterario che risale ad epoca molto remota nell'Antico Oriente.¹³

Il libro nella sua forma attuale è anonimo, ma tradizionalmente è sempre stato attribuito a Geremia. L'autore è stato testimone oculare della distruzione di Gerusalemme e ne esprime tutto il suo rammarico, di qui il titolo «lamentazioni». Trattasi quindi di cinque elegie o lamenti funebri, scritti secondo il ritmo e lo stile degli antichi canti funebri ebraici. La ripetizione di questo ritmo, conosciuto fin dall'antichità come ritmo «*kinah*», in cui manca sistematicamente un elemento, è un artificio

stilistico per sottolineare l'assenza della persona scomparsa, in questo caso la città di Gerusalemme.¹⁴

Il titolo del mottetto riporta il capolettera della decima lettera dell'alfabeto ebraico, *Jod*, ed il mottetto inizia quindi con la decima sestina della prima elegia e termina con la quattordicesima sestina dal capolettera *Nun*. La versione del testo latino usato da Frescobaldi, o forse adattata dal copiatore, appare quasi totalmente congruente con quella del *Liber Usualis* odierno (cfr. *Liber Usualis*, edizione di Solesmes, Tornai 1950, p. 631) tranne che per pochissime discordanze da noi corrette sul testo del mottetto perché considerate, a diritto di buon senso, solo semplici errori di copiatura o disattenzioni. La sottoposizione del testo non ha dato quindi alcun problema. Per questa ragione abbiamo scelto di aderire e riportare di séguito questa versione del testo che, invece, presenta numerose differenze, significative nella forma ma non nella sostanza, con la *Editio Typica Altera* della *Nova Vulgata* edita dal Concilio Vaticano II.

¹⁰JOD. Manum suam misit hostis
ad omnia desiderabilia ejus:
quia vidit Gentes
ingressas Sanctuarium suum,
de quibus præceperas
ne intrarent in ecclesiam tuam.

¹¹CAPH. Omnis populus ejus gemens,
et qærens panem:
dederunt pretiosa quæque pro cibo
ad refocillandam animam.
Vide, Domine, et considera,
Quoniam facta sum vilis.

¹²LAMED O vos omnes, qui transitis per viam,
attendite, et videte
si est dolor sicut dolor meus:
quoniam vindemiavit me,
ut locutus est Dominus
in die iræ* furoris sui.

¹³MEM De excelso misit ignem
in ossibus meis, et erudit me:
expandit rete pedibus meis,
convertit me retrorsum:
posuit me desolatam,
tota die mœrore confectam.

¹⁴NUN Vigilavit jugum iniquitatum mearum:
in manu ejus convolutæ sunt,
et impositæ collo meo:
infirmata est virtus mea:
dedit me Dominus in manu,
de qua non potero surgere.

Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Nel manoscritto non compare la parola *iræ** e non c'è alcuna possibilità di inserirla nel testo cantato, essendo quest'ultimo completo e perfettamente combaciante con la musica soprastante. Con buona probabilità la versione del testo liturgico su cui lavorò il Frescobaldi presentava questa differenza rispetto alla versione che abbiamo noi oggi; sappiamo infatti che spesso le versioni dei testi sacri e della stessa notazione del canto gregoriano nei secoli passati erano non solo diverse, seppur per lievi discrepanze, dalle attuali, ma anche diverse da regione a regione, da città a città.¹⁵

In verità ammettiamo che una maggior acribia da parte nostra ci avrebbe dovuto condurre alla ricerca del possibile riferimento bibliografico che, in un ipotetico luogo, Roma, e un ipotetico periodo, tra gli anni Venti e Trenta del Seicento, il nostro Frescobaldi adoperò per musicare proprio questo mottetto.

Allo stesso modo in cui il testo appare diviso in cinque sestine, la composizione musicale è a sua volta suddivisa in 5 sezioni, ognuna delle quali è iniziata dall'intonazione del capolettera dell'alfabeto ebraico con un vocalizzo estremamente fiorito, e alla fine della quinta sestina è riportato il ritornello cardine di tutta la prima lamentazione, l'invocazione «*Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*», reiterata diverse volte fino alla cadenza finale della composizione.

Addentrandoci ora sulla questione più prettamente definibile come «discorso intorno ai criteri editoriali», è bene ricordare che, la presente edizione critica si basa, in ogni caso, sull'unica fonte oggi conosciuta del mottetto frescobaldiano, il manoscritto Q 43 conservato nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. La nostra trascrizione ha voluto mirare al massimo rispetto della grafia originale nella ferma convinzione che anche il semplice aspetto visivo, quello che i tede-

schì chiamano *Notenbild*, sia importante e faccia parte integrante del messaggio espressivo connesso a questa forma di scrittura. Pertanto la partitura è stata realizzata secondo la prassi in vigore all'epoca di Frescobaldi, adottando le chiavi delle parti originali, rispettando segni di misura e i valori originali delle note, disponendo i tagli di battuta nella quasi totalità dei casi in corrispondenza degli originali e quindi ogni breve, secondo il costume prevalente riscontrabile nelle antiche partiture.¹⁶

La parte vocale e la parte del bassus sono state quindi trascritte in partitura con l'utilizzo delle chiavi antiche originali. Ritornando sulla nodosa questione della divisione in battute, abbiamo deciso di operare delle correzioni sul manoscritto originale, facendo così in modo di regolamentare, solo per una ordinata visione editoriale, lo scorrere della musica in battute tutte eguali col tipico valore della *brevis*. In realtà, su questa questione, molto potrebbe essere detto e obiettato. Il copiatore stesso probabilmente corrèsse eventuali errori e discrepanze nel suo attento lavoro, così lo giudichiamo, di trascrizione e copiatura in «bella copia» dei manoscritti su cui ebbe a lavorare.

È vero che poco sarebbe cambiato se avessimo lasciato la divisione in battute come appare oggi nel manoscritto Q 43. Sapendo però qual era in quel periodo storico il significato della nascente «stanghetta di battuta», ovvero ancora lungi dall'essere una ferrea e matematica divisione dello scorrere del tempo, sapendo che spesso quasi senza importanza venivano assegnate queste suddivisioni, se non nell'osservanza di mantenersi il più possibile fedeli alla misura della breve, sapendo tutto questo, abbiamo quindi pensato di poter ordinare il mottetto, in modo da non stravolgere assolutamente nulla dell'esistente, come allo stesso modo si decide di usare una grafia pulita e computerizzata per meglio aggradare all'occhio del musicista odierno. Quest'ultimo, come sempre più spesso succede, e ne siamo felici, si procura di essere anche non digiuno di strumenti filologici nell'approcciarsi al testo nel momento in cui decide di voler tentare una possibile esecuzione della materia musicale. Non occorre più dire e raccomandare a nessun musicista professionista, crediamo, quanto sia necessario liberarsi di ogni stanghetta di battuta quando vogliamo far risuonare pagine di musica antica come questa.

Per i valori delle note, sono stati mantenuti rigorosamente quelli dell'originale e gli stessi rapporti mensurati sono rimasti inalterati.

Come nell'uso moderno, i diesis che annullano l'effetto di un bemolle ed i bemolli che annullano l'effetto di un diesis, sono stati sostituiti con dei bequadri. Gli accidenti, posti sopra e sotto una nota, hanno due scòpi: annullare un accidente che, nell'uso contemporaneo sarebbe valido fino alla fine di una battuta, e indicare la preferenza del revisore nel caso di un passaggio dubbio (in questo caso sono inseriti tra parentesi; cfr. bb. 24, 34 eccetera).

Un problema particolare si pone in alcune cadenze dove è dubbio se l'alternanza fra nota alterata e nota naturale possa essere dipesa da una prassi di notazione negligente (tesi avvalorata da Vincenzo Galilei nel *Fronimo*, Venezia 1568, e avvalorata anche dal fatto che il copiatore voleva probabilmente poco addentrarsi in queste questioni) o da una sottile ricerca espressiva (confermata da analoghi passi in opere strumentali di Frescobaldi). In questi casi dubbî quindi, come in tutti i casi di minimi interventi operati sul testo originale, si è pósta l'alterazione tra parentesi tonde (cfr. b. 20).

Tutti i numeri che nell'originale appaiono nella parte del continuo sono stati stampati al di sotto del pentagramma a caratteri normali.

Tra parentesi tonde abbiamo inoltre indicato le correzioni apportate al manoscritto come nel caso delle bb. 13, 19, 54 e sottese da parentesi graffe orizzontali quelle note o gruppi di note che sono state allo stesso modo corrette (cfr. bb. 19, 64).

Riguardo alle note caudate, abbiamo effettuato raggruppamenti quando queste si riferiscono, formando vocalizzo, ad un'unica sillaba della parola.

Nella presente edizione non sono state aggiunte realizzazioni del continuo.¹⁷ Secondo la nostra esperienza, tali realizzazioni scritte rivestono scarso valore poiché la tessitura e l'altezza dell'accompagnamento cambiano con la necessità di adeguarsi all'equilibrio ed alla qualità dell'organo o cembalo e delle voci. Inoltre si pensa che gli esecutori interessati all'esecuzione di tale musica siano ragionevolmente pratici nella realizzazione del basso figurato.¹⁸

Come ha giustamente osservato Pietro Avanzi, «*il testo, manoscritto o stampato, deve comunque essere rispettato nella sua oggettività, riservando all'eventuale apparato critico gli interventi esterni del realizzatore o del revisore*». ¹⁹

Appare utile, solo a titolo esemplificativo, riportare alcune citazioni dei trattati dell'epoca circa gli avvertimenti da tenere presenti per la corretta esecuzione del basso continuo, sempre a riprova del fatto che sia stato conveniente per la nostra edizione critica, lasciare il più possibile inalterato il manoscritto. Ed ecco ad esempio il commento di Agazzari che avverte «*...che per mancanza della stampa non havendo potuto segnare li # e li b cioè le terze maggiori e minori, e numeri sopra le note conforme al bisogno loro, vogli l'organista porger l'orecchio ai cantanti, e secondar la tessitura, se già non volesse segnarli con la penna rivedendoli prima*» (*Sacrarium Laudum*, Ricciardo Amadino, Venezia 1608) ed ancora il Brunetti che nei suoi *Salmi intieri concertati*, (A. Vincenti, Venezia 1625) aggiunge: «*non ho voluto mettervi abachi per gli accompagnamenti presuponendo che l'Organista havendo riguardo alle note antecedente e susseguente, con dare anco l'orecchio alle parti che cantano, possi facilmente venire in cognitione dalle loro relazioni gli accompagnamenti che se li devono*», ed ancora il Fergusio che nei *Mottetti e Dialoghi* (G. Vincenti, Venezia 1612) osserva ancora una volta di non «*haber segnato tutte le consonanze come alcuni usano, ma solo le più necessarie per non confonder, rimettendo questo a giudizio dell'Organista, qual o per prattica e scienza dell'Arte, o per prontezza di orecchia e di mano le farà senza che sijno segnate*» fino ad arrivare, immancabile un po' di ironia, alla celeberrima citazione vivaldiana «*per li coglioni*». ²⁰

Tornando al mottetto in esame, *JOD. Manum suam misit hostis*, e ai nostri problemi di edizione critica, in riferimento alle figurazioni ornamentali, conviene ricordare come queste ultime siano in Frescobaldi, spesso comuni tanto allo stile strumentale quanto a quello vocale. In qualche caso ad esempio, la scelta delle parole dotate di fioriture segue l'uso tradizionale: parole come *Dominus, surgere*. Però è possibile anche trovare esemplari di fioriture date ai pronomi possessivi come *suum, sui*. D'altra parte è assai probabile che i motivi di questa scelta siano di natura sia musicale che testuale. Conviene ricordare che, far cadere il melisma sul pronome possessivo, significa lasciare libera la parola più importante (*Sanctuarium suum, furoris sui...*) perché si possa sentire meglio, come richiesto dal Concilio di Trento. In realtà, come osserva anche Owen Rees, ²¹ tutte le pressioni per una drastica riduzione della polifonia furono in fine respinte dal Concilio di Trento. Le tradizioni artistiche infatti, rimasero relativamente indisturbate dalle interpretazioni locali dello spirito tridentino a prescindere da un piccolo numero di casi particolari e, come scrive il Fenlon, «*il Concilio di Trento esercitò sui varî stili di musica liturgica che continuavano ad essere composti da un capo all'altro dell'Europa, un effetto pratico altrettanto limitato di quello prodotto sulle altre arti*». ²²

In ogni caso il Frescobaldi, e non solo in questo brano, si dimostrò sempre rispettoso della tradizione polifonica romana, ²³ facendo sempre molta attenzione alle questioni di forma, prima tra tutte il mantenere la massima cura nello scrivere musica che fosse bene adattata al testo.

