

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno XIV - Numero 40

Gennaio-Aprile 2008

Sommario

<i>Federalismo musicale: grandi manovre</i>	pag. 3
<i>Lo zio d'America</i> , di P. Mioli	4
<i>Sei lettere inedite di Giacomo Puccini</i> , di R. Paganelli	5
<i>Rosmunda, "barbara" regina</i>	
<i>nel teatro di Giuseppe Lillo</i> , di F. S. Lo Presti	9
<i>Fonti letterarie in musica,</i>	
<i>lo strano incontro di due parallele</i> , di C. A. Pastorino	14
<i>All'opera</i> , di D. H. Lawrence	19
<i>Variazioni sul tema di Carmen</i> , di V. Bortoli	20
<i>Ernani: "brevità e fuoco"</i> , a cura di G. Ghirardini	22
<i>Indagine intorno ad alcuni aspetti della biografia</i>	
<i>e della musica di W. A. Mozart</i> , di G. Rausa	27
<i>Ecco le plebi!</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)	Fulvio Stefano Lo Presti (Bruxelles)
	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)	Massimo Primignani (Bari)
	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 *Musicaaa!*

Per ricevere *Musicaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di euro 15 da versarsi sul c/c postale n. 20735247 intestato ad Associazione Musicanuova, Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 1010304 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail carlomarenco@libero.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

Musicaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Scarsellini, 2

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

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

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

Federalismo musicale: grandi manovre

In quel di Bergamo alta Gaetano Donizetti dava proprio i numeri: 14, 23, 46, 62... Stava passando in rassegna una per una le proprie opere chiamandole per nome: Lucia, Anna, Lucrezia, Parisina, oltre che per numero d'ordine. Ma dove siete finite? Esclamava a squarciagola. E pensare che ne ho scritte settanta, ma dopo l'ultima dichiarazione dei redditi me le hanno requisite tutte. Sono rimasto a secco. Neppure il mio Elisir, proprio a becco asciutto. Esasperato, prese il telefono per chiamare l'amico Vivaldi. Carissimo Antonio, come ti va lì a Venezia? Male, mio caro, non ci sono più le stagioni. Parli del clima? Vuoi dire che oltre a Cacciari c'è sempre l'acqua alta? No, alludo alle mie Quattro Stagioni. L'ultima finanziaria mi ha lasciato solo l'inverno. In compenso i miei amati Solisti Veneti eseguono Pergolesi e Cimarosa. Roba napoletana, come dire, spazzatura! Sapessi cosa è successo a Claudio. Intendo dire Monteverdi, alla cui Poppea hanno pignorato la corona per non aver pagato la bolletta del gas, mentre a Orfeo addirittura la moglie per questione di ICI. Stiamo costituendo un movimento federalista o secessionista cui ha aderito anche Peppino Verdi, quello dei Lumbard pronti a dar battaglia. Punto strategico, Legnano. Abbiamo chiesto lumi a Walter von der Vogelweide che da Bolzano si gode i piaceri dell'autonomia. Pensa tu che pur di non confondersi con qualche omonimo è disposto a farsi chiamare Gualtiero.

E mentre i due confabulavano animatamente, eccoti un messaggio da Genova di Nicolò Paganini che faceva i capricci, essendo stato costretto a suonare su una sola corda (le altre le aveva impegnate al Monte di Pietà), mentre al collega Tartini la finanza aveva sequestrato il terzo suono. Non gliene bastano due? aveva esclamato l'intendente. Tutto questo per portare sempre acqua al mulino romano. E giù impropri a non finire contro certo Pierluigi detto il Palestrina, un ruffianaccio asservito al potere della capitale. Pensate che ha composto la Missa Papae Rutelli. E che dire di Stradella, quell'altro romano, mitico creatore (guarda caso) del Concerto Grosso. Fosse stato di Varese t'immagini che concertino smilzo? Mannaggia a tutta la cricca romana che continua a impinguarsi a nostre spese. Vogliamo l'autonomia, il federalismo musicale, il secessionismo artistico. Basta col centro-sud, basta con Napoli e la sua scuola di camorristi, a partire da quel Paisiello che ha boicottato il Barbiere di Rossini. Perché, a dire il vero, Rossini è dei nostri: pesarese di nascita ma bolognese d'adozione. Anche Puccini, benché toscano, comincia a simpatizzare per noi. Sembra che stia componendo la Fanciulla del Nord. Dicevamo di Napoli e della camorra: basti pensare agli Scarlatti padre e figlio, una vera e propria cosca. E poi napoletano è Leoncavallo, quello dei Pagliacci, che grazie al doppio cognome divora e brucia per due; come di formazione napoletana risulta anche Giordano, camorrista pure lui. Non è un caso che abbia scritto Mala vita. Per non parlare del sud ancora più profondo. La Sicilia, per esempio, con quel Vincenzo Bellini che innalza inni alla mafia, chiamandola "casta" e per giunta "diva".

Li sgomineremo tutti, noi del settentrione, anche a costo che il Verdi si allei col Wagner attraverso il gemellaggio Busseto-Bayreuth. In caso di pericolo chiameremo in soccorso Attila, le Walkirie e valanghe di Nibelunghi. E così, di manovra in manovra continuavano a fare i conti senza l'oste, o senza gli osti, vale a dire sottovalutando l'importanza di alcuni colleghi come il conservatore Boccherini, il moderato Cherubini o l'olimpico Rossini per il quale ultimo (Paisiello o non Paisiello) "in medio stat virtus". Ma soprattutto senza avere interpellato una figura cardine della musica a Roma, Emilio de' Cavalieri, detto semplicemente il Cavaliere, e, in quanto tale pronto, tra le altre cose, ad attribuirsi la paternità della Cavalleria rusticana. Infine, dimenticando che se al nord c'è un Walter von der Vogelweide, a Montecitorio ha un suo peso un altro Walter ben poco incline ai cambiamenti. Ma loro, sempre imperterriti nello sperare che con un papa tedesco e un sindaco alemanno Roma sarebbe stata un po' meno "ladrona".

J. Kreisler

Lo zio d'America

Lontano ma vicino, è il Metropolitan di New York

di Piero Mioli

Il teatro d'opera, il melodramma, la musica italiana: ecco uno strumento di "globalizzazione" che anche se pochi lo sanno dura da oltre 400 anni, e non ha nessuna intenzione di farsi da parte e cedere il passo (anche se sempre più frequentemente l'espressione "musica italiana" riguarda i generi di consumo, magari elogiati dai politici, e sempre meno frequentemente s'usa tradurre in italiano il francese di Massenet o il tedesco di Wagner).

Per esempio al Metropolitan Opera di New York, che intanto è riconosciuto come uno dei teatri lirici più solidi, attivi, appassionati del mondo e poi capita che interessi l'Italia più degli altri perché la RAI vi tende regolari collegamenti, spesso in diretta).

Quest'anno, dunque, che fa l'amico Met, il glorioso teatro di Caruso e della Ponselle, di Tucker e della Tebaldi, di Warren e della Norman?

Ha cominciato il 24 settembre del 2007 con una *Lucia di Lammermoor* diretta da James Levine (un debutto, pare proprio) e interpretata da Natalie Dessay, voce di soprano forse più garbata che veramente sensibile al canto romantico ma almeno capaci di antichi virtuosismi Liberty.

Ecco poi *Roméo et Juliette* di Gounod: passata, e da tempo, l'era della coppia Freni-Corelli, ecco il tenore Roberto Alagna in coppia non con la moglie, la peraltro brava Angela Gheorghiu, ma con l'emergente, ormai emersa, brava e brillante Anna Netrebko (molto bella, pare anche già un bel po' capricciosa).

Dopo, ma sempre in settembre, è cominciata la dovuta serie degli omaggi ai rappresentanti del repertorio e cioè a Verdi, Mozart, Puccini: *Aida*, *Le nozze di Figaro*, *Madama Butterfly*, *Macbeth*, *Die Zauberflöte*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Manon Lescaut*, *Otello*, *La bohème*, *Die Entführung aus dem Serail*, *La clemenza di Tito*, anche *Ernani*, con una certa aura di medio-buona e recente tradizione italo-americana donde spiccano forse la Amneris della D'Intino, i bassi del *Figaro* (Pertugi, Keenlyside, Schott, Terfel), la Violetta e la Desdemona della Fleming, il Riccardo di Licitra, il Carlo V di Hampson, la Mimì della Gheorghiu e il Rodolfo di Vargas, il veramente classico allestimento di Ponnelle per il *Titus*, ancora Alagna e Giordani fra i tenori (invece Domingo dirige Gounod).

Rispetto a Verdi Wagner scapita alquanto: però *Die Walküre* avrà Maazel sul podio e Schenk alla regia, mentre *Tristan und Isolde* farà perno sopra un direttore drammaturgo come Levine e un protagonista squillante nonché specialista come Heppner.

Quanto al primo Ottocento italiano, *Lucia di Lammermoor* prometteva per mantenere solo *Norma* (direttore Benini) e *La fille du régiment* (primadonna la Dessay, primo e quale tenore Flórez), con un *Barbiere di Siviglia* come unico rappresentante dell'universo rossiniano.

Le puntate all'indietro son poche, anzi sono una sola, ma almeno questa ha il nome di Gluck e il titolo di *Iphigénie en Tauride* (con Domingo da baritono per Oreste, non tenore per Pilade).

Più ricco il futuro, rispetto al repertorio: dopo *Hänsel und Gretel* di Humperdinck, ecco *Peter Grimes* di Britten, due titoli di Prokofiev (*Guerra e pace* e *Il giocatore*), *The first emperor* di Ta Dun (Domingo protagonista), *Satyagraha* di Glass (senza Domingo, incredibile).

Con l'opera di Ta Dun diretta dall'autore chiude la nutrita stagione alla metà di maggio (al 17 l'ultima replica), che con la *Carmen* di Zeffirelli, il 4 febbraio aveva forse toccato il suo vertice di tradizionalismo, di popolarità, di plausibile conservatorismo, di commovente simpatia per il passato.

Appunto di Zeffirelli, s'usa dire, come se Bizet non c'entrasse per nulla: ma pazienza, se protagonista è la Borodina, magnifica voce di mezzosoprano russo, e don José il tenore Marcelo Álvarez (non ancora condizionato dalla discussa regia fiorentina di Carlos Saura e quindi libero di muoversi alla sua, alla solita, alla zeffirelliana maniera).

Non c'è dubbio, lo zio americano della lirica europea è ancora abbastanza ricco e generoso.

Sei lettere inedite di Giacomo Puccini

di **Roberta Paganelli**

In vista del 150° anniversario della nascita del celebre Maestro lucchese (1858-2008), il “Centro Studi Giacomo Puccini”, insieme con il Comitato per le Celebrazioni Pucciniane, si è impegnato da alcuni anni al recupero e allo studio di tutta la documentazione non ancora riscoperta ed inventariata, dando la priorità al lavoro di ricerca sull’epistolario, perché aiuta la conoscenza non solo della sensibilissima e tormentata personalità del celebre musicista, ma facilita pure la comprensione della genesi e della fortuna delle sue opere. Finora sono state rintracciate oltre 6000 lettere, ma il numero è destinato ad aumentare, perché molte sono ancora inedite, in possesso di collezionisti o custodite in biblioteche ed archivi dove tuttora giacciono dimenticate.

Mi sono messa da qualche anno su questa traccia, incoraggiata dal ritrovamento di alcune lettere sconosciute che nel 2006 ho provveduto a rendere pubbliche nella rivista di cultura romagnola “La Piê” (n. 1-2, 2006). Anche in questi ultimi mesi ho avuto la felice opportunità di scoprire autografi che reputo inediti, tre nella *Biblioteca della Musica* di Bologna (“Catalogo Gaspari”, ora anche on line), due nella *Biblioteca Manfrediana* di Faenza, uno grazie alla cortesia dei collezionisti Mario e Sergio Alfonsi di Torino. Ogni nuovo elemento è infatti degno di attenzione e non va sottovalutato, poiché acquisisce particolare interesse quando la lettera è inserita cronologicamente nell’epistolario del grande compositore lucchese ed è corredata di note esaustive. Ad esempio, una cartolina augurale inviata al prozio Nicolao Cerù, che inizialmente sembrava insignificante, ci rivela invece la premura del compositore di mantenere buoni rapporti, nonostante gli attriti che erano sorti, oppure una lettera diretta ad Eugenio Tornaghi diventa particolarmente interessante, perché ci informa sulla genesi di *Tosca* e sulla frequente insoddisfazione di Puccini nei riguardi dei cantanti scritturati per interpretare le sue opere. Spesso, infatti, egli non li riteneva all’altezza o adeguati a rappresentare quel personaggio, come conferma pure la corrispondenza con il noto critico bolognese Gaianus.

Com’è evidente e logico, lo stile del compositore si adegua al destinatario, alla sua condizione sociale e, di conseguenza, varia di volta in volta, pur mantenendosi spontaneo e familiare. Talora, però, diventa difficile decifrare la grafia del Maestro lucchese, che era pienamente consapevole di scrivere in modo frettoloso, come egli stesso rivela alla sorella Ramelde: “*Voglio vedere coperto il foglio di questo carattere nervoso e irregolare come i miei pensieri. E’ proprio vero dal carattere si conosce il carattere*” (Lettera del 28 dicembre 1898, in A. MARCHETTI, *Puccini com’era*, Milano, Curci, 1973, p. 237).

I

Cartolina postale inviata a **Nicolao Cerù**¹, da Milano, il 22 ottobre 1888 (Catalogo Gaspari, Carteggi, N. 1/11782). Timbro postale: Milano Ferrovia, 22 X 88.

Destinatario: Al Signor Dottor Nicolao Cerù Via de’ Poveri Lucca

Caro Cerù

Un Augurio per il prossimo Natale² da parte mia credo che non le dispiacerà.....

Lo faccio volentieri e di cuore e in specie a lei amico vecchio (? , Ndr.) di casa e benefattore dal Suo affe

GPuccini

II

Lettera inviata il 23 luglio 1896 ad **Eugenio Tornaghi**³ (Catalogo Gaspari, Carteggi, N. 2/27176). Senza busta.

3.7.96

Gentilissimo Sig. Tornaghi

Ho ricevuto il restante del 1° atto Tosca⁴- Scrisi al Signor Giulio⁵ perché mi facesse stampare le

correzioni di Giacosa⁶ insieme alle didascalie dell'Illica, perché così confuse e il dover saltare da una pagina all'altra e da una chiamata all'altra mi riesce una noia terribile - Illica mi scrive che il Sig Giulio non avendo più Tipografia non può farlo - allora prego lei a farmi copiare tutto l'atto in ordine e così potrò senza noie accingermi al lavoro.

Ho letto che a Varese canterà Bohème⁷ il Russitano⁸ non capisco l'impresa con quali criteri abbia fatto questa scelta! Questo artista [?] ha sempre cantato all'estero (!) il repertorio forte, Trovatore etc come potrà riuscire in Bohème? Io mi rimetto a Lei - La prego provvedere accioche (acciocché) a Varese abbia una esecuzione buona -

L'altro giorno quando gli scrissi della Siga Piontelli⁹ sbagliai: non era a Varese, bensì a Genova- e questa proposta mi sembra uno scherzo.

La prego far in modo che almeno nei paesi più importanti la Bohème abbia un insieme per lo meno adatto - non chiedo celebrità -

Tanti saluti al Blanc¹⁰ e mi creda

suo aff

GPuccini

Torre del Lago, 23.7.96

III

Lettera inviata il 5 luglio 1905 al **Comandante della "Calabria"** (Catalogo Gaspari, Carteggi, N. 3/11781). Senza busta.

Buenos aires, 5.7.05

Ill.mo Signor Comandante

alla "Calabria"

Con animo grato esprimo a Lei, a S.A.M. il Principe d'Udine, ai Sigg: Ufficiali, i miei più vivi ringraziamenti per grazioso ricevimento¹¹ di ieri -

Con l'augurio più fervido di un felice viaggio, mando un caldo e affettuoso saluto a tutti anche a nome di mia moglie

Distinti ossequi

Giacomo Puccini

IV

Lettera inviata a **Sigismondo**¹² da Milano, il 10 aprile 1912 (Collezione Autografi, Museo Teatrale di Faenza, N. 220). Su carta intestata: Via Verdi, 4 Milano

Timbro postale di partenza: Milano 10. 4. 12. alle ore 22. Timbro posta di arrivo: Grosseto, 11. 4.12 alle ore 18.

Destinatario: Eg° Maestro Sigismondo Teatro di Grosseto

10 aprile 912

Eg° Maestro Sigismondo

Ricevo qui il suo teleg. annunziantemi il successo di Tosca a codesto teatro. La ringrazio e mi rallegro vivamente con lei e con gli egregi esecutori per l'ottimo risultato. con distinti saluti

GPuccini

V

Cartolina postale indirizzata al Marchese **Pietro d'Ajeta**¹³ il 6 agosto 1917 (Collezione Autografi, Museo Teatrale di Faenza, n. 220). Timbro postale di partenza: ? Pisa. Timbro postale di arrivo: Viareggio, 9. 8.

