

# *Musicaaaa!*

## Periodico di cultura musicale

Anno XIII - Numero 38

Maggio-Agosto 2007

### Sommario

<i>Casta diva, ossia la divina Casta</i>	pag. 3
<i>Flemma, flemma e poi flemma</i> , di P. Mioli	4
<i>Una lettera inedita di Angelo Mariani</i> , di R. Paganelli	5
<i>I poteri della musica</i> , di H. von Kleist	9
<i>Bologna 1770. Musiche, accademie, viaggiatori</i> , di F. Sabbadini	10
<i>Sansone e Dalila, il classicismo francese</i> , di C. A. Pastorino	14
<i>La rinascita musicale in Finlandia</i> , di V. Buttino	18
<i>Indagine intorno ad alcuni aspetti della biografia e della musica di W. A. Mozart</i> , di G. Rausa	21
<i>Parsifal and Friends</i>	31

*Direttore responsabile:* Fiorenzo Cariola

*Redazione:* Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

<i>Collaboratori</i>	Giovanni Acciai (Piacenza)	Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)
	Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Alberto Iesuè (Roma)
	Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Roberto Iovino (Genova)
	Vanni Bortoli (Carpi - MO)	Marco Lombardi (Savona)
	Vincenzo Buttino (Grottaglie - TA)	Claudio Guido Longo (Bologna)
	Alberto Cantù (Milano)	Emanuela Negri (Verona)
	Antonio Carlini (Trento)	Laura Och (Verona)
	Ivano Cavallini (Trieste)	Roberta Paganelli (Forlì)
	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)	Marco Raiola (Milano)
	Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
	Enzo Fantin (Legnago - VR)	Laura Ruzza (Roma)
	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 2008 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](mailto:carlomarenco@libero.it)) o telefonando direttamente allo 0376-362677

*Musicaaaa!* è inoltre reperibile presso le seguenti sedi

### Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizzetti"

### Bologna

Ricordi, Via Goito

### Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

### Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

### Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

### Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

### Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

### Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

### Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Scarsellini, 2

### Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

### Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

### Padova

Musica e Musica, Via Altinate

### Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

### Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

### Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

### Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

### Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

### Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

### Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

sullo spazio internet [maren.interfree.it](http://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

Kreisleriana

## Casta diva, ossia, la divina Casta

*Buio totale. Quella notte nel bel mezzo di un sonno profondo dietro una fitta coltre di grasse nubi, la luna fu svegliata di soprassalto da una voce femminile che intonava la calda melodia di Vincenzo Bellini:*

Casta diva che inargenti/ queste sacre antiche piante  
a noi volgi il bel sembiante/ senza nube e senza vel.

*Ma chi è mai questa qua che m'importuna con delle giaculatorie? chiese seccata ad una stella cometa che passava di lì. E Norma, la sacerdotessa che dalla terra innalza volti a te, o Divina, fu la risposta. Dalla terra? Ma quale terra? Quella che ogni sera tu dipingi d'argento con la tua luce. Terra... ah vuoi dire il luogo dove abitano quegli strani esseri che si chiamano uomini? L'hai detto. Passi per il "Diva", titolo che mi spetta di diritto, ma perché mai perché mi chiama "Casta" se non ho fatto alcun voto? Ma cara, è il cerimoniale a richiederlo, come quando ti si implora di mostrare il tuo bel volto affacciandoti sul balcone del firmamento. Posso anche farlo, ma questa sacerdotessa cosa mi dà in cambio? Chissà, forse tutto ciò che popola quel bellissimo pianeta, dal regno vegetale a quello animale. Se è un regno chi sarà mai il re? Ma tu, o Diva, sarai la regina e avrai tutto ciò che vorrai, purché conceda potere ad una specie selezionata di umani: i cosiddetti Politici, coloro che saranno i tuoi giannizzeri, i tuoi pretoriani, i tuoi armigeri, insomma, gli uomini della Casta.*

*E con queste parole la cometa si congedò repentinamente, lasciando l'interlocutrice immersa in mille cogitazioni. Pensa e ripensa, costei decise di fare un sopralluogo a cavallo di un missile. Sulla terra la sacerdotessa Norma continuava a cantare sotto un'enorme quercia attornata da folti boschi estremamente ricchi di verzura e selvaggina, tant'è che da ogni parte sbucarono segugi e levrieri dalle fauci spalancate. Veltri li avrebbe definiti il buon padre Dante, ma, vista la stazza, sarà meglio chiamarli Veltroni. Se ci soni cani, esclamò, salteranno fuori anche i porci, ma non fu solo un fatto di ringhi e grugniti; dopo il mondo animale si mosse anche quello vegetale con file di ulivi e distese di margherite nei prati verdi che si perdono all'orizzonte trascolorando nell'azzurro dei cieli e nel rosa dei tramonti. Poi finalmente comparvero i Politici a cavallo di banche, istituti assicurativi, agenzie immobiliari e finanziarie, per maggior gloria della celeste protettrice. Uno per tutto, tutti per uno era il loro motto. Detto fatto. Ci sto, fu la subitanea risposta, e così in suo onore provvidero per tempo ad una congrua ristrutturazione dell'orbe terraqueo. La quercia fu abbattuta per farci passare la TAV o costruirci una centrale nucleare, mentre l'attenzione, scenograficamente parlando, si concentrò tutta sul Monte Zemolo, al quale fare costante riferimento, con la possibilità di scendere a Piazza Affari, ex Piazza S. Giovanni. Tanto, chi manifesta più? Infatti, malgrado le enormi spese, il popolo non ebbe nulla da ridire. Fu sufficiente mandarlo ogni tanto nel pallone, fornirgli di telefonino, garantirgli la discoteca notturna, la nuova Fiat di Lapo e l'abbronzatura nei torridi Lager dei tropici. Risultato? Tutti ricchi, tutti belli, tutti buoni, tutti sani, tutti sereni, come al Festival del Cinema. Una autentica età dell'oro con tanto di tesori, tesorini e tesoretini.*

*In tal modo la luna continuò a illuminare d'argento il pianeta terra, ma siccome non brillava di luce propria, fu d'obbligo pagare una salatissima bolletta ad un magnate dell'energia elettrica chiamato Sole. Sicché continuò anche a mostrare il bel sembiante, rifacendosi il look ogni sera, d'estate con la tintarella e d'inverno dopo infinite sedute nei centri estetici. Il tutto, per comparire al meglio senza nube, quindi a cieli aperti, e senza vel, sempre rifatta da cima a fondo.*

*Per la collettività (Politici esclusi) fu una spesa sovrumana, ma in fondo pagare le tasse è bellissimo. L'ha detto un tale che, se continua così, tra un po' schioppa di gioia tra l'esultanza generale. Viva dunque la Casta e i suoi costi!*

**J. Kreisler**

## *Flemma, flemma e poi flemma*

*Nella lunga suite delle ricorrenze musicali da celebrare*

**di Piero Mioli**

*L'Orfeo* di Monteverdi, Goldoni, Carducci, Toscanini, Gigli, la Callas, Del Monaco, senza dubbio qualche altro perspicuo o ragguardevole rappresentante della musica classica: il 2007 se ne è ricordato, ch  l'opera era nata 400 anni e il commediografo 300 anni prima, il poeta era scomparso nel 1907, il direttore e il tenore erano morti 50 anni prima, il soprano e l'altro tenore erano mancati l'una 30 anni e il secondo 25 anni prima; e gi  si favella del 2008 per svariati motivi del genere, anche per i 70 anni dalla morte di D'Annunzio uomo, intellettuale, poeta, librettista, scrittore di cose musicali. Va bene, ma tutto ci  pone parecchie domande, alcune delle quali occhio e croce sembrano destinate a rimanere senza risposta.

Per esempio: la celebrazione dell' anniversario va fatta solo alla scadenza secolare o anche a quella variamente decennale? va fatta solo per i nomi maggiori o piuttosto, per quelli non essendovi pi  necessit , solo per i nomi minori? e i minimi, ovvero i personaggi d' ambito municipale spesso dimenticati, non saranno forse i pi  meritevoli di tali ricordi? a muoversi, debbono essere le libere associazioni locali, le istituzioni locali (comuni, teatri, scuole), dei gruppi cittadini, dei comitati nazionali formati all' uopo? il tono deve essere scientifico o divulgativo? a parlarne e scriverne debbono essere dei musicologi, degli insegnanti, dei giornalisti, dei semplici e simpatici comunicatori?

Per Mozart, che nacque nel 1756, il 2006 ha montato un immane sistema di concerti e iniziative varie, con tutte le soddisfazioni e le polemiche possibili, e forse senza notabili tracce scritte (almeno per ora). Per Bellini, che nacque nel 1801, il 2001   stato benefico s  ma purtroppo sempre in subordine alla tirannide verdiana, ch  Giuseppe era morto nel 1901. Per il 2008 si possono profilare questi nomi e accadimenti: le nascite del compositore Giuseppe Torelli (1658), del violinista Federico Sarti (1858), dello storiografo Luigi Torchi (1858), del violinista David Ojstrach (1908), del soprano Maria Malibran (1808), del compositore Olivier Messiaen (1908), del direttore Herbert von Karajan (1908); le morti del basso Luigi Lablache (1858), del compositore Nicolai Rimskij-Korsakov (1908), del compositore Ralph Vaughan Williams (1958); inoltre la fondazione di Casa Ricordi (1808) e le nascite o morti dell' oboista Sante Aguilar, del soprano Margherita Carosio, del violoncellista Giambattista Cirri, del pianista Johann Baptist Cramer, dell' editore Anton Diabelli, del compositore Orazio Fiume, del polifonista Clement Janequin, del musicista Francesco Sampieri, del compositore Giovanni Spataro, del musicologo Giuseppe Radiciotti, del musicista Renzo Rossellini, del musicologo Nino Pirrotta, del musicologo Federico Mompellio, del compositore Riccardo Nielsen.

Al che risorgono i dubbi, le domande, le incertezze, le brame, le ambizioni, le pretese, le collaborazioni e le concorrenze, le possibilit  di tracce positive e resistenti o i rischi di una novella dimenticanza. Forse in attesa di un' altra celebrazione? Difficile rispondere, si diceva. Ma qualche arma atta a facilitare la domanda e a prevedere la plausibilit  c'   sempre: unire le proprie forze alle forze altrui oppure spartirsi ragionevolmente i settori di competenza, far s  che delle iniziative restino delle tracce concrete e leggibili, dare civile ma ampia risonanza ai fatti e agli eventi, evitare i dilettantismi (leggi fare per fare) e le pompe magne ("testimoni" della televisione, del cinema, del rotocalco, della chiacchiera), in sostanza e soprattutto celebrare con senso del decoro, della misura, delle proporzioni. Altrimenti, fra tutti i pericoli possibili briller  il pi  funesto: celebrare Arturo, Beniamino, Maria e Mario con un preludio della *Traviata*, un "Cielo e mar", una "Casta diva", un "Esultate" che sembrano un' altra musica. Dunque, come canta eternamente la Marcellina delle *Nozze di Figaro*, la flemma non   mai abbastanza.

## Una lettera inedita di Angelo Mariani

di Roberta Paganelli

Nel corso delle mie ricerche sui musicisti e sui cantanti che hanno dato lustro alla Romagna, ho rintracciato nel prezioso Fondo Piancastelli della Biblioteca "A. Saffi" di Forlì una lettera veramente interessante, che merita di essere sottratta alla polvere degli Archivi (B.C.Fo, raccolta Piancastelli, sezione carte Romagna, busta 602.CR.22). Si tratta di un importante autografo scritto da Angelo Mariani (Ravenna 1821-Genova 1873), direttore d'orchestra e compositore, interprete incomparabile di celebrati capolavori melodrammatici, rinnovatore delle orchestre italiane, notissimo anche per i suoi rapporti con Verdi. Dal 1860 al 1872 (tranne una breve parentesi negli anni 1862-63, in cui fu sostituito dal primo violino Carlo Verardi e in qualche altra occasione), diresse il Teatro Comunale di Bologna, «animosamente alla testa di una buona parte delle Stagioni e degli Spettacoli, la cui qualità può essere uguagliata, non diciamo superata, solo da poche scene liriche e in rare occasioni» (L. TREZZINI, *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, Alfa, 1966).

Il 18 giugno 1867 Angelo Mariani rispose con questa lettera al romagnolo Luigi Scalaberni (1823?-1876), che dall'autunno 1864 svolgeva l'attività d'impresario al Teatro Comunale di Bologna. Le cronache e le recensioni teatrali del tempo parlano di lui come di un uomo accorto ed avvedutissimo nel combinare affari, dotato anche di un buonissimo intuito nello scoprire talenti artistici. Scritturò, infatti, il giovanissimo tenore forlivese Angelo Masini (1844-1926), quando era ancora uno sconosciuto, dandogli fiducia; grazie al suo iniziale appoggio, infatti, il cantante proseguì celermente nella sua attività artistica sino ad affermarsi come un celebre divo nel mondo operistico mondiale. Ben diversamente fu valutato Scalaberni dal soprano Teresina Stolz (1834-1902), che, come risulta dal carteggio verdiano (F. WALKER, *L'uomo Verdi*, Milano, 1964, p. 520), lo definì *un vero insetto velenoso, odiato e schivato da tutti*, certamente perché aveva messo il naso nell'intricato rapporto Mariani-Verdi-Stolz; lo chiamò persino *quel diavolo zoppo*, volendo rimarcare che lo Scalaberni era claudicante.

L'intraprendente impresario aveva scritto al Mariani per chiedere consigli e suggerimenti riguardo la sua intenzione di rappresentare il *Don Carlos* di Verdi, che sarebbe stato per la prima volta eseguito in Italia, dopo essere stato accolto freddamente l'11 marzo 1867 dal pubblico parigino all'*Opéra* ed anche sfavorevolmente dalla critica. In quest'autografo il Maestro si dilunga nel suggerire pazientemente il numero dei coristi e nel dare ogni altra indicazione utile, sollecitando soprattutto «a fare presto ad assicurarti artisti convenienti e degni totalmente di una così imponente circostanza almeno passabili».

L'opera sarà eseguita qualche mese dopo, esattamente il 26 ottobre 1867, al Comunale di Bologna con un cast veramente eccezionale costituito da Teresa Stolz (*Elisabetta*), Antonietta Fricci (*la Principessa*), Rosa Bruzzone (*Tebaldo*), Giorgio Stigelli (*Don Carlos*), Giovanni Capponi (*Filippo II*), Luigi Rossi (*L'Inquisitore*), Antonio Cotogni (*Rodrigo*) e sarà diretta proprio da Angelo Mariani (TREZZINI, *op. cit.*, p. 92) che ottenne un mirabile successo, come riporta il critico musicale Gino Monaldi (*Orchestre e direttori del secolo XIX* in "Rivista musicale italiana", Torino, Bocca, 1909):

«Mariani dirigeva allora il Don Carlos a Bologna. Dopo il famoso duetto dell'amicizia, con il quale si chiude l'atto, il pubblico chiamava ogni sera, ad alte grida, il bis e il tris della eloquente perorazione orchestrale; orbene ad ogni sera il Mariani cambiava, lì per lì, sul momento, il ritmo della cadenza e l'orchestra obbediva al cambiamento improvviso come un sol uomo, seguendo la nervosità impulsiva della bacchetta del Mariani con docilità e precisione stupefacenti. A proposito del Don Carlos si può dire veramente che la riforma portata dal Mariani nelle orchestre italiane abbia avuto con quell'opera colossale il suo adattamento completo. L'esecuzione del Don Carlos oserei dire che valse al Mariani tanta gloria quanto al Verdi medesimo. Affidando all'amico Mariani la voluminosa partitura, dopo l'insuccesso di Parigi, il Verdi non dissimulò i

suoi timori, fondati soprattutto sulla soverchia mole della musica e sulla poca felice riuscita dei ballabili. Ai timori di Verdi Mariani rispondeva: - *Lasciami fare e vedrai che nessuno si accorgerà della lunghezza dell'opera; e in quanto ai ballabili spero di cavarne fuori qualche cosa... e forse chissà, che non riusciremo a strappare qualche bis!...* E Mariani mantenne la sua parola. Fra i miei ricordi teatrali quello del Don Carlos è certo uno dei più cari. L'entusiasmo di quelle rappresentazioni fu intenso, clamoroso, sincero, continuo, tanto che all'ultima sera si gridava più che alla prima. E' vero che in quel Don Carlos cantavano la Stolz, la Fricci, il Cotogni e il Capponi, ma il successo vero, grande, potente, fu proprio della musica e della interpretazione impareggiabile del Mariani. Citerò un solo esempio dell'accorgimento intuitivo del Mariani. In uno dei ballabili del Don Carlos lo stacco del motivo si afferma con un accento in terra marcatissimo; orbene, egli immaginò di cambiare quell'accento, cominciandolo invece in aria!... L'effetto fu straordinario. Quel modesto ballabile, mercé la felice trovata del Mariani, divenne una delle cose più geniali del Don Carlos. Mariani, del resto, era sempre così: lo studio dell'effetto egli lo intensificava soprattutto nei punti più scadenti e meno determinati della partitura, e non già, com'è consuetudine dei direttori, nei pezzi, nei periodi e magari nelle frasi in cui l'autore, per suo conto, ha sentito e indicato chiaramente l'effetto voluto. Quello studio era sempre guidato da intelletto e gusto d'arte squisitissimo suggeritogli dalla conoscenza sicura ed esatta dell'opera [...].

Egli aveva ridotto l'opera da cinque a quattro atti, rendendola più scorrevole e aveva personalmente dedicato «un indefesso zelo alla preparazione degli interpreti della parte vocale (che da lui personalmente appresero la nuovissima opera) e in singolar modo alla perfetta concertazione dello spartito in ogni suo particolare musicale e scenico» (T. MANTOVANI, *Il centenario di Angelo Mariani* in "Il Resto del Carlino", Bologna, 8 ottobre 1921).