In una interpretazione solistica quindi, occorrerà lasciare molta più libertà e spazio ad eventuali abbellimenti, come pure nel caso di un accompagnamento al cembalo o al liuto ci si adeguerà al carattere dello strumento. In ogni caso si è cercato di proporre una realizzazione semplice che non impedisca eventuali aggiunte all'interprete. La progressione musicale ad esempio, ricorrente mezzo di espressione con Bach cento anni dopo, è usata solitamente anche da Frescobaldi (cfr. bb. 35-36): non era necessario quindi ricorrere all'uso copioso di «*madrigalismi*», e proprio in questo senso si spiega la rarità dell'uso del cromatismo nei suoi mottetti.

Sappiamo che dalla seconda metà del Cinquecento in poi si verificò un proliferarsi dei trattati riguardanti le regole dell'arte del cantare. ²⁴ Tutte queste raccomandazioni testimoniano di una prassi vocale volta principalmente ad esprimere il significato testuale, il sentimento delle parole, attenzione rivolta non solo alla interpretazione del madrigale, ma anche del mottetto, quindi riguardano tanto il canto nelle corti che nelle chiese, sia solistico che corale, in lingua volgare e in latino.

La vocalità assume nel Seicento straordinaria importanza, una vocalità che sarà anche strumentale e che, a differenza dell'esperienza rinascimentale fatta di una polifonia *superumana*, angelica e

impalpabile, sarà contraddistinta da una fisicità terribilmente materica, «*come sangue caldo...fatta di una carnalità grassa e un po' stanca al pari di ciò che accade alla coeva pittura dell'epoca. Il trapasso dalla polifonia corale all'individualismo vocale della monodia accompagnata opera una smobilitazione dell'idealismo cinquecentesco affatto analoga a quella prodotta dal realismo liministico del Caravaggio nei riguardi di Michelangelo e di Raffaello*».²⁵

Come sottolinea il Bianconi, «*il canto non surroga la celebrazione del rito, si limita a condecorarla e magnificarla: tra il canto e la liturgia intercorre un rapporto non già di identità, bensì di simultaneità*».²⁶ È proprio in questo contesto che si colloca, alla nascita del XVII secolo, la promulgazione del *Ceremoniale episcoporum* e con esso la regolamentazione (o meglio la legittima ammissione) dell'uso dell'organo all'interno del Sacro Rito.

Le diverse «maniere» per «muovere affetti» consistevano principalmente nella «messa di voce»²⁷ e nell'«esclamazione»,²⁸ come pure nell'ornamentazione estemporanea attraverso l'introduzione di «accenti»²⁹ e «passaggi».³⁰

Forse troppo ci siamo dilungati nel parlare di questioni nodose anche se estremamente interessanti. Pensiamo sia meglio lasciar parlare ora la musica stampata, sicuramente più interessante per il lettore che il nostro argomentare. Ci pare così grazioso e doveroso concludere ogni nostro avvertimento e ogni nostro peregrinare con le stesse parole con cui il Frescobaldi volle concludere i propri avvertimenti a guisa di premessa nel *Primo libro di Capricci*: «*il che sia detto con ogni modestia, & con rimettermi al buon giudizio degli studiosi*».³¹

E in fine i dovuti ringraziamenti, innanzitutto alla sempre gentile e cortese professionalità degli operatori del vecchio Civico Museo Bigliografico Musicale di Bologna, ora divenuto Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, al professor Piero Mioli per aver creduto in questo nostro lavoro, al Maestro Jean-Marc Aymes per i suoi preziosi consigli sulle sempre vive questioni di *musica ficta* nascoste tra le righe della partitura e, infine, ai signori musicisti Marcello Rossi (organista), Marta Bonomi (soprano) e Riccardo Coelati (gambista) perché, dietro nostra proposta, hanno accettato di eseguire, in prima assoluta sul territorio italiano, questo mottetto dai noi presentato alla edizione critica.

Emanuele Gasparini

¹ La chiesa cattolica ha ritenuto le Lamentazioni adatte per esprimere il cordoglio e l'orrore per la Crocefissione e Morte di Cristo. Queste vengono recitate nel primo notturno del Giovedì, Venerdì e Sabato Santo (Cfr. *La Sacra Bibbia*, Edizioni Paoline, Roma 1958, p.898). Gli Ebrei, fin dal primo Medioevo leggevano questo libro la vigilia di ogni sabato davanti al Muro del Pianto di Gerusalemme, per commemorare la caduta della città.

² Recentemente è stato scritto un interessante saggio che aggiunge un nuovo punto di vista e delle nuove e significative considerazioni contestuali sulla «stirpe» dei Frescobaldi: politici e uomini d'arme sempre protagonisti delle vicende della loro città, aventi un ruolo di rilievo non solo nella storia fiorentina ma italiana ed europea, da Dino, delicato poeta stilnovista, che salvò la parte iniziale della «Commedia» dando modo a Dante di completare l'immenso suo poema, a Leonardo, esploratore di terre del Levante mediterraneo su cui ebbe a scrivere una relazione che è ancora oggi considerata un capolavoro della letteratura di viaggio, a Lamberto, grande anziano della Repubblica che fece costruire il primo ponte sull'Arno, quello di Santa Trinità, a Stoldo, che commissionò a Brunelleschi l'edificazione della Basilica di Santo Spirito, al nostro Girolamo, sommo organista e compositore del Seicento (cfr. SOLINAS F., FRESCOBALDI D., *I Frescobaldi. Una famiglia fiorentina*, Le Lettere, Firenze 2004).

³ Claudio Gallico propone, per il manoscritto in questione, la data del 1650 (cfr. GALLICO C., *Girolamo Frescobaldi: l'affetto, l'ordito, le metamorfosi*, Sansoni, Firenze 1986, p.243 e MARX H. J., *Monodische Lamentationen des Seicento*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXVIII, 1971, pp.1-23). Resta sempre fondamentale per ogni nostra supposizione ricordare che, il Frescobaldi, dal 1608 al 1643, anno della sua morte, fu organista di San Pietro a Roma, ad eccezione del periodo fiorentino in cui fu organista del Battistero per esplicita volontà granducale, dal 1628 al 1634, anno in cui tornò a Roma al suo ufficio di organista in Vaticano (cfr. APEL W., *Storia della Musica, The New Oxford History of Music*, vol.IV tomo 2, Feltrinelli-Garzanti, Milano 1969, p.692). In ogni caso appare verosimile focalizzare l'attenzione sull'arco temporale del papato di Urbano VIII, Maffeo Barberini (1623-1644). Periodo di grandi avvenimenti storici e artistici che sicuramente coinvolsero anche il Nostro, come ad esempio la consacrazione della «nuova» Basilica di San Pietro avvenuta il 18 novembre del 1626, esattamente 1300 anni dopo la consacrazione della prima basilica constantiniana.

⁴ In San Pietro, come anche in tutte le maggiori chiese romane, l'onere di comporre per il coro era a carico del maestro di cappella e non dell'organista (cfr. SILBIGER A., *The Roman Frescobaldi Tradition, c.1640-1670*, in «JAMS»,

XXXIII, 1980, pp. 42-87). È quindi questa una possibile spiegazione del fatto che, nel novero della vasta produzione frescobaldiana, le composizioni vocali sacre risultino quantitativamente limitate.

⁵ I mottetti frescobaldiani venivano spesso chiamati anche *Cantiones*, *Sacri Affetti* o col suggestivo nome di *Lilia Campi* ed erano diffusi in numerose raccolte antologiche a stampa apparse fra il 1616 e il 1625 in Roma. Esse contenevano composizioni a una, due, tre o quattro voci e continuo e opere dei maggiori artisti attivi nella città papale in quel periodo, tra i quali ricordiamo Allegri, Anerio, Landi, Quagliati, Costantini eccetera.

⁶ A proposito dell'infelice futuro destinato all'pera vocale sacra frescobaldiana, già tra i contemporanei è possibile trovare ingenerose valutazioni, come appare nella famosa lettera del Liberati dove si legge che «*essendo* (Frescobaldi, ndr) *ne' tempi nostri lo stupore del tasto e con le mani e con la penna...fu altrettanto infelice ed inetto affatto nella composizione vocale*» (cfr. LIBERATI A., *Lettera scritta in risposta ad una del Signor Ovidio Persapegi [...]*, Roma 1685, cit. in G. Frescobaldi, *Due Messe*, a cura di O. Mischiati e L.F. Tagliavini, Suvini Zerboni, Milano 1975, p.6). Ma anche tra i contemporanei non è difficile trovare giudizi analoghi, come ad esempio il Mosso che sottolinea come «*manchi nella produzione vocale di Frescobaldi quel segno, quella stupefacente ricchezza e mobilità di ritmo, quella armonia trascolorante e ardita che si ritrovano nelle Toccate e nei Capricci*» (cfr. MOSSO C., *Girolamo Frescobaldi*, in *La Musica*. Enciclopedia Storica, UTET, Torino 1976, p. 490), e ancora il Nielsen che scrive: «*di modesta importanza sono le valutazioni vocali e nulla aggiungono alla figura artistica di Frescobaldi; sembra quasi che la parola rappresenti un freno al libero sviluppo della fantasia sempre volta, in lui, a sensazioni esclusivamente musicali*» (cfr. NIELSEN R., *Frescobaldi Girolamo*, in *Enciclopedia della Musica*, Rizzoli-Ricordi, Milano 1972, p. 43).

⁷ È interessante leggere cosa scrive a tal proposito Frederick Hammond, al quale dobbiamo anche uno speciale ringraziamento perché, nell'appendice del saggio in questione, ha riportato, unico in questo caso già nel 1983, la collocazione del motetto in esame: «*The Lamentation for Holy Week preserved in the Bologna manuscript Q 43, a collection probably made in Rome about the middle of the seventeenth century, would seem on the evidence of its companion works to be one of the latest of Frescobaldi's sacred settings. It is a dignified and expressive account of its moving text and at least partly refutes Liberati's blanket condemnation of Frescobaldi as a composer of sacred vocal music*» (cfr. HAMMOND F., *Girolamo Frescobaldi*, Harvard University Press, London 1983, p.271).

⁸ Cfr. STEMBRIDGE C., *Questioni di stile nei mottetti di Frescobaldi* in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita: Atti del Convegno internazionale di studi* (Ferrara, 9-14 settembre 1983), a cura di S. Durante e D. Fabris, L. S. Olschki, Firenze 1986, pp. 195-213.

⁹ Parliamo di Manierismo in riferimento al fatto che, Girolamo Frescobaldi, sommamente e insieme a pochi altri suoi contemporanei, riuscì a liberare la musica dai vincoli razionali del Rinascimento inserendo criteri di instabilità nelle strutture formali, simili alle inquietudini e ai cambiamenti del segno pittorico barocco, incentrati nella personalità di Caravaggio e di cui Monteverdi costituirà l'alter ego scenico-musicale (cfr. DE ANGELIS M., *La danza delle note. Breviario di storia della musica*, LIM, Perugia 2002).

¹⁰ Le Lamentazioni di Geremia sono state composte da diversi musicisti. Thomas Tallis compose due famose lamentazioni per coro a 5 voci rispettando le lettere ebraiche che iniziano ogni verso (*Aleph, Beth* per il primo pezzo e *Gimel, Daleth e Heth* per il secondo), ed il ritornello conclusivo «*Jerusalem, Jerusalem ...*». Ricordiamo poi i lavori di William Byrd, di Orlando di Lasso e Pierluigi da Palestrina. Fra le musiche di questo tipo composte nel XX secolo è d'obbligo ricordare anche la Sinfonia Geremia di Leonard Bernstein, anche se trattata di un'opera strumentale sprovvista di testo.

¹¹ Il nome di Lamentazioni deriva dalla Volgata e corrisponde all'ebraico «*qinoth*», termine con cui la composizione è indicata nella letteratura talmudica, mentre nella Bibbia vengono chiamate con la parola iniziale «*ekkah*». Il metro è per lo più particolare e si ritrova in diverse composizioni per i riti funebri (cfr. Ger 22,18; 2 Sam 1,19,25-27). I primi quattro canti sono alfabetici: ogni verso comincia con una lettera seguendo l'ordine dell'alfabeto: si tratta forse di un artificio mnemonico ricorrente in altri testi biblici e in alcuni componimenti antico-cristiani come il Salmo *Contra Patrem Donati* di S. Agostino.