Destinatario: Marchese Pietro d'Ajeta Via S. Martino 63 Viareggio

6.8.17

Caro Ajeta -

Che n'è di te? Son sempre vivo a Torre per tua regola e scusami se mi dimostro tale così in ritardo - Quanto (sic) possiamo vederci? Tanti distinti saluti alla Marchesa

Tuo aff GPuccini

VI

Cartolina raffigurante la Villa Puccini di Viareggio, inviata a **Gaianus**¹⁴, il 16 aprile 1924, da Viareggio (Collezione privata di Mario e Sergio Alfonsi). Timbro postale: illeggibile
Destinatario: A Gaianus Liceo Musicale Bologna.

Caro Gaianus

Le debbo una risposta mi scusi del ritardo-Dunque a Fiume sarà la Cannetti¹⁵ che farà Rondine¹⁶-ma ho paura che l'insieme non sia quello che io desideravo. Era forse meglio lasciarla nell'in pace-Povera opera disgraziata! Fu a Milano la rosina¹⁷. Però anch'io come lei l'amo assai questa mia creatura semplice e spontanea. Tanti saluti affmo

GPuccini

Sono a termine di Turandot.

16. 4. 24 Viareggio

Roberta Paganelli

¹ Nicolao Cerù (Lucca, 1815 - ivi, 1894), prozio di Giacomo, severa ed integra figura della media borghesia ottocentesca, era divenuto il tutore degli orfani, alla morte del padre Michele Puccini. Aiutò economicamente Giacomo permettendogli di terminare gli studi al Conservatorio di Milano dove si diplomò nel giugno 1883 col buon risultato di 163/200 (R. CECCHINI, *Trenta lettere inedite di Giacomo Puccini*, 1992, p. 16). Si apprende, però, scorrendo l'epistolario curato da Eugenio Gara, che Nicolao Cerù pretese che Puccini, dopo il successo delle *Villi*, "gli restituisse il suo credito con gli interessi fino ad oggi! E dice che con *Le Villi* ho guadagnato 40 mila lire!" (Lettera del 30 aprile 1890 a Michele Puccini, in E. GARA, a c., *Carteggi Pucciniani*, Ricordi, Milano 1958, p. 40).

² Sorprende alquanto che Puccini così in anticipo rivolga auguri natalizi al prozio, ma scorrendo le precedenti lettere dell'epistolario, si viene a conoscenza delle persistenti difficoltà finanziarie della famiglia Puccini dopo la scomparsa del capofamiglia. Senz'altro il compositore preparava il terreno per chiedere altri favori ed aiuti economici, ad esempio, per il fratello Michele, che stava studiando al Conservatorio di Milano: il 21 giugno 1888 proprio Michele aveva chiesto a Nicolao Cerù di ospitarlo nella sua casa di Lucca "per lo scopo di fare un poco di Bagni di Montecatini, avendo sofferto quest'inverno, e risentendone ancora" (A. MARCHETTI, cit., p. 133). Gli auguri per le imminenti feste natalizie furono indirizzati al prozio anche il 23 dicembre 1890, ma in quel caso Puccini volle precisare che sperava che "saranno appianati gli attriti che esistono e spero che andremo intesi perfettamente" alludendo alla restituzione del prestito (A. MARCHETTI, cit., p. 155).

³ Eugenio Tornaghi (? - Milano, 26.1.1915), funzionario di Casa Ricordi dal 1855, procuratore dal 1857 al 1911.

⁴ Tosca gli era stata di nuovo affidata, dopo che lo stesso Puccini aveva suggerito di assegnarla ad un altro musicista. La prima sarà data soltanto il 14 gennaio 1900 al Teatro Costanzi di Roma. Per facilitare la comprensione della lettera si fa riferimento a quella precedente del 3 luglio (GARA, cit., p. 148) in cui il Maestro confida a Giulio Ricordi: "Io intanto sono senza far niente e attendo che Giacosa mi rimandi del materiale per incominciare" (Aspettava infatti il materiale per Tosca).

⁵ Giulio Ricordi (1840-1912), scrittore, compositore e pittore, subentrò nel 1888 al padre Tito nella gestione dell'Impresa, che aveva proprio allora assorbito Casa Lucca, divenendo G. Ricordi & C.. Seppe con una politica commista di paternalismo e mecenatismo, nonché aiutato da una vasta cultura, fare di Casa Ricordi il punto di riferimento della musica in Italia.

⁶ Giuseppe Giacosa (Colleretto Parella, Ivrea, 1847 - ivi 1906) abbandonò la professione di avvocato per intraprendere quella a lui più congeniale di letterato. Si può considerare il più importante commediografo dell'età umbertina. Scrisse con Luigi Illica i libretti per *La Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly* e produsse anche una notevole mole di racconti; fu pure un valido conferenziere. Luigi Illica (Castell'Arquato, Piacenza 1857 - Colombarone, Modena, 1919), librettista, giornalista e autore drammatico, fece parte della cerchia degli scapigliati. Scrisse libretti anche per A. Catalani (*Wally*, 1892), A. Franchetti (*Cristoforo Colombo*, 1892), A. Smareglia (*Nozze Istriane*, 1893), U. Giordano (*Andrea Chénier*, 1896), P. Mascagni (*Le Maschere*, 1901, *Isabeau*, 1911) ed altri.

⁷ La prima dell'opera fu data il 1 febbraio 1896 al Regio di Torino.

⁸ Giuseppe Russitano, tenore siciliano, nato a Palermo nel 1865. Dopo aver studiato col M° Galliera, debuttò a Costantinopoli nell'*Aida*.

⁹ Moglie di Luigi Piontelli (? - Venezia, 1908), impresario teatrale, nel 1892 al Teatro Carlo Felice di Genova, nel 1893 alla Scala di Milano e concessionario del Teatro Regio di Torino in questi anni, precisamente dal 1 luglio 1895 al 30 giugno 1899. A riguardo Puccini scriveva il 21 gennaio 1896 alla moglie Elvira, da Torino: "I Piontelli son gentili e mi vogliono bene" (Lettera consultabile on line, grazie al Centro Studi G. Puccini).

¹⁰ Cesare Blanc, funzionario di Casa Ricordi.

¹¹ Il compositore lucchese si riferisce di certo ad un festoso ricevimento fatto in suo onore in quel periodo (GARA, cit., p. 426). Si era recato a Buenos Aires, invitato dal giornale locale "La Prensa", perché in quel Teatro dell'Opera aveva luogo un

festival pucciniano sotto la direzione di Leopoldo Mugnone (G. PINTORNO, *Puccini: 276 lettere inedite*, Nuove Edizioni, Milano 1974, p. 120). La notizia del viaggio è anticipata alla sorella Tomaide il 24 aprile 1905: “*Vado invitato con viaggi pagati per me e Elvira e 50.000 franchi! Come saprai là si danno 5 opere mie e io vado a metter su l’Edgar che sarà eseguito dai primi artisti che ci siano*” (G. ADAMI, a c., *Giacomo Puccini. Epistolario*, Mondadori, Milano 1928, p. 158). Puccini, imbarcatosi con la consorte il 1 giugno a Genova, sul “*Savoia*, approdò nella capitale argentina il 23 ed assisté il 25 alla seconda della *Bohème*, in suo onore. Poi presenziò alle prove e, l’8 luglio, alla prima delle due rappresentazioni dell’*Edgar* (A. MARCHETTI, *cit.*, p. 307). Si rappresentò pure la *Butterfly* con il celebre soprano Rosina Storchio che cantò «con grande esito» (Lettera di Puccini a Giulio Ricordi del 24 giugno 1905, in G. PINTORNO, *cit.* p. 121). Maggiori particolari sul lungo viaggio e sulle *principesche* accoglienze si possono leggere proprio in questa lettera.

¹² Arturo Sigismondo, direttore d’orchestra e maestro concertatore.

¹³ Pietro D’Ajeta: esattamente Pietro Lanza Marchese d’Ajeta, dei Principi di Trabia (Palermo 1869-Firenze 1930). Si sposò il 27 aprile 1891 a Roma con Donna Ernestina Sanfelice, figlia di Don Francesco d’Assisi Sanfelice, dei Duchi di Bagnoli, Marchese di Monteforte e di Donna Francesca di Paola Ruffo della Scaletta. Si è rintracciato un telegramma di condoglianze inviato dal Marchese a Berta Leoncavallo, da Firenze, nell’agosto 1919 (Fondo Leoncavallo, Locarno, segnatura: B/Sc5/4Lan).

¹⁴ Gaianus, pseudonimo di Cesare Paglia (Budrio-Bologna, 1878-Bologna 1957). Laureato in legge, studiò armonia e contrappunto al Liceo Musicale di Bologna e pianoforte e composizione privatamente. Iniziò poi l’attività di critico musicale, guadagnandosi subito un’altissima reputazione. Puccini lo qualificò “*il critico più di buon gusto che ha l’Italia*”. fu collaboratore de “*L’Avvenire d’Italia*” (1908-1924), de “*Il Resto del Carlino*” (1924-1945) e di nuovo de “*L’Avvenire*” nel dopoguerra. Oltre all’opera *Bocca baciata* (non rappresentata), compose una *Suite* per piccola orchestra, una *Suite* per archi, pezzi per pianoforte e liriche. Pubblicò *Strauss, Debussy e compagnia bella* (1915), *Toscanini* (1945) e *Strapaese musicale*.

¹⁵ La prima assoluta si tenne al *Casino* di Montecarlo il 19 aprile 1917. Il soprano Linda Cannetti aveva interpretato *Magda* alla prima italiana eseguita al Teatro Comunale di Bologna il 5 giugno 1917. A Fiume fu la protagonista de *La Rondine* rappresentata l’11 aprile 1924.

¹⁶ Anche in questa cartolina inedita il maestro si mostra scontento, come al solito, dei cantanti prescelti per interpretare le sue opere, in questo caso la *Rondine*. Nella lettera indirizzata al soprano Gilda dalla Rizza il 26 marzo 1924 Puccini aveva manifestato le stesse amarezze sull’imminente esecuzione de *La Rondine*, temendo che non fosse *decente*: «*Da voi sinceramente desidero sapere come si mettono le cose di Rondine. Com’è l’orchestra, il direttore e, se li conoscete, gli artisti che dovrebbero eseguire questa mia disgraziata opera. A me piange il cuore di non avervi per Rondine! Ma come posso io esigere tanto? Se le cose non sono almeno discretamente decenti, io ritirerò l’opera e, anche questo, se lo potrò fare senza ledere interessi*» (GARA *cit.*, pgg. 550-51).

¹⁷ Senza dubbio Puccini fa riferimento al soprano Rosina Storchio.

Centro dest...

Si dice che il centro-destra sia orientato a considerare i conservatori di musica istituzioni poco produttive e perciò passivi di aggiustamenti ad hoc. Ricordiamo ai signori Berlusconi, Bossi e Fini che il Conservatorio è una scuola musicale e non un’azienda. Anzi, tra le tutte le facoltà universitarie (alcune delle quali pressoché inutili) pensiamo sia ancora una delle più qualificate.

...Centro sinist...

Da parte sua il centro-sinistra sembrerebbe preoccupato dell’esistenza di un’università musicale (il Conservatorio) considerata a tutt’oggi un edificio privo di fondamenta costituite, queste ultime, dalla scuola media e dal liceo a indirizzo musicale. Che la base e l’altezza siano vicendevolmente indispensabili per ottenere l’area è cosa lapalissiana. Ciò che invece non convince è la natura dei cosiddetti licei a indirizzo musicale nei quali la musica verrebbe sopraffatta dall’enorme carico delle materie curriculari. Pertanto vorremmo fermamente ricordare che un dignitoso accesso al conservatorio dev’essere garantito da un iter secondario di tipo professionale e non dilettantistico come si è finora verificato nelle sperimentazioni liceali annesse ai conservatori. Esperienze obsolete e in gran parte fallimentari.

Rosmunda, “barbara” regina nel teatro di Giuseppe Lillo

di Fulvio Stefano Lo Presti

A Luigi Della Croce, maestro e amico, per i suoi operosi 80 anni

« AURELIANO: ... e la barbara regina abbandona al suo rigor »

È assai infrequente imbattersi in Giuseppe Lillo (Galatina 1814 - Napoli 1863) e nelle sue composizioni nei volumi dedicati all’opera italiana dell’Ottocento. Quando è ricordato, lo si nota per lo più elencato di sfuggita insieme ad altri compagni di sfortuna. Nel folto stuolo dei cosiddetti minori, che, ciascuno a suo modo contribuirono a variegare significativamente il vasto quadro del melodramma ottocentesco,¹ ai meriti del musicista e pianista Giuseppe Lillo corrisposero solo in parte gli esiti. Condannato oggi, non diversamente da altri compositori, al silenzio, lo possiamo ascoltare, in dose microscopica, grazie alla registrazione in CD di due canzoni da salotto, *‘Invan tentai di spegnere’* (1843) e *‘La camelia’* (1844), pubblicate da Opera Rara nel cofanetto *Il Sibilo*.²

Come, prima di lui, Traetta, Piccinni, Paisiello, Tritto, nonché il coevo Mercadante, anche Lillo appartiene alla diaspora pugliese della cosiddetta scuola napoletana. Nel suo caso la diaspora fu proprio Napoli, capitale del Regno delle Due Sicilie, e qui, dall’ammissione gratuita al Conservatorio (per i precoci talenti dimostrati), all’età di dodici anni, fino alla morte nel 1863, si svolse quasi l’intera esistenza del Nostro.³

Poiché non esiste una biografia ottocentesca dedicata a Giuseppe Lillo, le notizie che lo riguardano e gli avvenimenti essenziali della sua vita e della sua carriera artistica si devono attingere da *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in Italia* di Francesco Florimo (4 voll., Napoli 1880-84). Nel volume III, *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli e suoi Conservatori con le biografie dei Maestri usciti dai medesimi* (seconda edizione, Napoli 1883, pp. 375-385),⁴ si trova infatti un succinto profilo del musicista salentino con il quale Florimo senza dubbio deve aver avuto ampia dimestichezza. Varie inesattezze e qualche errore, da imputare probabilmente al tempo trascorso tra gli avvenimenti riferiti e la stesura dei ponderosi volumi, nonché talune discutibili valutazioni espresse sulla vocazione teatrale del Galatinese (da un Florimo ormai arrendevole alle sirene verdiane e d’oltralpe?) non inficiano sostanzialmente l’importanza di questa testimonianza. Seguì una trentina di anni dopo la minuscola quanto accattivante monografia di Gaetano Della Noce, *Musicisti salentini: Il Maestro Giuseppe Lillo* (Lecce 1914), che mostra Lillo con alle spalle i contemporanei maggiori. Benché emissaria in notevole misura della fonte precedente, il suo interesse non è trascurabile. Della Noce si preoccupa di citare, accanto alla fonte summenzionata, alcune altre pubblicazioni, in cui si possono trovare notizie riguardanti Lillo.⁵ Se, in epoca recente, il nome e la fama di Lillo hanno destato una sia pur timida eco, lo si deve, oltre al già citato disco di ‘Opera Rara’, a due articoli apparsi rispettivamente nel 1990 e nel 2004. Si tratta di: *Il mestiere di operista nell’Ottocento* di Maurizio Giarda (in: “SuonoSud”, n. 2 / aprile-giugno, Roma 1990, pp. 47-53) e *Lillo and the unhappy “Caterina Howard”* di Alexander Weatherston (in: “Newsletter n. 92 of the Donizetti Society”, Londra giugno 2004, pp. 27-33).⁶ Ai succitati articoli è venuta ad aggiungersi opportunamente la voce “Giuseppe Lillo” del *Dizionario biografico degli Italiani* (dovuta a Francesco Esposito).⁷

All’assenza di una moderna biografia di Lillo si accompagna l’inesistenza di un epistolario sia pur frammentario, che in realtà sarebbe propedeutico a quella. Poche lettere di Lillo, riguardanti i rapporti con l’impresario Alessandro Lanari, si trovano nell’Archivio Lanari presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Altre lettere sono reperibili nella Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella a Napoli, che fu la sede degli studi e in seguito dell’attività didattica del musicista salentino.

Ulteriori lettere potranno essere rintracciate, sparpagliate qua e là, in altri archivi e biblioteche. Quanto ai collezionisti privati, dubito che si siano interessati finora alle missive autografe di Lillo, ammesso che i cataloghi degli antiquari specializzati ne abbiano avuto occasionalmente da offrire. Qui noi ci limiteremo a esaminare le fonti storico-letterarie, il libretto e le circostanze della creazione di un importante melodramma del versante serio del teatro di Lillo.

All'operista sfortunato, i cui esiti, anche quando furono propizi, non favorirono la diffusione dei suoi melodrammi tanto giocosi che seri, che non riuscirono a mettere radici nel repertorio, si accompagnò il pianista di successo - stimato, tra gli altri, da Thalberg⁸ - la cui presenza non fu presumibilmente di secondo piano nella vita musicale napoletana attorno alla metà dell'Ottocento.⁹ Cultore della musica d'oltralpe, con una predilezione per Beethoven, Lillo compose anche musica da camera e scrisse vari lavori sacri, a suo tempo apprezzati nell'ambiente napoletano. Nel meriggio della sua esistenza alacre, la follia, che aveva già mietuto, tra le altre vittime, Donizetti e Luigi Ricci (e che un ventennio dopo avrebbe colpito il corregionale Nicola De Giosa), si abbatté su Lillo, che finì in manicomio.¹⁰ Dopo una breve parentesi di ritorno alla ragione e di ripresa dell'insegnamento, ricadde preda dell'inesorabile male che lo avrebbe condotto alla tomba, non ancora quarantanovenne, il 4 febbraio 1863.