Pure Carlo Boschi nel suo testo (*Angelo Mariani*, Ravenna, Ediz. del Girasole, 1988, p. 58) ci conferma il successo di quelle serate mettendo in risalto che Verdi era in platea a godere del giusto trionfo tributato dal pubblico alla sua splendida pagina musicale:

«Dopo dodici rappresentazioni il teatro Comunale era più saturo che mai di ovazioni, di plausi e richieste di bis. Antonio Ghislanzoni sulla "Gazzetta Musicale" scrive: "...nel Don Carlos il Mariani meritava il titolo di creatore"».

## LETTERA<sup>1</sup>

**Destinatario: Luigi Scalaberni**

Senza busta

Genova 18 giugno 1867

Caro Scalaberni

*Io non so più cosa dirti riguardo agli artisti per il Don Carlo<sup>2</sup>. – La Direzione teatrale non sarà responsabile, poiché se tu accettassi il teatro con l'obbligo di dare il Don Carlo dovevi calcolare la ristrettezza del tempo e l'impegno cui andavi incontro. – Se tu poi sei libero di dare l'opera che a te piace di più e che conviene meglio ai tuoi interessi farai quello che ti piacerà, ma se devi dare il Don Carlo non so e non posso consigliarti altro se non che di far presto ad assicurarti gli artisti convenienti e degni totalmente di una così imponente circostanza almeno passabili – Non ti lusingare se la Fricci<sup>3</sup> accettasse la parte di Elisabetta, la Borghi Mamo<sup>4</sup> non può assolutamente eseguire quella dell'Eboli, perché non è parte per essa. –*

*In quanto ai cori, parmi che 40. tenori siano troppi, e pochi 24. bassi. –*

*Nel finale del terzo atto ci vogliono 6. secondi bassi (cantanti) per i sei deputati della fiandra, più 16 (dico sedici) bassi per i frati. –*

*L'indicazione di 6 frati come è nello spartito, pubblicato da Ricordi<sup>5</sup> è sbagliata. –*

*Se poi i 6. fratti (frati, ndr.) dovranno essere eseguiti dai tuoi coristi, allora ce ne vorranno per lo meno 10. invece di 6.*

*Tu vedi dunque che fra i deputati della Fiandra ed i frati ci vogliono per lo meno 26 (ventisei) bassi oltre il numero proporzionato dei bassi che abbisognano per il rimanente del coro. –*

*Dirai tutto ciò al Maestro Moreschi<sup>6</sup> perché non prenda errore nella distribuzione de suoi calcoli. Ripiegare per i bassi deputati e frati coi bassi del coro sarà impossibile.*

*In quanto al rimanente degli artisti non posso che confermarti quello che ti scrissi nelle altre mie lettere.*

*Per coreografo chi hai scritturato?*

*Aspetto tua lettera per sapere ciò che hai fatto. –*

*Bada che senza il Don Carlo non farai nulla di buono. –*

*A Londra fa tesori. Ti saluta*

*Il tuo Angelo Mariani*

### **Cenni biografici su Luigi Scalaberni (1823-1876)**

Non si conosce con esattezza il luogo di nascita, sembra Lugo, città che gli ha dedicato pure una via nella prossimità del teatro; l'impresario si trasferì poi a Faenza dove diresse un giornale politico e letterario, "La Voce del popolo", che, uscito in prima edizione l'11 novembre 1860, fu più volte sequestrato e cessò la pubblicazione il 19 giugno 1862 (C. MAZZOTTI in "Studi Romagnoli", 3, Faenza, Fratelli Lega, 1952). Lo Scalaberni, infatti, proprio per le sue idee di aperta opposizione al governo, con orientamento di sinistra, subì condanne con multe e carcere e il 25 ottobre 1861 fu pure protagonista di un fatto rilevante, perché a Faenza sfidò a duello il pubblicista Marini, redattore dell'"Adriatico"; entrambi rimasero feriti (A. COMANDINI, *L'Italia nei cento anni del sec. XIX, 1861-1870*, Milano, 1929, p. 174). Si apprende inoltre dalle parole di G. PASOLINI ZANELLI (*Il Teatro di Faenza dal 1788 al 1888*, Faenza, Lito-Tip. Conti, 1888, pp. 88-92) quanto segue:

«Scalaberni, uomo sagace ed intraprendente [...] ardito impresario, nel Carnovale 1861-62 ottiene dal Comune (di Faenza) la dote teatrale, ed allestisce alla buona tre opere: il *Trovatore*, la *Norma* e la *Lucrezia Borgia*. Onde nell'estate, presentata nuova proposta, questa non è dal Consiglio accettata. Dolente del rifiuto ma non perciò sgomento, idea ed in breve tempo effettua la costruzione di un proprio Teatro [all'aperto, nel giardino della sua casa, rispetto a San Maglorio, in Via Campidori, ndr.]. Occorreva per dare credito al nuovo teatro fare una solenne inaugurazione, e presto lo Scalaberni ne ebbe trovato il modo. Gli sovviene del concittadino Antonio Tamburini, che vecchio e tranquillo vivevasi a Parigi. A lui ricorre, da lui intitola il nuovo teatro, lui insistentemente chiama a cantare ancora una volta nell'apertura di quello».

Il vecchio e celebre baritono non seppe rifiutare e ritornò a Faenza, dove fu festosamente accolto e nel giugno 1862 cantò l'aria di *Figaro* nel *Barbiere*, ma con voce fioca e mal sicura a causa dell'età. Nelle stagioni estive 1863-64 lo Scalaberni, poiché continuava il braccio di ferro con la Deputazione Teatrale, chiamò il celebre soprano Isabella Galletti a cantare nel suo teatro nel *Trovatore* e nella *Norma* facendo affari d'oro, perché le rappresentazioni richiamarono *gente infinita*. Nel frattempo da Reggio Emilia, il 24 maggio 1864, egli aveva fatto pervenire polemicamente a Faenza un pubblico manifesto per far conoscere ai suoi concittadini la "Quistione Teatrale", come s'intitola l'avviso, non essendo stato accolto il suo progetto di organizzare gli spettacoli durante la Fiera di S. Pietro. Purtroppo il *Teatro Tamburini* ebbe breve vita, perché poco tempo dopo fu distrutto, oppure lo Scalaberni dovette smontarlo, come aveva promesso (I. e R. SAVINI, *La Musica a Faenza*, Faenza, Stampa Offset Ragazzini, 1997, p. 80). Egli non aveva però perso tempo e si era trasferito a Parma dove aveva ottenuto l'appalto quadriennale degli spettacoli per la stagione del Carnevale e successiva

Quaresima degli anni 1863-67 al Teatro Regio, come figura nel contratto originale (Archivio, Fasc. III, Spettacoli 1864, b. 55.). Nelle stagioni d'autunno fu invece attivo al Comunale di Bologna che rimase però chiuso per ampi lavori di restauro dal dicembre 1865 al settembre 1867. Dopo la riapertura del teatro bolognese, lo Scalaberni ottenne di nuovo l'impresa, facendo rappresentare, tra le altre opere, anche il *Don Carlos* menzionato nelle righe precedenti. Nel giugno 1868, per la Fiera di S. Pietro, ritornò a Faenza, chiamato dalla Deputazione Teatrale per risollevarne le sorti del Teatro Comunale e vi rappresentò *La Favorita*, *Un Ballo in maschera* e il *Barbiere*. Fu riconfermato al Comunale di Bologna sino al 1869, anno in cui ebbe l'appalto pure del Teatro Comunitativo di Forlì: «Il teatro di Forlì venne deliberato all'Impresario Scalaberni [...] egli ha diramato una circolare che spiega il suo progetto tendente a creare una società di capitalisti per concorrere alle imprese dei grandi teatri» («Il Mondo Artistico», 21 e 28 marzo 1869). Instancabile, nella primavera del 1870 lavorò come appaltatore alla *Fenice* di Venezia, poi nei teatri fiorentini *Pergola* e *Pagliano*. Nell'estate 1870 fu presente come impresario anche al *Comunale* di Cesena, dove scritturò il tenore forlivese Angelo Masini per cantare in *Saffo* e in *Don Sebastiano*. «Uomo di teatro molto perspicace ed avveduto, nel novembre 1871 organizzò pure la prima edizione italiana del *Lohengrin* di Wagner al Comunale di Bologna» (BATTAGLIA-GRADARA-CONTI-FOSCHI, *Il Teatro Comunale di Cesena*, Cesena 1992, nota 42, p. 168). Si spense a Firenze nel novembre 1876, lasciando la famiglia in condizioni economiche poco floride, anche perché, nel corso degli anni, le sue finanze erano state alquanto salassate dagli spettacoli annullati a causa dei frequenti malanni del soprano Isabella Galletti. Subito dopo la scomparsa dell'impresario, però, la Galletti, nonostante fosse indisposta, accettò di cantare al Teatro Pagliano di Firenze per aiutare «la numerosa famiglia lasciata da colui che tanto ha fatto e tanto ha sofferto per l'arte» («Corriere Italiano», Firenze, 29 novembre 1876). Il figlio Alberto, alla morte del padre, «aprì in Firenze, al teatro della Pergola, una nuova agenzia teatrale e non v'ha dubbio che pure lui saprà elevarsi a bella rinomanza» («Rivista Teatrale Melodrammatica», 15 febbraio 1878). Divenne infatti un importante impresario teatrale e sposò il noto soprano Luisa Tetrizzini (Firenze 1871-Milano 1940). Cessò di vivere a Firenze a soli 46 anni.

**Roberta Paganelli**

<sup>1</sup> La trascrizione dell'autografo ha presentato il problema della decifrazione della grafia di A. Mariani, ma in linea di massima confido di aver esattamente 'interpretato' anche le parole più controverse.

<sup>2</sup> L'opera citata, il *Don Carlos* di Verdi, in prima italiana, fu rappresentata al Comunale di Bologna il 26 ottobre 1867. Segnalo un'interessante foto che ritrae tutti gli interpreti di quella rappresentazione, con al centro A. Mariani (C. BOSCHI, *Angelo Mariani*, Ravenna, Ediz. del Girasole, 1988).

<sup>3</sup> Antonietta Fricci (Vienna 1840-Torino 1912), soprano austriaco, debuttò a Pisa nel 1858 come *Violetta*. Cantò alla *Scala* dal 1865 al 1873; creò i ruoli di *Selika* (*L'Africana* di Meyerbeer) e di *Eboli* (quest'ultima in versione italiana a Londra nel 1867). Sposò il tenore Neri Baraldi.

<sup>4</sup> Adelaide Borghi Mamo (Bologna 1828-ivi 1901), mezzosoprano, debuttò ad Urbino nel 1843 nell'opera *Il Giuramento* di Mercadante. Ottenne un grande successo in tutta Europa, in particolare a Parigi e a Londra. Nel 1849 sposò il tenore Michele Mamo. La figlia Erminia (1855-1941) studiò canto con la madre.

<sup>5</sup> Il libretto era stato stampato dalla Ricordi di Milano nel 1867 per il Teatro Comunale di Bologna.

<sup>6</sup> In questa stagione Alessandro Moreschi fu il *Maestro del coro aggiunto al maestro concertatore*.

## ***La musica delle bombe, ossia, povero uranio!***

*37 morti e 255 malati di cancro: ecco il bilancio di 10 anni di missioni dell'esercito italiano all'estero. A chi andrà imputata la responsabilità?*

*Di solito la colpa è sempre dei poveri diavoli, e stavolta è toccata all'uranio. L'uranio? Sì, ma quello imposterito.*



## *I poteri della musica*

di Heinrich von Kleist

*La musica sarebbe un'arte femminile per eccellenza e Santa Cecilia, la sua patrona, capace di miracoli. È quanto sostiene Heinrich von Kleist nel racconto Santa Cecilia ovvero La potenza della musica (1810). Quattro fratelli colti da una furia iconoclasta riuniscono una masnada di scellerati col proposito di mettere a ferro e a fuoco un monastero di suore durante la cerimonia del Corpus Domini. Se non che l'intervento della santa protettrice vanificherà in un baleno l'impresa, grazie al potere dei canti e dei suoni cui spetta, come scriverà a suo tempo E. T. A. Hoffmann, il compito di "toccare il massimo livello di purezza, di santità, di chiesasticità". Ma c'è dell'altro. I forsennati finiranno i loro giorni tra le mura di un manicomio in preda a manie religiose, intonando con accenti macabri il Gloria in Excelsis e perciò scoprendo l'altra faccia della musica, quella che secondo Thomas Mann provocava in Tolstoj "espressioni di terrore". Ma seguiamo la scena in chiesa, dominata da figure femminili: le suore, la badessa, la Santa e, naturalmente, la musica.*

...Nei conventi femminili, com'è noto, le monache, esercitate a suonare ogni genere di strumenti, eseguono da sé le loro musiche; spesso con una precisione, una intelligenza e una sensibilità che mancano (forse per il genere femminile di quest'arte misteriosa) alle orchestre maschili. Ora avvenne, per raddoppiare l'angustia, che la maestra di cappella, suor Antonia, la quale era solita dirigere la musica dall'orchestra, pochi giorni prima si fosse ammalata di una violenta febbre nervosa; così che, a parte i quattro empi fratelli, che già si scorgevano, avvolti nei mantelli, sotto i pilastri della chiesa, il convento era nel più vivo imbarazzo anche per l'esecuzione di un'opera musicale adatta alla circostanza. La badessa, che la sera del giorno precedente aveva dato ordine di eseguire una antichissima messa italiana di un maestro ignoto, con la quale, per la particolare santità e magnificenza con cui era stata composta, l'orchestra aveva già più volte ottenuto effetti straordinari, mandò ancora una volta, più che mai persistendo nella sua intenzione, a chiedere a suor Antonia come stesse; ma la monaca che si era presa tale incarico ritornò con la notizia che la sorella giaceva del tutto priva di conoscenza, e che non si poteva in alcun modo pensare a lei per dirigere la musica in programma. Intanto nel duomo, dove a poco a poco si erano radunati più di cento scellerati di ogni cetto ed età, armati di scuri e di spranghe, si erano già verificate le scene più inquietanti; alcuni servi che stavano presso i portali erano stati scherniti nel modo più indecente, e le singole monache che di tanto in tanto, intente alle loro pie faccende, si mostravano nelle navate, erano state fatte oggetto delle osservazioni più insolenti e spudorate: così che il castaldo si recò nella sagrestia e scongiurò in ginocchio la badessa di sospendere la cerimonia e di trasferirsi in città sotto la protezione del comandante. Ma la badessa, irremovibile, insistette perché la festa indetta in onore del sommo Dio fosse celebrata; ricordò al castaldo il suo dovere di proteggere anche a costo della vita, la messa e la processione solenne che avrebbe avuto luogo nel duomo e, poiché suonava la campana, ordinò alle monache, che la circondavano tremanti, di prendere un oratorio qualunque, indipendentemente dal suo valore, e di cominciare subito l'esecuzione.

Le monache, sull'altana dell'organo, vi si stavano appunto accingendo; la partitura di una composizione già eseguita più volte fu distribuita, violini, oboi e contrabbassi provati e accordati: quando d'un tratto suor Antonia, fresca e in salute, un poco pallida in viso, apparve dalla scala; portava sotto il braccio la partitura dell'antichissima messa italiana sulla cui esecuzione la badessa aveva tanto insistito. Alla domanda stupita delle monache: "da dove venisse? e come si fosse così tutt'a un tratto ristabilita?", essa rispose: non importa, amiche, non importa!, distribuì la partitura che aveva con sé e si sedette, ardente di entusiasmo, all'organo, per assumere la direzione di quella eccelsa opera musicale.