¹² Geremia «*Jermiahu ben Chilqijahu*» è tra i profeti biblici quello di cui si hanno maggiori notizie biografiche. Di famiglia sacerdotale, nacque ad Anatot, un villaggio presso Gerusalemme. La sua attività profetica si estese per un periodo di circa 40 anni, dai tempi del re di Giuda Giosia (626 a.e.v.) a poco dopo la distruzione del Santuario da parte dei Babilonesi (587 a.e.v.). Avvertendo la minaccia crescente della potenza babilonese, cercò di impedire la distruzione del regno di Giuda, suggerendo una politica accomodante; ma in tal modo si inimicò la classe dirigente e il popolo e fu perseguitato e imprigionato. Dopo la distruzione del Tempio e la morte del governatore ebreo Ghedalia, Geremia fu costretto a seguire un gruppo di esuli verso l'Egitto: da quel momento non si hanno più notizie di lui. I racconti della vita di Geremia e delle sue profezie sono raccolti nell'omonimo libro biblico, che il canone colloca tra i «*profeti maggiori*»; le notizie biografiche sono frammentarie nella prima parte del libro che è essenzialmente di contenuto profetico, poi diffuse e dettagliate nei capitoli dal 26 al 45. Il libro di Geremia fu messo per iscritto, in parte sotto dettatura diretta, da Barukh figlio di Neriah, discepolo di Geremia, e suo segretario. La tradizione successiva ha attribuito a Geremia il breve libro biblico delle «*Lamentazioni*», una raccolta di elegie per la distruzione di Gerusalemme, e una apocrifa «*Lettera di Geremia*».

¹³ Oltre a quelle babilonesi, varie sono le lamentazioni sumere datate intorno al 1000 a.C.

¹⁴ Per noi resta sempre molto difficile immaginare che cosa potesse significare per gli Ebrei dell'Antico Testamento la caduta di Gerusalemme. Era la perdita di ogni cosa, del Tempio Sacro, del sacerdozio, dei sacrifici rituali, della

capitale, della nazione e, in molti casi, dei propri cari scomparsi. Per i sopravvissuti alla distruzione significava una marcia forzata di oltre tremila chilometri fino a Babilonia, dove li attendeva l'esilio, la schiavitù e la miseria. Le Lamentazioni sono state scritte per piangere su questi terribili fatti (cfr. HESCHEL A., *Il messaggio dei profeti*, Borla, Roma 1981). Ma lo spirito del libro va oltre il semplice rimpianto del passato. Troviamo piuttosto un implicito ammonimento: la trasgressione provoca il disastro. I profeti avevano predetto che Dio avrebbe punito il popolo per i suoi peccati se non si fosse pentito. Ora le ceneri della città erano una chiara testimonianza del fatto che Dio li aveva avvertiti e aveva mantenuto la Sua parola. La storia quindi dava ragione a Dio e alla Sua giustizia.

Il libro delle Lamentazioni tuttavia presenta un altro risvolto. Anche se la nazione di Giuda è depressa, non è però senza speranza: ecco il contenuto profondo delle Lamentazioni: ogni male, sia materiale che morale, può condurre, deve condurre, alla conversione; deve far sì che la Luce di Dio scenda consolatrice sull'uomo dolente e pentito (cfr. *Enciclopedia delle Religioni*, Vallecchi, Firenze 1970).

¹⁵ Cfr. ad esempio il celebre caso trattato in WRIGHT C., *Dufay's Nuper rosarum flores, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, in «JAMS», XLVII, 1994, pp. 395-441, successivamente ampiamente discusso e approfondito in GASPARINI E., *Tra Musica e Architettura. Guillaume Dufay e Filippo di Ser Brunellesco: il celebre caso del mottetto Nuper rosarum flores eseguito il 25 marzo del 1436 per l'inaugurazione del Duomo di Santa Maria del Fiore in Firenze*, Tesi di Laurea, Università IUAV di Venezia, Facoltà di Architettura, Venezia 2005, p. 291.

¹⁶ Sulle più antiche partiture stampate e manoscritte cfr. LOWINSKY E.E., *Early Scores in Manuscript* in «JAMS» XIII, 1960, pp.126-173 e MISCHIATI O., *Un'antologia manoscritta in partitura del sec. XVI- Il Ms. Bourdeney della Bibliothéque Nationale di Parigi* in «Rivista Italiana di Musicologia» X, 1975, pp. 265-328.

¹⁷ Esiste una sterminata bibliografia di studi di settore. Ci limitiamo a segnalare l'articolo di AVANZI P., *Pregi e limiti del Basso continuo*, in «Musicaaa», 23, Nuova Scuola di Musica, Mantova 2002, pp. 17-19 che a sua volta contiene numerosi riferimenti bibliografici.

¹⁸ L'affidare il sostegno delle voci all'organo, strumento sacro per eccellenza, rimane a nostro avviso la soluzione più naturale, anche se, non è tuttavia impensabile affidarla ad altri strumenti quali un cembalo, una spinetta od un liuto.

¹⁹ Cfr. AVANZI P., *Breve introduzione al basso continuo*, in «Musicaaa», 16, Nuova Scuola di Musica, Mantova 2000, p. 27.

²⁰ Cfr. VIVALDI A., RV 340 FI n.141, *fatto per Pisendel*, Terzo tempo.

²¹ REES O., *Risposte musicali alla Riforma e alla Controriforma*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. 1, Einaudi, Milano 2006, p. 349.

²² FENLON I., *The Renaissance. From the 1470s to the End of the Sixteenth Century*, Macmillan, London 1989, p. 58.

²³ All'inizio del XVII secolo, agli occhi di un numero sempre maggiore di musicisti, la polifonia strettamente contrappuntistica sembrava ormai aver esaurito tutte le sue possibilità tecnico-costruttive e mostrava la propria incapacità ad «accompagnare», nel senso di meglio evidenziare il significato del testo letterario. Si rivendicava alla parola la supremazia mentre la musica doveva essere «serva dell'orazione». Si attuò in questo modo un ritorno al monodismo, ritorno in quanto un genere monodico, il canto gregoriano, aveva già dominato per quasi mille anni la scena musicale europea; fu, però, un ritorno su basi ideali completamente differenti ed alla luce di conquiste, quali la tonalità e l'armonia, che aprirono orizzonti nuovi al linguaggio musicale. Il maggior risultato di questa rivoluzione, è noto, fu la nascita del melodramma, un nuovo gusto che investì in pieno anche la musica vocale sacra. Allo stesso tempo, giova ricordarlo, nella città Santa l'eredità palestriniana era ancora viva, prova ne sono ad esempio i tentativi che, ai primi del Seicento, vennero fatti per riproporre le opere del Palestrina riducendone il numero delle voci ed aggiungendo la parte dle basso ad organo (cfr. PRAETORIUS M., *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel 1619, vol.III, cap. VI, p.129).

²⁴ Cfr. VICENTINO N., *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Barre, Roma 1555, p.83; MAFFEI DA SOLOFRA G.C., *Discorsi filosofici [...] discorso della Voce e del Modo, d'apparare di cantar di Garganta [...]*, Amato, Napoli 1562, pp.27-28; VIADANA L., *Cento Concerti ecclesiastici [...]*, Avvertimenti, Vincenti, Giacomo & Amadino, Ricciardo, Venezia 1602.

²⁵ MILA M., *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino 1963, p.128.

²⁶ BIANCONI L., *Storia della Musica*, vol.V, EDT, Torino 1991, p.121.

²⁷ Cfr. DELLA VALLE P., *Della musica dell'età nostra*, in De' Trattati di Musica di Gio. Batista Doni, II, Stamperia Imperiale, Firenze 1763, p.255: «i buoni cantanti con un buon mettere di voce, non avevano quasi nel cantare altra arte del piano, e del forte, del crescer la voce a poco a poco, dello smorzarlo con grazia...».

²⁸ Cfr. CACCINI G., *Le Nuove Musiche*, Marescotti, Firenze 1601, «esclamazione propriamente altro non è, che nel lassare la voce, rinforzarla alquanto» e ROGNONI TAEGIO F., *Selva de varii Passaggi*, Lomazzo, Milano 1620, «L'Esclamazione si fanno nel discendere scemando à poco à poco la prima voce, e poi dando spirito, e vivacità alla nota che segue con un tremolino».

²⁹ Cfr. ZACCONI L., *Prattica di Musica*, I Parte, Girolamo Polo, Venezia 1592, p. 56: «Gli accenti si sono fatti col spezzar, & rompere delle figure».

³⁰ Coi termini «passaggi» e «diminuzioni» si intendeva il riempimento degli intervalli fra due note di lunga durata mediante l'introduzione di numerose note brevi formanti scale, note di passaggio e fioriture. Questi ornamenti si improvvisavano soprattutto in sede di cadenze finali.

³¹ Cfr. FRESCOBALDI G., *Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti, et arie in partitura di Girolamo Frescobaldi organista in S. Pietro di Roma*, Luca Antonio Soldi, Roma 1624.

JOD. Manum suam misit hostis

Girolamo Frescobaldi

Cantus

Continuo

6

JOD. Má - num sú - - - am mí - sit hós - tis

10

ad óm - ni - a de - si - de - ra - bí - lia é - - jus: qui - a ví - dit Gén - tes in -

14

- grés - - - - sas San - ctu - á - ri - um sú - - - - um,

18

de quí - bus præ - cé - pe - ras ne in - trá - rent in ec - clé - si - am tú - - - am.

22

CAPH. Óm - nis

pó - pu - lus é - - - jus gé - - - mens, et quaé - rens pá -

51

ni - am vin - de - mi - á - vit me, ut lo - cú - tus est Dó - - - -

54

mi - nus in dí - e fu - ró - ris sú -

57

i.

60

MEM. De ex - cél - so mi - sit í - gnem in

63

ós - si - bus mé - is, et - e - ru - dí - vit me: ex - pán - dit ré - te pé - di - bus mé - is, con - vér - tit me re - trór -

66

- sum: pó - su - it me de - so - lá - tam, tó - ta dí - e mœ - ró - re con - féc - tam, tó - ta dí - e mœ - ró - re con -

69

- féc-tam. NUN. Vi - gi - lá - vit jú - gum i - ni - qui - tá - tum me -

73

- á - rum: in má - nu é - jus con - vo - lú - tæ sunt, et im - pó - si - tæ cól - - - -

75

- lo mé - o: in - fir - má - ta est vír - tus mé - a: dé - dit me Dó - mi - nus in mánu, de qua non pó - te - ro

78

súr - ge - re, de qua non pó - te - ro súr - ge - re. Je - rú - sa - lem, Je - rú - sa -

81

- lem, con - vér - te - re, con - vér - te - re ad Dó - - - mi - num Dé - um tú - - -

83

- um, con - vér - te - re con - vér - te - re ad Dó - - - mi - num Dé - um tú - um.

Vola farfalla una e due, tre e quattro volte vola

Madama Butterfly tra variante e ricomposizione

di Marco Peretti

Nel 1898 John L. Long, un avvocato di Filadelfia con attitudine letteraria, pubblica il racconto *Madame Butterfly* ispirato a un fatto di cronaca. Da tale racconto lo stesso Long e David Belasco traggono l'omonima "tragedy of Japan" in un atto, che viene rappresentata il 5 maggio 1900 all' Herald Theatre di New York con grande successo, tanto che in luglio viene esportata al Duke of York's Theatre di Londra.

Puccini assiste a ben due rappresentazioni londinesi, non capisce una parola (anche perché Cio Cio San – Butterfly usa uno slang nippo-americano militaresco) ma rimane "addirittura suggestionato".

La protagonista che lo attrae ha poco delle cortigiane giapponesi che sono documentate nella letteratura e non ispira la sensualità idealizzata delle geishe dipinte da un purista come Utamaro. Queste erano colte e accuratamente selezionate e preparate all'esercizio della loro Arte; Butterfly è la strana creatura di un giurista americano appena informato su usi e costumi giapponesi, è una dolce bambina-geisha-sposa-mamma, plagiata in tutto da un tenente della marina USA (Pinkerton) che non aveva capito la sua fragilità ma aveva deciso di divertirsi per un po' con lei.