Poiché, praticamente, da sempre il melodramma - da *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi (1643) a *Turandot* di Puccini (1926) - ha disinvoltamente frequentato le corti e dato del tu alle teste coronate, quello ottocentesco non fa certo eccezione. Sulla scia di Mayr, Rossini, Coccia, Pacini, Donizetti, Mercadante, Bellini, per limitarci a questi, anche Lillo ebbe di tali frequentazioni ad alto livello.

Mi sembra interessante rivolgere l'attenzione a un melodramma tragico, con protagonista una regina, varato sulla scena della Fenice di Venezia e significativo perché il relativo libretto emerge, in compagnia di pochi altri, nel panorama di testi teatrali prevalentemente mediocri se non scadenti musicati da Lillo. Si tratta di *Rosmunda in Ravenna*, tragedia lirica in due atti di Luisa Amalia Paladini, che inaugurò, il 26 dicembre 1837,¹¹ la nuova Fenice, risorta, più splendida di prima e in un tempo record, dalle ceneri dell'incendio divampato nella notte fra il 13 e il 14 dicembre 1836.¹² Inaugurazione non prevista in origine ma assunta più che onorevolmente dalla *Rosmunda*, che si mantenne sulla scena fin quasi alla fine di febbraio 1838, nel corso di quattordici rappresentazioni complete e due parziali. Malgrado l'accoglienza lusinghiera ricevuta da quest'opera, non venne ripresa in seguito.

La scelta dei soggetti delle opere avveniva quasi sempre non molti mesi prima dell'inizio della stagione a cui erano destinate e toccava solitamente al librettista proporre al compositore uno o più soggetti. Su tale scelta incidevano in ogni caso vari fattori. Occorreva tener conto anzitutto dei cantanti scritturati per i rispettivi ruoli nonché delle loro preferenze, sentito il parere vincolante della direzione del teatro e dell'impresa e con la spada di Damocle del veto degli onnipresenti censori, da cui dipendeva il destino dell'opera. Il loro nulla osta era, non di rado, condizionato a una serie di modifiche e cambiamenti.¹³ È plausibile che anche il soggetto di *Rosmunda in Ravenna* venne proposto dal librettista, cioè dalla Paladini.

La storia della "barbara" e semileggendaria Rosmunda, figlia del re dei Gepidi e divenuta longobarda per forza di circostanze, ci fa risalire alla travagliata seconda metà del sesto secolo.¹⁴ Il poco che si conosce di Rosmunda è essenzialmente attinto dalla *Historia Langobardorum* (Libro primo, capitolo 27, Libro secondo, capitoli 28-29) del monaco benedettino Paolo Diacono, lui stesso longobardo, vissuto nell'VIII secolo.¹⁵ Rosmunda era figlia di Cunimondo, re dei Gepidi, un popolo stabilitosi nella Pannonia (approssimativamente l'Ungheria attuale), regione invasa in seguito dai Longobardi. Varie guerre avevano quindi opposto i due popoli, ma ciò non aveva impedito al re longobardo Alboino di sposare in seconde nozze Rosmunda (che, pare, fosse una donna di eccezionale bellezza). Non è chiaro se tali nozze abbiano preceduto o seguito la sanguinosa battaglia in cui lo sconfitto Cunimondo cadde ucciso sotto i colpi di Alboino. Fu poi lo stesso Alboino a condurre il suo popolo in Italia alla fine del 568 e così prese inizio la conquista longobarda della penisola. Poiché i Longobardi avevano la consuetudine di umiliare i vinti caduti, ecco che la testa di Cunimondo diventò una coppa da banchetto.¹⁶ Nonostante l'attaccamento dimostratogli dalla tradizione (con l'autorevole avallo, a un

millennio di distanza, di Niccolò Machiavelli nel Libro I, capitolo VIII, delle *Istorie fiorentine* [1525]), l'episodio, pur verosimile, del « Bevi, Rosmunda... », che vede la regina invitata dal consorte a libare nel teschio del di lei genitore, resta alquanto dubbio e può darsi che appartenga alla leggenda. La vendetta di Rosmunda contro Alboino, tramata con la complicità dello scudiero e amante Elmichi, ebbe come esecutore Peredeo, guerriero di stirpe gepida, a meno che non fosse quest'ultimo il vero ideatore della congiura, coinvolgendovi Rosmunda e Elmichi. Alboino fu ucciso a Verona, colto disarmato nel suo letto, nell'anno 572 o 573. Sposato Elmichi, Rosmunda non fu in grado con il nuovo marito di tenere le redini del regno e fuggì con lui (per sottrarsi alla reazione violentissima dei duchi longobardi) rifugiandosi a Ravenna, territorio dell'impero bizantino e sotto la protezione dell'esarca Longino. L'esarca, o perché si era innamorato di Rosmunda o perché ambiva di impossessarsi dei domini longobardi e delle loro ricchezze o per entrambi i motivi, persuase la barbara regina a sbarazzarsi di Elmichi per dividere con lui il talamo e il regno. Su come andò a finire, dobbiamo prestar fede a Paolo Diacono:

« [Rosmunda,] propensa com'era a ogni iniquità, si lusingava di divenire la signora di Ravenna, e diede il suo consenso a perpetrare un così orribile delitto; e un giorno che Elmichi si lavava nel bagno, quand'egli uscì dall'acqua, gli fece bere una tazza di veleno, dicendo che era una medicina. Come Elmichi si accorse d'aver bevuto la coppa della sua morte, snudata la spada sopra Rosmunda, la costrinse a bere ciò che vi restava. Così, per giudizio di Dio onnipotente, i due malvagi assassini morirono nello stesso istante. »¹⁷

Innumerevoli echi ha destato la tremenda storia di Rosmunda, almeno a partire dal Rinascimento, nella letteratura e in special modo nel teatro: dalla tragedia *Rosmunda* di Giovanni Rucellai (1516) all'omonima di Vittorio Alfieri (1783), sicuramente la più nota, a *Rosamund Queen of the Lombards* di Algernon Charles Swinburne (1899), che comunque non chiude la serie, illustrata inoltre dalle opere di drammaturghi spagnoli, svedesi, olandesi, francesi nonché italiani. Il primo Ottocento italiano registra, tra le altre, *Rosmunda in Ravenna* (1822) e *Rosmunda in Verona* (1823) di Giovan Francesco Gambara (1771-1848), ma la biografia di questo nobile patriota bresciano con trascorsi napoleonici è decisamente più affascinante delle sue *Rosmunde*. Meritevole di maggiore considerazione è una successiva *Rosmunda in Ravenna* pubblicata nel 1827 da Teresa Bandettini (1763-1837), ballerina e poetessa lucchese, in Arcadia Amarilli Etrusca, che era buona amica della concittadina Paladini. Se si avverte nella *Rosmunda* della Bandettini l'influenza inevitabile di Alfieri e Monti, si apprezza nel contempo l'efficace individuazione dei vari personaggi che si esprimono con vigorosa eloquenza (in endecasillabi sciolti). È questa la vera fonte ispiratrice del libretto musicato da Lillo. Alfieri infatti non c'entra (contrariamente a quanto dichiarato da Florimo)¹⁸ malgrado talune analogie. Il debito con quella di Gambara (anche in questo caso, a parte le analogie) è minimo e consiste essenzialmente nel monologo di Almachilde¹⁹ (Gambara, *Rosmunda in Ravenna*, atto III, scena prima) che si rispecchia nella scena quinta dell'atto secondo del libretto della Paladini ('Com'è soave quest'ora di silenzio') e invece non ha riscontro nella *Rosmunda* della Bandettini.

Procedendo necessariamente per congetture, azzardo che possa essere stato Lanari il tramite che fece conoscere Lillo e la Paladini. Alessandro Lanari (1790-1852), per quasi l'intero arco della sua imponente attività impresariale (1820-1852), che abbracciò una ventina di teatri italiani, ebbe l'appalto del Teatro del Giglio di Lucca, per molti anni quello della Pergola di Firenze e per varie stagioni negli anni Trenta quelli del San Carlo di Napoli e della Fenice di Venezia. Gestì tra l'altro la stagione inaugurale 1837-38 della nuova Fenice. L'incontro può anche essere avvenuto senza l'intervento di Lanari, quando il giovane Lillo, con nel bagaglio il successo dell'opera semiseria *Il gioiello* (data al Teatro Nuovo di Napoli nel 1835), si recò a Firenze nell'estate 1837 per metterla in scena, ampliata e rimaneggiata, al Teatro della Pergola. L'opera andò in scena nella stagione d'Autunno (non gestita da Lanari).²⁰

Scritturato, forse già nella primavera 1837, per la stagione 1837-38 della Fenice, Lillo rifiutò un libretto propostogli da Paolo Pola. Il Presidente degli spettacoli della Fenice conte Berti non mancò di dolersene per iscritto con Lanari il 18 ottobre. «Tanto più » - gli faceva notare - « che corre voce che sarà trattato il soggetto non si sa per quale intrigo da una Donna. »²¹ A quella data in ogni caso la

stesura del libretto di *Rosmunda in Ravenna* era già stata presumibilmente completata, poiché la prima parte era già scritta all'inizio di settembre.²² La decisione che toccasse all'opera del quasi esordiente Lillo aprire la stagione veneziana era già stata presa il 28 agosto²³ per calmare le acque assai agitate da quella che Marcello De Angelis chiama la "Vertenza Mercadante".

« Mercadante [...], trovandosi a competere con Donizetti per una prima assoluta (rispettivamente le *Illustri rivali* e *Maria de Rudenz*), da una parte declina qualsiasi offerta di aprire lui la stagione, dall'altra non è disposto a tollerare discriminazioni di sorta, specie di carattere economico, nei confronti del [...] collega. Fatto sta che per l'inaugurazione del teatro [...] al *Giuramento*, previsto nel primo progetto Lanari, fu scelta un'opera per così dire neutrale: *Rosmunda in Ravenna*. »²⁴

Fulvio Stefano Lo Presti (1- *continua*)

¹ Come apparirebbero gli affreschi michelangioleschi della Cappella Sistina con i soli grandi personaggi isolati e non circondati dalle altre figure dipinte?

² *Il Sibilo (The Whisper)*, serie: *Il salotto / vol. 4*, Londra 2001. L'album comprende altri trenta brani, di vario carattere e forma, composti da Pacini, Donizetti, Luigi e Federico Ricci, Rossini, Sarmiento, Luigi Cammarano, Crescentini, Mercadante e Vaccai. Nel libretto che accompagna l'album, il musicologo neozelandese Jeremy Commons evoca suggestivamente il ricordo dei saloni dell'alta società napoletana tra gli anni Venti e Quaranta dell'Ottocento. Qui si coltivavano le arti con un posto privilegiato riservato alla musica.

³ Quando era già pianista affermato e ricercato a Napoli, Lillo avrebbe potuto stabilirsi a Parigi sull'esempio di altri prima di lui, pugliesi e no. L'occasione gli fu offerta da un viaggio a Torino nel 1846. Lillo vi si trattenne quattro mesi e compose e fece rappresentare al Teatro Carignano l'opera semiseria *Il Mulatto*. « Dopo il lieto successo del *Mulatto*, si recò da Torino a Parigi, dove si trovava una sua zia materna [...] e i suoi cugini Martin Saint Ange, uno dei quali illustre medico, l'altro Presidente del Tribunale di Blois. Nella capitale francese il maestro Lillo trovò le più liete e più lusinghiere accoglienze; ivi il suo nome non giungeva ignoto. [...] Gaspare Spontini, il grande autore de *La Vestale*, allora maestro direttore dell'Opera Italiana, lo presentò a maestri, ad artisti, ad impresari, a famiglie notabili ed aristocratiche, come uno dei più valenti compositori italiani. » Lillo venne introdotto alla Corte e la regina Maria Amalia (che era napoletana e zia di Ferdinando II) « entusiasta della prodigiosa abilità pianistica del maestro galatinese e dalla vaghezza e dalla eleganza delle composizioni melodiche e per piano, che egli in quel torno di tempo aveva scritto a Parigi, gli fece le più lusinghiere profferte perché si stabilisse nella metropoli francese. Ma egli non seppe rinunciare al bel cielo di Napoli [...]. Egli, animo mite e gentile, cuore buono e dischiuso agli affetti più dolci e più teneri, non seppe rinunciare al bacio e al sorriso dei suoi vecchi genitori, e ritornò a Napoli dove aveva ricevuto i primi plausi, le prime soddisfazioni, dove erano state incoraggiate le sue fatiche fatte tutte d'amore e di fede. » (Cfr.: Gaetano Della Noce, *Musicisti salentini: Il Maestro Giuseppe Lillo*, Lecce 1914, pp. 24-26).

⁴ Qui si trova in sostanza ripreso quanto si leggeva già in: Francesco Florimo, *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*, Napoli 1869-71, vol. 2°, pp. 973-991.

⁵ « Del Lillo si sono occupati, rilevandone i meriti tutt'altro che comuni di uomo e di artista, [...] il Marchese di Villarosa nelle *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*; Carlo Villani in *Scrittori ed Artisti Pugliesi*; L. G. De Simone, con qualche inesattezza, in *Lecce e i suoi Monumenti*. Ne fa cenno anche Giacomo Arditì nella sua *Corografia di Terra d'Otranto*. » (Gaetano Della Noce, *Op. cit.*, p. 42).

⁶ Si veda inoltre: Alexander Weatherston, *Giuseppe Lillo and Gaetano Donizetti (le disgrazie di un bel giovane?)*, in: *L'«altro» melodramma. Studi sugli operisti meridionali dell'Ottocento*, a cura di Pierfranco Moliterni, Bari 2008, pp. 102-111.

⁷ Cfr.: *Dizionario biografico degli Italiani dell'Istituto dell'Enciclopedia italiana*, vol. 65, Roma 2005, pp. 129-131.

⁸ Cfr.: Gaetano Della Noce, *Op. cit.*, p. 37.

⁹ Ancora vivente, il suo nome figurò con i termini più lusinghieri nel *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860 compilato dal Cav. Dottor Francesco Regli socio di varie accademie*, Torino 1860: « LILLO GIUSEPPE. Maestro di musica, napoletano. Allievo di quel Reale Conservatorio, ed ora maestro di contrappunto nel medesimo, fu ben presto salutato dall'arte come uno de' suoi precipui ornamenti. Per quanto nella vita d'un Compositore vi siano felici e tristi momenti, per quanto sia ingiusta la sorte a danno del bello e del vero, a Giuseppe Lillo non può negarsi d'aver percorsa una brillante carriera, e cominceremo a ricordare la sua *Rosmonda di Ravenna*, da lui musicata sopra poesia della lucchese Paladini, ed eseguita a Venezia dall'Ungher, da Moriani, Marini e Ronconi. Sono pur degne di menzione, siccome lo furono di applausi, le altre sue Opere, *Il Conte di Chalais*, *L'Osteria di Andujar*, *Le disgrazie di un bel giovane*, *Odda di Bernaver*, *Catterina Howard*, *La Gioventù di Shakespeare*, *Delfina*, *Ser Babbeo*, ecc. Il Lillo è uomo dottissimo nella bell'arte che professa, e ben a ragione stimato ed amato. Se avvi Maestro che meriti d'aver una missione in uno

stabilimento (e in uno stabilimento come il Conservatorio Partenopeo) egli è desso per fermo. » (pp. 277-278).

¹⁰ Nel « gennaio del 1861, mentre era intento [...] alle sue ordinarie occupazioni, fu colto, d'un tratto, da un attacco cerebrale violento, che si manifestò con escandescenze terribili e con eccessi di mania furiosa, tali che fu necessità [...] condurlo, [...] in cura, al manicomio di Aversa, dove rimase circa nove mesi. [...] Trasferito poi dal manicomio in una casa particolare, a spese della famiglia, [...] parve migliorare, e dopo un po' di tempo [...] si credette opportuno di farlo ritornare in Napoli. » (Gaetano Della Noce, *Op. cit.*, p. 39).

¹¹ Fu lunga consuetudine nell'Ottocento aprire le stagioni di Carnevale o Carnevale-Quaresima la sera di Santo Stefano.

¹² Ci sono voluti invece quasi otto anni per ricostruirla dopo l'incendio doloso del 29 gennaio 1996. La Fenice è stata riaperta il 14 dicembre 2003.

¹³ Il teatro d'opera dell'Ottocento, pane quotidiano di compositori, cantanti, librettisti, scenografi, coreografi, impresari e di svariate altre categorie di italiani, è paragonabile, da un lato, al cinema italiano novecentesco dal dopoguerra agli anni Settanta e, dall'altro, al calcio odierno. Al cinema, per la produzione ininterrotta e intensissima di opere nuove, di cui il pubblico non era mai sazio, al calcio, per le passioni talora furibonde e rissose che l'opera scatenava, fino al fanatismo più veemente e alla faziosità più virulenta («virtù» queste squisitamente da stadio!). Le stagioni liriche monopolizzavano l'interesse di un vasto pubblico: nobili e aristocratici, alta e media borghesia, finanzieri, commercianti, ceti più modesti e, marginalmente, almeno in parte il proletariato. Prima, durante e dopo, una stagione lirica era un argomento praticamente inesauribile.