(continua a p. 13)

## Bologna 1770. Musiche, accademie, viaggiatori

di Francesco Sabbadini

La vita musicale bolognese nell'anno del Signore 1770 scorreva regolare nelle sedi sicure delle sue istituzioni: l'Accademia Filarmonica, ormai più che secolare, rifulgeva in Europa nella figura di Padre Martini, membro anche dell'altrettanto illustre Accademia delle Scienze, protetta dal Cardinale Arcivescovo Vincenzo Malvezzi Bonfioli, risonante di cantori e strumentisti che si esibivano, nelle principali festività, nella chiesa di San Giovanni in Monte, e retta da un Principe, valente compositore, quale don Pietro (o Petronio) Lanzi, autore di musica sacra per voci e strumenti rimasta manoscritta, come ci informa il Catalogo Gaspari del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, e di un'opera, il *Mercante di Bazzano*, "tratto da quello di Malmantide del sig. avvocato Carlo Goldoni" da rappresentarsi nel carnevale dell'anno 1759 al teatro Marsigli Rossi, stampata "per il Sassi successore del Benassi": un teatro, questo, che come il Teatro Formagliari, offriva al suo pubblico, nel 1770, opere comiche del valore del *Filosofo di campagna* di Baldassarre Galuppi, cui rispondeva il secondo con *La locandiera di spirito* del grande Piccini (cessava invece la sua ricca attività musicale e teatrale, iniziata nel 1708, l'"Accademia del Collegio de' Nobili"): piccoli teatri, "teatri di palazzo" che reggevano il confronto col Nuovo Teatro Pubblico inaugurato nel 1763 e destinato soprattutto al genere serio. E continuava la sua attività, quell'anno, il "Casino dei Nobili" detto anche "Conversazione della Nobiltà", sito nel palazzo Casali (nell'attuale via Farini), che l'anno precedente, il 13 maggio 1769, ebbe illustre ospite l'imperatore Giuseppe II, ben noto amante di musica, il quale rilevò la presenza di molti abati e di molte donne nelle vivaci ed erudite conversazioni, sì da esclamare "Ah ah! queste dame giuocano coi loro direttori spirituali!"<sup>1</sup>

E questa vita musicale e culturale in genere fu particolarmente arricchita nel 1770 da alcuni eventi, da individuarsi soprattutto nell'arrivo in città di illustri viaggiatori che lasciarono della loro visita significativa testimonianza: il pensiero corre subito a Leopold Mozart, giunto a Bologna con il figlio per incontrare Padre Martini, "definitore perpetuo" dell'Accademia Filarmonica che rilasciava titoli prestigiosi e riveriti in tutta Europa, e per impegnare il giovanissimo (ma già ben noto!) Amadeo Wolfgang Mozart nell'austero esame d'ammissione, così firmato, alla Classe dei Compositori,<sup>2</sup> ma non può trascurare altri ospiti "oltremontani" che a Bologna si trattennero, incontrando, discutendo e giudicando: primo fra tutti il londinese Charles Burney, uno dei pionieri della storiografia musicale insieme al connazionale Sir John Hawkins, che nel suo *Viaggio musicale in Italia* dedica ampio spazio alla sua permanenza petroniana incentrata sulle visite a Padre Martini e a un altro gran nome della musica europea, ancor più famoso, il sommo virtuoso e virato Carlo Broschi a tutti noto come Farinelli (o Farinello).<sup>3</sup>

Nei dieci giorni trascorsi nella seconda città dello Stato Pontificio (del ventuno al trenta agosto), il curioso e attento viaggiatore inglese, oltre al dovuto e laudativo tributo ai quei due gran nomi, non scevra di diligenti approfondimenti biografici,<sup>4</sup> non rinuncia ad argomenti critici su vari aspetti della cultura cittadina, come quello inerente a un genere teatrale che in Italia aveva subito, secondo Burney e non solo secondo lui, un deciso ridimensionamento, e sofferto di colpevole trascuratezza a causa del trionfante "dramma musicale": "La sera di questo stesso giorno [il 23 agosto] - scrive il Burney - mi recai al teatro credendo di assistere alla rappresentazione di un'opera comica; nella città italiane è raro che si rappresentino opere serie eccetto che nel periodo del carnevale. Fui dunque meravigliato di assistere ad uno spettacolo drammatico, una tragedia italiana senza musica intitolata *Tomiri* o *Thomyris, Regina delle Amazzoni* [di Francesco Ulisse Ringhieri]. Il dramma musicale, od opera, è stato portato dagli italiani a tale grado di perfezione che la semplice tragedia o commedia senza musica è stata trascurata. In questa rappresentazione c'erano parecchie assurdità, simili a quelle dei

Misteri e delle Moralità dei tempi più barbari. L'inizio mi era piaciuto, ma ben presto mi stancai dei lunghi discorsi e delle declamazioni insopportabilmente noiosi".<sup>5</sup> Di indubbio interesse storiografico è il giudizio del Burney su quei "Misteri" e a quelle "Moralità" che si identificano con la grande tradizione del dramma sacro medioevale e rinascimentale: è una chiara presa di posizione di matrice illuministica, frutto di una visione pregiudiziale e superficiale della "barbara" cultura medioevale che sarà di lì a poco corretta e superata dalla migliore storiografia romantica. Va ricordato inoltre che a Bologna nel corso del Settecento vi fu una notevole riflessione sul teatro di prosa, e una rimarchevole produzione ispirata soprattutto al genere della tragedia, che si possono qui riassumere nei nomi di Francesco Albergati Capacelli e di Francesco Maria Zanotti.

Il Burney non si annoiò invece nell'assistere a una tipica festa petroniana, domenica ventisei agosto nella Piazza Grande, la tradizionale "Festa della Porchetta" alla presenza del Cardinale Legato, del Reverendissimo Monsignor Vicelegato e dell'Illustrissimo Gonfaloniere: lì si recò dopo avere passato la mattinata "a scrivere e a leggere nella biblioteca di Padre Martini"<sup>6</sup> (quanto a dire, una breve passeggiata lo trasportò dalla dotta erudizione della biblioteca di San Francesco nel cuore di uno spettacolo di massa). La prosa dello storico inglese è particolarmente vivace, e denota una sincera partecipazione a questa festa popolare (seppur con qualche traccia di quell'atteggiamento di nordica superiorità d'oltremania con cui molti inglesi osservavano l'esotico Sud dell'Europa), oltre che una approfondita conoscenza delle vicende che la generarono: "La tradizionale festa popolare – scrive nel suo diario di viaggio – che si chiama *La Porchetta*, vuole commemorare la fine della guerra civile dell'anno 1278 circa, quando un maiale che per caso attraversava di corsa la strada aveva causato la morte del corpulento Antonio Lambertazzi, capo della fazione Ghibellina. In questo anfiteatro allestito per l'occasione, dopo uno spettacolo popolare sempre diverso ogni anno, vengono gettati al popolo pavoni, galli, galline, denaro, e infine un maiale appena cucinato". Burney prosegue nella descrizione della folla incontenibile, dei carri allegorici, degli apparati scenografici allestiti per raffigurare le vicende di Rinaldo e Armida, dei mostri fiammeggianti e dei grifoni che sputano fuoco: "Lo spettacolo era comico per il tono burlesco dell'insieme; – commenta il Burney – più volte il congegno che muoveva i mostri prese fuoco minacciando di bruciare gli uomini che stavano di sotto; allora essi buttavano all'aria tutto l'apparato e apparivano mezzi nudi davanti agli spettatori. Anche la mischia provocata dalla distribuzione del denaro, dei volatili, ecc. creava un piacevole diversivo".

Di questa movimentata festa popolare abbiamo un'altra testimonianza, quella del cronista Sebastiano Muzzi nei suoi *Annali della città di Bologna dalla sua origine al 1796*:<sup>7</sup> egli pone in risalto la bravura e la perizia tecnica del "valoroso Macchinista Signor Petronio Nanni" (non dà notizia invece degli autori delle musiche, certamente di autori petroniani), grazie al quale potevano osservarsi scogli marini e "un vasto seno di mare", e si poteva ammirare il palazzo incantato di Armida con i suoi boschetti e fioriti giardini, "che sembravano con la loro amenità l'occhio de' riguardanti diletter così, come gli incantati Orti d'Armida lo sguardo dilettevano, e il cuore dell'infelice Rinaldo". Il Muzzi descrive con ampiezza un'azione scenica che pare fondarsi su tutti gli artifici di una scenotecnica teatrale di alta scuola e codificata in seicenteschi trattati, e non accenna a quei pericoli d'incendio posti in evidenza da Burney. D'altronde, il citato macchinista Petronio Nanni aveva allestito gli apparati tecnici per le scene di Antonio Galli Bibiena, nel giugno dello stesso anno, destinate a una *Armida* rappresentata al Nuovo Teatro Pubblico (l'attuale Teatro Comunale) con le musiche di Vincenzo Manfredini su un libretto di Giacomo Duranti:<sup>8</sup> una vicenda, quella della maga e del cavaliere, che dai versi di Torquato Tasso era più volte approdata alle scene del melodramma per incontrare, nella piazza bolognese, un'apoteosi popolare (vien quasi da pensare, *mutatis mutandis*, a una straordinaria messinscena dell'*Orlando Furioso* ideata da Luca Ronconi qualche decennio fa), associata al rito della Porchetta e seguita, secondo la cronaca del Muzzi, dalla rinnovazione della Corona della Beata Vergine detta di San Luca, "nella quale il solo peso d'oro fu di once quarantotto; sicché venne stimata del valore complessivo di romani scudi duemila"<sup>9</sup> (e va ricordato che il Tempio della Beata Vergine detta di San Luca eretto sul Colle della Guardia fu consacrato pochi anni prima, il 25 marzo

1765 dal Cardinale Arcivescovo Vincenzo Malvezzi Bonfioli). Il Bibiena, il Nanni e il librettista Duranti avevano già collaborato nella realizzazione di un altro dramma per musica composto da Ignazio Celoniat, l'*Ecuba*, in scena al Nuovo Teatro Pubblico nel febbraio di quell'anno.

Il Burney non era più a Bologna il 4 ottobre, giornata dedicata, tuttora, alla festività del Santo Petronio; vi era invece Amadeo Wolfgango, che ne descrisse in poche righe la cerimonia, in un tipico, sintetico taglio da distaccato viaggiatore, in una lettera alla sorella datata sei ottobre, che non manca di quel salace umorismo, di quell'innato gusto della presa in giro propri di un grande pittore degli umani caratteri: "Ho sentito e veduto la gran festa di *S. Petronio* a Bologna; era bella, ma lunga e le trombe han dovuto venire da Lucca per fare la strombettata d'avanguardia; ma han suonato malissimo. Addio".<sup>10</sup>

È un argomento che interessò tutti i viaggiatori di passaggio da Bologna fu quello della cucina (e pranzi e tagliatelle compaiono sovente nella produzione comica dello stesso Giambattista Martini, dai *Canoni* ai *Duetti buffi*): il Burney, vi dedica un paragrafo, "*Bologna la grassa*" in cui confessa di essersi riconciliato col gusto dei meloni, poco amati in Inghilterra e qui invece dolci e profumati, giudica molto abbordabili i prezzi dei prodotti alimentari e considera il tenore di vita della gente comune modesto ma alla fine sopportabile: "il popolo è povero ma grasso e si accontenta".<sup>11</sup>

Il giovane Mozart, in una ben nota lettera alla sorella del ventuno agosto, viene a dubitare della presunta santità di un ignoto frate domenicano proprio a causa del suo accanimento alimentare, e ce ne fa un quadretto caricaturale pur nell'impronta oggettiva e ancora piuttosto distaccata del suo scritto: "Abbiamo l'onore di frequentare un certo domenicano tenuto per santo. Io veramente non lo credo troppo; a colazione, subito dopo una tazza di cioccolatte, prende spesso un buon bicchiere di vino forte spagnolo. Io stesso ho avuto l'onore di pranzare con questo santo, che dopo aver bevuto bene, prese ancora un bicchiere colmo di vino forte, due buoni spicchi di melone, pesche, pere, cinque tazze di caffè, un piatto pieno di garofani, due piatti colmi di panna al limone. Parrebbe davvero che lo facesse apposta, ma non lo credo, sarebbe troppo, eppoi mangia sempre molto anche a merenda...".<sup>12</sup>

**Francesco Sabbadini**

<sup>1</sup> Cfr. Lodovico Frati, *Il Settecento a Bologna* (1923), Bologna, Atesa Editrice, 1979, pp. 90-92, 141. Sull'attività e la storia dei teatri cittadini rimane fondamentale il saggio di Corrado Ricci *I teatri di Bologna*, Bologna, Monti, 1888.

<sup>2</sup> Sulla permanenza bolognese dei Mozart e le vicende relative all'esame di ammissione alla Classe dei Compositori dell'Accademia Filarmonica, ci limitiamo a citare il recente e importante volume di Luigi Verdi *La musica a Bologna. Accademia Filarmonica. Vicende e personaggi*, Bologna, A.M.I.S., 2001, pp. 109-135 (*Mozart a Bologna, tra Villa Pallavicini e Accademia Filarmonica*); Nestore Morosini, *L'Accademia Filarmonica di Bologna (1666-1966)*, Tomo I, *Fondazione e vicende storiche*, Bologna Tamari Editori, 1967, pp. 105-113; Giuseppe Vecchi, *Le Accademie musicali*, in AA.VV., *Le sedi della cultura in Emilia Romagna*, Vol.II, *I secoli moderni. Le scienze e le arti*, a cura della Federazione delle Casse di Risparmio e delle Banche del Monte dell'Emilia e Romagna, Milano, Silvana Editoriale, 1988, pp. 211-238. Quest'ultimo saggio esplora i diversi sodalizi di natura musicale che nacquero e operarono nel corso del Settecento nell'area bolognese, e ricorda il "breve" di papa Benedetto XIV che attribuì all'Accademia Filarmonica le stesse prerogative dell'Accademia Romana di Santa Cecilia.

<sup>3</sup> Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT Musica, 1979, pp. 174-201.

<sup>4</sup> Qualche anno dopo, un altro dotto viaggiatore di passaggio a Bologna incontrò il Farinelli, il gesuita francese Gabriel-François Coyer, letterato e moralista talora paragonato a Voltaire, che associa nel ricordo il grande cantante evirato a una scienziata e letterata come Laura Bassi: "Se viveste a Bologna – scrive il Coyer – vi correggereste di quella modestia che vi fa nascondere il vostro sapere. Ma è effettivamente modestia? Non è piuttosto la paura del ridicolo, in una città dove se ne getta tanto anche sopra delle cose buone? Io ho veduta la Signora Laura Bassi, che sa la lingua d'Omero, che parla Latino come Cicerone, che discute in tutte le tesi importanti, che fa tutti gli anni un corso di Fisica sperimentale all'*Istituto*, e che, con tutto ciò ha avuto quattro figli dei quali Ella non trascura l'educazione. Che ne dite di questa Mascula Sapho? Suo marito potrebbe essere umiliato di avere una donna così sapiente, se non lo fosse altrettanto anche lui. Voi siete troppo giovane per avere inteso il Cavaliere *Broschi*, quando incantò Versailles e Parigi sotto il nome di *Farinello*. Data la sua fama, io avevo

sempre rimpianto di non aver goduto di questa fortuna. Bologna, dove egli si è ritirato, ha fatto finire il mio rammarico. l'ho inteso e le mie orecchie ne sono ancora piene. Voi conoscete la parte che egli ha sostenuto in Spagna ove rendeva gelosi i Grandi e i Ministri. Se egli non vive più tra gli onori, ha guadagnato nella tranquillità, e questo lo compensa ottimamente". Cfr. Gebriel-François Coyer, *Voyage d'Italie et de Hollande*, Tome Premier, Paris, chez la veuve Duchesne, 1775, in Albano Sorbelli, *Bologna negli scrittori stranieri*, a cura di Giancarlo Roversi, Bologna, Atesa Editrice, 1973, p. 211.

<sup>5</sup> Charles Burney, op. cit., pp. 183-184. Sul giudizio del Burney, coinvolgente anche la proverbiale indisciplinazione del pubblico teatrale italiano, cfr. *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia Romagna*, a cura di Eugenia Casini-Ropa, Marina Calore, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, Tomo Secondo, Modena, Mucchi Editore, 1986, pp. 178-179. Per notizie sull'autore Francesco Ulisse Ringhieri, vedi Id., Tomo Primo, pp. 206-210.

<sup>6</sup> Charles Burney, op. cit., pp. 191-192. In una lettera inviata da Napoli il 20 ottobre, il Burney ringrazierà Padre Martini di tutti i favori riservatigli durante la permanenza bolognese: cfr. Anne Schnoebelen, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna*, New York, Pendragon Press, 1979, p. 99.

<sup>7</sup> Salvatore Muzzi, *Annali della città di Bologna dalla sua origine al 1796*, Tomo ottavo, Bologna, Pe' tipi di S, Tommaso d'Aquino, 1846, pp. 483-490, Vi è una discordanza di date fra la testimonianza del Muzzi (24 agosto) e quella del Burney (26 agosto) sulla celebrazione della festa, ma pare non esservi dubbio che si tratti della stessa.

<sup>8</sup> Sergio Paganelli, *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966*, in *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, a cura di Lamberto Trezzini, Vol.II, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, p. 5.

<sup>9</sup> Cfr. Salvatore Muzzi, op. cit., p. 490.

<sup>10</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Epistolario*, a cura di Alberto Albertini, Torino, Fratelli Bocca editori, 1927, p. 18.

<sup>11</sup> Charles Burney, op. cit., p. 175. Un riferimento alla fama gastronomica lo fa anche il Coyer, ("si chiama *Bologna la grassa* per la bontà del suo terreno"), cit., p. 211.

<sup>12</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, op. cit., p. 19.

### ***I poteri della musica*** (continua da p. 9)

Allora un meraviglioso, celestiale conforto discese nei cuori delle pie donne; si misero immediatamente ai leggi con i loro strumenti; l'angoscia stessa che le opprimeva contribuì a condurre le loro anime, come su ali, attraverso tutti i cieli dell'armonia; l'oratorio fu eseguito con il più alto e magnifico splendore musicale; durante l'intera esecuzione nelle navate e tra le panche non si mosse un alito; specialmente al *Salve Regina* e più ancora al *Gloria in Excelsis*, sembrava che tutta la folla nella chiesa fosse morta: così che, a dispetto dei quattro dannati fratelli e del loro seguito, non fu rimossa neppure la polvere del solaio, e il convento rimase in piedi fino al termine della guerra dei trent'anni, quando in base ad un articolo della pace di Vestfalia, fu nondimeno secolarizzato. [...]

Da una testimonianza resa il mattino del giorno seguente, in presenza del castaldo e di vari altri uomini, e depositata nell'archivio, risulta che suor Antonia, l'unica che potesse dirigere l'opera, per tutto il tempo dell'esecuzione giacque malata, priva di conoscenza, del tutto incapace di muoversi, nell'angolo della sua cella; una suora che, come sua consanguinea, le era stata assegnata per le cure fisiche, per tutta la mattinata in cui nella cattedrale si celebrava la festa del Corpus Domini non si è allontanata dal suo letto. Anzi, suor Antonia avrebbe senz'altro confermato e avvalorato di persona la circostanza che non era stata lei a comparire, in modo così strano e sorprendente, sull'altana dell'organo, se il suo stato di completa incoscienza avesse permesso di interrogarla, e se la malata non fosse spirata la sera di quello stesso giorno per la febbre nervosa di cui soffriva, e che prima non era affatto sembrata pericolosa per la sua vita. L'arcivescovo di Treviri, al quale questi fatti furono riferiti, ha inoltre pronunciato il giudizio che solo può spiegarlo, e cioè "che Santa Cecilia stessa ha compiuto questo miracolo, al tempo stesso terribile e magnifico".

da Heinrich von Kleist, *Tutti i racconti* (a cura di M. Bistolfi), Milano, Mondadori, 1997, pp. 194-195-203

## Sansone e Dalila, *il classicismo francese*

di Claudia A. Pastorino

**5. Il successo della forma.** Chi ha la pretesa di gingillarsi con la serie di couplets, refrains, roulades e tutti i cristalli multicolori che sfavillano nelle opere francesi maggiormente rappresentate, farebbe meglio a lasciar perdere il *Samson et Dalila* poiché ne rimarrebbe deluso, ma bisogna aggiungere il doveroso particolare che, in caso si rinuncia, si perde l'opportunità di conoscere un capolavoro. La prima ragione sta nel trovarsi al cospetto di un qualcosa di sostanzialmente diverso dall'azione della scuola francese svoltasi fino a quel punto.