"Gentile, piccolo giocattolo" la chiamerà infatti Kate, la moglie americana dell'ufficiale. Butterfly – che neppure s'immaginava potesse esistere un'altra – le risponde (sommessamente): "No, non sono un giocattolo... Io sono Mrs. Ten-en-te Pik-ker... No, no... adesso sono soltanto Cio Cio San, ma non un giocattolo". E si uccide, ma rivedendo finalmente il tanto atteso Pinkerton, gli dice con un filo di voce: "Troppo cattivi questi nostri pettirossi che non rifanno la nidiata".¹

Puccini contatta il duo Luigi Illica (sceneggiatura) e Giuseppe Giacosa (versificazione) per ricavarne dal racconto e dalla tragedia il libretto della sua *Madama Butterfly*.

La compone tra il 1901 e il 1903, in un atto unico con un prologo ricavato dai cenni che nel racconto si danno degli antefatti. Le dimensioni del prologo ben presto si allargano notevolmente, per cui l'opera viene strutturata in due atti: così si rappresenta al Teatro alla Scala il 17 febbraio 1904. Ottiene un clamoroso insuccesso. Puccini, d'accordo con l'editore Ricordi e con i librettisti, ritira l'opera, senza aspettare la prova d'appello di una seconda serata e senza ascoltare Giovanni Pascoli che gli invia una poesiola profetica, "La farfallina volerà".

Il secondo atto fu diviso in due parti, alcuni brani vennero tagliati, fu aggiunta una romanza al tenore: così fu riproposta al Teatro Grande di Brescia il 28 maggio 1904 ed ebbe un'ottima accoglienza, "il successo si mantenne sempre uguale durante le 11 rappresentazioni trionfali ch'ebbe *Madama Butterfly*".²

Successivamente, in tempi diversi, l'opera subì:

- tagli di notevole ampiezza (abolizione di intere scene)
- modifiche importanti e lievi ai brani esistenti
- cambiamenti di testo su parte musicale immutata: la stessa musica viene adattata a situazioni sceniche che assumono significati drammaturgici diversi
- aggiunte di brani vocali e strumentali totalmente nuovi
- assegnazione a un personaggio diverso di brani scritti originariamente per un altro
- cambiamento della classe sociale del protagonista: da "Sir Francis Blummy Pinkerton" a "Benjamin Franklin Pinkerton".

Puccini non è stato il primo (né l'ultimo) ad aver sottoposto le sue opere a revisioni che vengano suggerite nella fase esecutiva e dal confronto con il pubblico. Ciò è dovuto a più ragioni: una predisposizione a sentirsi insoddisfatto del suo prodotto originario, una facilità ad accettare i consigli degli esperti, una spiccata volontà di accontentare il suo pubblico tagliando e modificando tutto ciò che a posteriori si riveli contrario a tale incontro, un'indubbia - ma non sempre valida da ogni punto di vista - capacità di critica nei confronti della sua musica che lo porta a migliorarla continuamente,

come se fosse un *work in progress*.

Il “caso Butterfly” è, in questo, simile a quello di *Edgar* e opposto al caso di *La Rondine*. *Edgar*, scritto e rappresentato in quattro atti (Teatro alla Scala, 21 aprile 1889) fu ridotto in tre atti (Ferrara, 1892) e subì ulteriori modifiche nelle rappresentazioni del 1901 e più ancora del 1905. *La Rondine* (Teatro del Casino di Montecarlo, 28 marzo 1917) subì due revisioni nel 1920 e nel 1921, le quali sono rimaste ineseguite e sempre fu (ed è) rappresentata l’opera nella prima stesura, con l’autore consenziente; evidentemente dapprima non lo soddisfece l’iniziale concezione, poi neppure la doppia revisione: è lecito quindi supporre, ma è appunto una pura supposizione, che si sia ricreduto sulla bontà del risultato originario.

Forse è questa una delle ragioni del recupero critico che interessò la prima concezione di *Madama Butterfly*. Essa venne riproposta al Teatro La Fenice il 21 marzo 1982 mettendola contestualmente a confronto con la versione che tutti conoscono, l’ultima. Il teatro veneziano ottenne il Premio annuale della critica per tale operazione. Ero presente e avevo curato la mostra allestita nel foyer, che metteva a confronto lo spartito originario con l’ultima versione.³

Per comprendere lo spirito con cui Puccini si accinse a comporre e a rivedere tre volte l’opera fino a definirla nella sua compiutezza, è utile conoscere lo spirito con cui gli occidentali in generale si avvicinarono alle civiltà dell’Estremo Oriente verso la fine dell’Ottocento.⁴ L’inizio della penetrazione americana, mediante viaggiatori, scrittori, diplomatici, si verificò a partire dal 1853, anno in cui il commodoro Perry giunse a Tokyo, inviato dal presidente USA Fillmore. Probabilmente la *riscoverta* di un mondo molto diverso, alimentò, com’era successo per la Cina, una curiosità spicciola, senza alcun interesse culturale profondo. Questo pseudo-orientalismo celava un falso storico, oltre che una falsa visione della realtà di quei paesi. All’inizio del ‘900 gli occidentali erano dibattuti nel considerare quei paesi come racchiudenti qualcosa di “proibito”, o come possessori di una immensa cultura che sfuggiva alla loro analisi.

Anche Puccini fu influenzato dal generale interesse per l’oriente e dall’incerta comprensione delle sue civiltà millenarie che non erano composte soltanto di *nakodi*, *geishe*, *bonzi*, “case a soffietto” et similia: questo, che costituiva l’immagine più evidentemente *turistica* per gli americani in trasferta, era in realtà un aspetto particolare e in molti casi superato. Ma l’immagine favolosa che il pubblico di media cultura si era costruita di quel mondo era di per sé una buona base di lancio per il musicista, il quale, nonostante il clamoroso insuccesso iniziale di *Butterfly*, causato probabilmente anche dai suoi rivali “che cercavano di far affondare l’opera come già avevano tentato alla prima di *Tosca*”⁵, finì per convincere quel pubblico.

Qui vengono messe a confronto la prima stesura dell’opera (edizione 1904) e la versione definitiva edita nel 1907.

L’evoluzione cui *Butterfly* viene sottoposta non è, come si potrebbe essere indotti a immaginare, rivolta ad attenuare l’*occidentalizzazione* con cui era stata costruita la mentalità del suo personaggio, al contrario: essa viene accentuata.

Ciò si percepisce fin dai cambiamenti apportati al primo atto, quando viene eliminata la perplessità che la protagonista aveva di fronte all’idea di abbandonare la sua religione: la prima *Butterfly* si sente obbligata a lasciarla controvoglia, essendo stata comprata dal denaro di Pinkerton, l’ultima invece è tutta compresa, proprio come una borghese occidentale, ad immaginare la ritualità della nuova religione, ormai già pienamente accettata, senza rimpianti. Puccini elimina un frammento significativo ai fini dell’identificazione del carattere di *Butterfly*: in esso ella ricordava a Pinkerton la sua prima reazione alla proposta fattale dal sensale, di sposare un uomo americano: “un barbaro, una vespa”! Era la migliore opinione che una ragazza giapponese potesse avere, e il finale della vicenda le avrebbe dato pienamente ragione.

Ma è nel secondo atto che si palesa in piena evidenza l’evoluzione in senso occidentalistico della protagonista. In un luogo – n. 55 per ambedue le edizioni – dove la modifica riguarda soltanto il libretto, *Butterfly* illustra al console americano Sharpless ciò che sarà costretta a fare per guadagnarsi il pane se Pinkerton non dovesse più ritornare e provvedere a suo figlio e a lei. Nella prima concezione il testo è una descrizione obiettiva della “bellissima canzon” che dovrà cantare: vi si parla degli Dei, dei guerrieri, dell’imperatore, qualcosa di molto legato alle sue tradizioni. E’ un nostalgico

ricordo di ciò che faceva prima del matrimonio: “potrei tornar... a divertir la gente col cantar”. Nella versione definitiva la descrizione è tutta volta in chiave di patetismo lacrimevole: vi sono concetti come “la man tremante stenderò”, “la triste mia canzon” e “l’orribile destino”, ma soprattutto vi è un chiaro rigetto della sua ex professione di geisha, che diventa “un mestier che al disonore porta”. Ma così dicendo non si zappa sui piedi? Non ricorda più di essere stata *disonorata* nella sua precoce geishità.

Da questo punto le due Butterfly cominciano a delinearsi apparendo anche con sentimenti diversi. La prima è madre affettuosa e questo materno amore la consola della lontananza del marito, tanto che l’arrivo di lui, annunciato dal cannone, giunge improvviso. Il suo canto – “Vedrai, piccolo amor” – in movimento *Allegro moderato* e con frequenti *rallentando* e *piano*, assomiglia a una ninna-nanna per il bambino tenuto in braccio. L’ultima Butterfly canta le stesse parole ma in movimento *Allegro vivo* e *stringendo sempre e crescendo molto* e soltanto “pensa commossa al suo bambino”, ma in realtà è tutta tesa al ritorno di Pinkerton: è meno mamma e più femmina ansiosa di veder tornare il suo uomo. Ciò è ancora più evidente ed amplificato quando la prima Butterfly trasferisce sul piccolo la gioia per il ritorno dell’amato,

(dà al bimbo una banderuola americana) Or bimbo mio/ fa in alto sventolar la tua bandiera
Gioia, ti chiami. (lo prende in braccio e lo porta sotto i rami del ciliegio)
(a Suzuki) Scuoti quella fronda di ciliegio/ (con tenerezza) e l’inonda di fior
(al bimbo) Batti le mani./ care le tue mani.

mentre l’ultima, fa di questa gioia il giusto premio della lunga attesa:

Trionfa il mio amor / la mia fé trionfa intera/ ei torna e m’ama.
Scuoti quella fronda di ciliegio/ e m’inonda di fior/ Io vo’ tuffar nella pioggia odorosa
l’arsa fronte (singhiozzando con tenerezza).

senza rendere partecipe il bimbo che è fuori scena.

Si può notare anche un progressivo allontanamento di Butterfly dalla naturalezza e dalla semplicità originarie, per lasciare il posto a una certa artificiosità, a una nobilitazione dei concetti e del linguaggio con cui li esprime: ne esce una ragazza meno attenta alla quotidianità, trasformata in aristocratica da *modesta* che era (il contrario di quanto avviene a Pinkerton, che perde il titolo di Sir, peraltro inefficace negli States).

Quattro piccoli brani eliminati possono chiarire il senso di tale evoluzione. 1. Butterfly si rivolgeva a Suzuki: “E accenderem mille lanterne almeno e forse più di mille... No? Siam povere? Cento... dieci... il conto qual sia, la maggior fiamma è nell’anima mia”. 2. Butterfly scoppia in lacrime senza ritegno chiedendo “con intensità” all’ancella di nascondere i segni della sofferenza dal suo volto, per essere presentabile allo sposo: “Suzuki fammi bella!”. Anche questo suo esternare debolezza, indice di immaturità e di scarso self control, è stato considerato non confacente alla nuova Butterfly, molto più matura e severa. 3. Butterfly chiacchiera (“Che ne diranno i parenti?”) confidenzialmente con Suzuki che più volte la prega di star ferma per lasciarsi pettinare. Forse questa promiscuità con la servitù non si addiceva alle spettatrici italiane del primo novecento? 4. Butterfly canticchia una canzoncina semplice e delicata al suo bambino (“E’ Roje un bimbo biondo”) cullandolo in braccio perché lo vede triste, come succede a ogni mamma.

L’incontro con Kate – *l’altra* – è visto da due angolature opposte (soltanto la musica rimane – inopinatamente – invariata). La Butterfly originaria si rivolge senza intermediari alla sconosciuta, la trova perfino bella: ciò che la sorprende sono i suoi capelli biondi (in Giappone infatti nessuno li ha)⁶. L’ultima Butterfly chiede invece spiegazioni al console Sharpless (letteralmente “poco acuto”) ed è subito insospettita. Si può analizzare un frammento dei libretti (atto II n.126 dall’opera originaria; atto III n.37 da quella definitiva):

orig.	Butterfly	Quanto tempo è che v’ha sposata voi?
	Kate	Un anno. (pausa) E non mi lascerete far nulla pel bambino?
		Lo terrei con cura affettuosa. (pausa) E’ triste cosa.
	Butterfly	Chissà! Tutto è compiuto ormai!
	Kate	Potete perdonarmi Butterfly?

def. Butterfly	Tutto è morto per me tutto è finito! ah!
Sharpless	Coraggio. (pausa)
Butterfly	Voglion prendermi tutto! (disperata) Il figlio mio!
Sharpless	Fatelo per suo bene il sacrificio.
Butterfly	(disperata) Ah! Triste madre! Abbandonar mio figlio!
	(calma) E sia! A lui devo obbedir!
Kate	Potete perdonarmi Butterfly?