¹⁴ Manca qui lo spazio, purtroppo, per occuparci, quanto meriterebbe, di un'altra «barbara» regina, Cristina di Svezia (1626-1689), che ispirò la tragedia lirica in tre parti di Cammarano messa in musica da Lillo e rappresentata con successo al Teatro San Carlo di Napoli nel 1841. Ben consegnata alla storia, la regina Wasa rinunciò al trono a 28 anni - la stessa età che aveva Greta Garbo quando la immortalò (prestandole la sua elusiva, altera bellezza molto distante dalla realtà storica) nel film, più romanzesco che storico, *Queen Christina* (titolo italiano: *La Regina Cristina*) realizzato nel 1933 per la Metro Goldwin Mayer dal regista Rouben Mamoulian. *Cristina di Svezia* di Lillo è liberamente basata sul dramma *Christine ou Stockholm, Fontainebleau et Rome* (Parigi 1830) di Alexandre Dumas père (1802-1870), che già si prende con la storia una notevole libertà. Nel 1657, ormai senza corona né regno (da lei rimpianti per il resto dell'esistenza), Cristina, trovandosi mal sopportata ospite della Francia nel castello di Fontainebleau, fece barbaramente uccidere un gentiluomo del suo seguito raccogliendolo e di dubbia reputazione. La vittima, il Marchese Monaldeschi, aveva tradito i mal confidati segreti dell'ex regina. Questo sanguinoso episodio, che è al centro della pièce di Dumas, servì a Cammarano per imbastire il libretto musicato da Lillo.

¹⁵ Qualche notizia su questi longobardi non sarà superflua: « Le fonti di cui disponiamo nel loro complesso tramandano un'immagine di peculiare ferocia e di terribile furia devastatrice a proposito dell'invasione dell'Italia da parte della stirpe longobarda. È indubbio che l'arrivo e lo stanziamento di questa popolazione nella penisola ebbe un carattere traumatico per i romanicizzati che in essa risiedevano, dal momento che i longobardi non erano giunti su delega imperiale, come era accaduto invece con gli ostrogoti di Teoderico, ma di propria iniziativa, allo scopo di conquistare con le armi una terra di cui conoscevano la ricchezza; alcuni di loro vi avevano combattuto come mercenari durante la guerra tra goti e bizantini, segnalandosi anche in quella circostanza - almeno stando alle parole di Procopio di Cesarea - per la spiccata bellicosità e per i costumi particolarmente selvaggi. Essi avevano avuto, inoltre, ben pochi contatti con la civiltà romana nelle epoche anteriori, e apparivano dunque portatori di una cultura che era rimasta totalmente estranea, permeata dei valori guerrieri e pagani tradizionali di una tribù germanica e notevolmente influenzata, piuttosto, dalla lunga frequentazione avuta nei paesi dell'Europa centrale con i nomadi delle steppe, in particolare con gli avari, dai quali i longobardi avevano appreso pure le tecniche del combattimento a cavallo. Il quadro di diffusa violenza dell'invasione longobarda, oltre che in singoli episodi di uccisioni, di rapine e di distruzioni materiali, appare condensarsi, in gran parte, nella denuncia delle spoliazioni a danno della chiesa e della disarticolazione dello stesso ordinamento ecclesiastico verificatesi in tutte quelle regioni che caddero nelle mani dei nuovi venuti, i quali, al di sotto di un arianesimo di superficie, erano sostanzialmente pagani, legati al culto del dio della guerra Wotan. » (Claudio Azzara, *Le invasioni barbariche*, Bologna 2003, pp. 88-89).

¹⁶ Un antropologo potrebbe forse spiegarci che la consuetudine di questi macabri trofei, oltre a quella di perpetuare l'umiliazione del nemico ucciso, racchiudesse ulteriori più ancestrali motivazioni.

¹⁷ Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi*, traduzione di Antonio Zanella, Milano 2000, p. 273.

¹⁸ Francesco Florimo, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Napoli 1880-84, volume III, p. 376.

¹⁹ Elmichis, l'Helmichis di Paolo Diacono, diventa Elmelchilde in Machiavelli, Almachilde in Alfieri e Gambarà, Elmigiso nella Bandettini.

²⁰ Ricavo tale dato da una brevissima recensione apparsa nel periodico «Il Figaro» del 13 settembre 1837. Per questa e le altre recensioni citate più avanti sono debitore della preziosa documentazione disponibile presso il Centro internazionale di ricerca sui periodici musicali (CIRPeM) di Parma.

²¹ Cfr. Marcello De Angelis, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze 1982, p. 62.

²² Cfr. Lettera di G. Gasparri ad Alessandro Lanari del 6 settembre 1837 (nell'Archivio Lanari presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze).

²³ Cfr. Marcello De Angelis, *Op. cit.*, p. 61.

²⁴ Marcello De Angelis, *Op. cit.*, p. 60.

Fonte letteraria in musica, lo strano incontro di due parallele

di Claudia A. Pastorino

1. Dal libro al libretto. Chi conosce abbastanza bene analogie – poche – e differenze – molte – per non dire discrepanze – troppe – tra un testo letterario, fonte del soggetto di un'opera lirica, e il libretto che ne deriva, piano di lavoro per la penna musicale che su di esso forgia situazioni, personaggi, atmosfere, non ignora di certo quante disparità e quanti stravolgimenti emergano dal confronto con i due soggetti. Anzi, per essere più chiari, non parlerei tanto di differenze, quanto di diversità, come se si trattasse di due testi somiglianti ma diversi, ognuno scritto da posizioni spesso agli antipodi: non ci riferiamo alla necessità dell'adattamento e della riduzione ai fini musicali, che naturalmente sacrificano qualcosa o molto alle esigenze di massima sintesi teatrale, ma alla sostanza strutturale del testo che, dalla matrice storico-letteraria, passa attraverso la compressione librettistica che ne restituisce non già un estratto, bensì sovente un'altra storia con altri personaggi, altri accostamenti e relazioni, insomma una serie di rimaneggiamenti che però – ecco il bello – se ben filtrati e sapientemente combinati, quasi mai guastano. Direi al contrario che spesso vanno ad aggiustare, perfezionando o addirittura riconsiderando, personaggi e aspetti che, nel testo originale, possono rivelarsi insignificanti, a cominciare da certi contorni ambientali con tutto quel che evocano e di cui i personaggi si arricchiscono, impregnandosi di caratteri di cui il loro primo autore li aveva privati. Un depauperamento d'origine che muta aspetto e colore una volta trasmigrato dal libretto alla musica con tutte le sfumature derivanti dalla collaborazione tra librettista/librettisti e compositore: una genesi mai facile, come la storia insegna.

Senza la pretesa di proporre in questa sede analisi filologiche o studi in materia, ci limiteremo ad alcune considerazioni legate alla scelta di poche fonti tra quelle – tante – che magari non tutti hanno avuto la possibilità o provato la curiosità di andarsi a leggere. Se dunque si volesse pensare di rivivere le emozioni di un ascolto completo andando a tuffarsi nel testo letterario che ne è la fonte, sperando di comparare primo e secondo soggetto portandoli a un *unicum*, la delusione è assicurata, perché quasi nulla è riconducibile allo stesso modo e nella stessa misura a ciò che vi leggiamo. Ci sono testi che contano se esaminati in sé, nel loro valore intrinseco, ma che risultano scialbi, in bianco e nero o monocolori, se paragonati alla loro costola musicale portata in teatro, e questo lascia una sensazione di sconcerto specie se si pensa al filo da torcere che alcuni autori hanno propinato a quei compositori rei di averne fatto teatro senza gli opportuni accordi del caso o per averne deformato certi tratti. Questa nuova vitalità è infusa invece nella trasposizione musicale al punto tale da non far rimpiangere la fonte e da farla a volte perfino scomparire, per non dire dimenticare, tanto da consentirci ancor oggi di benedire determinati rimaneggiamenti.

Prendiamo le novelle del Verga, tra cui le migliori in assoluto sono da ritenersi ben altre rispetto a quelle d'ispirazione mascagnana, *La lupa* e la più celebre *Cavalleria rusticana* che personalmente piazzerei senza indugio in coda a *Nedda*, *Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo*, *La roba*, *Cos'è il Re* ed altre. Strano che, laddove lo stile del Verga si fa più scolorito e opta per una genericità amorfa di caratteri e situazioni, nasca un capolavoro come *Cavalleria*, cui la musica dà sangue, personalità, psicologia, commozione, tutto ciò che manca nel testo letterario molto asciutto, sbrigativo al massimo, descrittivo quanto basta, senza i caratteri individuali conferiti con decisione da libretto e pentagramma. Nelle pagine dello scrittore di Vizzini, nulla appare del fremito del duetto Santuzza-Turiddu – nel senso che manca del tutto il duetto – nulla di quel finale al grido di “Hanno ammazzato compare Turiddu!”, grido quasi barbaro che, creando suspense, fa tanto effetto. Il protagonista, in Verga, si limita a gemere con la gola squarciata dopo un goffo tentativo di menar colpi contro un agguerrito Alfio che, al contrario, ne centra mortalmente tre su tre, e così si chiude la novella, senza in fondo nulla di speciale, come nulla di speciale sono e fanno tanto la gnà Nunzia (Mamma Lucia) quanto la gnà Santuzza. Ne *La lupa*, il finale in Verga resta un'incognita: Nanni l'ammazza o non l'ammazza la gnà Pina, visto che muove verso (o contro?) di lei con la scure in mano e lei pure gli va incontro, pronta a rigirarselo come ha sempre fatto o ad accogliere di buon grado la morte con quel senso di fatalità proprio dei siciliani figli del *mos* dell'antica Grecia?

Se poi tentassimo di leggere la parte del libro dei Giudici dal Vecchio Testamento, dunque dalla Bibbia, sul racconto di Sansone e Dalila, non si può evitare di ammettere, con tutto il rispetto per il nostro massimo testo sacro, che si farebbe volentieri a meno di arrivare sino alla fine, tanto la narrazione è asettica e algida. Dentro non c'è niente, dei due protagonisti non viene fuori nulla che li personalizzi, li faccia sentire di carne e sangue, li faccia vivere di qualcosa che fremiti, ma questo è un problema che riguarda tutte le Sacre Scritture per la solita smania di traduttori, teologi e compagnia cantando di disossare sempre e in ogni tempo qualsiasi accenno a pulsazioni erotiche umanissime e normalissime, schiacciate o sostituite da fiumi di allegorie (si cominciò con la letteratura cristiana post-imperiale e medioevale, per non finirla più). Se non fosse per l'azione dei film e, nel nostro caso, per il *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns (di cui ci siamo occupati nei numeri 37 e 38 di *Musicaaa!*), non ci sarebbe mai stata una storia così avvincente da tramandare come quella così ben esposta dal libretto di Ferdinand Lémaire con i personaggi disegnati a meraviglia, le scene ben fatte, la musica giusta per ogni situazione, ogni ruolo, i linguaggi dell'erotismo più bello che mai opera lirica abbia espresso, forse accanto se non prima alla stessa *Carmen*.

Guardiamo ora a testi letterari più difficili da toccare o ridiscutere, come *La sposa di Lammermoor* di Walter Scott o *La Tosca* di Victorien Sardou, capisaldi della letteratura e del teatro, ma c'è da segnalare come in Scott sia determinante la figura di Lady Ashton, l'intrigante moglie di Sir William (entrambi sostituiti dall' Enrico della *Lucia*), insieme alla bella caratterizzazione del servo di Edgardo, Caleb, quasi l'Efex di *Canne al vento* della Deledda, o come il giovane Ravenswood, nell'andare al luogo dell'appuntamento con Ashton per un duello risolutivo, non trova di meglio che sparire nelle sabbie mobili con tutto il cavallo, mentre l'opera di Donizetti gli assegna una morte ben più eroica, come eroico era considerato il suicidio in un certo clima romantico. In Sardou scopriamo che Scarpia ha un nome, Vitellio, e sia personaggio-chiave un po' più motivato da ragioni politico-poliziesche di ordine pubblico di cui dar direttamente conto ai Borboni – alla regina Maria Carolina in particolare – rispetto al ritratto più odioso e maniacale che emerge dal lavoro di Giocosa e Illica, artefici di un libretto-capolavoro, forse il più perfetto della storia della librettistica. E, per suscitare l'ammirazione dell'anziano Verdi che dichiarò di averlo voluto per sé se avesse potuto, si può star certi di quanto valesse. Mai come in questo caso un libretto d'opera, genere pseudo-letterario sempre sottovalutato per non dire bistrattato, si equipara degnamente alla perfezione della sua fonte generando una situazione teatrale mozzafiato dall'inizio alla fine, il che permette di assecondare il meglio della drammaturgia pucciniana non ancora diluitasi nel crudo realismo di *Suor Angelica* o *Il Tabarro*.

Deprimenti, nello spirito e nel costume borghesi del tempo, la lettura de *La dame aux camélias* di Dumas figlio anche per il tono dolente con cui ne scrive in prima persona, come una sorta di diario, e in esso Duval padre, alias Giorgio Germont dell'opera di Verdi, ha tratti più eleganti rispetto al consimile de *La Traviata*, mostrando perfino, al confronto, maggior discrezione sia verso il figlio sia verso Margherite-Violetta. Rispetto a un normale testo a stampa, l'opera ha naturalmente il merito della colorazione musicale, ma c'è da dire che Verdi rispetta in pieno la natura di lugubre rassegnazione, unita alla nobiltà d'animo della protagonista, presente in Dumas : quando il musicista mostra di conoscere il testo e di prendervi parte, il risultato si sente, come infatti sono innegabili l'aderenza allo scrittore francese e la simpatia emotiva rivelata dal Bussetano per questa donna dal destino segnato. Unico caso di simbiosi scopertamente evidente espresso da Verdi per una sua eroina, così come Puccini farà più tardi con *Butterfly*.

2. La Bohème, da Murger ai quadri pucciniani *La Bohème* è un mirabile esempio di semplificazione del testo di Murger, la riuscita di un puzzle – costituito dalle tante scene episodiche di cui il libro si compone – non facile da realizzare e presentare all'attenzione di un musicista esigente, proprio perché manca l'unità narrativa propria del romanzo e degli annessi accadimenti. In questa direzione risultano molte le modifiche apportate dai librettisti, tanto da riuscire un'impresa far collimare testo francese e libretto nel senso della fedeltà letteraria a personaggi, circostanze, cronologia di eventi e incontri, pur tuttavia la coerenza finale non soltanto esce bene dalla riduzione librettistica, ma di meglio non poteva venirne fuori a giudicare dal risultato : i quattro quadri di Giocosa e Illica appaiono idealmente giusti ai procedimenti pucciniani che richiedono sintesi estrema di umanità in consunzione, e questo è un traguardo. Forse il testo di Murger, per la sua frammentazione, si presta più di ogni altro a dimostrare i vari gradi di scollamento e rimaneggiamento – tuttavia molto ben

armonizzati ai fini del risultato teatrale – effettuati per il libretto, tanto da rendere due aspetti distinti la lettura di entrambi i testi, come se si trattasse di due argomenti a parte. Non però, per fortuna, nello spirito, nella definizione di ambienti e personaggi, il che ne fa nella trasposizione pucciniana un obiettivo centrato, perfettamente compreso e interpretato nel tipo di umanizzazione cara alla sensibilità del compositore, quel che alla fine conta.

Sbirciando a fondo nel testo francese (poco più di una fedele rappresentazione di come si arrabattassero a vivere gli artisti nella Parigi scanzonata del tempo), si comprenderà ancora meglio quale miracolo abbiano compiuto i librettisti setacciando un argomento pullulante di gente, episodi, avventure e disavventure galanti, problemi di bilancio e spesso di sopravvivenza, tragedie esistenziali, insomma un guazzabuglio di colori, un collage di vite allo sbando che fece prendere allo stesso Murger le distanze dalla definizione di romanzo, trattandosi di scene di bohème come indicato dal titolo. Lui lo sapeva bene, essendo un componente della bohème parigina con ritrovo al Caffè Momus, in via Saint-Germain-l’Auxerrois, seconda a quella – la prima – di Gerard de Nerval, e riuniva intellettuali del tipo, per capirci, dei neoterici dell’età di Cesare, il gruppo di giovani controcorrente rappresentato da Catullo e ben lontani da impegni sociali, politici, volontà di aderire ai mutamenti della realtà sociale costituita dalla collettività, dalle regole comuni.

Nato a Parigi il 27 marzo 1822, poeta e narratore, Murger ebbe tra i suoi amori di artista spiantato tale Lucille Louvet, morta 24enne di tubercolosi nel ’48, come Mimì, fu redattore capo del “Castor”, abitò al quartiere latino, pubblicò la *Vie de Bohème* su “Le Corsaire” tra il marzo ’45 e l’aprile ’49, poi in volume nel ’51 col titolo *Scènes de la Bohème* ottenendo buona notorietà. Ne venne fuori un dramma in cinque atti, in collaborazione con Théodore Barrière, rappresentato con successo il 22 novembre ’49 al teatro dei Variétés alla presenza di Luigi Napoleone, e all’Odéon. Nel ’60 ricevette la Legion d’Onore, morendo un anno dopo a soli trentanove anni (gli stenti realmente vissuti contribuirono alla fine prematura) il 28 gennaio ’61.