Il compositore svincola l'*ars* creativa della madrepatria dal grand-opéra, cercando di contrapporre un discorso più autonomo volto soprattutto alla ricerca armonica, al continuo spostamento ritmico, alla sorveglianza espressiva, alla capacità di assegnare al discorso orchestrale una sua purezza di fondo, come se stesse tra il sinfonismo e l'esigenza di aderire al discorso scenico-drammatico, per cui anche la scrittura vocale ne risulta vincente per via della padronanza di ogni tecnica e forma strumentale sperimentata dall'autore in tutti i generi musicali. Nel *Sansone* non vi è una nota o un accordo o un semplice attacco che non tenga conto di cosa stia accadendo o debba accadere, in quanto opera bilanciata che non ha nulla di superfluo in eccesso e in difetto, intelligentemente organizzata in un gioco di regia favorita dal buon libretto di Lémaire, insomma ben fatta e ben lontana dalla tediosità che facilmente si alligna nei soggetti biblici o nelle lungaggini delle pieghe gonfie del grand-opéra.

Composizione francese atipica, caratterizzata dalla scelta classica della forma e da una vocalità tutto sommato centrale ma accuratissima, il *Sansone* poggia la sua fortuna sulla *tendresse* delle correnti melodiche, sull'importanza assegnata al canto, sulla ricchezza armonica, sulla qualità del tessuto strumentale, sulla bellezza semplice della partitura distribuita in tre corpi essenziali: i cori, le danze, i personaggi (con Dalila, mezzosoprano, in prima linea).

Altrove, di solito, i cori fanno da cerniera o resocontano moralmente come nella tragedia greca o, ancora, hanno uno spirito marziale o patriottico se rappresentano armigeri o popoli in riscossa, ma qui assumono un rilievo prevalentemente religioso tanto per gli Ebrei quanto per i Filistei, perché la fede nel proprio dio è altrettanto sentita e messa in campo nel gioco delle sorti di ambo i popoli. Nell'atto I Scena I (Sansone ed Ebrei), gli Israeliti in schiavitù esprimono, in Moderato mesto, un lamento pregno di misticismo e di malinconia per lo stato di cattività in cui si trovano, è un pianto, un raccoglimento, un'implorazione. Sul loro canto si eleva lo scultoreo declamato di Sansone ("Arrêtez, ô mes frères"!) che li rincuora nella fede, per cui, animati da un nuovo spirito di riscossa in nome del Dio che non abbandona, si rasserenano in una maggiore fiducia. Prima un salmodiare, quasi una monodia, e si entra subito nel vivo dell'opera, poi le voci si articolano, si espandono, diventano quasi un unico versatile personaggio accanto al tenore.

Dopo l'uccisione di Abimelech, il satrapo filisteo che li insulta e viene sfidato da Sansone avendo la peggio, e la imponente sortita del Gran Sacerdote, si ode il coro dei Vecchi Ebrei che, con l'aurora, salutano la liberazione dai Filistei, un Andantino in  $\frac{3}{4}$  affidato a sole voci di basso, intercalato dal commento della figura morale del Vecchio Ebreo (basso). Si tratta di un inno di gioia ("Hymne de joie, hymne de délivrance") dalla figurazione molto semplice, una monodia modale basata su sole quattro note, con andamento chiesastico che tuttavia, in Saint-Saëns, non assume mai una funzione ripetitiva, bensì sempre un carattere originale, ben aderente alla situazione e al contesto interessati.

Naturalmente la parte corale riservata ad Israele conserva un tono insito di preghiera, mentre quella filistea, pur esprimendo pari importante religiosità, è connotata da una dolcezza più laica, meno austera e, infatti, appartiene al mondo femminile - le fanciulle che attorniano Dalila - in contrapposizione con il coro maschile cui è attribuito il ruolo schernitore di Sansone durante la festa di Dagon al III atto. Lentamente, le fanciulle filistee intonano un canto che in apparenza vuol omaggiare la primavera in sboccio ("Voici le printemps"), ma di fatto, recando ghirlande di fiori, ha una funzione di sottomissione, pronunciata verso i vincitori ebrei ai quali si rivolgono. Lo stesso tema ritorna al III atto, esteso al coro maschile, dopo la scena della macina, in un Allegretto che saluta l'alba ("L'aube

qui blanchit”) in questo caso vittoriosa per i Filistei.

Gli Israeliti, nella scena della macina al III atto, ricalcano la scena già vista all’apertura del I atto con Sansone, ma qui il loro campione è prigioniero, colpevole nei confronti del suo popolo, per cui la sommessità del lamento corale (“Samson, qu’as-tu fait de tes frères?”) si fa rampogna, capo d’accusa, un colpo terribile per la coscienza del povero cieco in catene. In definitiva, è solo il I atto ad assumere un carattere oratoriale, tuttavia trattato alla maniera teatrale in tutte le sue esigenze e mezzi espressivi.

Gli unici due spazi ballettistici, come si può dedurre, riguardano il mondo filisteo ed entrambi s’innestano nel contesto religioso in circostanze tuttavia opposte: la prima danza avviene con la vittoria degli Ebrei sui Filistei, la seconda (il famoso Bacchanale) con l’esatto contrario. Importante anche considerare la posizione di entrambe, nel senso che non sono da ritenersi i soliti riempitivi di cerniera ma hanno anzi un significato indipendente, un linguaggio che consente di leggere ciò che la musica da sola riesce a trasmettere senza l’aggiunta di parole. Ad esempio, la danza delle sacerdotesse di Dagon, un Allegretto direi pudico che si svolge con grande delicatezza e discrezione, come se temesse di dar disturbo, si colloca nel primo approccio tra Dalila e Sansone, in un clima di incantesimo malato, in bilico tra le titubanze e i turbamenti dell’eroe, gli ammonimenti del Vecchio Ebreo – il grillo parlante della situazione – e gli assalti di Dalila che seduce e lusinga a distanza, evocando la primavera, i frutti, i fiori, i meriti del guerriero vittorioso, la dolce valle di Soreck dov’ella abita. Insomma, ce n’è abbastanza per ammaliare anche l’uomo più navigato, per cui a questo punto occorre una pausa, rappresentata dalla danza femminile, che però non riesce a sviare nulla, serve solo a far sì che ciascuno mediti e valuti in silenzio ciò che accade o ciò che prova, dopo di che Dalila – che non ha mai smesso di sedurre, sia pure tacitamente in disparte – riprende il discorso interrotto (“Printemps qui commence”). La danza non crea un intervallo, deve preludere a un’insistenza più tenace da parte di lei, per chiudere il cerchio mettendo in crisi Sansone, e tutto questo sempre con la terza voce in campo, quella del Vecchio Ebreo che non smette di moraleggiare contro la donna “esprit du mal”. Il Bacchanale è invece la dichiarazione di vittoria o, meglio, di trionfo su Sansone – più che sul suo popolo – e si scatena al momento giusto, dopo la scena della macina e il coro filisteo all’alba, dunque prima della scena finale della festa con il beffeggio dell’eroe e il crollo del tempio. È un’orgia sfrenata di suoni sfaccettati di mille colori, un’opera d’arte di percussioni selvagge e strumentali turgidi di paganesimo e di Oriente, un uragano che per poco sembra placarsi con fiati e ottoni guizzanti sullo sfondo, indi la carica degli archi, il crescendo che evoca elefanti in corsa, il turbinio finale che scema all’improvviso per dar spazio alla scena successiva con Il Gran Sacerdote, Dalila, Sansone e i Filistei tutti. Una scena finale con musica che sghignazza, volta a dare una conclusione alla vicenda, l’ultima vittoria al campione umiliato.

Il terzo blocco vincente è costituito dai personaggi, di cui tre in primo piano – Dalila, Sansone, il Gran Sacerdote di Dagon – e due sullo sfondo, Abimelech e il Vecchio Ebreo che però scompaiono dopo il I atto.

**6. La singolarità delle voci.** L’opera francese ama la voce del mezzosoprano, basti pensare a Carmen, Charlotte, Saffo, Mignon o, appunto, Dalila, per via del tipo di vocalità non acutissima e ai cantabili sinuosi, morbidi più consoni al registro medio-grave e alle sue possibilità espressive, soprattutto nel lirismo amoroso. Dalila è forse, dopo Carmen, il personaggio più completo e direi più affascinante che la Francia musicale possa vantare nonché schierare, sebbene la zingara sigaraia detenga la palma della popolarità assoluta sia per la natura della vicenda di cui è protagonista, sia per l’erotismo deciso del personaggio, sia per l’associazione diretta del canto con la danza, sua prima arma di seduzione con Don José.

Il soggetto biblico tende a frenare – ma fino a un certo punto, poiché sovente li accentua – gli ardori del sangue poco ben accetti a Dio, eppure nel *Sansone* l’aspetto passionale non solo non manca, ma è incarnato dalla bella filisteo fin dal suo primo apparire in scena, prima del duettone del II atto con il cedimento dell’eroe. Spesso mi sono sentita dire, dai rari estimatori di quest’opera, che quel duetto sa di “musica libidinosa” ed è vero, perché così dev’essere e così deve arrivare a chi ascolta, ma ritengo si debba partire molto prima per capire Dalila, non una meretrice, non una traditrice, solo colei che con l’astuzia salva il suo popolo dal nemico. C’è chi l’ha bollata nei modi suddetti, dimostrando di non conoscere neppure il racconto biblico, figuriamoci l’opera di Saint-Saëns, il quale invece, ben ravvisando in lei un personaggio capace di sedurre e non necessariamente di amare, le ha conferito un mondo emotivo più sorvegliato, una capacità di calcolo tuttavia non scevra da

impulsi nervosi, tipicamente femminili. Tutto questo ha un effetto diretto sul canto, come un ascolto attento dimostra.

La sortita, nella scena 6 del I atto, indica un Andante sostenuto condotto con studiata placidità, “Je viens célébrer la victoire”, un messaggio di lusinga al vincitore verso il quale non si perde in preamboli, dovendo andare diritto allo scopo. Le spettano altri bei torrenti di seduzione amorosa, tutti in dolcissimo e pianissimo (“Printemps qui commence”, “Samson, recherchant ... Amour! viens aider ma faiblesse!» e il celebre duetto “Mon coeur s’ouvre à ta voix”), ma in ognuno c’è un controllo algido, un’orchestra quasi silente che puntella la frase coi languori o i fremiti di archi e legni, la regia di un’azione affidata esclusivamente ai segnali del canto. Dalila non grida mai, se non quando la reticenza di Sansone a svelare il segreto della forza non le logora i nervi e la spinge a scoprirsi di più o dopo aver tradito, ma per il resto sprigiona malia, chiudendo ogni cantabile come un’evanescenza, un soffio che si disperde nell’aria e lascia il germe di un’attesa da sogno. Quando tutto ciò si sta verificando, lei non è mai sola (tranne che nel duetto atto II), attorniata com’è da ebrei, filistei, sacerdotesse, Sansone, il Vecchio Ebreo, eppure si esprime come se lo fosse, ha la capacità d’isolarsi da tutto e tutti, e ciò la rende speciale, proprio come speciale è il suo modo di porsi e imporsi.

Più robuste e direi anche libere da operazioni di calcolo sono le scene 1 e 2 dell’atto II, quando Dalila aspetta Sansone con una certa inquietudine e viene dapprima raggiunta dal Gran Sacerdote che le chiede soccorso per aver ragione dell’invincibile nemico, offrendole ricchezze che però l’altra rifiuta con sdegno (dettaglio purtroppo non confermato dal racconto biblico). La prima scena la vede sul far del tramonto finalmente sola ma in preda all’agitazione, sottolineata dall’orchestra che lascia presagire nel breve preludio una tempesta in arrivo, su un intreccio di scale cromatiche per moto contrario, di trilli e note ribattute dai legni al fine di rendere un effetto di vento in arrivo, di quello che mette i brividi addosso e spinge a rientrare in casa. Subito si rivela il tratto solitario della persona, accentuato dalla stessa collocazione della casa, nella valle di Soreck che non è Gaza, la zona costiera della Palestina dove si svolge la vicenda. È un posto lontano, al di là dei monti, come le ricorderà il Gran Sacerdote giunto fin lì per parlarle (“J’ai gravi la montagne pour venir jusq’ à toi”), quasi a far pesare lo sforzo, a sottolineare l’inaccessibilità del posto e di chi vi abita. Si avvicina la notte, Dalila si lascia andare a un lungo monologo, agognando il momento in cui ridurrà Sansone alla resa ridonando forza e vittoria al proprio popolo, prima con un breve recitativo alquanto sostenuto, poi – un Moderato in  $\frac{3}{4}$  - con un tema più cedevole al sentimento in quanto preludio alla riuscita del piano: lei non sente, sta pensando come se sentisse, per cui canta di conseguenza. Nulla può la forza contro le lusinghe d’amore, questa la sua convinzione.

L’atmosfera cambia con l’arrivo del Gran Sacerdote, l’orchestra si fa fredda, s’inarca in gemiti di tempesta e introduce il personaggio con poche perentorie battute, i saluti sono di circostanza, ha inizio uno strano duetto impiantato sulla ragion di Stato, sulla passione religiosa che è anche politica, per cui la necessità di ridurre all’impotenza Sansone infiamma le voci che si accordano, s’intendono e sprigionano scintille. Il discorso si anima salendo di temperatura, lui riesce a toccare le giuste corde – sensualità e dignità – e lei non si trattiene più, si scopre e s’accende, poi le voci si fondono in un’unica selvaggia esaltazione: la sconfitta del nemico comune.

Alla fine di questo gran duetto, il patto è siglato, i due giurano all’unisono “mort au chef des Hébreux!”, Dalila porrà fine al dominio di Sansone carpandone il segreto, in lei è riposto il destino dei Filistei, in lei confida il Gran Sacerdote adulandola e incoraggiandola. Edotto del piano e dell’incontro degli amanti, egli si allontana con la promessa di far ritorno al momento giusto, per vie segrete.

Dalila, rimasta sola, medita e perviene alla sconsolata conclusione che lui non verrà, si è fatto tardi e il temporale sta per scatenarsi, come indica la circolarità inquieta della musica conferente un turbamento insolito per una protagonista così presente a se stessa. Tuttavia non è facile domare chi vive per Dio sapendo di avere un ruolo e una responsabilità di popolo in suo nome, e la scena 3, che vede arrivare il campione tra scoppi di tuono, ci rivela subito le difficoltà contro cui Dalila dovrà lottare per vincere, poiché Sansone è riluttante e, pur non essendo riuscito a resistere al richiamo della donna fatale, non intende piegarsi, tormentato da doveri e rimorsi.

Il duetto direi preliminare, quello che precede il più famoso duetto d’amore, ha una sua bellezza, si delinea alla lontana il tema d’amore centrale, i declamati stentorei del tenore si ammorbidiscono lentamente, passando dai proclami di fede a Dio e ad Israele a un atteggiamento più remissivo. Si fa strada insistente il famoso tema che non prende ancora forma, il canto di Sansone è pervaso di mestizia



e finta forza mentre di tanto in tanto s'odono tuoni e folate di vento. È un duetto che introduce ad arte il successivo, l'Andantino in  $\frac{3}{4}$  costellato dei pizzicati degli archi, una sensazione sonora che somiglia a luccichii di stelle nella notte: è l'asso nella manica, il colpo d'artiglieria di Dalila, "Mon coeur s'ouvre à ta voix", e la volontà di Sansone si prepara a crollare. L'opera deve la sua fama a questo ammaliante momento, tutto disteso sulla lentezza degli archi e la carezza circolare dei legni, una pagina che non può definirsi duetto, appartenendo quasi del tutto a Dalila, lui si limita a interagire in coda alla seconda parte, quando le voci di entrambi s'intrecciano e si ritrovano all'unisono espandendosi con tutta la passione fino a quel momento contenuta. Non è il solito groviglio a due voci, sono due voci che cantano distintamente pur incontrandosi, l'effetto è davvero magico, Sansone le dichiara più volte il suo amore ed è come se restasse sullo sfondo. Questo grande duetto pare tradisca la concezione atermica dichiarata dall'autore a proposito dell'emozione prodotta in musica, poiché, al contrario, qui e non solo qui tutta la bellezza e la sensualità del carattere musicale francese vengono fuori con decisione.