Nella concezione originaria ciò che conta è il *silenzio* di Butterfly; essa mantiene una freddezza assoluta che le conferisce dignità nel confronto diretto con chi ha preso il posto suo. Vuol sapere per “quanto tempo” ha sbagliato a credere ingenuamente nell’amore di quell’uomo. Dopo la risposta di Kate il pensiero corre subito al bambino (in orchestra è il tema della berceuse “Dormi amor mio”) e Butterfly non decide del destino di lui, lascia aperto il dubbio. La frase “tutto è compiuto” è una citazione un po’ infelice ma fa presagire ciò che accadrà.

Nella versione definitiva viene eliminato un vero faccia a faccia tra le due donne; si ha una scena tipicamente melodrammatica, strappalacrime, ma Butterfly cede subito il bambino, in nome di un presunto dovere di obbedienza. Le parole sceniche sono calibrate per produrre *effetti* violenti: morto, finito, il figlio mio, sacrificio, abandonar... .

E’ chiaro che la prima Butterfly è straordinariamente più sottile e superiore dal punto di vista drammaturgico, è in linea con le indicazioni registiche della tragedia di Belasco (dove “resta ad occhi chiusi, in atteggiamento impassibile”) ma il pubblico dell’opera lirica... si emoziona di più con l’ultima, si sente molto più coinvolto e teso.⁷

Da questo punto in avanti sono molte le modifiche che vengono apportate, tanto che è impossibile riassumerle qui; tutte però sono rivolte a mutare lo spirito con cui Butterfly si vota al suicidio: a mente lucida e con estrema calma, in origine, con enfasi e in modo agitato nel testo finale. In più casi la sua voce viene portata dal registro grave ai superiori, e i luoghi che si potevano definire di *declamazione statica* diventano più vari e movimentati nel melos – quindi musicalmente preferibili – ma in tal modo eliminando gran parte del senso di razionalità della sua determinazione tragica.

Scompaiono due brani in cui Butterfly consolava Sharpless “quasi piangente” nell’offrirle il denaro *riparatore* di Pinkerton e consolava anche l’ancella Suzuki, in lacrime perché ormai consapevole di ciò che la sua padrona ha deciso di fare; qui Butterfly ricordava un canto molto triste: “Ei venne alle sue porte, prese il posto di tutto, se n’andò e nulla vi lasciò, nulla, nulla fuor che la morte”, armonizzato in modo glaciale con bicordi di quinte giuste.

La modificazione di “Piccolo Iddio, amore amore mio” (*Andante mosso* atto II n. 143 che diventa *Andante agitato* atto III n. 54) è colma di ritocchi significativi: l’indicazione *piano* e il registro vocale basso diventano *forte deciso* e registro medio, il *mezzoforte* diviene *fortissimo*; si rinuncia a descrivere l’intimità affettuosa del rapporto mamma-figlio tagliando un momento, molto bello, di effusioni: “Qui, qui la tua testa bionda”.

Subito dopo, l’espansione lirica

es. 1 Butterfly (con esaltazione)

O a me, sce-so dal tro - no del-l'al - to Pa - ra - di - so,

subisce perfezionamenti ritmomelodici che la rendono efficacissima:

es. 2 Butterfly (con esaltazione)

O a me, sce - so dal tro - no del - l'al - to Pa - ra - di - so,

la discesa melodica sulla parola “sceso” era una troppo pedissequa onomatopea e inseriva una figura ritmica come la terzina in un contesto dove entrava a forza, mentre, al contrario, sulla parola “alto” il movimento ascendente rende meno monotona la ripetizione della cellula ritmica. Questo brano finiva, in origine, con un’intimissima espressione dell’estremo desiderio di Butterfly, cantato con un filo di voce (*piano, pp, ppp*): che suo figlio si ricordi qualcosa di quanto resta della sua bellezza, “Che non tutto consunto vada di mia beltà l’ultimo fior”.

L’harakiri della giovane Farfalla era condotto in modo rituale, con estenuante calma (undici battute in tempo *Andante sostenuto, Più largo e piano, ppp, ritenuto, mf, ff, fff*), come se fosse il suo ultimo lento volo solitario, mentre nella versione definitiva è un suicidio alla occidentale (una sola battuta *fortissimo sforzatisimo*).

Due Butterfly in tutto dissimili, dunque. Molto più Cio Cio San la prima, pur vista da un occidentale sommariamente documentato, divisa tra l’occidente della ragione e l’oriente delle cose e delle tradizioni e dei sentimenti. Molto più Mrs. Pinkerton l’altra, più matura (non le si addice l’età che le viene attribuita, quindici-diciottenne) e conscia delle rinunce che la sua scelta le impone di fare; ma anche poco attenta alle piccole cose, meno disposta a dare confidenza a chi le sta intorno, ed anche meno mamma perché più mogliettina innamorata e quasi istericamente portata a scegliere la morte scoprendosi tradita.

Ho lasciato per ultimo, nell’elenco dei cambiamenti che riguardano la protagonista, quello che prepara il suo ingresso in scena, perché squisitamente “tecnico” è il suo apporto, eppure è fondamentale, trattandosi di un ritratto che è presente nel corso dell’opera come un Leitmotiv. Se la sua prima concezione conteneva già la bellezza di un volo di farfalla con quel *diesis* che calamita l’accordo verso l’alto,

es. 3 *Largo*

Butterfly

Soprani

An - co - ra un pas - so or

Quan - to cie - lo! quan - to mar!

questo volo prenderà slancio con naturalezza soltanto dopo la metamorfosi della *crisalide* statica nella prima battuta:

es.4 *Largo*

ppp

Butterfly

Soprani

An - co - ra un pas - so or

Quan - to cie - lo! quan - to mar!

si tratta di una, direi naturalissima, evoluzione dell'idea originaria, quanto bastava appunto a concederle la libertà di volare. E' il ritmo puntato – il quale partiva troppo stretto (incremento di $1/32$) nella seconda battuta e precipitava il *diesis* nel vuoto – a imprimere al *sol* (incremento di $1/8$), anticipato nel tempo forte, un morbido soffio che solleva tutto, una spinta delicata che era veramente impossibile chiedere all'immobile e povero *mi bemolle*; infatti a questo viene riservato l'ultimo ottavo della battuta, che diventa un minimo punto di appoggio per salire più agilmente. Per controbilanciare il

senso di ascesa era già stato pensato nella linea di basso l'intervallo discendente *la bemolle-fa* il quale concede di aggiungere al coro una terza voce che mantiene sempre completa la triade e arrotonda il suo ciclo progressivo (salirà i gradi di una scala per toni, quasi debussyana).

Questo *portrait en musique* di Butterfly, con le mutazioni dette, ha un'influenza determinante per la sorte di altri brani in cui Puccini vuole ottenere un climax della passione; cito soltanto il caso più evidente e conosciuto che è costruito sulla medesima base meloarmonica: "Dolce notte! Quante stelle!" al termine del primo atto, quando gli sposini finalmente restano soli.

È un momento molto intenso: la bellezza delle stelle che Butterfly ammira e le appare nuova – "Non le vidi mai sì belle" – riusciamo a vederla anche noi, senza sforzare gli occhi.

Le modificazioni riguardanti gli altri personaggi e la pittura d'ambiente sono costituite, nel primo atto, da ampi tagli di brani "comici", di una comicità fortemente grossolana, tutta giocata a scapito dei costumi nipponici. Ecco un elenco di ciò che viene preso a pretesto di derisione, per la gioia del pubblico, sia che dilette sia che ne mediti: l'onomastica della servitù, la sacralità del Bonzo, la dignità dello zio ubriacone, la gastronomia, la lingua, la correttezza morale delle Autorità, l'ossequiosità, la ghiottoneria, le inflessioni della voce, la sua nasalità, la foggia e l'uso degli abiti, la musica (!), la toponimia. La comicità di questi brani tagliati – che a noi sembra molto debole e offensiva (ma anche ai milanesi di un secolo fa non dovette andare molto a genio) – resta funzionalmente legata a quello che era il suo ruolo tradizionale nell'opera italiana, per esempio in Donizetti: mescolare, appunto il comico al larmoyant. Forse proprio questo troppo chiaro legame con la tradizione, questo vecchiume che Puccini elimina gradualmente, nel corso delle tre revisioni, era il punto più debole del primo atto: tutto quanto vi era di ridondante, di inessenziale, di semplicemente riempitivo. Dal lato musicale non ci sono privazioni importanti.

Un luogo che abitualmente viene liquidato con poche parole è quello in cui nella versione originale il secondo atto procede senza soluzione mentre nelle altre versioni, già dalla numero due (Brescia), esso viene interrotto e ripreso dopo un intervallo. Puccini non aveva voluto ascoltare Giacosa che lo sconsigliava di realizzare "un atto interminabile e troppo macchinoso". Ma prescindendo da questioni sull'eccessiva lunghezza – oggi del tutto improponibili ed anche allora scarsamente determinanti – ed avendo potuto assistere alla riproposta dell'opera nella sua concezione originaria, è facile osservare che in questo caso Puccini ebbe ampiamente ragione a non ascoltare consigli e di conseguenza ebbe ampiamente torto a fare macchina indietro dopo l'insuccesso milanese.

Questo era forse il momento più interessante, il più "nuovo" dell'opera: la notte dell'attesa (probabilmente fu questa a suggestionarlo quando assistette all'*atto unico* di Belasco). Era reso con tinte tenuissime e tempi lenti con giochi di *pianissimo* e di *rallentando*, era il luogo del suspense dove niente succede e tutto si compie perché appunto *niente* sta succedendo. Questo "effetto" viene perduto a causa della cesura innaturale: dopo di essa la musica – tale e quale – solamente eseguita in tempo più veloce (da *Lento* – semiminima 48 – a *Andante sostenuto* sem.56) assume tutto un altro sapore, diventa incongrua per via del sipario chiuso, il *fortissimo* (on va commencer) non sta in alcuna logica. Era una musica pensata per la scena aperta, non un preludio atto III.

Nella versione definitiva l'azione scenica dell'atto III (anche detto: atto II parte seconda) comincia con la fine della notte. Le voci dei vogatori che si sentono "dalla baia, lontanissime" subiscono tre cambiamenti che non è il caso di tralasciare: 1. il tempo ternario diventa binario: ma ciò produce un prolungamento del secondo incitamento – *oh eh!* – che rompe il ritmo di voga, il quale era giustamente costante nella prima edizione. 2. L'agogica *Mosso* diventa *Un poco meno*. 3. Soltanto nella prima edizione si sentono "vaghi rumori di catene d'ancore e di altre manovre marinaresche" – rumorismo futurista fortemente carico di tensione – e si ha effetto di avvicinamento delle barche al porto poiché le voci, dopo una loro sospensione (dieci battute erase di *reminiscenze* di Butterfly, affidate all'orchestra) si odono "lontane", quindi meno indistintamente.

Se nelle sue varie fasi la fine dell'oscurità viene snellita eliminando parti ripetitive, esattamente il contrario accade poco dopo, quando "al di fuori risplende il sole" e vengono aggiunte battute ripetitive che non esistevano: evidentemente Puccini ha giudicate troppo lunghe le fasi d'alba e aurora e troppo corta la fase in cui il sole irradia direttamente la sua luce, in *fortissimo*. La versione definitiva quindi,

non “sembra soprattutto guidata dall’esigenza di stringere i tempi”,⁸ ma da quella di razionalizzarli. La riprova di questo è poco dopo, dove altre battute vengono aggiunte ed è inserita una parte nuova per Suzuki che, giustamente (“svegliandosi di soprassalto”) dice: “Già il sole!”, togliendo la parola di bocca agli ascoltatori aristotelici.

La berceuse che segue, “Dormi amor mio”, viene posticipata nella versione definitiva ed è uno dei pochi casi in cui una melodia sia armonizzata in due modi diversi. Il suo spostamento non è privo di significato: il primo pensiero della giornata di Butterfly era in origine il bambino, nella versione definitiva è invece Pinkerton, o meglio, la certezza del suo ritorno.