Il libro è spassoso assai, ben scritto, espone in ogni dettaglio la vita di bohème sia personale sia di gruppo. In Puccini c’è maggior tragicità anche nell’ironia, nelle goliardate d’insieme, mentre il francese tende in linea di massima a sdrammatizzare, a presentare la cronaca dei fatti, del vissuto spesso narrato come realtà a sé, buona per quel giorno e quella circostanza, ricca di episodi e di personaggi spesso transeunti, senza un seguito, per cui riuscire a ricavarne un libretto credibile avrebbe dato filo da torcere anche adesso ai migliori autori di teatro dediti al cimento di un libretto. A dimostrarlo valgono quelle parti che in Murger più convergono con l’opera o che ne hanno offerto gli spunti più significativi, sempre tuttavia così rimaneggiati da riuscire una fatica riconoscerli, anche per effetto dei capovolgimenti cronologici impressi dai librettisti rispetto agli accadimenti francesi. Il libro, ambientato al tempo di Luigi Filippo, inizia da Alessandro Schaunard, pittore e musicista, seguito dal pittore Marcello che va ad occupare la camera lasciata libera da Schaunard, insolvente in fuga. Gustavo Colline, bibliofilo, col suo speciale cappotto pieno di tasche giganti in cui finiscono libri di ogni specie, conosce Schaunard al tavolo di una trattoria, mentre Rodolfo, redattore capo de “La Sciarpa d’Iride” e del “Castor”, giornali di bon ton, frequenta il Caffè Momus dove gli altri lo conosceranno. Il bello è che, abitando ognuno in posti diversi, è proprio Schaunard, senza più un tetto dove andare, a invitare gli altri da lui, dimenticando che la casa è ormai occupata da Marcello il quale se li ritrova all’improvviso tutti insieme. Nei primi due capitoli dominano gli altri, Rodolfo entra in ballo a partire dal terzo. Barbuto, con una netta calvizie alla fronte, sognatore, idealista, quando ha un appuntamento con una donna, sia pure di quelli che lasciano il tempo che trovano, trascorre le ore di attesa come in una febbre, bighellonando e fantasticando. Occupa una camera esposta ai quattro venti all’ultimo piano di uno stabile parigino, per scaldarsi è costretto – come nel primo quadro pucciniano – a bruciare il manoscritto di un suo dramma mai rappresentato, il “Vendicatore”.

Tutti loro, per quanto spiantati, fanno valere i propri diritti di classe riconosciuti all’arte e a coloro che la praticano, consapevoli delle rispettive qualità. Non sono proprio quelli che ci s’immagina, vale a dire poveri al livello di mendicanti o pezzenti, bensì poveri al livello artistico, cioè poveri dotati di grande dignità; molto spesso devono saltare i pasti, sono in arretrato con l’affitto, hanno i vestiti rattoppati che si aggiustano da sé con ago e filo, ma vanno avanti, se la cavano senza il ricorso a imbrogli o ruberie. Ad aiutarli è il caso, qualche provvidenziale committenza al momento giusto, spesso al servizio occasionale di qualcuno – convinti come sono del rispettivo valore – e quando

capita di essere pagati per il loro talento, si entusiasmano di essere riusciti a guadagnare “quasi come i facchini”. In caso di difficoltà si concedono al massimo qualche furberia restando onesti, riuscendo insomma a salvarsi in extremis senza gran danno. Ed ecco che Benoit, uno dei tanti padroni di casa che si avvicendano, viene fatto ubriacare finché non gli vien fuori detto che la sua nuova mantenuta è la stessa Femia di Schaunard, al che Marcello, dapprima prodigo di pignoni arretrate e perfino anticipa-te, si riprende i soldi restituendo però le quietanze. Benoit non è il padrone di casa di tutti, lo è di Rodolfo, come al solito in bolletta al punto tale che, un giorno, non può più pagare la camera. Viene buttato fuori e gli subentra Mimì. I due già si conoscevano e, poiché è sera tardi e fuori sta imperver-sando un temporale, la ragazza lo ospita. Quando il nome della diciottenne Mimì, il cui vero nome è Lucilla (anziché la Lucia de *La Bohème*) appare per la prima volta, siamo già al decimo capitolo. Rodolfo se ne innamora follemente ma, dopo il romanticismo dei nastri di vari colori, della cuffietta da notte rigata di bianco e di nero, dei fiori finti, come Manon e le fanciulle della sua età lei comincerà a pretendere di più non dal tipo di rapporto, ma dalla tasca, la qual cosa la indurrà a guardarsi intorno spinta dal sapere le sue amiche più fortunate. Lui cerca di distrarsi con nuove amanti senza riuscire a liberarsi del suo ricordo, pensa sempre a lei, piange e si dispera giorno e notte, finché gli amici cercano di togliergliela dalla testa dipingendola cinica, arrivista, ingannatrice. Poi arriva il giorno della riconciliazione, sempre però con le stesse logiche comuni alle ragazze che s’accompagnano agli altri bohèmiennes, di cui abbiamo un esempio ne *I miserabili* di Hugo, a proposito del giro studentesco rallegrato da fanciulle disponibili a vivere quanto basta i fuochi brevi della giovinezza : una cerchia di cui farà parte, a sue spese, la povera Fantina, la madre di Cosetta.

Come Mimì, così agiscono Femia, l’amica di Schaunard, e Musette, l’amica di Marcello, donne libere, attaccate al lusso e ai piaceri della vita, entrambe frequentatrici con i loro uomini del Caffè Momus dove consumano e bevono di tutto avendo i quattro amici fattone una loro casa. Infatti, con il pretesto di elevarlo a circolo artistico, essi dettano le regole ai clienti nonostante le proteste del proprietario, che riescono a convincere a suon di chiacchiere e con l’allettamento di una maggiore clientela grazie alla rinomanza letteraria garantita al locale dalla loro presenza. Se si ritrovano con qualche soldo in tasca non fanno che spendere e spandere come viveurs, finché neppure una moneta si salva e si ritrovano nel giro di pochi giorni in una miseria peggiore della precedente, come quando al Caffè Momus, facendo un chiasso del diavolo, ordinano e ordinano fino al fatidico momento del conto (una scena assimilata nel libretto a quella unica della vigilia di Natale).

Le amiche dei bohèmiennes, come si può notare, non hanno molto di così poetico come nella musica, mangiano come lupi affamati e bevono più di ubriachi da taverna, pronte a mollarli per il benefattore di turno, per poi tornare prese dalla nostalgia di quella vita di cuore e miseria, salvo poi ripartire per il nido dorato temporaneamente lasciato deserto. Così Mimì col viscontino Paolo, un giovinetto allievo del facoltoso gentiluomo Carolus, coetaneo dei bohèmiennes, aspirante a far parte del tetracenacolo per le sue velleità filosofico-letterarie. E, poiché l’iniziazione di Carolus avviene nel corso di una festa in un lussuoso appartamento di proprietà del viscontino, alla presenza del gruppo e delle loro dame, accade che gli occhi azzurri di Mimì facciano colpo sul giovinetto. *Un deja vu* cui, in fondo, i quattro amici sono ormai abituati ognuno per la sua parte. Secondo copione, nessuno ostenta meraviglia, nessuno fa scenate, nessuno fa mostra di disperarsi se non quando è da solo : sanno bene che funziona così, che i loro amori, per quanto reciprocamente sinceri, sono sballottati dalla sorte e soggetti agli umori della tasca.

A questo disinvolto costume s’aggancia, in Murger, il noto duetto Mimì-Marcello del terzo quadro, ma nel libro è molto diverso. Marcello, che vede soffrire Rodolfo ridotto a un cencio, la rimprovera con durezza, ma lei controbatte opponendo a motivo dei dissapori e della rottura la di lui gelosia. Lo strazio del poeta è celato da finta indifferenza, seguiranno gli strascichi dell’addio – riverbero di quello del terzo quadro, “alla stagion dei fior” – che è il secondo da quando si conoscono. La loro storia pucciniana prende spunto da quella infelice di Giacomo e Francine, da cui il libretto dell’opera estrapola alcuni punti assemblandoli alla vicenda Rodolfo-Mimì. Il primo atto rispecchia piuttosto fedelmente il loro incontro, lei bussa, sviene a causa della stanza piena di fumo. Lui scultore, lei cucitrice, entrambi poveri in canna, entrambi prossimi a morire. La loro storia non durerà che sei mesi. Prima muore lei, con le mani strette al manicotto regalatole dall’amico, non molto tempo dopo toccherà a lui. Malattia in comune, la miseria.

Musette invece esordisce per prima dalla penna di Murger, il quale, per farci entrare subito a contatto col personaggio, spiega che «venendo al mondo, la prima cosa ch'ella dovette cercare collo sguardo, fu certo uno specchio per accomodarsi intorno le fasce e prima d'andare al battesimo, ella aveva già commesso il peccato della civetteria». Niente però che richiami la scena della seduzione di Marcello nel secondo quadro, un cameo che nel libro manca del tutto, nonostante il ritratto iniziale collimi con la civetteria descritta nell'opera. Murger fa ancora sapere che «Madamigella Musette era una bella fanciulla di vent'anni, che poco tempo dopo esser giunta a Parigi, era diventata ciò che diventano le belle ragazze, quando posseggono un corpo snello, molta civetteria, un po' di ambizione e poca ortografia». Con Rodolfo sono soltanto amici, sarà lui a presentarle Marcello, che con la vendita del quadro "Il passaggio del Mar Rosso" spera di comprarle dei mobili nuovi al posto di quelli confiscatili per debiti; i due vanno a vivere insieme, anzi lei, sloggiata dal padrone di casa, va a stare da lui. Ritroviamo questa tela - nota già al levarsi del sipario sul primo quadro dell'opera - sul cavalletto dove sosta da circa tre anni in attesa di un acquirente, tanto che nelle more il suo autore vi apporta ritocchi, aggiunte, vi affoga un egiziano ("un faraon" in Puccini) od occulta qualche dettaglio per rinnovarlo. Il suo sogno era di piazzarlo alla commissione preposta per l'ammissione al Louvre, ma veniva puntualmente respinto con una frequenza tale da far dire a Murger: «A forza di passare dallo studio dell'artista all'Esposizione e dall'Esposizione allo studio dell'artista, il quadro conosceva così bene la strada, che se gli avessero messe le ruote, sarebbe andato al Louvre da sé». Un giorno un vecchio mercante ebreo lo compra per conto di una sedicente galleria d'arte che Marcello scoprirà essere la bottega di un salsicciaio, la cui insegna consiste proprio nel suo quadro, ribattezzato "Al porto di Marsiglia" dopo l'aggiunta di un battello a vapore.

Il testo scorre piacevolmente, ma in Murger non c'è nulla della straripante giocosità del secondo quadro al Caffè Momus, delle sue folle parigine o dei tratti caratteriali dei quattro artisti, come non c'è nulla - se non in termini puramente climatici - della nevosità tutta magica del terzo quadro alla barriera d'Enfer, contrappuntato dalle voci alla frontiera e dal doppio duetto Mimì-Marcello/Mimì-Rodolfo. La vigilia di Natale al quartiere latino nel libro è alle ultime pagine, capitolo XXII, in cui figurano soltanto Marcello e Rodolfo che guardano con avidità le leccornie esposte nei negozi, finché il desiderio spinge Rodolfo a farsi prestare da un conoscente impegnato al gioco qualche franco per acquistare un po' di cibarie e imbandire una modesta tavola nella stanza in affitto. Anziché banchettare si lasciano prendere dalla malinconia dei ricordi - come nell'inizio quarto quadro pucciniano - e, per reazione, decidono di comune accordo di dare fuoco agli oggetti rammentanti le rispettive amiche, ma alla fine del falò nessuno dei due ha il coraggio di distruggere l'ultimo ricordo: un mazzetto di fiori appassiti di Musetta e la cuffia da notte di Mimì. Mentre si accingono ad andare a letto si sente bussare alla porta - e ci si avvia al finale dell'opera, senza però Musetta e gli altri amici - : è Mimì allo stremo delle forze (ha impiegato un'ora a far le scale), quasi sfigurata dal male, si è separata dal riscontino Paolo e trascorre lì la notte, vegliata da Rodolfo. Il giorno dopo sono raggiunti da Schauvard e Colline, entrambi hanno venduto qualcosa per aiutare l'amico, Mimì è ricoverata in ospedale e lui va in cerca di viole nei boschetti coperti di neve nei dintorni di Parigi, ne trova e glieli porta. Poi però, per lo sbaglio di un amico medico che lo tiene informato sulla situazione e che un giorno gli comunica di aver trovato vuoto il letto della fanciulla data dunque per morta, Rodolfo non si reca più in ospedale. Apprende dell'equivoco otto giorni dopo e corre da lei, morta però per davvero quella stessa mattina, destinazione una fossa comune. Nulla, dunque, del finale struggente, dal dolore condiviso, presente in Puccini, finale che porta sempre alla commozone lo spettatore nonostante le tante volte che assiste a quest'opera.

Un anno dopo i quattro amici faranno la loro strada, Colline si sposa, Musetta pure ma non con Marcello (i cui quadri vengono finalmente accettati all'Esposizione), i tempi della bohème finiscono definitivamente e ognuno trova il suo spazio, il suo benessere, soddisfazioni artistiche e lavorative al tempo stesso. Passano le privazioni e la fame, con esse anche gli espedienti. Finisce pure la bella e indimenticabile stagione della giovinezza, una strada dal ritorno impossibile.

Così in Murger, che non s'attarda sui sentimenti più di tanto; tutt'altro struggimento in Puccini, l'ammaliatore che sa afferrare con intensità unica le nebbie della vita e del cuore velati di pianto.

Claudia A. Pastorino

All'opera

di David Herbert Lawrence

Il settore musicale più esposto a critiche e soggetto a pareri discordanti resta quello del teatro d'opera italiano dell'800. Se infatti manda in solluchero un Joyce, fa storcere il naso a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, mentre induce un Moravia a inoltrarsi nella storia, azzardando il paragone tra il duca di Mantova e il Valentino. Certa mentalità intellettualistica o – peggio ancora – schizzinosamente intellettualoide si dichiara ostile alla natura del melodramma italiano basato sulla “profanazione” delle fonti letterarie non di rado drasticamente amputate e riscritte da modestissimi artigiani della penna. Stessa posizione nei confronti di atteggiamenti scenici ritenuti farseschi, come lo sgolarsi per dire addio un'infinità di volte senza mai andarsene (cosa che del resto fa il coro col verbo partire) o la pervicacia di chi continua indefessamente a cantare con il coltello piantato nel petto. Non basta. C'è anche il caso del giovane tenorino che prende sottobraccio un pachidermico soprano in età da menopausa, riempiendosi la bocca di parole d'amore tra fondali di cartapesta, sotto raffiche di applausi a pioggia. E se Jorge Luis Borges sostiene che all'opera è meglio ascoltare che vedere, Josephine Ford ne La verga di Aronne di David H. Lawrence, appare colpita da aspetti esteriori che finiscono col disgustarla. La qual cosa indurrà lo scrittore a sostenerla, caldeggiando la necessità di ricorrere alla musica di Bach per scacciare il “cattivo sapore” lasciato dall'Aida.

L'opera era l'*Aida* di Verdi. Se da una parte è impossibile resistere al fascino intossicante dell'essere in un palco importante ed essere notati da tutti, dall'altra è altrettanto impossibile stare in un palco e non provare orrore per ciò che è presentato sul palcoscenico.

Josephine appoggiò il gomito e guardò giù. Era conscia dell'effetto che provocava il suo modo fiero d'inclinare la testa. Nelle sue vene scorreva un po' di sangue americano aborigeno. Ma quando guardò giù fece una smorfia. L'artista in lei dimenticò tutto e ne fu disgustata. Il finto Egitto dell'*Aida* non celava nulla della sua vergogna. I cantanti erano tutti truccati, deliberatamente truccati di un violento color arancione. Gli uomini portavano degli oblungi tamponi di lana nera sotto il labbro inferiore; le barbe dei potenti faraoni. Quei tamponi oblungi erano scossi e dondolavano al ritmo del canto.

I corpi volgari delle donne carnose erano intollerabili. Sembravano tutti dei meri pezzi di carne. Perché le loro anche erano così prominenti? Questa era una domanda a cui Josephine non trovava risposta. Analizzava i loro abiti scintillanti e molto costosi. Erano quasi giusti – quasi splendidi. Mancava solo quell'ultima finezza che nel mondo manca sempre, il tocco finale che dà calma a quel mare di tessuto, il polo opposto alla fissità meccanica.

Ma il primo tenore rappresentava la disgrazia più grande. Era grosso e robusto, strozzato in una guaina, sembrava un eunuco. Questo aspetto grassoccio e devirilizzato sembra essere comune tra gli eroi della scena, anche tra quelli più rinomati. Il tenore cantava coraggiosamente con la sua bocca a forma di bara, aperta come uno sbadiglio nella faccia arancione e la sua piccola barba si dibatteva stranamente come una coda. Mentre cantava volgeva lo sguardo verso il palco di Josephine poiché era questa la sua direzione normale. Mentre il suo ventre si agitava quando prendeva fiato, la carne delle braccia nude ciondolava.

Josephine guardava giù con la grave fissità d'un pellerossa, immobile, imperscrutabile. Alzò la testa solo alla fine dell'atto, come rompendo un incantesimo e si passò la punta della lingua sulle labbra aride, guardandosi intorno nel palco. Le sue sopracciglia esprimevano vergogna, timore e disgusto. Una smorfia curiosa le comparve sul viso, una smorfia esprimibile solo con la parola *Mer-de!*

da D. H. Lawrence, *La verga di Aronne*, (trad. di W. Mauro), Roma, Newton Compton, 1995, pp. 55-56.