Sembrirebbe finita, invece è appena cominciata. Dalila riparte all'attacco per farsi dire il segreto ma le pressioni non sortiscono l'effetto, per cui seguono momenti di grande tensione, fra i colpi nervosi dell'orchestra, la marzialità degli ottoni, i fremiti delle voci che s'inseguono, la veloce ripetizione del tema d'amore sull'alterco verbale. Lei si fa impetuosa, questa volta ha fretta, poi torna gelida e, dopo avergli lanciato il suo disprezzo, si allontana furente. Lui resta perplesso, poi la segue tra scoppi di tuono e, da questo istante, l'orchestra dice ciò che non si vede, dapprima avanzando carponi con passi felpati, poi, accendendosi e gonfiandosi – dopo la seduzione e il successivo taglio dei capelli all'eroe dormiente - marca l'ultimo territorio: Dalila fa quanto deve e chiama vittoriosa i Filistei in agguato, Sansone sorpreso dà un urlo disperato ("Trahison!"), l'orchestra si scatena nella dannazione che segna il tradimento e l'umiliazione sul campione ebreo, accecato e privato della sua forza divina.

È anche il momento in cui Dalila vocalmente scompare, poiché non ha più nulla da dire e da fare. Quando gli si rivolge all'atto III, porgendogli una coppa ("Lasse-moi prendre ta main"), ricalca con ironia il grande tema d'amore dell'atto II, il suo canto non ha più la grazia e la dolcezza di prima, ma raggelando accelera, calca, lancia acuti improvvisi come isterismi, motteggia in linea con l'ambientazione musicale pregnante di sarcasmo e di giocosità beffarda. Ritorna se stessa, non deve più fingere. Il suo ruolo è finito anche in partitura, che si limita a porla al fianco del Gran Sacerdote, onorata e omaggiata, quando insieme bevono offrendo sacrifici di grazie a Dagon davanti al popolo in festa, mentre intorno la musica ha un carattere vuoto e ripetitivo, il coro di filistei e filistei esulta deridendo Sansone cieco e in catene. Tuttavia non si tratta di un atto inutile, in quanto la vacuità dei rituali pagani, l'eccesso e la chiassosità dei tripudi orgiastici, la superbia dei vincitori, il dileggio del popolo devono contrastare con la prostrazione di Sansone, la sua fede, il suo pentimento, la preghiera che ha nella voce al punto da offrire a Dio la propria vita in espiazione per salvare Israele che sente di aver tradito. L'eroe continua a invocare nel recupero della forza e del soccorso divino la possibilità di un ultimo riscatto, continua ad elevare solitario la sua preghiera mentre il coro esulta sempre più festoso, come inebriato e perfino estraniato, finché all'improvviso, ritornato caro a Dio, appoggia le braccia alle colonne del tempio, le smuove e fa crollare tutto, morendo insieme ai Filistei come aveva chiesto in preghiera.

Il canto del protagonista serba sempre l'identità spirituale del capo religioso, il credo e il patto di fede a Dio non sono mai taciuti pur passando da un turbamento all'altro, la sua vocalità alla heldentenor è abbastanza centrale, si sviluppa sulla parola e sull'accento, non ha cantabili, non ha acuti atletici ma deve portare il declamato verso una grande interpretazione. Esorta la sua gente, canta come se pregasse, ha lunghe frasi di mestizia e fede insieme, si lamenta insieme al suo popolo come nella scena della macina, la punizione peggiore per uno schiavo (punizione attestata anche in Roma antica), una scena piuttosto monocolora, costruita su poche note – sempre le stesse – ma capaci di strappare un effetto speciale di pentimento e disperazione.

In conclusione, non passi il *Sansone* per opera fredda solo perché non la si conosce e non la si vuol conoscere o la si vuol paragonare alle fiamme alte del grand-opera, bensì per ciò che è, opera sorvegliata in tutta la sua bellezza e compostezza, un esempio di classicismo innovativo, meritevole non solo di restare in repertorio, ma di collocarsi accanto alle più superbe consorelle francesi di maggiore popolarità.

**Claudia A. Pastorino**

## La rinascita musicale in Finlandia

di Vincenzo Buttino

*Dedicato a mio zio, Pasquale Acunzo,  
uomo colto e premuroso*

### Le esperienze artistiche di Erkki Melartin e Selim Palmgren

**Erkki il mistico.** La fervida personalità di Erkki Melartin, sprezzante di qualsiasi mera emulazione della tradizione musicale europea, spazzò impietosamente la serena aura di intimo romanticismo volteggiante fra i cieli culturali finlandesi del primo Novecento. Particolarmente sensibile alle nuove correnti d'avanguardia, provenienti dalle aree russo-francesi, il giovane musicista elaborò un peculiare itinerario artistico, filosofico, teosofico e musicale non sempre gradito dai contemporanei, irretiti piuttosto dallo stile epico e maestoso di Sibelius. In effetti Erkki Melartin (1875-1937) fu un talento dai mille prodigi. Rettore ed insegnante all'Istituto Musicale di Helsinki, eccellente pittore, botanico, filosofo, cultore di religioni orientali, astronomo e scrittore di penetranti aforismi, utilizzò la ricerca musicale per valicare i limiti dell'umana conoscenza, per rivelare il significato recondito della vita e della morte. Una suggestiva massima, scelta tra le tante che compongono il suo *Io credo*, recita: *Tu vedi la larva, la crisalide e la farfalla e ancora hai dubbi sull'immortalità dell'anima. Questa nostra esistenza non è né inizio, né fine; è soltanto una pausa nel cammino della vita.. Nascita e morte sono due sacre porte di accesso. Ma dobbiamo ricordare che ciò che è nel mezzo è il nostro prezioso incarico per il presente...Io darò il meglio di me stesso per acquisire una buona coscienza, nella consapevolezza che vita e opera formano un'ottima persona.* Melartin suggerì l'abbandono di qualsivoglia educazione sociale a favore dell'auto formazione, intesa come continua analisi e ricognizione del sé, in particolar modo durante i momenti di malattia: *Resta in silenzio e aspetta! Osserva i nudi campi di inizio primavera. Appena scorgerai la verde vita primaverile fuoriuscire dal nero suolo e le allodole cantare nei cieli, potrai impiantare il germe della vita.* Siffatta smodata considerazione per l'esistenza umana ha invero radici autobiografiche: Erkki dovette sostenere sin dalla più tenera età il pesante fardello di una salute cagionevole che lo conduceva spesso a estenuanti attacchi di bronchite o a problemi cardiaci di seria entità. In un passo tratto da una missiva scritta a dieci anni confessava: *Sono stanco di essere malato*, mentre in un articolo apparso nel 1926 si può leggere: *Ho imparato ad utilizzare i preziosi intervalli che intercorrono fra le brevi guarigioni e i momenti peggiori della malattia. Quando sono ammalato, posso assimilare meglio ciò che prima ho appreso perché la mia coscienza immergendosi negli oscuri recessi della vita comincia a meditare e a ponderare... Perché esisto? Che senso ha la mia vita? Cosa c'è oltre?* Durante le lezioni, al Conservatorio di Helsinki, Melartin riteneva poco opportuno che gli studenti sapessero soltanto suonare, cantare o comporre. Al fine di un'armoniosa formazione spirituale il discente doveva nutrirsi in particolar modo di letteratura, dedicarsi alle arti figurative, esplorare la natura circostante e ascoltare musica. *Dobbiamo concepire il mondo delle arti come un'altra realtà capace di infonderci gioia, passione, nuove idee... è una nuova casa per noi.* Musica e pittura sono per Melartin un connubio inscindibile: si evolvono in reciproca suggestione alla ricerca dell' Assoluto, all'esplorazione di realtà ignote, alla rivelazione del mistero della natura. Le sue prime composizioni musicali, esaltate sempre da raffigurazioni poste sulla copertina dello spartito (*Quadri autunnali, Immagini serali, Schizzi, Paesaggi, Immagini*), inebriano il paesaggio sonoro di armonie soffuse e di languida poesia. Un critico d'arte, durante l'ultima esposizione dei circa trecento quadri tenuta da Melartin al Salone Strindberg di Helsinki nel 1937, colpito dall'evanescenza dei colori, scrisse: *La collezione si distingue per il tono uniforme, con figure decorative mistiche e simboliste...Le pitture focalizzano paesaggi in un contesto traboccante di magica estasi.* Melartin s'interessò anche alle innovazioni tecnologiche, in particolar modo ai mezzi di trasporto: automobile, treno e aeroplano. La diffusione delle onde sonore

per via etere lo entusiasmo così tanto da indurlo alla composizione di opere per la Radio Orchestra in Finlandia, in Svezia e in Danimarca. Scrisse in proposito anche numerosi articoli nei quali prevede persino l'attuale era della TV. *La radio è ciò che noi siamo, né più, né meno*, sosteneva. La produzione di Erkki Melartin compendia tutti i generi musicali: sei sinfonie, un dramma operistico (*Aino*), un concerto per violino, musica da camera, un balletto, opere per orchestra, composizioni per pianoforte, brani corali, liriche per voce e pianoforte, musica per film e brani destinati ai bambini. Stilisticamente, la sua arte conclude la parabola post romantica dei suoi predecessori nazionali per intraprendere un nuovo cammino verso gli orizzonti sonori della musica impressionistico - simbolista. Influenzato in gioventù dalla sublimazione mahleriana del banale motivo popolare, da cui trasse in parte ispirazione per la realizzazione delle sue sinfonie, Melartin impiegò successivamente un idioma musicale sempre più vivace e turbolento, basato su scale modali e agglomerati sonori tritonici. I suoi ultimi lavori accostano mirabilmente caratteri espressionisti a taluni ripensamenti tonali o a figure tratte dalla musica popolare finlandese. Ad esempio, la *Sinfonia n. 3 op. 40* espone un motivo quasi bruckneriano, sotteso da un 'etereo' tremolo degli archi, che si ripropone continuamente in tonalità maggiore e minore. Segue un *Andante* caratterizzato da un ostinato dei fiati improntato sul principio timbrico schoenbergiano della *Klangfarbenmelodie* (melodia di suoni-colori) e infine un sommosso *Adagio* in cui i riferimenti al folklore e a Mahler sono particolarmente evidenti, nonché ricchi di significato. La sesta *Sinfonia op. 100*, completata nel 1924, rappresenta l'apice della modernità di Erkki Melartin in materia di ricerca armonica. A differenza della precedente, la *Quinta Sinfonia op. 90*, opera tripudiante di maestria contrappuntistica, sgargiante e maestosa, l'ultima sinfonia non ha in chiave un preciso riferimento tonale. L'ordito musicale, relativamente povero di accostamenti orizzontali tra le parti, favorisce un impiego quasi maniacale di combinazioni armoniche dissonanti che spesso formano veri e propri clusters. La sinfonia, denominata *dei quattro Elementi*, perché ispirata alle forze primordiali della natura (terra, acqua, aria e fuoco), esclude ogni richiamo alla musica popolare finlandese. I temi melodici sono strutturati secondo scale pentatoniche o per toni interi, enfatizzate, come in Skrjabin, da accordi basati su intervalli di tritono. Ad esempio, mentre il secondo movimento, *Andante*, sorprende per il magico sentore di atmosfere giapponesi, il finale, *Allegro con fuoco*, esplose con una tale irruenza di materiale musicale da imporsi inevitabilmente al centro della scena sonora. Tuttavia, il meraviglioso cantabile affidato al registro acuto del violoncello solista, non solo rende ancor più efficace il rientro della musica nei canoni dell'armonia tradizionale, ma prepara anche il terreno ad una conclusione solenne e sfarzosa. Anche la letteratura pianistica di Erkki Melartin, un corpus di circa duecentocinquanta lavori, può suddividersi nei tre itinerari poetico-stilistici sopra accennati: il periodo tardo romantico, il periodo impressionista, il periodo espressionista. Il primo termina intorno al 1916 e comprende brani che alternano un raffinato gusto salottiero a momenti di pacato lirismo (*Marionette op. 1; Pezzi op. 5 e op. 8; Sonatine op. 84; 24 Preludi op. 85*). Il secondo, inaugurato dal ciclo *Il giardino melanconico*, s'intinge di delicate aure impressioniste, come nei primi lavori di Debussy. In proposito, enorme pregio artistico possiedono le raccolte di pezzi dal titolo *Noli me tangere op. 87, La foresta silenziosa op. 98, La foresta misteriosa e La strega*. Punta di diamante del periodo espressionista finlandese, nonché capolavoro pianistico di Erkki Melartin è invece la *Fantasia Apocaliptica op. 111*, in un solo movimento, scevra da ogni costruzione formale e miracolosamente non rapportabile ad alcun canone strutturale della tradizione musicale occidentale. La musica propone massicce sequenze accordali, roboanti ottave all'unisono, brevi recitativi monofonici e persino motivi melodici il cui senso tonale viene reso incerto da armonie estremamente complicate. Il finale, comunque, conduce ad un trionfante *Mi maggiore*.

**Il 'Finnico Chopin'.** Meno inquietudine riversò nella propria arte Selim Palmgren (1878-1951), insigne pianista, tra i più acclamati del primo Novecento. Partito da premesse prettamente romantiche, dedicò al pianoforte la sua intera produzione musicale, che gli valse l'epiteto di *Principe della musica finlandese* o di *Chopin del Nord*. In realtà Palmgren rivisitò il linguaggio musicale romantico in una prospettiva del tutto personale, in quanto la logica della tensione-distensione armonico-melodica ottocentesca, tanto cara a Rakhmaninov, venne ridimensionata, se non annichilita, in virtù di sonorità impressionistiche avvicinate a strutture melodiche modali proprie del folklore finlandese.

L'intento perseguito era quello di infondere nella musica il sentore di un passato ormai irraggiungibile, immerso in una natura incontaminata. I mezzi espressivi impiegati: triadi aumentate, successioni verticali di quarte e di quinte, scale per toni interi, movimenti paralleli delle parti, scale modali, scaturivano, secondo Palmgren, direttamente dal pensiero armonico tardo romantico. Accantonate le ampie forme musicali, caratterizzanti i suoi primi pezzi pianistici (*Sonata, Fantasia, Ballata*), che riecheggiano in un certo qual modo Liszt e Rakhmaninov, Selim Palmgren optò per il bozzettismo schumanniano componendo la variopinta serie dei *Preludi op. 17* (1907). Nella presente raccolta la *Visione di un sogno*, il *Canto degli uccelli, Venezia, Ninna Nanna* (quasi tutti privi di riferimenti tonali in chiave) introducono una musica di indicibile estasi, mentre l'ottavo e il dodicesimo (*Il mare*), affiancano in modo sorprendente lo stile percussivo di Prokofiev. Il *Concerto op. 33* per pianoforte ed orchestra, dal titolo *Il fiume*, come pure i *Preludi op. 28* innalzarono a vette estreme la complessità armonica del compositore finlandese in materia di Impressionismo musicale. Destano stupore, ad esempio, la delirante melodia de *Il cigno*, (*Preludio op. 28 n. 5*) sorretta da un ostinato armonico sincopato in continua metamorfosi cromatica e il sommesso *L'isola delle ombre* (*Preludio op. 28 n. 2*), composto di triadi eccedenti che 'ondeggiano' tra il registro medio e alto del pianoforte. Con la realizzazione, nel biennio 1922-23, di brani pianistici caratterizzati da stridenti armonie politonalità, quali il *Morceau burlesque*, il *Basso Ostinato* e i *24 Studi op. 77*, Selim Palmgren superò la ventennale parabola impressionista, facendosi promotore del primitivismo finlandese, cui massimo esponente fu il geniale Uuno Klami (1900-1961), autore della mirabile *Kalevala Suite* (1933), ossia il tanto decantato dai connazionali 'Sacre Finlandese', perché parimenti ispirato alla vita primordiale sulla Terra.

**Vincenzo Buttino**

---

### ***Mastella e i musicisti***

*Si dice che il ministro Mastella abbia intenzione di scrivere un libello in latino contro i maestri di musica dal titolo De Magistris.*

### ***Volare***

*Credeva il ministro Mastella di non essere visto mentre volava su un aereo blu, nel blu dipinto di blu. Se non che, essendosi da parecchio tempo concluso il Festival di Sanremo dal quale uscì vincitrice la canzone di Domenico Modugno Volare, il fondale del Teatro Ariston si era un pochettino scolorito. La prossima volta si procuri un po' di pittura.*

### ***Il Grillo parlante e il Dalla cantante***

*A Mantova, mentre Beppe Grillo tuonava contro i pericoli del Turbogas Ies, in gran parte responsabile dell'inquinamento che infesta la città di Virgilio, Lucio Dalla, tra autorità e maggiorenti del luogo, faceva il Caruso nel corso di una gran festa organizzata proprio dalla Ies. Questioni di punti di vista.*

### ***Dai trovatori a Jovanotti***

*Come si sa, in questi ultimi tempi è invalsa l'abitudine di paragonare musica colta e musica leggera; nella fattispecie le canzoni dei trovatori con quelle dei cantautori d'oggi, al punto da mescolarle all'interno delle migliori antologie scolastiche. Eppure, alla luce degli studi compiuti, non ci consta che "la sensibilità raffinata e intensa e la squisita coscienza dei valori artistici" (Sapegno) proprie del trobar di un Jaufre Rudel o di un Peire Vidal, abbiano alcunché da spartire con versi come questi, firmati Jovanotti e musicalmente ripetuti in continuazione fino alla nausea: "Piove, guarda come piove/Come viene giù..."*

## *Indagine intorno ad alcuni aspetti della biografia e della musica di Wolfgang Amadeus Mozart*

di Giuseppe Rausa

### 2. Mozart e Salieri: l'alleanza segreta

**Un omaggio giovanile.** Il primo riferimento di Mozart a Salieri risale al 1773 circa. Il sedicenne di Salisburgo, certamente su indicazione del prevedente Leopold, dedica una serie di sei variazioni pianistiche sul tema “Mio caro Adone” ripreso dall’acclamata opera *La fiera di Venezia* (Vienna, gennaio 1772) del ventitreenne operista di Legnago il quale è l’astro nascente sulla scena teatrale della capitale. Antonio Salieri, protetto del compositore di corte Florian Gassmann e devoto amico di Gluck, lavorerà per cinquant’anni alla corte degli Asburgo (un record insuperato): giunto a Vienna nel 1766 dopo una impressionante serie di successi teatrali (1770-74) viene nominato compositore da camera a corte (1774) e in seguito, nel febbraio 1788 (alla morte di Bonno), diviene finalmente Kapellmeister, carica che mantiene fino all’anno del pensionamento (1824). Tra i suoi allievi più importanti ricordiamo Sussmayr, Beethoven, Schubert, Hummel e Liszt, allievi che, senza eccezioni, ebbero parole di lode per il maestro italiano e spesso gli dedicarono opere importanti. La posizione di Salieri è dunque di tale solidità che ogni presunta gelosia attribuita all’italiano nei confronti di Mozart è totalmente fuorviante. E’ dunque probabile che le Variazioni mozartiane siano state concepite come un omaggio da presentare al già influente compositore in occasione del viaggio a Vienna di Leopold e Wolfgang avvenuto nell’estate del 1773.