Il protagonista maschile subisce una metamorfosi importante: era molto più “yankee vagabondo” nella concezione originaria. Per esempio si prendeva pesanti libertà trattando con i servi, senza chiamarli per nome: “Io li chiamerò: mus! Muso primo, secondo e muso terzo.” Dei parenti di Butterfly diceva a Sharpless: “Dio, come son sciocchi!” e tutto il suo atteggiamento era alquanto più insolente e spensierato.

Per il seguito della vicenda, Puccini originariamente non aveva musicato tutto il testo del libretto giacioso perché taluni versi affidati al tenore gli apparivano troppo chiaramente indicativi di un suo sincero pentimento, cosa che riteneva non dovesse verificarsi (e aveva pienamente ragione: questo tizio è e rimane un infame⁹). Nella versione finale invece, le frasi vengono musicate per esteso (vedi terzetto con Suzuki e Sharpless, Atto II n. 114 che diviene Atto III n. 22: “Oh! L’amara fragranza di questi fior”) ed ecco quindi presentarsi la necessità di ricorrere ad una tonalità meno brillante, per assecondare il pentimento e renderlo convincente, asseverarlo con timbro più grave.

Il *ravvedimento* di Pinkerton si palesa nella massima evidenza quando viene soppresso un breve brano in cui era presente un generico e momentaneo sentore di rammarico, privo di una fase lirica; “Mi passerà”, diceva infatti, rimanendo bene in linea con la definizione che del suo personaggio era stata data nel primo atto. Il nuovo brano, composto per sostituire quello, è molto più ampio poiché al suo interno trova posto un’ammonizione tardiva (una specie di *ve l’avevo detto, io*) del console Sharpless – trasformato da Puccini in un moralista che ricalca il ruolo paterno di Giorgio Germont.¹⁰

Pinkerton allora è costretto a riconoscere: “Sì, tutto in un istante, io vedo il fallo mio” (ma si poteva dire meno peggio), per potersi produrre in un’espansione lirica. Secondo Hopkinson “arietta”, “acquisto dubbio” secondo Bortolotto: è la famosa *aria del paltò* – così etichettata dall’autore stesso – “Addio fiorito asil”, dove Pinkerton esprime lo *strazio atroce* che lo pervade. Ma è chiarissima la funzione vera dell’inserito: “dotare il tenore di una romanza per non sacrificarlo troppo rispetto alla primadonna”, come bene opina D’Amico,¹¹ e aggiungerei anche: fare in modo che la finzione possa essere bevuta come verità dal pubblico, specialmente quello maschile, che si asciugherà le lacrime riandando l’arietta fuori dal teatro.

Sia lecito fare una piccola e marginale considerazione sulla virtù di indifferenza semantica o di potenziale polisemanticità che Puccini attribuisce alla sua musica. Egli, spesso, le note pensate per un testo e quindi composte per dare vita a una determinata circostanza scenica, le *ricicla* con altre parole che esprimono concetti anche distanti. Per esemplificare, la musica nata con quanto Butterfly cantava nel primo atto (n. 83): “E’ mio destino. Per me spendeste cento yen, ma vivrò con molta economia”, nella versione definitiva (n. 80) è fatta convivere con queste parole: “E’ mio destino. Nella stessa chiesetta in ginocchio con voi pregherò lo stesso Dio”. Tu mi dirai: – Embè funziona, no? Metricamente combacia e funziona. Sì, i bambini si divertono a ripetere le canzoni che sentono cambiando le parole, ma sono consapevoli di suscitare il riso. E’ chiaro che con la stessa musica *si può* cantare tanto – Ma vieni, mio tesoro... – quanto – Ma va’ a quel paese! – però, a pensarci bene, è una cosa da bambini.

Marco Peretti

¹ Egli, lasciandola tre anni prima, l’aveva tranquillizzata, sarebbe ritornato da lei appunto quando il pettirosso...

Il racconto ha invece un happy end: Butterfly sopravvive al tentato suicidio e rimane con il suo bambino (come era accaduto nella realtà, secondo Long).

² MUSICA E MUSICISTI, Milano, agosto 1904.

³ Riporto qui la serie completa delle versioni rappresentate e delle relative edizioni Ricordi, tutte, stranamente, con il medesimo numero posto in calce, 110000:

Prima: Teatro alla Scala, Milano, 17 febbraio 1904, copyright 1904.

Seconda: Teatro Grande, Brescia, 28 maggio 1904, copyright 1904. (Ripresa, “non fedelmente”, alla Komische Oper di Berlino nel 1978).

Terza: Covent Garden, Londra, 10 luglio 1905 e 2 giugno 1906, copyright 1906.

Quarta: Opéra Comique, Parigi, 28 dicembre 1906, copyright 1907.

⁴ Il Giappone fu “scoperto” dagli europei soltanto nel 1542 dal portoghese Mendez Pinto e da allora cominciò un limitato commercio; ma la politica di isolamento, mai completamente abbandonata, ebbe un momento decisivo nel 1639, anno in cui gli occidentali vennero espulsi.

⁵ MOSCO CARNER, The first version of “Madama Butterfly”, in *Of Men and Music*, London 1945.

⁶ Se non fra una piccola minoranza in un’isola del nord, ma è un fenomeno di albinismo.

⁷ “Le parole importanti non possono essere berciate; l’urlo d’amore o di odio s’incontra solo nei melodrammi o fra la gente più incolta, che sono poi la stessa cosa”. Parola di Lord Byron.

⁸ Come sostiene EDUARDO RESCIGNO, *Qualcosa di più semplice, di più tenero, di più passionale*, Teatro La Fenice 1982.

⁹ A sua parziale scusante possiamo soltanto dire che “gli ufficiali di marina occidentali distaccati in Giappone avevano preso l’abitudine (permessa dalle leggi locali) di *sposare* una musmé a pagamento e a termine”, una cosa che ritroviamo alla base del romanzo *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti, precedente di undici anni il racconto di Long e sua fonte letteraria d’ispirazione.

¹⁰ Quando mezzo secolo prima, il 6 marzo 1853, al Teatro La Fenice fu accolta male *La Traviata* (forse i veneziani non erano pronti a vedere una loro contemporanea così libera trasformarsi in eroina), Verdi non si sognò di cambiare una nota e scrisse ad Angelo Mariani: “La Traviata ha fatto un fiasco e peggio, hanno riso. Eppure che vuoi? Non ne sono turbato. Ho torto io o hanno torto loro. Per me credo che l’ultima parola sulla Traviata non sia quella d’jeri sera. La rivedranno e vedremo!”. Ma era Verdi.

¹¹ CECIL HOPKINSON, *A bibliography of the works of Giacomo Puccini*, New York 1968. MARIO BORTOLOTTI, *La Signora Pinkerton, una e due*, in “Chigiana” vol. XXXI, nuova serie, n. 11, Firenze 1976. FEDELE D’AMICO, *Dalla prima all’ultima Butterfly*, Teatro la Fenice 1982.

E, detto tra noi, uno che riconosce – sinceramente pentito – di avere torto marcio, se ne può lavare tranquillamente le mani dicendo: – Non reggo allo squallor, fuggo, son vil! (?)

Da Coccia ai Caccia: in quel di Novara si cambia musica

A Novara il compositore Carlo Coccia è un’istituzione. Napoletano naturalizzato novarese, fu maestro di cappella in San Gaudenzio e dà il nome al locale teatro. Ma in questi anni nei pressi della città piemontese verrà messa in cantiere la costruzione di 700 caccia per la modesta somma di 50 milioni l’uno. Si dice inoltre che il governo italiano sia interessato all’acquisto di 131 esemplari. A Novara, non c’è che dire, la musica cambia e contro di essa si è schierato anche il vescovo. Ma cosa potrà fare il canto gregoriano contro le potenti note dei micidiali velivoli da combattimento? E quelle del povero Coccia? Via, non si adonti il genius loci; si tratta solo del cambio di una vocale. Dunque, cuccia!

Del triangolo il volume qual è?

Se l’aritmetica (come dice il proverbio) non è un’opinione, anche la geometria vuole la sua parte. Eppure qualcuno sostiene che il volume del triangolo non sia base per altezza diviso due, ma base per altezza moltiplicato due. Un gruppo di esperti in scienze arti e musica di estrazione medieval-rinascimentale (ricorderemo che a suo tempo l’arte dei suoni apparteneva al Quadrivium assieme ad aritmetica, geometria e astronomia) ha dibattuto la questione presso il Teatro Olimpico di Vicenza, sede di un’importante accademia, addivenendo, dopo dibattiti e verifiche alla seguente conclusione: l’esito è possibile trattandosi di una base NATO. Pertanto, alla domanda del triangolo il volume qual è si deve rispondere: chiedetelo al pentagono.

Kreutzer sonate

di Antonio Fogazzaro

Non si tratta delle ben più famose e appassionanti pagine di Lev Tolstoj dedicate alla beethoveniana Sonata op. 47 che signoreggia con fare aggressivo, diventando la diretta responsabile del rotolare degli eventi, la prima scintilla di una sfrenata gelosia, fino allo scoppiare del delitto.

*Niente di tutto questo. Le note di Beethoven qua non sono cinicamente in agguato, non scatenano il dramma. Caso mai lo presuppongono, lo fiancheggiano. Siamo verso la fine del romanzo di Antonio Fogazzaro *Piccolo mondo moderno* (1901), imbevuto di aspirazioni spiritualiste un po' torbide e sensuali, e la Sonata a Kreutzer si libra nell'aria umida della notte come per mimare il travagliato rapporto tra due inquiete creature, Piero Maironi e Jeanne Dessalle.*

La prima, ormai lontana, la seconda, intenta ad eccitare la propria fantasia, a cercare orizzonti illusori, a crogiolarsi in oscuri interrogativi sull'esistenza di Dio. In tal modo consegnandosi al dubbio, mentre il peso di un amore mancato grava fortemente su entrambi i personaggi, dando luogo a situazioni d'imbarazzo. Ma come la musica finisce, la catena dei pensieri si spezza e il dialogo muto svanisce.

Poco prima di quella stessa mezzanotte, Jeanne esce quasi furtivamente dal salotto di Villa Cerri dove il maestro e una violinista fortissima suonano un turbinoso *allegro* che va, per le finestre aperte, ai boschi e ai prati della montagna. Esce nelle tenebre fredde, si appoggia alla sbarra che corona il bastione semicircolare sulla fronte della villa. Non sa perché Piero sia partito; sa che non ha scritto poi, che non vorrebbe più amarlo e invece non può amare altro al mondo, non può pensare ad altro. Si china verso l'abisso profondo, e piange. Sente ch'è finito, che quell'ultimo baleno di passione è passato invano, più nei sensi che nel cuore di lui. Si dice che forse potrebbe riconquistarlo simulando una conversione, ma che il morire le sarebbe possibile, il mentire no.

Dalla nera valle ai suoi piedi risale con lo sguardo l'opposta montagna fino al cielo, trova una fascia di nebbione, l'aperto sereno e le stelle. Da fanciulla credeva in Dio. Sarebbe un dolce rifugio, adesso! Ma come credere il Dio? Come da esseri così mobili, così miseri, così effimeri può essere fondato un Assoluto così grande? Come può essere Dio altro che un desiderio di quello che a noi manca? E se veramente Dio esistesse anche solo come quell'assoluta giustizia di cui Maironi è diventato fanatico? Non si dovrebbe vedere questa giustizia in tutto che non dipende, neppure in parte, dalla volontà umana, in tutto che dipende da lei sola? E invece dov'è? Perché dovrebbe soffrir tanto, lei? Questo amore, se lo è forse dato?

Il pezzo è finito ed ella si ricompone quanto può, rientra, chiede distrattamente:

“Che musica è?”

Suo fratello si scandolezza. Come non ha riconosciuto il primo allegro della *Kreutzer sonate*?

“Lo chiamano un *allegro*” soggiunse.

“Io lo chiamo un impasto dei dolori di due anime, quella del piano e quella del violino, dolori che sono necessari per far nascere una cosa grande.”

“Mi pare” osserva timidamente la signora Cerri parlando a Jeanne “che qualche volta succeda così anche nella vita. Non ti pare?”

Jeanne tace.

Il “Vallauri” all’opera

Musica a scuola: un’esperienza didattica

di Vanni Bortoli

Lo sviluppo modulare della programmazione, in particolare in Italiano e Storia, permette una maggiore libertà di impostazione, fornendo così un valido apporto al rinnovamento della didattica, individuando percorsi più stimolanti anche per l’insegnante.