Variazioni sul tema di Carmen

Letteratura - Musica - Moda

di Vanni Bortoli

Nella conferenza stampa tenuta a Berlino dove ha presentato il suo primo film “Filth and Wisdom” (“Sporcizia e Saggiozza”), Madonna ha dichiarato: “*Il mio vero sogno è diventare una zingara, girare il mondo a piedi, suonare la loro musica*”. Questa dichiarazione, apparsa nei titoli del “Corriere della Sera” del 14 febbraio 2008, ha stimolato un confronto con il personaggio di Carmen: zingara, libera, sensuale, trasgressiva, ecc.

La lettura di questo articolo è stata l’occasione per proporre, alla classe IV^a B indirizzo Moda dell’I.P.S.I.A. “Giancarlo Vallauri” di Carpi, un percorso didattico che ha collegato una tendenza della moda attuale con il personaggio letterario e musicale di Carmen, attraverso la lettura della novella di Prosper Mérimée (1845) e l’audizione dell’opera lirica di Georges Bizet (1875).

Dunque nel suo primo film Madonna esprime la sua filosofia (“*la mia visione delle cose*”). Il suo sogno di essere una zingara richiama il personaggio complesso e sfaccettato di Carmen: Madonna come Carmen dunque, trasgressiva ed “Erotica” (il titolo di una sua canzone). Madonna vorrebbe essere una zingara per “girare il mondo a piedi” e questo è la figura del “viandante” (vedi la poesia “*der Wanderer*” musicata da Schubert), oggi attuale in un mondo globalizzato e “liquido”, senza punti fissi di riferimento. Anche la contrapposizione tra sogno e realtà è tipica del Romanticismo, innalzare la realtà all’ideale, così Madonna nel momento in cui ha realizzato un sogno (diventare regista) se ne pone un altro (diventare una zingara). Realizzare il proprio sogno è il tema del suo film, dove tre personaggi, un uomo e due donne, hanno un sogno da realizzare nella Londra contemporanea. “Ho un sogno”, “I have a dream” è l’inizio del famoso discorso di Martin Luther King sui diritti umani dei neri, ma il sogno americano di cui parla Madonna è il successo personale (“*Ho raccontato che la vita è una battaglia*”), non l’ideale da porre per il bene dell’umanità.

Musica e moda è stato il tema ricorrente di questa stagione di sfilate: questi alcuni titoli apparsi sui quotidiani: “**Ispirazione Beatles (o Doherty). Così la musica detta il look**” (“Corriere della Sera” 12 gennaio 2008) e “**La moda suona il rock. Da Gucci impazza lo stile gipsy-punk**” (“La Repubblica” 15 gennaio 2008), riferendosi alle sfilate di Pitti Uomo a Firenze. Dunque era prevedibile che la dichiarazione di Madonna avesse una notevole cassa di risonanza nelle sfilate di Milano, in un momento in cui è soprattutto attraverso le pop star che passano le mode. Ecco allora i titoli durante la settimana di Moda Donna: “**Tutte zingare per Armani**” (La Stampa 19 febbraio 2008) e “**Fantasie giramondo. Armani stupisce con abiti gipsy**” (“La Repubblica” 19 febbraio 2008). Non bisogna però dimenticare la moda infantile: esattamente un mese prima Blumarine aveva proposto a Pitti Bimbo: “*tanto rosso abbinato al grigio che richiama atmosfere andaluse*” (“Corriere della Sera” 19 gennaio 2008), con cui si ritorna di nuovo all’Andalusia e a Carmen.

Durante la lettura in classe della novella “Carmen” ci siamo soffermati sul carattere del personaggio in rapporto con il suo abbigliamento: il narratore interno così la descrive nel loro primo incontro: “*era vestita semplicemente, forse poveramente, tutta in nero, come la maggior parte delle sartine, la sera*”; e così invece la ricorda don José: “*Portava una gonnella molto corta che lasciava vedere calze di seta bianca bucate in più punti e graziose scarpe di marocchino rosso allacciate con nastri color del fuoco. Teneva scostata la mantiglia per mostrare la spalla e un mazzolino di gaggia appuntato alla camicetta*”; se nella prima descrizione prevale il nero e l’aspetto di strega, nella seconda appare la sensualità, e in prigione don José ricorda: “*le sue calze di seta bucate che mi mostrava mentre fuggiva le avevo sempre davanti*”. Il secondo incontro di don José con Carmen è a una festa mentre sta facendo la guardia: “*Aveva un abito a lustrini, scarpe blu, anch’esse luccicanti, fiori e fiocchi dappertutto*”. A questo abbigliamento sembra essersi ispirato Armani: “*con abiti da sera in stile gipsy splendenti di perline, collane e frange... fantasie floreali di impronta gitana*” (La Repubblica). Del resto il rapporto della banda di contrabbandieri diretta da Carmen con la moda non è casuale, se

trafficano soprattutto tessuti di cotone da Gibilterra alla Spagna. Anche l'ultimo gesto di Carmen è legato a un accessorio del vestito: "*Si mise la mantiglia sulla testa come se fosse pronta a partire... Tolsse la mantiglia, se la gettò ai piedi e rimase immobile*".

Del personaggio di Carmen abbiamo sottolineato il carattere multiforme e sfaccettato: zingara, strega, selvaggia, ladra, menzognera, beffarda, capricciosa, bambina, libera, ecc. ma anche donna che lavora; soprattutto Carmen rivendica la sua libertà di amare, ed è questo che ne fa un personaggio trasgressivo e nello stesso tempo affascinante. Come dice nella famosa habanera: "*L'amour est enfant de Bohème, / il n'a jamais connu de loi*" ("l'amore è zingaro e non conosce legge"). Questo personaggio è al di fuori degli schemi che la società ottocentesca poteva accettare, anzi Carmen diventa socialmente accettabile in quanto "zingara": solamente a chi appartiene a un'etnia ai margini della società si poteva concedere questa libertà di comportamento.

L'audizione musicale della "Carmen" di Bizet, nell'edizione cinematografica (1984) di Francesco Rosi e la direzione di Lorin Maazel, ha permesso di soffermarsi sul concetto di metalinguaggio nello spostamento da un linguaggio all'altro, dalla novella all'opera lirica. In sintesi:

- La trasposizione della novella in musica non è arbitraria, perché anche nella novella è presente la musica: mentre lo scrittore e don José si trovano in una locanda, il brigante canta una canzone popolare basca accompagnandosi con il mandolino; Carmen balla la romalis, la danza tipica della sua gente.

- Il personaggio di Micaela, antagonista di Carmen, è presente solo nell'opera lirica, ma è costruito intorno a una breve frase di don José: "Allora pensavo sempre al mio paese e non credevo che esistessero ragazze graziose senza gonne azzurre e trecce ricadenti sulle spalle". Infatti con queste caratteristiche Micaela viene descritta da Morales: "*Une jeune fille charmante... / Jupe bleue et natte tombante*".

- L'antagonista di don José, il torero Escamillo, è la trasposizione di Lucas, il *picador*, che è l'ultimo uomo amato da Carmen. Escamillo assomma in sé un episodio di cui invece è protagonista Garcia il Gercio, il marito di Carmen: il duello a colpi di *maquila* con don José.

- Mancano nell'opera lirica gli episodi in cui la storia è ambientata a Gibilterra.

- La lunga serie di omicidi nella novella è limitata nell'opera lirica all'uccisione finale di Carmen, che nella novella avviene in un bosco, mentre nell'opera lirica all'ingresso dell'arena mentre è in corso la corrida.

Questi ed altri cambiamenti sono stati resi necessari per esigenze di drammatizzazione e rappresentazione scenica, ma anche per non offendere i gusti del pubblico.

La classe ha seguito con interesse il percorso proposto, anche per i contatti con l'area professionale, inoltre l'audizione dell'opera lirica è stata facilitata dal ritrovare temi musicali già utilizzati nella pubblicità e in sigle televisive.

In occasione del convegno "Giovani Lettori, Nuovi Cittadini" svoltosi a Firenze il 27 febbraio scorso, era stata presentata la statistica Eurisko sui consumi culturali dei giovani tra i 14 e i 19 anni. In particolare, riguardo alla musica colta la ricerca aveva evidenziato che:

- La musica classica è un'espressione che emoziona solo pochi (chi sa suonare uno strumento o frequenta una scuola particolare come il Conservatorio)

- È una musica che non si comprende, non "racconta niente"

- Non fa parte del contemporaneo, non vi è nulla di utilizzabile

- Solo giovani con una particolare formazione sono in grado di apprezzare questa offerta, mentre la musica contemporanea (pop, rock) è più comprensibile, più facile, per tutti.

Il percorso didattico svolto nella classe IV^a B ha dimostrato che certe esperienze vanno preparate e soprattutto collegate. Oggi nella scuola si sviluppano progetti di grande valore formativo, ma uno degli aspetti problematici è il coordinamento fra di essi: la ricerca proposta alla classe è stata resa possibile perché il nostro istituto partecipa all'iniziativa "Il Quotidiano in Classe" che ha permesso di seguire per alcuni giorni le sfilate di Moda Donna svoltesi a Milano, inoltre la nostra scuola ha partecipato al viaggio d'istruzione "Un treno per Auschwitz", in collaborazione con la Fondazione ex Campo di concentramento di Fossoli, con un'attività collaterale riguardante la deportazione degli zingari. Questi progetti hanno così potuto trovare un collegamento comune all'interno della programmazione di classe.

Vanni Bortoli

Dalla fonte all'opera

Ernani: “brevità e fuoco”

a cura di Gherardo Ghirardini

6. Verdi e il suo “campo d’esperienza”. A questo punto sarà bene prendere in considerazione il “campo d’esperienza” verdiano, definizione di Fabrizio Della Seta, il quale puntualizza in proposito (DEUMM, Biografie... vol. VIII, pp. 197-98):

Il terreno sul quale l’arte verdiana trovò il suo primo nutrimento è naturalmente quello della tradizione operistica ital. del primo Ottocento: Rossini, Donizetti (coi quali V. intrattene rapporti personali), Bellini e, in misura ancora difficilmente valutabile, Mercadante, Pacini ed altri minori (questi però sentiti da V. come un attardamento classicheggiante che conduceva alla degenerazione di un Petrella). Quanto il linguaggio verdiano debba ai suoi predecessori si dirà oltre; ma è importante notare che per V. questi autori erano i rappresentanti di una tradizione specificamente ital., fondata sul predominio della vocalità, che egli contrapponeva a quella strumentale tedesca. Da tale tradizione V. poteva risalire direttamente alle radici tardo-settecentesche (il suo maestro Lavigna era stato intimo di Paisiello, e d’altronde opere di quel periodo erano ancora in repertorio quando esordì); in seguito egli estese tale tradizione risalendo al primo Settecento (A. Scarlatti, Lotti, Pergolesi, soprattutto B. Marcello), al Seicento (Carissimi) e al Cinquecento (soprattutto il mitico Palestrina).

È difficile dire quanto di questi autori V. conoscesse direttamente, almeno in gioventù, e quanto essi facesse-ro parte di una costruzione metastorica; [...] È curioso, ma logico, che V. rimuovesse l’esistenza di una tradizione strumentale ital., benché fin dalla giovinezza gli fossero note direttamente alcune sonate di D. Scarlatti e tutta l’opera di Corelli (che mostrava di apprezzare altamente, ma evidentemente sotto l’aspetto della didattica contrappuntistica). Ma una tradizione puramente mus. non poteva dar alimento ad un fenomeno complesso e, nella sua unità di fondo, variegato qual è il teatro verdiano; tale alimento doveva giungere dal mondo extramus., ed in primo luogo dagli ambienti letterari del Romanticismo lombardo. La venerazione per Manzoni è solo una manifestazione saliente della sua frequentazione dei salotti colti milanesi degli anni Quaranta. Qui V. poté risentire gli echi delle polemiche d’avanguardia di una ventina d’anni prima quali, in campo teatr., quelle suscitate dalle tragedie di Manzoni e dalla sua *Lettre à M. Chauvet*; poté prendere coscienza della connessione tra ricerca artistica e impegno civile; poté infine aumentare la sua conoscenza del patrimonio teatr. e letterario europeo, la familiarità col quale faceva già parte del suo mestiere di operista alla ricerca di nuovi soggetti. Ad autori quali Schiller, Byron, Shakespeare (per il quale proclamò sempre la più incondizionata ammirazione), V. poté accedere grazie alla mediazione di amici traduttori quali Andrea Maffei e Giulio Carcano, o ancor più, com’è ormai accertato per Shakespeare, attraverso le traduzioni di Michele Leoni e di Carlo Rusconi, il quale gli forniva a sua volta le coordinate della migliore critica romantica, A. V. von Schlegel (di cui V. conosceva le fondamentali lezioni sull’arte dramm. apparse in traduzione nel 1817) e la Staël (dal cui saggio *De l’Allemagne* trasse l’idea dell’*Attila*, compreso il suggerimento di ricavare i costumi degli affreschi vaticani di Raffaello). In questi ambienti V. ebbe anche i primi contatti con la cultura franc., poi approfonditi durante i vari soggiorni parigini; e per tutta la vita, tra amore e odio, V. guardò a Parigi come al vero crocevia, qual era, della cultura europea. Nel 1843 non erano ancor spenti i clamori suscitati dalla prima di *Hernani* (1830) e l’entusiastica scelta del soggetto di Hugo per la Fenice è il segno di una cosciente adesione alle idee che esso rappresentava; d’allora in poi Hugo (e i suoi seguaci spagn.) e in genere il teatro franc. furono oggetto della costante attenzione di Verdi. Il corrispettivo mus. del teatro romantico franc. è naturalmente il *grand opéra*, che la coppia Scribe-Meyerbeer aveva imposto alla ribalta internaz. coi successi folgoranti di *Robert le Diable* (1831) e *Les Huguenots* (1836). [...]

Su un altro versante si colloca il rapporto di V. Con la tradizione dei classici viennesi, non certo ignota ai musicisti ital. di formazione più europea. Per V. ci sono precise testimonianze: lo studio accanito fatto con Lavigna del *Don Giovanni*, l’esordio nel 1834 come concertatore della *Creazione*, il curriculum di studi imposto all’allievo Emanuele Muzio (certo ricalcato sul proprio) comprende, oltre a Haydn e a Mozart, Beethoven e Schubert, l’ammirazione più volte ribadita per le sinfonie di Beethoven.

7. L'“attrazione culturale” di Milano. Nel capoluogo lombardo avviene per Verdi la vera formazione artistica, dopo i primi passi compiuti in quel di Busseto. Infatti, come osserva Maria Marri Tonelli (*G. Verdi, l'uomo, l'opera, il mito...* pp. 9-13):

Il periodo milanese del giovane Verdi, che copre - seppure in modo non continuativo - un arco temporale di circa sedici anni (dal 1832 al 1848), è indubbiamente fondamentale non solo per il numero e la qualità delle opere prodotte, ma anche perché fu in quella fase di duro apprendistato e di accanito lavoro che il musicista poté digrossare i suoi gusti, plasmare i suoi interessi e acquisire piena coscienza dei suoi obiettivi. Se nella scelta di Milano quale sede più adatta per il completamento e perfezionamento degli studi musicali avevano senz'altro avuto un peso i consigli dell'affezionato mecenate Barezzi, e ancor più quelli del maestro bussetano Provesi, è certo che il diciottenne musicista, dal momento in cui ebbe preso contatto con la città, seppe subito che quella e solo quella sarebbe stata l'arena in cui si sarebbe cimentato quando fosse riuscito a concretare le sue (per il momento velleitarie) aspirazioni di carriera artistica. La capitale lombarda era infatti in quel periodo il più vivace centro culturale della penisola, in grado di esercitare, specie sui giovani, un'eccezionale forza di richiamo. Fermamente decisa, dopo la svolta della Restaurazione, a non abdicare alla sua vocazione di capitale europea, la città stava sperimentando una veloce espansione in tutti i campi; un'espansione che, se vedeva coinvolta gran parte dell'imprenditoria locale, aveva comunque il suo fulcro in una straordinaria e concorde mobilitazione delle forze culturali, convinta che il recupero dei valori liberali e nazionali potesse concretarsi, dopo il fallimento della stagione cospirativa, in una decisa politica di sviluppo, di modernità economica e sociale.

La forza di attrazione culturale di Milano era dunque da ascrivere sia all'effervescente vitalità dell'ambiente intellettuale, sia alle concrete opportunità professionali che tale ambiente sapeva offrire. Non può stupire perciò che nella città affluissero compositori provenienti da tutta la penisola, allettati da un ambiente musicale oltremodo stimolante; oppure esponenti dell'arte figurativa, fiduciosi di poter risultare tra i prescelti degli annuali concorsi di Brera, o comunque certi di trovare committenze grazie alla passione collezionistica di tanti aristocratici e ricchi borghesi. Ancor più considerevole era poi l'affluenza di letterati, dal momento che la città continuava a essere non soltanto l'asse portante del dibattito letterario, ma anche la sede della pubblicistica più agguerrita e il principale mercato del commercio librario. [...]