Va anche rilevato che quando a Milano viene aperto il Teatro alla Scala (1778; il Teatro Ducale era stato distrutto dalle fiamme nel 1776) è proprio Salieri a ricevere il prestigioso incarico di inaugurarlo e non Mozart, il quale vantava peraltro un’ampia frequentazione della scena musicale milanese avendo composto, su raccomandazione di Firmian, il governatore della Lombardia austriaca, ben tre opere nel periodo 1770-72.

Il lavoro scritto dal compositore veneto per quella importante occasione, *Europa riconosciuta* (agosto 1778), mostra un autore maturo e capace di coniugare la vocalità italiana virtuosistica e ricca di colorature con le recenti tendenze dell’opera gluckiana: l’operista utilizza pienamente l’orchestra con sonorità dense e sinfoniche, la inserisce in un fitto dialogo con le voci (spesso ridotte all’arioso declamato, ma altrove condotte in duetti, terzetti e quintetti tipici della tradizione italiana; non manca, nel Finale primo, un concertato dello “smarrimento”) e la valorizza facendone sia uno strumento di “pittura” scenica, sia un mezzo per rendere l’azione drammatica concisa, animata e pertanto capace di valorizzare la vicenda teatrale. Lo stile delle colorature, poi, spinge più volte il canto nella direzione dell’imitazione della scrittura strumentale, in ciò anticipando la scrittura di alcune celebri arie di bravura del salisburghese. *Europa riconosciuta* è una partitura degna del massimo interesse (senza essere un capolavoro) che segna una tappa importante nel lavoro di nuova “fusione” tra sinfonismo e vocalità in ambito teatrale e quindi di ampliamento delle possibilità espressive, senza nulla togliere al canto “italiano”. Il Mozart del 1778, prolifico autore di opere fin a quel momento di modesto interesse (nel periodo 1768-75), non ha ancora prodotto niente di paragonabile alla coraggiosa opera destinata all’inaugurazione scaligera.

**Un imperatore zelante.** Come è noto, un’antica tradizione musicologica (oggi da più parti contestata) tende a porre Mozart e Salieri in una netta contrapposizione basata su evidenti motivi di concorrenza professionale ed “etnica”. Una fredda ricostruzione dei fatti, volta a privilegiare le cose concrete e documentate rispetto alle cose dette (sempre difficili da controllare e collocare nel giusto contesto), porta a conclusioni radicalmente differenti. Ferma restando l’esistenza di una evidente

concorrenza in ambito musicale, nella Vienna degli anni ottanta i due musicisti lavorano in realtà fianco a fianco su progetti operistici ampiamente graditi (quando non esplicitamente commissionati; fa eccezione il *Trofonio*) dall'imperatore Giuseppe II, innervati dai medesimi riferimenti ideali alle logiche dell'uguagliarismo massonico e imposti a un'aristocrazia viennese in larga parte recalcitrante ai disegni riformatori dell' "audace" imperatore.

La politica riformistica di Giuseppe II, come registrato in numerose, attendibili opere storiche, lavora nella direzione di un netto rafforzamento nazionalistico e militare: con un'ottica totalmente strumentale Giuseppe II "tradisce" la classe nobiliare che lo sostiene e si allea alle logge massoniche, alla nobiltà "convertitasi" al nuovo verbo e alla borghesia produttiva in una logica di incentivazione di tutte le attività produttive nazionali, di guerra aperta ai poteri da sempre alleati quali quello della Chiesa di Roma, apportatrice di una filosofia di vita universalistica, pacifista e "inoperosa" e in un'alleanza strategica con la Russia di Caterina II, volta quest'ultima a finalità espansionistiche nei confronti delle confinanti Prussia e Turchia.

Le vorticose riforme giuseppine prevedono, oltre alla chiusura di numerosi conventi e monasteri (vengono aboliti tra gli altri gli ordini dei Cistercensi, dei Camaldolesi, delle Carmelitane, in totale non meno di settecento conventi; tale politica diventerà un modello per la classe dirigente sabauda negli anni cinquanta dell'Ottocento), la creazione di barriere doganali protezionistiche in grado di difendere e incentivare la crescita del prodotto interno anche con finanziamenti statali, in una logica sostanzialmente autarchica (viene vietata l'importazione di non meno di duecento prodotti). In ambito religioso si rendono tutti i culti uguali e tollerati, si aboliscono i vincoli che impedivano a protestanti ed ebrei di operare liberamente in ambito economico, si elevano al grado nobiliare numerosi ebrei. Insomma, Giuseppe II incentiva il capitalismo borghese basato su una forte e libera concorrenza, privilegiando le produttive classi medioborghesi a scapito della tradizionale aristocrazia fondiaria, inseguendo l'efficiente modello anglosassone, nordico e protestante.

Giuseppe II è dunque un antesignano di quel fanatismo modernista (oggi egemone) che pone il lavoro e la conseguente produzione di merci quali attività centrali dell'esistenza (il monarca gode infatti tutt'ora di ottima stampa e di numerosi estimatori perfino tra i cineasti di Hollywood, come dimostra il suo brillante ritratto presente nel celebre *Amadeus* di Milos Forman, 1984). Invano papa Pio VI, durante l'inconsueta visita di stato nella capitale asburgica (aprile 1782), cerca di porre un freno alle riforme e di salvaguardare il primato cattolico, cerca insomma di sedare quella che molti definiscono una "rivoluzione partita dal trono".

Anche la musica, il teatro d'opera e le accademie nobiliari sono un prodotto commerciale, utile per creare quel forte senso di identità nazionale, tanto auspicato dall'imperatore. Ecco dunque l'apertura, già nel 1778 (in epoca teresiana) di un teatro d'opera nazionale a Vienna per il quale vengono composti una serie di Singspiel in lingua tedesca tra i quali *Der Rauchfangkehrer* (aprile 1781) scritto contro voglia da un Salieri che si trovava a disagio con il tedesco (fino alla morte il compositore italiano ammise di essere in difficoltà con la lingua germanica, in particolare con i testi stampati nei tipici caratteri aulici) e *Die Entführung aus dem Serail* (luglio 1782) di Mozart, opera commissionata da Giuseppe II al "neoviennese" compositore di Salisburgo la quale costituisce l'esordio in grande stile del musicista nella capitale dell'impero. Il progetto di questo imperatore "illuminista" e ammiratore della cultura francese è quello di esautorare progressivamente l'opera in lingua italiana e di sostituirla con quella in tedesco sul modello della pratica (ormai vecchia di un secolo) dei teatri parigini che Giuseppe II aveva potuto ammirare durante la lunga permanenza nella capitale francese nella primavera 1777: l'apertura del teatro nazionale a Vienna avviene infatti a ridosso del viaggio parigino, come un fatto semplicemente imitativo. Salieri sarebbe dunque dovuto diventare una sorta di Cherubini o Spontini tedesco (peraltro in anticipo su quelli di almeno un decennio), adeguandosi a una scrittura "germanica" che in parte il compositore di Legnago aveva già accettato, avvicinandosi allo stile di Gluck. Lo scarso seguito ottenuto con il teatro nazionale convince più avanti Giuseppe II ad accantonare questo suo ennesimo, (per ora) artificioso progetto nazionalista e a riaprire l'opera

italiana nel febbraio 1783, affidandone sostanzialmente la gestione a un rincuorato Salieri.

Da un lato dunque gli inizi di Mozart a Vienna avvengono nel segno della nuova politica nazionalistica di Giuseppe II; dall'altro i successivi lavori teatrali (la trilogia italiana 1786-90) si muovono in un ambito rigidamente massonico e antinobiliare, in "tandem" con le creazioni ben più ardite ed estreme di Salieri. Il teatro è uno degli strumenti con i quali l'imperatore propaganda il "mondo nuovo" e ugualitario in cui anche nobili e clero sono tenuti a pagare pesanti tributi (il monarca ha fatto redigere perfino un nuovo catasto) per il funzionamento della macchina dello stato e specialmente di quella militare in vista delle future avventure espansionistiche contro l'impero ottomano. Una musicologia decisa a innalzare sopra tutto e tutti l'astro mozartiano, ha sempre maltrattato gli esiti musicali di Antonio Salieri, prima vice poi Kapellmeister dei teatri di corte. Eppure, quanto meno in un'ottica meramente politica, l'operazione in due tempi *Tarare - Axur* costituisce un evento di portata europea sconvolgente per la sua intrinseca forza "democratica", un evento che lascia allibiti per la sfrontatezza che anima la scrittura di Salieri - Beaumarchais (*Tarare*, Parigi 1787) e Salieri - Da Ponte (*Axur*, Vienna 1788) e che va ben oltre qualunque simbolica arietta antinobiliare (l'ipercommentata "Se vuol ballare signor contino" dalle *Nozze mozartiane*).

Salieri, che dopo il grande successo parigino de *Les Danaïdes* (1784) si è accreditato come il più competente seguace di Gluck in Europa (prendendo così le distanze dalla scuola italiana, ormai poco popolare presso un imperatore nazionalista), collabora nel 1785-86 con Mozart, dapprima per la composizione della cantata *Per la recuperata salute di Ofelia* dedicata alla cantante Nancy Storace, poi in occasione della serata musicale del febbraio 1786, in cui vengono messi in scena i due brevi atti musicali di natura satirica *Der Schauspieldirector* e *Prima la musica, poi le parole*, entrambi sul tema del teatro lirico (in questo secondo caso, tuttavia, l'operina di Salieri e Casti ironizza bonariamente proprio su Mozart e soprattutto sul suo collaboratore Da Ponte).

Sotto l'egida dell'imperatore i due compositori, dopo questo breve "rodaggio", operano di comune accordo per portare nei teatri la nuova visione "democratica", con grande irritazione di quella parte delle classi nobiliari conservatrici, ancora immune dal "contagio" illuminista. Con il placet di Giuseppe II Salieri si sposta a Parigi dove collabora nientemeno che con l'avventuriero Beaumarchais, i cui testi sono stati per lungo tempo proibiti dalla censura; Salieri alloggia per molti mesi nel medesimo appartamento del commediografo, lo segue nelle numerose peripezie ai limiti della legalità (tra l'altro il letterato sta cercando di pubblicare l'opera omnia di Voltaire) e finalmente completa la musica del *Tarare* (l'unico libretto per l'opera scritto da Beaumarchais, terminato già nel 1784 quando Salieri era a Parigi per *Les Danaïdes*). Un'attesa spasmodica circonda l'evento: è noto che si tratta di un testo politico dai tratti eversivi e la prima esecuzione (giugno 1787) avviene in un clima di tensione prerivoluzionaria. Maria Antonietta, regina e sorella di Giuseppe II, si rifiuta (giustamente) di presenziare, mentre il lavoro ottiene il trionfo largamente annunciato. Per certi aspetti si può dire che Giuseppe II, appoggiando ("da lontano") l'operazione *Tarare* (poi *Axur*) contribuisce inconsapevolmente alla tragica morte della sorella (ghigliottinata a Parigi nel 1793).

Mentre il viceKapellmeister di Vienna lavora per la Rivoluzione a Parigi, lo spregiudicato Lorenzo Da Ponte traduce in versi *Le Mariage de Figaro*, opera formalmente vietata in Austria, per Mozart, sotto lo sguardo benevolo di Giuseppe II. Il parallelismo, troppo poco noto e sottolineato dai biografi mozartiani, ha dell'incredibile e costituisce in realtà una tipica macchinazione antinobiliare dell'imperatore. Da Ponte, nelle reticenti e poco affidabili *Memorie* (1823; in esse non racconta neppure di chiamarsi Emmanuel Conegliano, di essere un ebreo convertitosi nel 1763 al cattolicesimo e di essere stato regolarmente ordinato sacerdote nel 1773 al termine degli studi in seminario), scrive che Salieri gli invia una lettera (oggi perduta) nella quale afferma di avere mostrato a Beaumarchais il nuovo libretto dapontiano del *Figaro* e che questo è stato ampiamente lodato dal letterato francese. Salieri e Mozart (coadiuvati da Beaumarchais e Da Ponte) dunque lavorano fianco a fianco per propagandare il nuovo verbo massonico a Parigi e a Vienna e lo fanno per compiacere Giuseppe II.

L'intento di germanizzazione, perseguito in coerenza al quadro generale di politica nazionalista

sopra esposto, si attua poi nell'obbligo imposto da Giuseppe II di adottare la lingua tedesca in tutte le istituzioni di Boemia, Ungheria e Croazia, secondo un'ottica centralista e antifederale che irrita non poco le nobiltà locali. In Ungheria, lo stato più riottoso, Giuseppe II invia anche numerosi coloni tedeschi, secondo una strategia ricorrente di ogni potenza imperiale. Un'intera classe di nuovi burocrati giuseppini (peraltro severamente controllata da una efficiente polizia segreta, creata dall'imperatore) si oppone alle nobiltà locali, nell'intento di rinsaldare un quadro politico centralistico, liquidando progressivamente ogni tendenza federalista. In tale direzione va quindi interpretata la massiccia presenza di musiche mozartiane a Praga, quasi un'appendice di quella politica sostanzialmente "coloniale". Il salisburghese, operista oggettivamente poco amato a Vienna (il *Figaro* era stato solo un mezzo successo) nella seconda metà del decennio, viene "impiegato" nella capitale boema per dare prestigio e rispettabilità alla cultura tedesca: *Figaro*, *Don Giovanni*, i concerti e infine i festeggiamenti del 1791 per l'incoronazione di Leopoldo II (ovvero il *Tito*, una replica del *Don Giovanni* e numerosi concerti di musiche mozartiane). Non a caso dunque Giuseppe II non invia un operista italiano ma, probabilmente in accordo con i conti Thun, influenti sia a Vienna, sia a Praga nonché amici di vecchia data di Mozart, decide di far conoscere e rendere popolare la musica di Mozart nella capitale boema. In quelle settimane invernali nella Praga dove "non si parla che del *Figaro*, non si suona, si canta, si fischietta altro che il *Figaro*, non si va all'opera se non per vedere il *Figaro*, sempre e nient'altro che il mio *Figaro*" (Mozart, citatissima lettera del 14 gennaio 1787), il musicista è ospitato proprio dal conte Johann Joseph Thun, legato alla Massoneria e agli Illuminati di Baviera. D'altronde la compagnia teatrale di Pasquale Bondini (condirettore Domenico Guardasoni), la quale gestisce il Teatro nazionale e ha il merito di avere messo in scena il *Figaro* (dicembre 1786), è stata in precedenza impegnata per circa due anni nel teatro privato del conte Thun; ed è ancora Bondini, d'accordo con Guardasoni, a commissionare al salisburghese un'opera nuova per l'autunno 1787. E' inoltre significativo che Mozart venga salutato alla prima del *Don Giovanni* dal tipico applauso massonico, "una triplice ovazione", sia in apertura sia in chiusura di serata (come riporta un giornale locale nei giorni successivi).

Va infine rilevato che la capitale boema non è certamente un centro di cultura musicale di antica tradizione. Nel ben noto testo *Viaggio in Germania* Charles Burney, appassionato di cose musicali europee, giunto nella città nella seconda metà del 1772, ce ne restituisce un quadro tutt'altro che entusiasta, definendo in generale l'intera Boemia una regione povera e depressa. Basti dire poi che lo studioso inglese rileva che a Praga non è operante alcun teatro musicale e che le poche iniziative in tale direzione sono appannaggio di qualche esclusivo palazzo nobiliare. Va infine ricordato che la Boemia, pur avendo dato i natali a illustri musicisti del Settecento quali Jan Vaclac Stamitz (Nemecky Brod, 1717- Mannheim, 1757) e Josef Myslivecek (Praga, 1737 - Roma, 1781), incapace di valorizzarne i talenti, li ha lasciati andare a cercar fortuna in Italia e in Germania.