Uno di questi percorsi riguarda il rapporto tra musica e testo letterario, che si avvale dell’uso di strumenti audiovisivi, fornendo un’alternativa o una variante rispetto alla lezione frontale e all’impiego schematico del libro di testo.

Alcuni libri di testo, in realtà, già forniscono cenni su questa possibilità di sviluppo della programmazione, ma quasi solo come spunti di riflessione conclusiva per eventuali collegamenti multidisciplinari, senza fornire molte conoscenze specifiche.

Si può fare un elenco di alcuni argomenti possibili che permettono di trattare il rapporto tra musica e letteratura: il confronto tra la novella “Carmen” di Prosper Merimée e il melodramma di Georges Bizet; il confronto tra la novella “Cavalleria rusticana” di Giovanni Verga e l’opera lirica di Pietro Mascagni; i testi poetici di Gabriele D’Annunzio musicati da Francesco Paolo Tosti; “Il combattimento di Tancredi e Clorinda” di Claudio Monteverdi, dalla “Gerusalemme liberata” di Torquato Tasso, ecc. Ma il discorso si può ampliare anche al rapporto tra parola, musica e Storia, sia analizzando i testi delle canzoni popolari (come le canzoni delle mondine), sia prendendo in considerazione il libretto de “La serva padrona” di Giovan Battista Pergolesi.

In questo saggio si intende presentare un’esperienza didattica svolta nella classe Quarta sezione B indirizzo Moda dell’I.P.S.I.A. “G. Vallauri” di Carpi (Modena), durante l’anno scolastico 2006/07.

Innanzitutto è stata dettata alle alunne la vita di Giovan Battista Pergolesi, quindi è stato distribuito il testo fotocopiato del libretto de “La serva padrona” di Gennaro Antonio Federico.

Del libretto è stata fatta la parafrasi per una puntuale comprensione e sono stati studiati i personaggi con le loro voci e la loro psicologia, inoltre sono state individuate le principali figure retoriche (*)¹ e la struttura dell’opera, che tanto piacque agli illuministi per la sua linearità e simmetria.

Sono state effettuate due audizioni musicali avvalendosi dei mezzi audiovisivi a disposizione della scuola: una registrata su videocassetta (“La serva padrona” con Barbara Boncinelli e Giorgio Gatti; orchestra Ars Cantus diretta da Riccardo Cirri) e l’altra su disco (“La serva padrona” con Annette Celine e Sesto Bruscantini; orchestra sinfonica della RAI di Roma diretta da Alberto Zedda).

L’analisi del libretto ha permesso di cogliere anche riferimenti alla società e al costume del Settecento: il significato sociale dell’uso di certe bevande come il “cioccolatte” (vedi Giuseppe Parini, il “Giorno”), gli accessori dell’abbigliamento maschile (Uberto: “Prendimi il cappello, la parrucca ed il bastone”), la filantropia (Uberto: “Io m’ho cresciuta questa serva piccina”), collegandosi infine alla Commedia dell’arte e alla riforma del teatro comico di Carlo Goldoni (Il servo Vespone si traveste da Capitan Tempesta per aiutare Serpina a mettere a segno il suo piano). E’ stata colta anche l’occasione per parlare della posizione della donna nella società del Settecento e dell’inizio del processo di emancipazione femminile (Serpina: “Voglio esser rispettata. / Voglio esser riverita”).

A conclusione dell’attività è stato distribuito uno schema elaborato a computer, contenente il percorso didattico qui riportato alla pagina seguente.

Vita di Giovan Battista Pergolesi

Giovan Battista Pergolesi è uno dei più importanti musicisti italiani del Settecento. Nacque nel 1710 a Jesi, in provincia di Ancona, e dimostrò fin da bambino eccezionali doti musicali. I nobili della città finanziarono i suoi studi con un’iniziativa di filantropia (beneficenza), mandandolo a studiare violino e organo a Napoli, dove Pergolesi visse poi fino alla morte avvenuta nel 1736. Pergolesi

fu protetto da un principe napoletano, restando al suo servizio in qualità di maestro di cappella (possiamo notare come nel Settecento cambia la figura dell'intellettuale: mentre Goldoni vive dei proventi del proprio lavoro, Pergolesi vive ancora alla corte di un nobile). Compose alcune opere serie: "Ricimero", "Il prigionier superbo" e "Olimpiade" che ebbero esito deludente, e gli intermezzi "Lo frate 'nnammorato" e "La serva padrona" (1733) che invece ebbero notevole successo e furono molto apprezzate dagli illuministi come Rousseau. Nell'ultimo periodo della sua vita si ritirò nel convento dei Cappuccini a Pozzuoli, dove compose musica sacra, in particolare il celebre "Stabat Mater".

MODULO n° 1: IL SETTECENTO

G. B. PERGOLESI: "LA SERVA PADRONA"

VITA E OPERE DI G. B. PERGOLESI

argomento 1

"LA SERVA PADRONA"
(PARAFRASI DEL LIBRETTO)

argomento 2
**ANALISI STRUTTURALE E INDIVIDUAZIONE
DELLE FIGURE RETORICHE**

argomento 3
**RIFERIMENTI AL COSTUME E ALLA
SOCIETA' DEL SETTECENTO**

Fine
**AUDIZIONE MUSICALE DELL'OPERA BUFFA
"LA SERVA PADRONA" DI G. B. PERGOLESI**

approfondimento A

PERSONAGGI (VOCI)
TRAMA

approfondimento B
**LE BEVANDE DEL SETTECENTO
E IL LORO CONSUMO
(CIOCCOLATTE, CAFFE', THE)
LA FILANTROPIA
ACCESSORI DELL'ABBIGLIA-
MENTO MASCHILE: CAPPELLO,
PAR RUCCA, BASTONE, VESTE
DA CAMERA.
CANONI DI BELLEZZA FEMMINI-
LE: GRAZIA, "SPIRITO",
MAESTA', BRIO
IL SIGNIFICATO DELLA DOTE
PER UNA RAGAZZA DA MARITO
LE MASCHERE DELLA COMME-
DIA DELL'ARTE E LA RIFORMA
DEL TEATRO COMICO DI CARLO
GOLDONI
"I CASTRATI"**

Trama

Serpina è la giovane serva di un borghese benestante di nome Uberto, che l'ha presa in casa fin da bambina. Serpina però, dato il carattere debole e bonario del suo padrone, ha preso in mano la direzione della casa e disubbidisce agli ordini, infatti all'inizio dell'opera Uberto è nella sua camera, infuriato perché Serpina non gli ha portato la colazione. Non potendone più, Uberto decide di uscire a cercare una moglie, ma Serpina sfacciata si propone lei. Uberto dapprima resta scandalizzato ("Dammi, dammi il bastone"), poi frapponne l'incesto ("Vattene, figlia mia"), quindi messo alle strette e accorgendosi di stare per cedere, accusa Serpina di essere pazza ("Eh! matta sei"). All'inizio del secondo intermezzo Serpina si mette d'accordo con l'altro servo Vespone, che è muto e agisce in scena come mimo, di ingelosire Uberto e di farlo decidere a sposarla: Vespone infatti si traveste da Capitan Tempesta. Restato solo Uberto si trova dibattuto in se stesso e l'opera tocca un punto di drammaticità dal punto di vista psicologico ("Io sto fra il sì e il no / Fra il voglio e fra il non voglio / E sempre / Più m'imbroglio"). Quando Serpina entra con il Capitan Tempesta, Uberto l'accoglie con un lapsus freudiano ("Oh, padrona. E' questi?"). Uberto alla fine, spaventato dalle minacce di Capitan

Tempesta ma soprattutto per la dote spropositata che deve dare alla ragazza, si rassegna a sposare Serpina e il duetto finale termina con una reciproca promessa d'amore.

Annotazioni

“La serva padrona” è una coppia di intermezzi e fu rappresentata per la prima volta negli intervalli dell'opera seria “Il prigionier superbo”, per far divertire gli spettatori e sollevare l'animo dalle passioni elevate. Gli intermezzi hanno struttura simmetrica con due arie e un duetto; il primo intermezzo ha anche un'aria di introduzione.

Le voci dei personaggi sono: Uberto baritono, Serpina mezzo-soprano, mentre Vespone è muto e agisce in scena come mimo. Nel Settecento non era conveniente per le donne fare le attrici e le cantanti, perciò le parti femminili venivano ricoperte dai cosiddetti “castrati”; è rimasto particolarmente famoso il nome di Farinelli, che fu anche uomo politico del suo tempo, e alla vita del quale è stato dedicato il film “Farinelli: la voce regina” diretto da Gérard Corbiau).

Il testo de “La serva padrona” si presta ad alcuni rilievi: il “cioccolate” che Uberto aspetta che gli sia servito nella sua camera dice il carattere flemmatico del personaggio, e ci fa ricordare il passo del “Giorno” di Parini (“Mattino” vv. 130-136):

*... S'oggi ti giova
porger dolci a lo stomaco fomenti,
sì che con legge il natural calore
v'arda temprato e al digerir ti vaglia,*

*scegli il brun cioccolatte onde tributo
ti die' il guatimalese o il caribbeo
ch'ha di barbare penne avvolto il crine.*

Anche ne “La locandiera” di Carlo Goldoni il Cavaliere di Ripafratta si fa portare la cioccolata in camera dal proprio servo, che poi il Marchese beve senza complimenti (“La locandiera” atto I scena tredicesima). Questa citazione ci permette di fare un collegamento con la riforma del teatro comico di Goldoni. Nell'opera buffa di Pergolesi si va verso la rappresentazione del carattere, in particolare nel monologo di Uberto nel secondo intermezzo notiamo una complessità psicologica, e anche profondità morale nell'ammettere il suo sentimento per Serpina: “Ho un certo che nel core / Che dir per me non so / S'è amore, o s'è pietà”; una morale che fa sempre riferimento all'utilitarismo, per esempio quando Serpina afferma: “Fa d'uopo è allor ch'io pensi / A' casi miei”, Uberto riconosce la medesima scala di valori: “Pensaci, far lo dèi”.

Possiamo inoltre fare un riferimento alla gradualità della riforma goldoniana, con la contemporanea presenza in scena di personaggi presi dalla vita e maschere della Commedia dell'arte, infatti il servo Vespone diventa complice di Serpina travestendosi da Capitan Tempesta (la maschera di Capitan Fracassa), ma anche Serpina viene vista da Uberto come Colombina (“E in braccio a quel / Brutto nibbiaccio deve andar / Questa cara colombina”).

Un'altra annotazione riguarda il ruolo della donna: nel Settecento ha inizio il processo di emancipazione femminile che possiamo seguire nella cultura illuministica, dove le donne dell'aristocrazia e dell'alta borghesia avevano una parte essenziale nei salotti (“foyers”). Il testo fondamentale in cui viene espressa la presa di coscienza dei diritti della donna è “Vindication of the rights of women” (1792) di Mary Wollstonecraft. Ma anche le opere letterarie del secolo XVIII ci presentano figure di donne “emancipate” come Mirandolina (“La locandiera” atto II scena quindicesima):

Fabrizio E' vero, signore, che vuole il conto?

Cavaliere Sì, l'avete portato?

Fabrizio Adesso la padrona lo fa.

Cavaliere Ella fa i conti?

Fabrizio Oh, sempre ella. Anche quando viveva suo padre. Scrive e sa far di conto meglio di qualche giovane di negozio.

Cavaliere (Che donna singolare è costei!) (da sé)

Serpina riveste un ruolo particolare: in un certo senso lei è già la “padrona” di casa, ma questo

ruolo non le è riconosciuto come status sociale. Al di là del “mondo alla rovescia” rappresentato nel Carnevale, e fin nei Saturnalia dei latini dove erano i servi a comandare, quello che Serpina rivendica è una propria dignità come serva e come donna:

*Adunque
Perch'io son serva,
Ho da esser sopraffatta,*

*Ho da esser maltrattata? No signore,
Voglio esser rispettata, ...*

Ciò che lei afferma, però, viene immediatamente negato nella serie di superlativi:

Voglio esser riverita/ Come fossi padrona, arcipadrona,/ Padronissima.

e nell'iperbole che suscita il riso si dissolve la rivendicazione di riscatto sociale.