La sperimentazione di moduli espressivi capaci di tradursi, attraverso la conquista di un vasto pubblico, in veicolo di diffusione delle idealità romantiche e risorgimentali, tendeva dunque - secondo quello che è stato definito “programma lombardo” - a investire tutti i settori della produzione culturale. L'esigenza di un accostamento sempre più sensibile tra le varie arti, che era stata l'ideologia portante dei maggiori teorici del Romanticismo d'oltralpe (in particolare di Madame de Staël e dei fratelli Schlegel), aveva potuto diffondersi soprattutto grazie al lavoro, talvolta oscuro, dei non pochi letterati che si erano incaricati di tradurre i loro scritti. Ma una funzione importante l'avevano svolta anche quelli che, accogliendo il provocatorio invito a “sprovincializzare” e a rinnovare la cultura della penisola rivolto nel 1816 dalla Staël agli intellettuali italiani, si erano dedicati alla traduzione dei drammaturchi inglesi e tedeschi contemporanei. In questo settore assume particolare rilievo l'intensa attività di mediazione culturale esercitata a Milano da Andrea Maffei. Le sue versioni del *Teatro completo* di Schiller e dei poemi di Byron e di Moore stavano divenendo, grazie allo straordinario successo editoriale e anche in virtù dell'intensità delle relazioni culturali da lui stesso attivate, eccezionali veicoli di nuovi temi e di nuove idealità. Altri personaggi entravano in campo: corsari, banditi, eroi ribelli. A temi schilleriani e byroniani, spesso intrisi di irresistibili istanze libertarie e antitiranniche, cominciavano a ispirarsi, in un gioco scambievole di stimoli e suggestioni, letteratura, arti figurative, teatro, melodramma. [...]

L'inserimento graduale del giovane e promettente musicista nella colta società era avvenuto nei luoghi tradizionalmente deputati all'incontro intellettuale. Nei teatri, naturalmente, - i già citati Filodrammatici, la Scala, la Canobbiana, il Re, il Carcano - dove si entrava in contatto, oltre che con compositori, cantanti, librettisti e impresari, con tutta la buona società della musica. Ma anche nelle sedi dei due principali editori musicali della città, Ricordi e Lucca. O ancora nelle grandi librerie di Contrada Santa Margherita, quella dell'editore Silvestri sempre affollata di letterati, e quella di Vallardi dove oltre a libri di pregio si potevano acquistare stampe, litografie, quadri e lussuose strenne illustrate. E poi negli eleganti caffè e nelle gallerie del centro, nelle animate redazioni dei numerosi giornali e periodici (nel 1840 a Milano si contavano ben 23 testate), nelle sale dell'Accademia di Belle Arti e della Pinacoteca di Brera. La non attestata ma certo assidua frequentazione, da parte di Verdi, dei circoli intellettuali e dei loro luoghi di ritrovo pubblici o aperti al pubblico rendeva quasi d'obbligo il suo approdo ad altri spazi, in questo caso privati, la cui funzione primaria era tuttavia quella dell'incontro, del dibattito, dello scambio culturale. Intendiamo riferirci ai salotti, i luoghi di aggregazione intellettuale più tipici

dell'Ottocento. Anche se i salotti non erano certo una prerogativa di Milano (ne esistevano in ogni angolo della penisola), nella capitale lombarda essi assumevano, in quanto emanazione diretta del fervido clima culturale sin qui delineato, un rilievo particolare. Per quando l'eterogeneità dei frequentatori, appartenenti a tutti i settori più attivamente impegnati nello sviluppo sociale e culturale della città, contribuì a creare una fittissima rete di rapporti e le discussioni vertessero naturalmente sui temi più svariati, la musica era comunque uno degli ingredienti d'obbligo in qualsiasi salotto e poteva divenire il principale tramite aggregativo quando tra gli stessi padroni di casa c'era chi si dedicava, da dilettante o professionalmente, alla composizione oppure al canto; così avveniva nei salotti del Belgiojoso, dei Litta, di Rosa Bargnani, di casa Branca. Ciò poteva verificarsi anche in occasione della presenza di qualche famoso musicista o esecutore; memorabili erano rimaste, ad esempio, le esibizioni di Liszt e di Thalberg in casa Maffei, o le "serate musicali" di Rossini.

8. L'“industria” del melodramma. Il giovane operista si inserisce in un sistema teatrale così descritto da Marcello Conati (*G. Verdi, l'uomo...* cit., p. 25-27):

Gli anni dell'apprendistato milanese di Verdi e del suo esordio in teatro (1832-1839) coincidono con un periodo di forte crescita dell'“industria” del melodramma (così la definì in quel torno di tempo un attento osservatore della società italiana quale Carlo Cattaneo) negli stati italiani del centro-nord, mai fino allora verificatosi con pari intensità e non più ripetutosi in tali proporzioni, destinato a mantenersi oltre la crisi del Quarantotto, sino alla vigilia dell'unità. Alle basi di questo boom stava accanto al definitivo tramonto della committenza ecclesiastica, la grande ascesa dell'opera di Rossini nel corso degli anni Venti, cui corrispose un processo più accentuato nell'istituzione di società filarmoniche, indispensabile punto di riferimento per la formazione di orchestre locali da servire in occasione di stagioni teatrali e di “accademie”, e un'intensificazione dell'edilizia teatrale nei grandi, medi e fin piccoli centri. In quegli anni la capitale lombarda costituiva la palestra ideale per intrecciare relazioni importanti e proficue con gli operatori del settore, per misurare le forze in campo, per saggiare le proprie capacità. Di quegli stessi anni è la proliferazione, sempre in Milano, delle agenzie teatrali e la crescente affermazione del giornalismo teatrale, spesso basato su un rapporto diretto con le stesse agenzie, sintomo eloquente della progressiva concentrazione degli affari teatrali nella città della Scala, della Canobbiana, del Carcano, dei Filodrammatici, del Teatro Re, che sta a conferma della funzione pilota che Milano veniva ormai assumendo sul piano imprenditoriale ed editoriale, soppiantando quella Bologna che era stata il tradizionale punto di riferimento del “mercato del lavoro” teatrale. Tale situazione spiega perché il giovane Verdi non avesse esitato a orientarsi, per completare i propri studi e iniziare la carriera, non - come sarebbe stato forse naturale per un musicista nato in terra emiliana - verso la meno lontana Bologna, sede del Liceo musicale nel quale s'erano formati Rossini, Pacini e Donizetti, bensì verso Milano; una Milano ormai avviata a esercitare un vero e proprio monopolio del mercato operistico sulla spinta del crescente prestigio che la Scala veniva acquistando con le opere dei tre maggiori compositori del momento: Bellini, Donizetti e Mercadante, e dell'attività di due editori all'avanguardia sul piano della tecnologia della stampa, Giovanni Ricordi e Francesco Lucca, fra loro in accanita concorrenza. [...]

A differenza dei teatri del centro e del nord Europa, che agivano sulla base di un repertorio stabile, l'attività dei teatri italiani si basava - secondo una prassi già secentesca, destinata a perpetuarsi fino ai nostri giorni - sulla “stagione”, con un numero limitato di spettacoli (di solito da due a quattro opere), ma caratterizzata da un alto numero di repliche (mediamente da quaranta a cinquanta per stagione) e da un continuo ricambio di titoli e di interpreti (unica parziale eccezione al sistema stagionale, i teatri reali del Regno delle Due Sicilie, in particolare a Napoli e a Palermo, la cui attività si basava su un nucleo di opere in repertorio, con contratti di durata semestrale o annuale). A partire dalla Restaurazione il sistema stagionale si rese su un'organizzazione consolidata, destinata a durare con una certa regolarità (fatta eccezione per i trambusti determinati dal Quarantotto) fino all'unità. I teatri erano di proprietà privata, o meglio condominiale, fossero gestiti direttamente dalla casa regnante o sostenuti, anche se municipali o comunitativi, dalle nobili società, la loro attività dipendeva dai proprietari dei palchi attraverso una commissione artistica che di stagione in stagione, o di anno in anno, procedeva alla gara d'appalto, cui gli impresari concorrevano versando, in caso di aggiudicazione, una sostanziosa cauzione a garanzia dei contratti. Non mancavano tuttavia teatri a conduzione interamente privata, quali il Carcano di Milano, il San Benedetto di Venezia, il Pagliano di Firenze, e altri ancora.

9. Il “vaticinio” di Giuseppe Mazzini. A prima vista l'esordiente Verdi sembrerebbe magicamente uscito da una profezia, quella di Giuseppe Mazzini che aveva dedicato la propria *Filosofia*

della musica ad un “nume ignoto”. Ma in merito a tale questione sarà bene riflettere un po’ come fa il curatore del presente studio (G. Ghirardini, *Io sono Verdi*, in *Rass. Mus. It...* p. 6):

Sia pure interpretate a diversi livelli teorici e programmatici all’interno di un panorama eterogeneo, le esigenze più profonde della realtà culturale italiana del primo Ottocento mirano ad obiettivi comuni: riscattare la società da uno stato di ignoranza ormai intollerabile passando attraverso il processo di unificazione linguistica, sottrarre la letteratura e il teatro in particolare al genere di puro intrattenimento o all’accademia e, nell’ambito specifico della musica, superare le condizioni di un comporre che si esaurisca in se stesso o che si soddisfi della propria routine. A tale proposito assume rilievo il fatto che l’affacciarsi di Giuseppe Verdi sulla scena musicale sia stato preceduto dal “vaticinio” di Giuseppe Mazzini il quale, nel dedicare la propria *Filosofia della musica* (1836) ad un “nume ignoto”, auspicava l’avvento di un compositore che desse all’arte dei suoni una dimensione più civile e sociale. In ogni caso l’imporsi del giovane Verdi, se da un lato può apparire come la puntuale risposta al fatalismo misticheggiante del grande patriota italiano, nel senso che al pensiero deve seguire l’azione, dall’altro prenderà una strada del tutto autonoma. La *Filosofia* di Mazzini rimane, insomma, un punto di partenza, alla luce della comune tensione ideale, e nelle premesse ancor più che nei dettagli. Quanto al resto, cioè al Mazzini che parla approfonditamente di teatro, dando corpo a fantasmi alfieriani e irrigidendosi entro astrazioni intellettuali che finiscono col raffreddare il rapporto pubblico-palcoscenico, le affinità tra i due si fanno più improbabili. Diciamo pure che la profondità del pensatore non sempre collima con l’occhio clinico dell’uomo di teatro. Ecco forse perché, dopo aver dato alle stampe *Del dramma storico* (1830), lo scrittore genovese avvertirà l’esigenza di spostare il discorso sul tema della musica, a vantaggio delle proprie convinzioni artistiche. In effetti, per intendere più a fondo l’incidenza del teatro musicale sui diversi strati sociali, basta leggere quel che scrive Franz Liszt a proposito della Scala di Milano, tirando in ballo il più vasto pubblico, dal “gran signore” al “commesso dell’ultima drogheria”.

10. Il romantico Victor Hugo... “Oh, se si potesse fare l’*Hernani*, sarebbe una gran bella cosa” scrive Verdi dimostrando un forte interesse nei confronti di Victor Hugo. Dunque, come si inserisce l’autore di *Nôtre Dame de Paris* nel contesto letterario francese?

Nel passaggio dal Settecento all’Ottocento, devono tenersi presenti molte condizioni e stati d’animo storici, che influenzeranno il pensiero e la fantasia degli scrittori: il declino del materialismo e del cosmopolitismo settecentesco, l’esperienza delle utopie sociali e della Rivoluzione, l’attrazione verso problemi morali e religiosi, lo spirito nazionale, l’individualismo borghese. Individualismo, religiosità e storicismo contraddistinguono la nuova letteratura, anche senza tener conto degli elementi pratici dovuti alle scuole e all’influenza dei grandi spiriti. Quando si parla di Romanticismo, si toccano gli estremi di questo rinnovamento interiore, che s’effettua in tutta l’Europa, ma parte sostanzialmente dalla Francia con l’opera di Chateaubriand e di Madame de Staël. “Cessate di guardare alla Grecia e a Roma”, dice quest’ultima agli scrittori del suo tempo, “cercate le fonti di ispirazione nella storia nazionale, nelle vostre tradizioni, nelle vostre leggende. Ispiratevi alla religione, affinché la nostra arte acquisti in profondità e in sensibilità.” Ben al corrente dello sviluppo della filosofia e dell’arte tedesca, Madame de Staël (1766-1817) ne volgarizzò lo spirito nei quattro libri *Della Germania (De l’Allemagne)* (1810), concludendo con l’affermare la supremazia dell’ispirazione sulle regole, del sentimento sulla ragione, dell’individualismo e della libertà sull’autorità. [...]

Venendo ai romantici, si può distribuire il loro movimento in due cenacoli: il primo, detto dell’Arsenal tra il 1823-24, e il secondo, intorno ad Hugo, nel 1828. E in quest’ultimo, però, che si combatte a fondo

la battaglia contro i classicisti, i quali, dopo il 1830, spariscono dalla scena letteraria. Singolare fu la battaglia che si accese in quello stesso anno intorno al dramma *Hernani*. Lo spirito romantico si diffonde allora in Francia con l’opera di Lamartine, Hugo, de Vigny, Musset, George Sand, Balzac e Dumas padre, mentre appartato rimane Stendhal, le cui opere narrative non verranno apprezzate che molto più tardi. Con il Romanticismo entrò l’inquietudine nella letteratura francese, e la spinta primitiva, anche senza esaurirsi, deviò verso nuovi aspetti, a distanza di appena vent’anni dalla sua affermazione. Alla metà del secolo, già si assiste, con il Parnasse e il romance realista, ad un ripiegamento del Romanticismo sui propri motivi, e quindi alla liquidazione del movimento stesso.

Esso viene illustrato, però, fin dal nascere, da Victor Hugo, nato a Besançon (1802-85), che lasciò orme indimenticabili nella lirica, nel teatro e nel romanzo. Dalle *Odi e ballate (Odes et ballades)* (1826) ai drammi *Cromwell* (1827), *Hernani* (1829), *Il re si diverte (Le roi s’amuse)* (1832) e *Ruy Blas* (1838), ai romanzi *Nôtre-*

Dame de Paris (1831) e *Les misérables* (1862), si può seguire il flusso continuo della fantasia di Hugo, ora animata dalla leggenda, ora dalle idee politiche, ora dalla storia, ora dal fermento sentimentale dell'autore, ma forse, più che ai drammi e ai romanzi, per comprenderla appieno, occorre rivolgersi alle migliori opere liriche: *Le foglie d'autunno* (*Les feuilles d'automne*) (1831), *Le voci interiori* (*Les voix intérieures*), *I castighi* (*Les chatiments*) (1853), *La leggenda dei secoli* (*La légende des siècles*) (1859).

La légende des siècles. (G. Spagnoletti, *Storia della letteratura francese...* pp. 42-44)

11...e la “potenza lirica” del suo teatro. Se Giacinto Spagnoletti, come abbiamo avuto modo di constatare, insiste sul valore della poesia victorhughiana, Gustave Lanson (*Storia della letteratura francese...* vol. II, pp. 1165-1166), arriva addirittura a sottovalutare l'opera teatrale in senso drammatico, parlando di “povertà psicologica dei personaggi”, ma riconosce, al contrario, le virtù poetiche.

I drammi di Victor Hugo sono stati salvati dalla potenza lirica dello stile. Senza i loro versi che soltanto un grande poeta può darci, sarebbero dimenticati più di quanto sono dimenticate le tragedie di Legouvè o i drammi popolari di Pixérécourt. E anche se li consideriamo soltanto come poemi, si deve riconoscere che essi sono congegnati mirabilmente in modo da procurare al poeta le occasioni di dare libero sfogo al suo lirismo. L'Hugo porta avanti e tratta le situazioni e i sentimenti non importa come ma sempre in modo che la sua ispirazione lirica possa prendere il via e volare: egli fa insomma per sé quel che il librettista fa per il musicista. I suoi drammi sono come le raccolte delle sue poesie liriche: tutta la differenza sta nel fatto che in essi c'è il filo di un intreccio che cuce insieme i frammenti dell'ispirazione. Ci troviamo meravigliose strofe e deliziosi dialoghi d'amore. E non importa chi parla, Ernani e Dona Sol, oppure Ruy Blas e la regina, oppure Didier e Maria: sono sempre lui e lei, la coppia romantica. E poi troviamo anche digressioni esageratamente estese e vere meraviglie di invenzioni verbali, come ad esempio la scena dei ritratti nell'Hernani, realizzazione di una banale figura dell'arte oratoria. E poi il poeta, come faceva sulla storia dei suoi tempi e sui vari fatti della vita dei suoi giorni, medita sulle sue e sulle storie dei tempi lontani, e sotto i nomi degli attori dei suoi drammi è sempre lui che parla.

(2- continua)

...Avant marsch!

In quest'ordine di idee il nostro modesto consiglio sarebbe quello di sgravarsi di qualsiasi remora preconstituita, valutando a fondo il vero carattere del Conservatorio e valorizzandone le potenzialità tecnico-didattiche e artistico-culturali. In sintesi, il Conservatorio non è né un'azienda, né una scuola di base.

***Musicaaaa! dal prossimo numero direttamente
a casa propria sul personal computer via internet***

***Chi desidera ricevere Musicaaaa! in formato pdf via internet è pregato di
comunicare via e-mail a carlomarencolibero.it***

il proprio indirizzo di posta elettronica.