**Un'opera rivoluzionaria.** Rimane tuttavia da appurare il grado di convinzione presente nell'animo e nel lavoro musicale di Salieri. Nel 1785-86 il *Trofonio* e *Prima la musica, poi le parole*, scritti in collaborazione con l'enigmatico librettista Casti, dovevano avere irritato non poco Giuseppe II (vedi sotto), trattandosi nel primo caso di una probabile satira delle sue linee di governo "illuminate" e nel secondo di una caricatura dell'attività creativa dei suoi protetti Mozart e Da Ponte. Ben presto Casti viene messo nelle condizioni di andarsene e, contemporaneamente, Salieri parte per Parigi per un lungo anno (luglio 1786 - agosto 1787) dove si accinge a collaborare con il letterato massonico e rivoluzionario Beaumarchais. Pur senza avere alcuna documentazione al riguardo si può pensare che questo allontanamento e connessa collaborazione al *Tarare*, sorta di manifesto programmatico dei principi dell'egualitarismo illuminista (al quale Salieri peraltro aveva cominciato a lavorare, seppure blandamente, già nel 1785-86 a Vienna; il libretto gli era stato consegnato da Beaumarchais stesso a Parigi, nel 1784), siano stati quasi una punizione (nel tetro Novecento dei totalitarismi si parlerebbe di "esperienza di rieducazione") da parte dell'autoritario e sgradevole Giuseppe II. Lo confermerebbe il fatto che, ritornato a Vienna, Salieri viene immediatamente invitato ad approntare una versione



viennese dell'opera parigina (*Axur*, gennaio 1788) e viene inoltre obbligato a collaborare proprio con quel Da Ponte (nel frattempo diventato popolare, grazie ai successi firmati in coppia con l'operista spagnolo Martin i Soler nel corso del 1786-87) che Salieri e Casti avevano irriso nell'operina di Schönbrunn del febbraio 1786. A questo quadro congetturale si aggiunge il fatto rilevante che non c'è certezza intorno all'eventuale affiliazione massonica di Salieri e che, passata la bufera, il conservatore Francesco II, nemico dichiarato della Massoneria, lo manterrà nel suo prestigioso incarico di Kapellmeister di corte (la principale carica musicale dell'impero) fino al suo pensionamento (1824).

In ogni caso, se anche poco convinto, Salieri in quel frangente fa buon viso a cattivo gioco e mette in musica l'opera più rivoluzionaria degli anni ottanta.

*Tarare* racconta la storia dell'onesto e popolare soldato Tarare il quale, oggetto delle angherie del tiranno Atar, finisce con il causare, senza volerlo, una vera e propria rivoluzione con la quale il popolo depone il tiranno ed elegge democraticamente il valoroso soldato quale nuovo re. Dunque ben altro che *Figaro*, "contino" e *jus primae noctis*; qui si mette in scena una riflessione sulla fonte legittima del potere politico, se esso cioè debba essere fondato nel diritto di sangue benedetto da Dio per il tramite di Sacra Romana Chiesa o nella scelta popolare.

Infatti già nel Prologo, sorta di riassunto teorico dell'intero lavoro, una capricciosa Natura crea esseri umani identici e poi assegna a casaccio i loro ruoli: crea così Atar e Tarare, l'uno destinato a governare e a disporre liberamente di tutto, l'altro a obbedire. Beaumarchais pone l'accento dunque sulla presunta ingiustizia delle gerarchie sociali, nella quale individui uguali occupano ruoli radicalmente differenti, gli uni traendone enormi benefici, gli altri soffrendo senza potere ribellarsi. Così in chiusura del Prologo il coro delle ombre, preoccupato per la nascita di due figure tanto differenti, implora le divinità creatrici affinché "Ne souffrez pas que rien altère / Notre touchante égalité; / Qu'un homme commande à son frère!". Più avanti, in conclusione del quarto atto, dopo che per un semplice capriccio il barbaro Atar ha ordinato l'esecuzione di un innocente servo muto (sotto le cui spoglie si nasconde però Tarare), Calpigi, fedele e umile amico del protagonista, esplose in una bellicosa, audace arringa contro tutti i tiranni con l'evidente compito di infiammare la platea; essa recita: "Va! l'abus du pouvoir suprême / finit toujours par l'ébranler: / Le méchant qui fait tout trembler / Est bien près de trembler lui-même". Dando prova di saggia prudenza, nella versione viennese Salieri e Da Ponte tagliano questo episodio di grande effetto spettacolare e notevole rilevanza politica, chiudendo il corrispondente atto terzo su imploranti cori di modesto valore musicale. Nel quinto atto francese l'irruzione del popolo nel serraglio al fine di salvare il proprio condottiero da un'ingiusta condanna, la deposizione di Atar e l'incoronazione di un poco convinto Tarare, preannunciano la presa della Bastiglia.

*Le couronnement de Tarare*, la scena finale aggiunta da Salieri per l'edizione parigina del 3 agosto 1790, scopre definitivamente le carte, rielabora in modo solenne il vecchio finale, propone il divorzio e la liberazione degli schiavi di colore quali fondamentali passi avanti verso una società degli uguali, enfatizza l'avvenuto cambiamento politico e situa l'opera in modo esplicito entro le coordinate di un'impostazione ideale segnata da un fervente liberalismo massonico. In essa si celebra il valore della libertà regolata dalla legge ("La liberté consiste à n'obéir qu'aux lois"), si inneggia al nuovo ordine ("Le soldat monte au trône, et le tyran est mort!") con parole che anticipano in modo suggestivo l'era napoleonica.

L'artificiosa cancellazione della naturale disuguaglianza degli individui, la nuova religione dell'umanitarismo e il fanatico astrattismo massonico pongono così inquietanti premesse e spingono le classi sociali meno agiate a ribellarsi in nome di un differente e confuso ordine politico: nonostante i nobili propositi impliciti nel testo di Beaumarchais, la smania materialistica e l'inferno del Terrore (1792-94) sono segretamente impliciti nella logica di *Tarare*.

Può sembrare totalmente insensato che un monarca faccia eseguire in pompa magna un'opera lirica (*Axur*) che attenta gravemente ai fondamenti stessi del potere regale (tanto più che l'esecuzione dell'opera viene programmata da un provocatorio Giuseppe II per i festeggiamenti del matrimonio di

suo nipote e futuro imperatore, l'arciduca Francesco, con la principessa Elisabeth von Wurttemberg). All'opposto ciò appare logico laddove si pensi che la visione giuseppina medita di sganciare il proprio potere dalle antiche fondamenta clericale-nobiliari, ossia dalla concezione del potere conferito da Dio, per abbracciare la tesi antitetica, borghese e massonica del potere conferito dal popolo (termine che viene inteso con riferimento alla nuova e ancora esile nomenclatura composta da una medio-alta borghesia assai benestante e da nobili "convertiti", rinsaldati dalla partecipazione al rigido sistema gerarchico delle logge).

In ambito musicale va rilevato che *Tarare* è un importante e riuscito esempio di fusione tra sinfonismo gluckiano e cantabilità italiana: la scrittura di Salieri si adatta meravigliosamente al testo, senza mai intralciarlo, permettendo così al dramma teatrale di fluire in modo avvincente; al tempo stesso i suoi concisi inserti nello stile italiano, espressivi e melodici, emergono rapidamente dal contesto strumentale e presto vi si inabissano, rendendo l'ascolto ricco di seduzioni. Rispetto a *Europa riconosciuta* (1778), in cui lo stile italiano delle forme chiuse era innervato da un sinfonismo gluckiano, ora si può dire, all'opposto, che una scrittura "riformata" si apre, di tanto in tanto, alla cantabilità italiana. Giustamente Beaumarchais loda il compositore dichiarando che egli ha rinunciato "a moltissime bellezze musicali...solo ed esclusivamente perché esse avrebbero dilatato la scena, illanguidito l'azione; ma il colore maschio, energico, il tono rapido e fiero dell'opera lo ripagheranno di tanti sacrifici". *Tarare*, testo serio, ricco di autentica tensione, lungo le sue tre ore riduce al minimo le classiche forme chiuse e costituisce dunque un'impressionante anticipazione della futura riforma wagneriana.

La successiva versione viennese (*Axur re d'Ormus*) è invece assai deludente: mentre Da Ponte si limita, come al solito, a trascrivere fedelmente un testo altrui (con poche, irrilevanti eccezioni quali l'eliminazione del Prologo e l'inserimento di un duetto degli amorosi nell'incipit del primo atto), l'aggiustamento di Salieri trasporta la cifra stilistica in un ambito più tradizionalmente italiano; così la declamazione flessuosa, sinfonica ed espressiva si appiattisce in insignificanti recitativi secchi mentre i restaurati numeri chiusi non posseggono respiro sufficiente e materiale tematico abbastanza incisivo per interessare. *Axur* rimane quindi una trasformazione "italiana" frettolosa e poco sensata di un materiale inidoneo, nato entro altra veste drammaturgica e musicale. In particolare nell'*Axur* Salieri aggiunge una serie di concertati assai deboli (si veda il Finale primo), assenti nel *Tarare* - condotto secondo logiche di maggiore scorrevolezza e "verosimiglianza" teatrale - mentre una grande, scura e tumultuante pagina quale quella del duro scontro tra il gran sacerdote e Atar (inizio del secondo atto) - ossia tra il potere clericale e quello monarchico che non può non evocare, con un secolo di anticipo, il celebre duetto tra il grande Inquisitore e re Filippo nel *Don Carlos* verdiano (1867; medesimo ovviamente il contesto ideale massonico e il tono di opposizione frontale al potere religioso) - si perde completamente nella revisione viennese che relega buona parte della scena in un tedioso recitativo. Allo stesso modo numerosi racconti (affidati soprattutto al tormentato, eroico Tarare, nel secondo e terzo atto) condotti entro un declamato sinfonico, ricco di sfumature "pittoriche", si appiattiscono in recitativi poco elaborati nell'*Axur* viennese.

**Un regalo inaspettato.** Landon ha dimostrato in modo convincente che Guardasoni aveva più volte pregato Salieri di comporre la musica per *La clemenza di Tito*. Era d'altronde logico che il Kapellmeister nonché massimo compositore d'opera viennese (nel giudizio diffuso) fosse il primo destinatario di un'incombenza tanto solenne. L'opera costituiva il momento culminante delle celebrazioni praguesi in onore del nuovo imperatore Leopoldo II. Solo dopo avere ricevuto un ripetuto rifiuto da parte dell'italiano (così racconta quest'ultimo in una lettera al principe Anton Esterhazy, scritta a fine agosto 1791) di farsi carico dell'opera nuova, l'impresario si era rivolto a Mozart. Se il quadro è questo, risulta facile comprendere chi sia il misterioso NN di alcune missive mozartiane: si tratta appunto di Salieri.

Constanze è a Baden e Mozart le scrive spesso. E' in ansia per svariati motivi: da un lato la presenza di Sussmayr a Baden (probabile padre dell'ultimo figlio "ufficiale" di Mozart, Franz Xavier, nato il 26 luglio 1791), dall'altro l'ambita commissione del *Tito*, un'occasione fondamentale per la

carriera ora pericolante del compositore, da qualche tempo trascurato dal pubblico viennese e poco amato da Leopoldo II (il quale, per quanto ci è noto, non scrisse una riga al riguardo). Dunque ecco Mozart inseguire per intere giornate il fantomatico N N (altrove Z.; siamo nella prima decina di luglio) al fine assai probabile di farsi cedere l'incarico praghese. Scrive infatti: "...devo far la guardia a un certo N N e non posso lasciarmelo scappare. Tutti i giorni alle sette del mattino sono già da lui" (7 luglio 1791); altrove invece "...avevo quasi deciso di partire senza aver concluso nulla... fra qualche giorno questa storia dovrà pur finire. Z. me l'ha promesso con troppa serietà e solennità. E allora verrò subito da te" (va detto che per alcuni studiosi si tratta invece del barone Wetzlar, intimo amico del compositore, presso il quale Mozart cercava l'ennesimo prestito). A metà luglio finalmente Guardasoni (giunto a Vienna intorno al 14 luglio; in tal senso non può essere lui il segreto N N quotidianamente implorato da Mozart) affida il *Tito* a Mozart: la storia è dunque finita. Mozart parte per Baden.

A Praga il 6 e il 12 settembre, durante le solenni cerimonie di incoronazione di Leopoldo II e di Maria Luisa nella cattedrale di S. Vito, Salieri dirige soprattutto composizioni sacre di Mozart (probabilmente anche di questo il salisburghese ha lungamente discusso con l'amico in quelle mattinate di luglio): è l'ennesimo riscontro della vicinanza artistica e ideale dei due principali protagonisti della scena musicale viennese. Peraltro, già il 16 o 17 aprile 1791, in occasione dei tradizionali concerti della Quaresima, Salieri aveva diretto "Eine neue grosse Simphonie von Herrn Mozart", probabilmente una delle ultime quattro partiture (K 503, K 543, K 550, K 551) del salisburghese.

Nella bellissima lettera del 14 ottobre 1791, l'ultima scritta dal musicista, le ben note frasi dedicate a Salieri spettatore del *Zauberflöte* rivelano in modo indiscutibile una familiarità e perfino un'amici-zia (purtroppo Salieri non ha mai parlato dell'uomo Mozart nelle lettere a noi note, limitandosi a citarlo tra i grandi compositori del Settecento): "alle sei sono andato a prendere Salieri e la Cavalieri e li ho condotti nel palco.....Non puoi immaginare quanto siano stati gentili entrambi, quanto sia piaciuta loro non solo la mia musica, ma il libretto e tutto l'insieme. Hanno detto che è un'opera degna di essere rappresentata in occasione delle più solenni festività davanti ai più grandi monarchi, e che certo l'avrebbero rivista altre volte, non avendo mai assistito a uno spettacolo più bello e più gradevole. Lui ha ascoltato e guardato con la massima attenzione, e dalla sinfonia all'ultimo coro non c'è stato brano che non gli abbia strappato un bravo o un bello, e non finivano mai di ringraziarmi per il piacere che avevo procurato loro". Mozart appare realmente lusingato dei complimenti di Salieri, e in ciò va rilevata un'implicita affermazione di stima nei confronti del compositore di Legnago.

Al termine degli anni ottanta Salieri e Mozart sono i due principali compositori di corte; certamente l'austriaco vive "all'ombra dell'italiano", ma rimane tuttavia, dopo di lui, il principale compositore viennese nonché l'autore ufficiale di gran parte delle musiche eseguite per le feste di incoronazione di Leopoldo II a Praga nell'estate 1791; non solo: sta per diventare anche, sebbene con una procedura irregolare (tipica di un "raccomandato", partecipe della nomenclatura di corte e importante esponente della Massoneria) che aveva sollevato interrogativi e irritazioni, il Kapellmeister della cattedrale di Santo Stefano. L'incomprensibile piagnisteo di numerosi biografi mozartiani su un Mozart lasciato ai margini della vita musicale e privo di entrate finanziarie, consiste in un cumulo di fandonie (reale è semmai l'altro piagnisteo, quello presente nelle lettere del compositore, perennemente indebitato e sempre in cerca di prestiti, fatto indiscutibilmente vero e assai misterioso nelle sue cause) prodotte da una cultura musicologica nazionalista, nemica della musica italiana, irritata dalla posizione di favore che essa godeva nella seconda metà del Settecento in Germania e in Austria. Attraverso la creazione della mitologia di un Mozart emarginato e incompreso si vuole soprattutto stigmatizzare, per antitesi, la solida (ma si sottintende ingiusta) posizione dei Kapellmeister italiani (i vari Fischietti, Bonno, Salieri, Luchesi ecc.), dipinti come degli intrusi e degli usurpatori.

### 3. Mozart e Da Ponte: il misterioso "backstage"

**Una memoria lacunosa.** Come è noto, non si conosce assolutamente nulla intorno alle modalità

concrete della lunga collaborazione di Lorenzo Da Ponte e Mozart in relazione alla trilogia italiana (1786-90). Il musicista, sebbene discreto grafomane, non dedica una riga alla gestazione delle tre opere destinate, più di qualunque altro suo lavoro, a sancirne l'eterna gloria; Da Ponte, pur scrivendo in continuazione e pur avendo pubblicato a più riprese fluviiali autobiografie (*Storia compendiosa della vita di Lorenzo Da Ponte*, 1807; *An Extract from the Life of Lorenzo Da Ponte*, 1817; *Memorie di Lorenzo Da Ponte*, 3 vol., 1823) liquida sempre entro formule generiche e sommarie la lunga collaborazione con Mozart senza mai addentrarsi nel minimo dettaglio. Questa inconsueta modestia, in un letterato che tutto poteva dirsi fuor che umile, appare sospetta. L'argomento è talmente importante che probabilmente il poeta preferisce non lasciarsi andare a eccessive, imprudenti invenzioni fantastiche (come spesso gli accade, rendendo purtroppo largamente inattendibili le sue testimonianze) e si mostra quindi essenziale fino alla reticenza. In particolare ci colpisce un passo alquanto bizzarro (presente in *Extract from the Life...*, 1817): "sia che i miei versi vengano chiamati poesia, o prosa misurata, oppure veicolo, ecc., osserverò solamente che Mozart deve essere stato soddisfatto di essi, giacché dopo il primo ed il secondo dei miei drammi fu felice di averne un terzo; che li abbellì con moltissime note deliziose, con le quali voi eravate altrettanto soddisfatti; e che per altri versi avrebbe sicuramente composto un'altra musica...". Ora le affermazioni del librettista appaiono oltremodo "distanti" dalla scena creativa: egli si addentra per una volta in argomento ma sembra non avere niente da riferire, non una conversazione o una semplice, diretta frase di Mozart intorno alla qualità dei suoi libretti. Da Ponte sembra ipotizzare la soddisfazione di Mozart come quella di un musicista residente in una città lontana al quale ha inviato i suoi lavori, pregandolo di metterli in musica. Da Ponte sembra non conoscere il Mozart operista (poiché non vi sono dubbi sul fatto che conosceva e frequentava l'uomo Mozart) e le sue parole suonano ambigue. Senza accorgersi forse ha lasciato trapelare qualcosa di molto importante: manca una sua testimonianza sul processo creativo della trilogia italiana poiché forse non vi partecipò direttamente, non vi prese parte nel modo in cui noi lo immaginiamo, fianco a fianco del compositore, pronto a discutere ogni dettaglio (letterario o teatrale) della costruzione drammatica. Se così fosse, rimane da chiarire quale fu l'esatta genesi della celebrata trilogia.