Nel discorso sulla dignità della donna una parte importante riveste la dote: la donna non si poteva sposare se non aveva una dote che era garanzia economica della propria dignità, entrando nella casa del marito. Serpina chiede al padrone il riconoscimento di questo diritto. Così il pagamento della dote, le minacce e il destino diventano per Uberto l'alibi per sposare Serpina. Una soluzione che andava contro le consuetudini sociali del tempo, ma il trionfo di Serpina (“E di serva divenni / Io già padrona”) poteva essere accettato dal pubblico come il lieto fine di una favola.

A conclusione del modulo è stata ripetuta l'audizione musicale, dopo la quale è stato chiesto alla classe di scrivere un testo libero su questa esperienza, per avere un riscontro.

La premessa che alcune alunne hanno fatto è stata di sottolineare la loro apertura, che sono disponibili ad ascoltare vari generi di musica, anche se diversa da quella che di solito ascoltano. Nonostante una difficoltà iniziale “La serva padrona” viene a piacere, soprattutto dopo essere venuti a conoscenza dei suoi aspetti fondamentali, e ricorrono quasi in tutti i testi i termini “divertente” e “orecchiabile” insieme a “antiquata” e “noiosa”.

Alcune alunne sono andate in profondità e hanno notato come Pergolesi abbia usato strumenti come il violino, la viola, il clavicembalo, mentre nella musica moderna si usano strumenti con altre sonorità: la batteria, la chitarra elettrica, il basso, il pianoforte, ma anche la tecnica di canto è diversa. E' stato colto il fatto che nell'opera i cantanti sono anche attori, interpretano il brano, cosa che i cantanti del giorno d'oggi spesso dimenticano di fare. Dall'interpretazione dei personaggi alcune alunne hanno posto attenzione agli abiti di scena e alla storia che ha un filo logico, e per questo hanno mostrato di preferire tra i generi attuali il musical.

Vanni Bortoli

¹ Dal punto di vista linguistico il libretto presenta alcune figure retoriche: l'ossimoro (“La serva padrona”), l'iperbole (“Son tre ore che aspetto”), la similitudine (“Come un balocco”), l'ironia (“Brava! ”), l'anafora (“Ho da esser ... Ho da esser / Voglio esser ... Voglio esser”), la metafora (“Di che ride quell'asino?” ... “E sia anche un'arpa”), il chiasmo (“Di farmi e dirmi ciò / Che dite e fate”), la capfinidas (“Dove volete andare? / Andatevi a spogliare”), il climax (“Male... Peggio ... Pessimo”), l'onomatopea (“Zit ... zit...” “tippiti ... / tappatà”).

Il Trio Hack-Levi-Merini bocciato a Sanremo

Ve le figurate con un po' d'immaginazione Margherita Hack al microfono, Rita Levi Montalcini al sax e Alda Merini alla batteria sul palco del teatro Ariston? Non staremo a stilare diagnosi gerontologico-psicanalitiche sui moventi che hanno indotto queste tre personalità di spicco (le cui età sommate raggiungono i 256 anni) a porsi in lista tra i candidati del Festival di Sanremo. Ricorderemo soltanto che la bocciatura del Trio da parte della commissione esaminatrice fa onore alla scienza e alla cultura.

Dalla fonte all'opera

Lucia di Lammermoor

Tra Scott, Cammarano e Donizetti, Flaubert compreso

a cura di Gherardo Ghirardini

Bibliografia essenziale (in ordine alfabetico)

L'autore e l'opera

A.A.V.V., *Donizetti* (a cura di G. Tintori), Milano, Nuove Edizioni 1983.

W. Ashbrook, *Donizetti, la vita*, Torino, EdT 1986.

Id., *Donizetti, le opere*, Torino, EdT 1987.

Id., *Donizetti, il teatro musicale*, in "Musica e Dossier", n. 38, marzo 1990.

G. Barblan, *Gaetano Donizetti*, in DEUMM, Torino, UTET 1985, vol. II.

G. Carli Ballola, *Gaetano Donizetti*, in Musica in scena, Storia dello spettacolo musicale, Torino, UTET 1996, vol. II.

R. Celletti, *Lucia di Lammermoor*, in Invito all'opera (a cura di G. Lanza Tomasi), Milano, Mondadori 1971.

G. Flaubert, *La signora Bovary*, in I capolavori di Gustave Flaubert (a cura di C. Bo), Milano, Mursia 1966.

P. Mioli, *Donizetti. 70 melodrammi*, Torino, EDA 1988.

A. Nicastrò, *Musica e libretti nell'opera italiana dell'Ottocento*, in "Musica e Dossier", n. 36, gennaio 1990.

M. Praz, *La fidanzata di Lammermoor*, in Dizionario letterario delle opere e dei personaggi, Milano, Bompiani 1963.

E. Saracino (a cura di), *Tutti i libretti di Donizetti*, Torino, UTET 1996.

W. Scott, *La sposa di Lammermoor*, Milano, Garzanti 1990.

L'ambiente, il periodo e altro

G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Einaudi 1991.

P. Mioli (a cura di), *La musica nella storia*, Bologna, Calderini 1997.

Id., *Dizionario di musica classica*, Milano, Rizzoli 2006.

Discografia essenziale (in ordine cronologico)

1954 - M. Callas, G. Di Stefano, R. Panerai, N. Zaccaria. Dir. T. Serafin. COLUMBIA.

1966 - A. Moffo, C. Bergonzi, M. Sereni, E. Flagello. Dir. G. Prêtre. RCA.

1972 - J. Sutherland, L. Pavarotti, S. Milnes, N. Ghiaurov. Dir. R. Bonyngé. DECCA.

1976 - M. Caballé, J. Carreras, V. Sardinero, S. Ramey. Dir. J. Lopez-Cobos. PHILIPS

Jehudi Menuhin, l'Orfeo tragico

Dopo l'indovinata collana dedicata agli assi del pianoforte, l'Editore Zecchini dà la stura alla nuova serie "Grandi violinisti". Il primo tra questi ultimi, Jehudi Menuhin, esce dalle amorose cure di Alberto Cantù, noto critico e musicologo oltre che specialista in materia, il quale segue la complessa e problematica carriera di un artista tanto eccelso quanto tormentato, dai primi bagliori di un'alba splendente come i raggi di mezzogiorno ai momenti di oscurità che videro l'ancora giovane ma già affermatissimo Jehudi quasi mutilato nelle migliori risorse native compiere (scrive l'autore) "a ritroso il percorso di musicista prodigio, cercando di razionalizzare quei processi intuitivi che la Rivelazione rendeva perfetti". Dunque, un artista completo ma segnato dal destino di Orfeo: un Orfeo tragico. Così recita il sottotitolo del volume. Brillante, come sempre, la prosa di Cantù, suggestivo lo sgranarsi dei capitoli, profonde le diverse riflessioni. Un lavoro veramente riuscito sotto ogni aspetto, anche per quanto riguarda l'utile appendice discografica e videografica a cura del solerte Carlo Bellora.

Il Conclave

Nella sontuosa Cappella Reale della Reggia di Caserta, tra gli effluvi d'incenso profusi a piene mani dai turiboli sapientemente agitati da uno stuolo di solerti chierichetti reclutati tra le fila della ex FGCI, stava per principiare, con la celebrazione del Vespro in onore della Beata Vergine, il Conclave dell'Unione. Officiava Sua Eminenza Romano Mortadella detto Radames, per via di quell'“esercito di prodi” divenuto ormai lo zimbello dei giornali satirici di mezzo mondo, affiancato da Sua eccellenza Monsignor Francesco Ciccibello detto Er Cicoria e dall'Imam Maxim Dhalem detto Er Baffetto. Tra gli stalli del coro, opportunamente muniti di sciacquoni e carta igienica, stava il Gabinetto al gran completo mentre i banchi della navata centrale ospitavano le chiacchie più o meno molli dei segretari, sottosegretari, portaborse e tirapiedi vari dei centomila partiti e partitini della coalizione. “Deus in adiutorium meum intende”, attaccò il Mortadella con voce stentorea. “Domine ad adiuvandum me festina” gli rispose fragorosamente dal retro dell'altar maggiore il Coro e l'Orchestra dei Cherubini (per l'occasione allargati anche ai Serafini) diretti dal defenestrato ex parroco di S. Maria della Scala. E così, tra un'antifona e un salmo, si procedette tra mille soavi accenti e concerti. “Nigra sum sed formosa”, proruppe con tirate e colorature da far accapponar la pelle Maxim Dhalem col pensiero rivolto alla “bella” collega americana. “Pulchra es amica mea”, gli fece eco Er Cicoria in omaggio alla gentile consorte (della serie “Cara Veronica...”). “Audi coelum verba mea”, sottolineò torvo sua Eccellenza il Guardasigilli, fissando negli occhi il Celebrante che da parte sua ribadì con fermezza che “tres sunt qui testimonium dant in coelum” ma che “hi tres unum sunt”. “Ave maris stella”, proruppe ancora il “divino” Dhalem, preoccupato ora dalle crepe della sua barca. “Magnificat, magnificat, magnificat!” cantarono infine all'unisono tutti quanti pensando ai futuri cinque anni insieme.

Poi da Monteverdi a Telemann, ovvero dal sacro al profano. Ma per un politico il passaggio è tutt'altro che traumatico. Infatti, al suono della Tafelmusik, gli illustri convenuti si abbandonarono, sempre a spese del contribuente, ad una pantagruelica cena seguita da due sedute-lampo, la prima sui cessi per smaltire le abbondanti libagioni e la seconda attorno ad un tavolo di fortuna per mettere a punto, tra coltelli e pallottole d'ogni calibro volanti a mezz'aria, una sorta d'ordine del giorno dei lavori il cui inizio era fissato per la mattinata successiva. Poi tutti al Teatro di Corte per assistere alla Damnation di Berlioz, all'occorrenza ribattezzata La dannazione di Fausto, la storia della caduta dell'ultimo angelo rosso che in cambio della prima poltrona di Montecitorio non aveva esitato a vender l'anima a Belzebù. Infine tutti a nanna tra le morbide coltri delle rispettive mega-suites, magari riscaldate, alla faccia del focolare domestico, da qualche donnina allegra di passaggio.

E finalmente eccolo il gran giorno. Nella Sala delle Cerimonie illuminata a giorno, i Nostri, avvolti nei sontuosi e sfavillanti abiti color porpora disegnati per l'occasione dall'amico e collega Cesare Borgia detto Il Valentino, presero posto alla spicciolata nelle rispettive adorante poltrone. “Extra omnes”, tuonò il Gran Ciambellano. Il Conclave ebbe inizio. In verità non v'era da eleggere nessun papa visto che quello attualmente in carica stava benissimo e continuava indefesso a praticare lo sport preferito dei suoi predecessori: alitare sul collo dei politici italiani. Quindi niente Spirito Santo che, seppur invitato da alcuni, si era sdegnosamente sottratto, inorridito all'idea dell'elezione di Giuda Iscariota a santo protettore della congrega. Ciò nonostante sul tappeto vi eran dei temi a dir poco scottanti, dal piano di risanamento economico (della serie come rubare ancor più ai poveri per dare ai ricchi salvando le apparenze) alle strategie della politica estera (ovvero come continuare a leccare il sedere al Grande Fratello disseminando sempre nuovi reparti bellici per il pianeta e spacciarsi allo stesso tempo per pacifisti), dalle grandi questioni sociali (ossia come baciar l'anello papale con la mano destra e nascondere i Pacs, pardon, i Dico, nella sinistra) ad altre meno nobili ma assai più interessanti e vitali (come dividersi la torta del potere e i relativi trenta danari avuti in dono da chi veramente conta...). Vorremmo risparmiare all'ingenuo lettore i contenuti e soprattutto le modalità attraverso cui si addivene ad un ragionevole compromesso. Basti solo accennare al fatto che alla fine fu necessario stanziare una cifra tutt'altro che irrisoria per la ristrutturazione della sala, ridotta ad un vero e proprio campo di battaglia. Ciò non impedì ai più, dopo i soccorsi di rito prestati dalle rispettive croci rosse, verdi, bianche ecc. al seguito, di ricomparire di lì a poco davanti alle telecamere, raggianti ed amici più che mai, a far eco alle solite domande idiote con risposte altrettanto idiote, salvo poi inforcicare le rispettive auto di rappresentanza e disperdersi per le varie contrade d'Italia.

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 Iesùè - 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 Iesùè - 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 VIII
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
- 21 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (quarta parte)
G. F. Handel Op. I Sonata VIII in Do min. per oboe solo e basso
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