Innanzitutto è da scartare la sfrontata ricostruzione dello stesso Da Ponte che nelle sue memorie si attribuisce tutti i meriti delle scelte dei soggetti delle *Nozze* e del *Don Giovanni*. Al contrario il librettista fu in ambito decisionale una figura del tutto secondaria. Le testimonianze certe e decisamente enigmatiche riguardano il vero committente delle *Nozze* ossia Giuseppe II. In una ben nota lettera del gennaio 1785 al conte Pergen, l'imperatore scrive: "apprendo che la nota commedia *Le mariage de Figaro* è stata proposta, in traduzione tedesca, per il Teatro di Porta Carinzia. Ora, siccome questa pièce contiene molte indecenze, ritengo che il censore la debba rifiutare del tutto, pure vi debba apportare ritocchi..."; in seguito egli decide di affidarne una versione in italiano a Mozart e incarica l'intendente dei teatri, conte Rosenberg, di seguire l'intera faccenda. Scrive infatti Leopold (il 2 novembre 1785), commentando con altri la nota lentezza del figlio a completare i lavori: "Voglia Iddio che l'azione venga bene... chissà per quanto tempo avrà rinviato la cosa, prendendosela comoda, al solito suo, ma ora deve darci dentro di buzzo buono perché il conte Rosenberg lo sta tallonando" (non può non tornare alla mente la famosa lettera di Melchior Grimm da Parigi del luglio 1778 in cui avvisava Leopold che Mozart "il est zu treuherzig, peu actif, trop aisé à attrapper, trop peu occupé des moyens, qui peuvent conduire à la fortune" e sostanzialmente lo liquidava, consigliandogli vivamente di tornare a Salisburgo). Quindi l'intera macchina statale si muove alle spalle di Mozart e Da Ponte per favorire la messa in scena delle *Nozze*. Perfino il compositore tedesco Joseph Martin Kraus scrive da Parigi il 26 dicembre 1785 a Nannerl che Mozart "lavora in questo momento al suo *Figaro*, un'opera comica in quattro atti": il fatto era quindi di dominio pubblico (d'altronde la programmazione del Burgtheater doveva essere già stata approntata all'inizio dell'autunno 1785); stupisce tuttavia che fosse perfino noto il numero degli atti, un numero (quattro) per la verità piuttosto inconsueto nelle abitudini dell'opera italiana (la commedia di Beaumarchais è in cinque atti).

Il problema che si pone è evidente: che rapporto esiste tra il Singspiel *Der lustiger Tag oder*

*Figaròs Hochzeit* (musiche di autore anonimo) che gira in Germania eseguito dalla compagnia Grossmann (quella di Bonn) nel 1785-86 (Taboga nella sua biografia di Andrea Luchesi cita le rappresentazioni dell'11 aprile 1785 a Francoforte, del 10 luglio 1785 a Donaueschingen e del 23 febbraio 1786 a Magonza), vietato da Giuseppe II e in qualche modo "sostituito" con il lavoro commissionato a Da Ponte - Mozart? Si può forse ipotizzare che, come ironizza Casti (vedi oltre), la musica è già pronta e il testo va steso "in quattro di"? Il libretto è realmente originale o è un adattamento di quello del Singspiel tedesco (come *Don Giovanni* lo sarà di quello di Bertati)? D'altronde Da Ponte non è una grande mente creativa: come giustamente rileva Casti, egli soprattutto sa aggiustare cose di altri (è della medesima opinione lo studioso Otto Michtner che nel suo testo *Das alte Burgtheater als Opernbühne*, 1970, scrive: "non si poteva chiamarlo poeta nel vero senso della parola; in lui spiccava soprattutto la capacità di modificare il materiale già esistente rendendolo adatto all'opera e armonizzandolo con le intenzioni del compositore"); si pensi poi che anche il *Così fan tutte* nasce come "remake" della acclamata *Grotta di Trofonio* di Salieri - Casti (Vienna, ottobre 1785).

Se l'idea di un Mozart falsario è certamente poco consona al mito creato intorno alla figura, va comunque ricordato che, all'interno della vasta opera del salisburghese, casi di aperto plagio sono ormai assodati, sebbene relativi a episodi minori. E' certo che un'aria del *Mitridate* (Milano, 1770) venne totalmente copiata dal *Mitridate* (Torino, 1767) di Quirino Gasparini (se ne è accorta solo nel 1991 la studiosa Rita Peiretti) mentre in un'altra della medesima opera Mozart riprende un tema da *La Nitteti* (Bologna, 1770) di Myslivecek. Su importanti riviste musicologiche tedesche sono comparsi due articoli (negli anni cinquanta e ottanta) esplicitamente intitolati "Mozart ha copiato" in riferimento a pagine minori del repertorio sacro. In definitiva questo prendere qua e là ciò che serviva era un fatto comune in un'epoca in cui non esistevano ancora l'Artista Romantico, i concetti di Ispirazione, di Unicità dell'Opera e di Poetica tipici dell'Ottocento. Comporre era solo un lavoro che dava introiti e fama e lo si sbrighava come veniva, a seconda delle opportunità e delle circostanze.

A tale riguardo giova ricordare quanto scrive il Burney nel suo *Viaggio musicale in Germania* effettuato nella seconda metà del 1772. In questo testo, tutt'altro che elogiativo della situazione musicale tedesca, descritta come modesta e totalmente dipendente dalla presenza fondamentale dei maestri italiani nelle corti, l'autore afferma: "oggi tutti i compositori di opere buffe francesi imitano lo stile italiano e alcuni saccheggiano senza il minimo scrupolo le opere buffe italiane, ponendo poi la propria firma sull'oggetto del furto che passerà così per opera loro in tutto il mondo". Come si vede la pratica del falso (in genere partendo da composizioni italiane il cui stile Burney definisce "linguaggio comune a tutta l'Europa, diffusosi per l'unanime consenso di quanti possiedono un orecchio sensibile al godimento dei suoni ed esprimono liberamente i loro sentimenti") era un fatto assai esteso.

**Una grotta miracolosa.** Dopo il clamoroso smacco del *Ricco d'un giorno* (1784), primo libretto fornito da Da Ponte a Salieri, il compositore italiano torna a collaborare con Casti e produce *La grotta di Trofonio*, uno dei suoi massimi successi e una delle opere più popolari del decennio nella capitale asburgica. Vi si racconta di due coppie ben assortite: Dori e Polistene - Ofelia e Artemidoro. La prima è dedita a riflessioni intellettuali, discute dei dialoghi di Platone e viene dipinta con i moduli dello stile serio; la seconda è allegra e viene descritta con i vocaboli dell'opera buffa italiana. Si intromette però Trofonio, dipinto con i solenni e corposi colori dell'orchestra di Gluck; nella sua grotta chi entra da una certa porta ed esce da un'altra cambia radicalmente carattere; così Polistene diviene vivace e Artemidoro serio; nell'elaborato Finale primo (vera summa stilistica) l'azione regna sovrana, lo sconcerto è evidente, il caos totale. Nel secondo atto i fidanzati rientrano nello speco e tornano normali; è poi la volta delle fanciulle che non sanno resistere alla curiosità indotta dal mago; anche loro tornano radicalmente mutate: nuovo sconcerto e finale chiarimento di Trofonio il quale, implorato da Aristone, rimette le cose a posto. Poi vorrebbe continuare i giochi, far nuove predizioni ma a quel punto tutti fuggono inorriditi ("Deh partiam, deh fuggiam dal malefico stregon") e lo stravagante misantropo rientra solitario nella sua grotta.

Per una volta le *Memorie* dapontiane dicono il vero quando il poeta di Ceneda manifesta la sua sincera ammirazione per il lavoro di Salieri e Casti, nonché la giusta critica intorno al fatto che il secondo atto (a livello drammaturgico) è una fiacca replica del primo. Egli afferma: “(Salieri) scrisse *La Grotta di Trofonio*, il cui secondo atto, quanto alla poesia distruggeva intieramente l’effetto del primo, del quale non era che una perfetta ripetizione, ma che a mio credere è un’opera assai più bella del *Teodoro*” (ossia *Il re Teodoro in Venezia* di Paisiello e Casti, rappresentata con successo a Vienna nel 1784). Pertanto nel *Così fan tutte* Da Ponte ricopia e migliora: la grotta si trasforma nella burla militare e Trofonio in Don Alfonso; lo sconcerto generato nella coppia femminile dal rovesciamento dei caratteri dei fidanzati diventa lo smarrimento di Dorabella e Fiordiligi (anch’esse sorelle) di fronte ai due inattesi spasimanti “albanesi” (Finale primo); inoltre questo radicale mutamento rimane l’unico della narrazione dapontiana (esteso però su due atti), evitando l’errore di Casti di ripetere nel secondo atto gli eventi del primo, anziché invece approfondirli e portarli alle estreme conseguenze.

Salieri compone un lavoro di notevole valore artistico nel quale vengono anticipati i caratteri della trilogia mozartiana sia a livello musicale (la compresenza di vocaboli dell’opera seria, buffa e gluckiana; l’azione che si fa musica soprattutto nei duetti e quintetti del Finale primo e in alcuni terzetti del secondo atto), sia a livello drammaturgico. L’origine tanto discussa e “oscura” del *Così fan tutte* (addirittura la briosa Dori si trasforma semplicemente nell’altrettanto scanzonata Dorabella), va dunque cercata semplicemente nel tentativo di Mozart e Da Ponte di replicare il grande successo salieriano, cinque anni dopo. Si conferma la tendenza della coppia a lavorare nel solco di successi sicuri: il *Figaro* doveva ripetere il grande esito viennese del *Barbiere* di Paisiello (1783); il *Don Giovanni* si inseriva nella scia di quello fortunato di Bertati e Gazzaniga; *Così fan tutte* prende come modello la creazione di Salieri e Casti.

Vi sono ulteriori importanti riflessioni da svolgere intorno al *Trofonio*. Innanzitutto vi compaiono anche anticipazioni musicali di pagine celebri del Mozart successivo. In particolare nel secondo atto il terzetto (“Venite o donne meco”) nel quale, su un cullante ritmo di barcarola, il mago invita le giovani a entrare nella grotta ricorda l’atteggiamento complice di Don Giovanni che vuol portare Zerlina nel famoso “casinetto” (“Là ci darem la mano”) mentre il terzetto d’azione maschile (“Ma perché in ordine tutto vada”), con le sue precise e vorticose indicazioni di come condurre le ricerche delle fanciulle scomparse, viene preso a modello letterario e musicale nell’aria di Don Giovanni “Metà di voi qua vadano” (secondo atto). Non a caso quest’ultimo brano non è presente nel *Don Giovanni* di Gazzaniga e Bertati e fa parte degli episodi aggiunti da Da Ponte nel centro dell’opera.

Vi sono inoltre considerazioni generali che vanno sviluppate intorno alla figura dell’abate Casti. Il letterato, nato nel Lazio (1724), studia in seminario e passa alcuni anni a Roma da dove si sposta a Firenze, al servizio del granduca Leopoldo. Qui incontra sia il giovane Giuseppe II, sia, soprattutto, il conte Rosenberg (futuro direttore della vita teatrale viennese, nonché uno dei pochi importanti burocrati giuseppini che non risulta affiliato alla Massoneria) il quale lo prende sotto la propria ala protettrice e lo porta con sé a Vienna (1772). Nel 1776 lo ritroviamo alla corte di Caterina II di Russia il cui impero il poeta ridicolizza nel suo satirico *Poema tartaro* (1778 circa), scritto in Italia. Nel 1783 è nuovamente a Vienna dove Giuseppe II gli nega la successione a Metastasio.

L’esordio librettistico del poeta avviene nel 1784, allorché Casti viene invitato a collaborare con il popolare Paisiello nella stesura di un lavoro nuovo. Nasce così *Il re Teodoro in Venezia*, eseguito con successo al Burgtheater nell’agosto 1784 (in seguito entrato nel repertorio del principale teatro viennese): si tratta di un’opera eroicomico destinata a influenzare profondamente soprattutto la struttura drammatica (ma anche alcuni non irrilevanti dettagli musicali) delle *Nozze di Figaro* di Mozart - Da Ponte. In particolare i complessi finali d’atto del compositore italiano divengono quasi il modello di quelli mozartiani (nel Finale primo, mentre l’azione incalza, si passa, senza soluzione di continuità, da un duetto a un terzetto a un quintetto a un settimino; appare evidente la somiglianza col corrispondente Finale secondo delle *Nozze*; va ricordato che il *Teodoro* è in due atti mentre nelle *Nozze* l’azione scenica è ripartita in quattro atti).

**Giuseppe Rausa** (2- *continua*)

## Parsifal and Friends

*Amfoortas! Gridava a squarciagola Parsifal dalla sua armatura d'argento sulla quale brillava la bionda chioma acconciata all'ultima moda newyorkese. Per oggi basta con le autoflagellazioni. E tu Lohengrin, cavolo, smettila di pomiciare con quel cigno. Lo sai che se ti vede quell'oca di Elsa s'incazza. Ragazzi, su, un po' di buona volontà, c'è la televisione. E mentre il vecchio Gurnemanz, più rincoglionito che mai, raggiungeva faticosamente il gruppo, il producer della troupe comunicava loro che occorreva attendere ancora una buona mezz'ora in quanto il tiggì anche quel giorno era intasato per via della scomparsa di un "grande tenore" che poi in realtà di grande, almeno da un ventennio circa, aveva mantenuto solo la stazza. Purtroppo siete capitati in un momento sbagliato, aggiunse. Succede sempre così quando se ne va uno che pesa sull'audience. Un mese fa, invece, con Bergman e Antonioni due minuti contati di lacrime di coccodrillo e buona notte suonatori. Così vanno questi tempi cretini (ovviamente non lo disse: lo aggiungiamo noi). Signori, se nel frattempo volete rinfrescarvi il trucco...*

*Ma cos'era accaduto nel frattempo in quel di Monsalvato? Come è a tutti noto, avevamo lasciato Parsifal re del Graal tra i suoi fans urlanti al grido di Erlösung dem Erlöser. E poi? Spedito in pensione Amfortas con i suoi sensi di colpa che tuttavia non gli impedivano qualche furtiva capatina notturna nel giardino di Klingsor, il baldo giovane aveva preso in mano la situazione riportando in poco tempo la confraternita agli antichi splendori. Da ogni contrada del globo, infatti, si levavano le più svariate richieste d'aiuto contro questa o quella ingiustizia cui i prodi paladini sapevano sempre far fronte con onore. Persino un noto magnate televisivo, il Cavaliere del Biscione, sull'orlo del baratro per via di certi referenti venuti meno, si rivolse a loro e fu esaudito al punto da diventare in breve presidente del consiglio. Dopo aver così accresciuto a dismisura fama e potenza, Parsifal e i suoi iniziarono a montarsi un po' la testa e a pensare in grande. Perché perder tutto quel tempo e quelle energie per il mondo quando si poteva prosperare comodamente a casa propria? Fu allora che il puro folle, finalmente rinsavito, dopo aver scoperto le virtù magiche del mercato, decise di avviare un geniale business che vide coinvolte le menti più brillanti delle scienze della comunicazione le quali idearono un'immagine del Monsalvato tale che in pochi mesi la tranquilla località divenne la meta di un turismo di massa sfrenato e di dimensioni impensabili. Una marea di negozi, chioschi e bancarelle, per lo più concentrati nel prato dell'Incantesimo del Venerdì Santo, vomitava in continuazione sui visitatori di tutte le razze opuscoli espicativi e souvenir d'ogni sorta, dal sacro Graal alla Lancia, dai boxer insanguinati di Amfortas ai balsami toccasana di Kundry. Sempre il tutto esaurito segnavano le cerimonie dell'ostensione del Graal, tenute da Parsifal in persona nella Sala Grande dell'Agape inondata giorno e notte da abbaglianti luci psichedeliche e da celestiali rumori di chitarre e batterie in un turbinare estatico di colombe bianche. Uno stuolo poliglotta di ciceroni accompagnava i pellegrini nei celebri siti del luogo, dalla grotta di Kundry, nel frattempo fatta santa subito a furor di popolo, al giardino di Klingsor, trasformato dal mago in un Night Club esclusivo a sesso, droga e rock and roll, meta d'obbligo dei turisti di fede cattolica, e infine, meraviglia delle meraviglie, alla tomba di Titurel dalla quale il vecchio re rispondeva per pochi euro alle domande più strampalate. Chi vincerà l'Isola dei famosi? Chi sarà la prossima donna di Tom Cruise? E il prossimo uomo di Elton John? Le antiche ingiustizie, un tempo risolte col sangue sul campo di battaglia offrirono il destro per accattivanti dibattiti televisivi condotti dai più abili intrattenitori dell'etere e venduti a peso d'oro alle più gettonate pay-tv del mondo. In un siffatto clima le public relations occupavano giocoforza un ruolo di primissimo piano. Ecco perché la presenza della televisione aveva così eccitato Parsifal: pubblicità gratis. E questo l'aveva imparato molto bene dai grossi produttori di Hollywood la cui arte di saper piazzare la propria merda nelle principali vetrine festivaliere europee era a dir poco impagabile.*

*Signori, quasi ci siamo, disse il capo della troupe: è iniziata adesso la lettura del trentaduesimo testamento. Poi tocca a voi. Mi raccomando: dite cose interessanti altrimenti l'auditel cade. Lo so, soggiunse Parsifal. Non si preoccupi. E quando fu il suo turno, sfoderando un sorriso a dir poco ipnotico degno di quelli migliori del Cavaliere del Biscione, iniziò a sciorinare una tale marea di stronzate apprese così bene dalle assidue frequentazioni delle conventions di Forza Italia, che l'audience si alzò miracolosamente così come un tempo soleva alzarsi dalle sue mani il sacro calice.*

**Hans**

## I Quaderni di *Musicaaa!*

(ora disponibili a prezzo ridotto anche in formato p.d.f. e finale  
allo spazio internet [maren.interfree.it](http://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](mailto:carlomarenco@libero.it)) o telefonando