***Informiamo pure che tutti i numeri sono consultabili e scaricabili
presso lo spazio maren.interfree.it (senza www.!)***

Indagine intorno ad alcuni aspetti della biografia e della musica di Mozart

di Giuseppe Rausa

3. Mozart e Da Ponte: il misterioso “backstage”

Un libretto “aggiustato”. Tutta da chiarire resta anche la concreta relazione tra il *Don Giovanni* “veneziano” del librettista Bertati (1735-1815), musicato da Giuseppe Gazzaniga (Verona 1743 - Crema 1818), andato in scena nel febbraio 1787 (al teatro San Moisè) e quello “praghese” di Da Ponte - Mozart. Sebbene il librettista di Ceneda (una frazione di Vittorio Veneto) non risparmiasse gli insulti al collega veneziano (definito nelle *Memorie* “botta gonfia di vento”; nel medesimo testo invece attribuisce a Casti - ma c'è da dubitarne - la definizione di Bertati “povero ciuccio”), d'altro canto è proprio attingendo a piene mani dal libretto di quest'ultimo che Da Ponte crea il suo celebre testo. Il lavoro di Bertati, in un atto unico, inizia con la violenza a Donna Anna (qui definita in modo inequivoco) e con il conseguente omicidio del Commendatore, prosegue con l'irruzione di Donna Elvira, l'aria del catalogo, le minacce a Biagio (alias Masetto) e la seduzione di Maturina (alias Zerlina); poi l'opera di Gazzaniga prosegue con un Don Giovanni assediato da ben tre spasimanti (a Maturina, qui pienamente consenziente e decisa a sposare il cavaliere, ed Elvira si aggiunge Donna Ximena) che riesce a disimpegnarsi mettendo le donne l'una contro l'altra (duetto litigioso di Elvira e Maturina). Si salta poi direttamente alla scena del cimitero, all'imprudente invito a cena e al grande Finale con l'irruzione della statua, il dissoluto punito e il concertato liberatorio e felice di tutte le vittime dell'incontenibile seduttore.

Se non vi sono particolari problemi nel rilevare la dipendenza del testo di Da Ponte da quello di Bertati (il librettista di Mozart aggiunge i noti episodi centrali e rende la figura del seduttore assai più variegata e simpatica), il mistero riguarda le notevoli somiglianze che, in più punti, la partitura veneziana mostra nei confronti di quella praghese. E' probabile che una versione del lavoro fosse disponibile a Vienna e fosse conosciuta da Mozart anche perché uno dei cantanti dell'edizione di Gazzaniga, il tenore Antonio Baglioni (facente parte della compagnia di canto dell'impresario praghese Guardasoni; nel 1791 protagonista, nel ruolo principale, de *La clemenza di Tito*), è tra i protagonisti di quella mozartiana (entrambe le volte nel ruolo di Don Ottavio) e può avere portato con sé e messo a disposizione di Mozart e Da Ponte copia della musica veneziana (magari proprio tramite Guardasoni, il committente del Don Giovanni praghese). Inoltre l'anno precedente Gazzaniga era stato a Vienna e aveva collaborato con Da Ponte mettendo in scena, senza troppo successo, l'opera buffa *Il finto cieco* (febbraio 1786), subito prima che il letterato iniziasse a lavorare alla “traduzione” italiana del *Figaro* di Beaumarchais.

Comunque siano andate le cose Da Ponte rimane alquanto abbottonato intorno alle origini del *Don Giovanni*; solo nella già citata autobiografia in forma ridotta edita negli USA nel 1819 si lascia sfuggire che era stato Guardasoni a consegnare a Mozart il libretto del Bertati, chiedendogli di musicarlo nuovamente e che allora il salisburghese era ricorso a lui per averne una versione rimaneggiata. Nelle più note *Memorie* (1823) in tre volumi non ripeterà questa verosimile versione dei fatti.

Nella musica di Gazzaniga, tra i passi più suggestivi quanto a somiglianze con la partitura mozartiana ricordiamo: l'atmosfera sonora dell'intero tragico episodio iniziale (scene 1° e 2°) ossia inizio silente e inquieto, esplosione del dramma, statico terzetto “funerario” generato dal Commendatore morente; l'inciso orchestrale che segna l'entrata in scena di Don Giovanni inseguito da Donna Anna; l'aria del catalogo animata dal medesimo spirito beffardo e da somiglianti soluzioni ritmiche; il tema della festa di Maturina, “Tarantan, tarantan, tarantà”, simile a quello di “Gioviette che fate all'amore” di Zerlina (li attraversa una medesima sensuale esuberanza); allo stesso modo il percosso Biagio canta in “A me schiaffi sul mio viso” un lamento risentito, molto vicino al “Ho capito signorsi” di Masetto; inoltre l'aria bipartita “Se pur degna voi mi fate” la quale segna il totale e definitivo cedimento di Maturina (una seducente dolcezza nella prima parte sfocia nella decisa e brillante stretta “Caro, caro, che vel' dico”) e costituisce la necessaria premessa del celebre (anch'esso bipartito) duetto “Là ci darem la

mano”.

Nella seconda parte del dramma giocoso di Bertati e Gazzaniga si nota il duetto del cimitero di Don Giovanni e Pasquariello (alias Leporello), “Signor Commendatore...” il quale propone già quella geniale miscela di sfrontatezza e paura, quel costante giocare su due affetti antitetici continuamente alternati (e compiutamente resi dagli intrecciati disegni vocali), che segnerà l’immortale, parallela pagina mozartiana (“O statua gentilissima”). Va inoltre notato che la parte conclusiva del duetto di Gazzaniga (“Aspetta, o stolido, che per convincerti”) esordisce con un quieto e interrogativo inciso strumentale in terzine degli archi, volto a creare un clima di magica sospensione idoneo alla scena catacombale, inciso che Mozart riprende e trasporta invece al momento della morte del Commendatore (diventerà in seguito l’indimenticabile incipit della pianistica *Sonata op 27 n. 2* di Beethoven). In entrambe le scene siamo di fronte all’irrompere di una realtà inaudita (il soprannaturale in Gazzaniga; semplicemente la morte in Mozart) che quel fluido scorrere di terzine prepara con soave eleganza, sorta di magico tappeto sonoro che cerca di smorzare l’orrore, ponendolo entro un’apollinea cornice.

L’ampia scena finale sviluppa il carattere solenne del protagonista e quello tremebondo di Pasquariello al cospetto della Giustizia oltremondana; la conduzione degli eventi sonori, sviluppati in un serrato andamento dialogico in cui l’azione si fa musica, è identico a quello mozartiano. Il Don Giovanni di Bertati-Gazzaniga è però una figura fredda e scostante, cinica e spietata, totalmente perduta e priva di umanità (la violenza su Donna Anna è esplicitamente ammessa; la seduzione di Maturina, ai danni del povero Biagio, portata a compimento); la punizione finale giunge dunque benvenuta e il vivace e ottimo concertato conclusivo funziona da esorcismo benefico, concertato che approda addirittura a una scrittura onomatopeica e “carnevolesca” (l’opera era stata scritta per la stagione del carnevale) i cui “flon flon, tren tren, pu pu” si inseriscono in una corrente di “follia” musicale che troverà la propria perfetta definizione nel celebre concertato del Finale primo dell’*Italiana in Algeri* (Rossini, 1813). Al contrario il più complesso (e inconcludente, poiché nessuna delle sue imprese giunge a compimento) seduttore di Da Ponte - Mozart si rivolge alla Statua all’interno di un tessuto di tormentata solennità che esprime il proprio stupore di fronte all’apparizione del metafisico, attraverso un linguaggio sonoro denso e derivato dalla tradizione dell’opera riformata di Gluck. L’allegro concertato finale quindi appare fuori posto in quanto la dolente problematicità dello scontro di terreno e oltremondano in Mozart non richiede alcuno sfogo liberatorio. In quel caso la “fedeltà” a Bertati appare fuori posto. Chissà se Mozart e Da Ponte hanno mai avuto modo di discuterne.

D’altro canto l’opera di Mozart e Da Ponte, con quella sottile, insinuante simpatia per il prepotente cavaliere doveva risultare poco gradita a Giuseppe II: rispetto alle *Nozze*, l’intento antinobiliare e massonico appare annacquato dal carattere contraddittorio del libertino, deciso sostenitore dell’umana disuguaglianza (le prepotenze contro Masetto replicano quelle del conte Almaviva nei confronti di Figaro) ma anche figura carismatica, tormentata dalla “troppo umana” necessità di immergersi senza remore in una dimensione demonico-carnale. In fondo l’“innocuo” *Don Giovanni* di Bertati è un personaggio ben altrimenti censurabile, autore di “enormi misfatti” il quale si trascina dietro un’implicita maledizione del privilegio nobiliare.

Nettamente differente appare infine la figura di Donna Evira, che esordisce con un’aria introversa e sofferente (“Povere femmine”) e poco prima del finale abbandona Don Giovanni al suo destino (“Sposa più a voi non sono”), invitandolo a “tornare alla virtù”.

Una misteriosa apparizione. Nella gestazione del libretto del *Don Giovanni* si inserisce perfino la controversa figura di Giacomo Casanova. L’avventuriero veneziano, prestigioso maestro della Massoneria fin dagli anni cinquanta, può essere considerato una sorta di agente segreto delle logge in perenne missione in Europa, tra Parigi e Londra, la Spagna e la Russia, l’impero austriaco e la frammentata penisola italiana. Non stupisce quindi vederlo all’opera nella Vienna di Giuseppe II in cui approda, dopo sfortunate disavventure veneziane, nel 1783. Qui ritorna a frequentare quotidianamente l’amico Da Ponte, conosciuto a Venezia nel 1776, certamente entra in contatto con Mozart e Salieri (anche se non ne parla mai), si inserisce abilmente nei più alti circoli del potere asburgico, viene ricevuto dall’imperatore e riprende presto a viaggiare tra la Boemia e la Germania. Conosciuto a Vienna il conte Joseph Karl von Waldstein, primogenito di Emmanuel von Waldstein e Maria Theresa,

principessa di Liechtenstein, ne accetta in breve tempo l'impiego presso la biblioteca del castello di Dux (circa 200 chilometri a nord di Praga). Vi si trasferisce nel 1785 e vi rimane fino alla morte (1798).

Sono proprio gli anni di Dux a interessare la nostra indagine, poiché tra le carte dello scrittore verranno trovate delle varianti della scena nona del secondo atto del *Don Giovanni* di Da Ponte (una delle scene assenti in Bertati e aggiunte dallo scrittore di Ceneda). Casanova ha sempre frequentato la gente di teatro (in genere vicina a quella delle logge): è figlio della commediante Zanetta Farussi (morta a Dresda nel 1776) e a Giuseppe II ha proposto invano sontuosi spettacoli di corte. Dal suo dorato eremo di Dux (il cui impiego si può anche intendere come una doverosa pensione elargita dalla Massoneria a un fedele servitore, dato che la famiglia Waldstein era inserita nell'universo delle logge) l'ex avventuriero scende a Praga per lunghi periodi; in particolare nell'autunno 1787 è nella capitale boema dove reincontra un Da Ponte affaccendato nel *Don Giovanni* (e dunque anche Mozart). Il librettista, è cosa nota, viene richiamato anzitempo a Vienna per portare avanti la stesura dell'*Axur* di Salieri e non può dunque seguire fino alla fine la messa a punto del *Don Giovanni* (andato in scena alla fine di ottobre 1787); si può dunque ipotizzare che Mozart abbia chiesto consiglio per il suo testo anche all'"esperto" Casanova il quale, è cosa certa, il 25 ottobre 1787 è a Praga (in quella data scrive una lettera dalla capitale boema al conte di Lamberg)? Un'ulteriore riprova della familiarità che potrebbe avere legato Mozart - Da Ponte e Casanova è data dal fatto che nell'estate 1788, allorché Casanova si trattiene lungamente a Praga per seguire la stampa del suo romanzo *Jcosameron*, egli è ospite di Pasquale Bondini, ossia del direttore della compagnia d'opera italiana che è stata la principale responsabile del successo mozartiano a Praga nel biennio 1786-87 (prima con l'esecuzione del *Figaro*, poi del *Don Giovanni*). Casanova torna a Praga nel settembre 1791: non può certo mancare ai festeggiamenti per l'incoronazione di Leopoldo II (è assai probabile che si rivide con Mozart); ma anche di tale esperienza non abbiamo testimonianza da parte dello scrittore veneziano. Tutto ciò è ipotizzabile come verosimile congettura in relazione ai due fatti certi già citati: le varianti al libretto del *Don Giovanni* stese da Casanova e l'amicizia di quest'ultimo con Bondini.

Infine un ultimo aspetto appare fortemente suggestivo: mentre il primogenito Joseph Waldstein (1755 - 1814) che frequenta la Vienna di Giuseppe II, Da Ponte e Mozart dava asilo al "maestro" Casanova, uno dei suoi fratelli (ne aveva ben dieci), Ferdinand von Waldstein (1762-1823) studia composizione a Bonn (dal 1788) con Andrea Luchesi, diviene amico di Ludwig van Beethoven e in seguito suo protettore presso le medesime cerchie aristocratiche di Vienna che avevano sostenuto l'attività del salisburghese. Quest'altro Waldstein, il cui nome rimane eternamente legato alla celebre *Sonata pianistica op. 53* del compositore di Bonn, è anch'egli partecipe di importanti cerchie massoniche in Europa e opera come diplomatico alla corte di Max Franz (fratello di Giuseppe II e di Leopoldo II) nel periodo 1788-92 (in seguito collaborerà con l'esercito inglese in qualità di maresciallo di campo nel periodo 1795-1807). Ci si può anche chiedere come mai Ferdinand von Waldstein decida di andare a studiare a Bonn da Luchesi avendo a disposizione Mozart (con il quale la famiglia Waldstein possiede evidenti rapporti di conoscenza) a Vienna. Al di là di possibili speculazioni, difficili da dimostrare, può darsi che le prospettive "diplomatiche" fossero quelle primarie e la questione musicale un semplice paravento. In ogni caso questo Waldstein preferisce l'insegnamento di Luchesi e l'ambiente di Bonn a quello prestigioso della capitale dell'impero. Dunque esiste un ulteriore possibile canale, tutto da investigare, che porta da Luchesi a Mozart, attraverso la strana via dei fratelli Waldstein, del bibliotecario Casanova e del castello di Dux (dove si trovavano alcune composizioni di Luchesi) posto nelle vicinanze di quella Praga che diede a Mozart le soddisfazioni più grandi nell'ultima parte della sua carriera di compositore.

La famiglia Waldstein è presente in modo determinante nel triangolo geografico Vienna - Dux - Bonn (si ricordi inoltre che tra le numerose famiglie della nobiltà viennese che sottoscrivono le accademie mozartiane dei primi anni ottanta non manca quella dei Waldstein); a queste presenze, troppo poco studiate, si deve aggiungere il fatto (pressoché ignoto alla totalità dei biografi mozartiani) che anche a Salisburgo risiede, in posizione significativa, una Waldstein. Nel 1763 il gran ciambellano di corte, nonché amico e mecenate dei Mozart, Leopold von Kuenburg sposa Friedriche Maria Anna

Waldstein (nata a Dux nel 1742 - morta a Salisburgo nel 1803), zia (paterna) dei fratelli Joseph e Ferdinand. Tale conoscenza, provata tra l'altro dalla lettera che Mozart spedisce al padre il 26 novembre 1777, lettera nella quale invia precisi saluti a "conte e contessa Kuenburg", può avere ulteriormente facilitato l'introduzione di Mozart nella cerchia aristocratica viennese. Dunque più che di un triangolo si può parlare di un quadrilatero. Altri indizi si aggiungono se si pensa che un altro Waldstein, Jan Vincenc Ferrerius von Waldstein (1731-1797), "scopre" intorno al 1760 il talento del praghese Josef Myslivecek e lo manda a studiare, nel 1763, da Giovanni Battista Pescetti, ovvero proprio nella Venezia di Galuppi, Bertoni e Luchesi, città dalla quale inizia l'ascesa italiana e quindi europea del "divino boemo". Gli incontri italiani tra i Mozart e Myslivecek (1770-73) potrebbero essere stati caldeggiati dalla famiglia Waldstein così come la presenza (per certi aspetti inspiegabile) di Ferdinand von Waldstein da Luchesi potrebbe essere una scelta derivata dalla conoscenza della segreta collaborazione che forse legava il Kapellmeister di Bonn a Mozart. Uno studio (fino a oggi inesistente a quanto mi consta) sulla casata dei Waldstein nella seconda metà del Settecento potrebbe chiarire numerosi eventi.

Una carriera sorprendente. La vicenda biografica di Lorenzo Da Ponte contiene innumerevoli enigmi. Quello che maggiormente interessa in questo contesto è la sua assunzione a poeta dei Teatri imperiali da parte di Giuseppe II intorno al 1783, un onore del tutto inadeguato alle capacità fino ad allora espresse dal letterato di Ceneda.

Da Ponte, dopo l'ordinazione sacerdotale (1773), si trasferisce a Venezia dove entra in contatto con gli ambienti dell'aristocrazia illuminista. Ottenuta una raccomandazione per il seminario di Treviso vi insegna per un paio di anni e nel 1776 vi tiene una prolusione cittadina di stampo "progressista", inneggiante al buon selvaggio di Rousseau e alle dure leggi sociali, incapaci di garantire la felicità. Il gesto è considerato e il sacerdote viene immediatamente deferito alle autorità veneziane che ne determinano l'allontanamento da ogni forma di insegnamento nei territori della Repubblica veneta (1776). Con questo "fiore all'occhiello" Da Ponte può tornare a Venezia come figura nota e approfondire i propri legami con quella cerchia riformatrice. Diviene amico di Giacomo Casanova, di Pietro Zaguri, istitutore dei figli di Giorgio Pisani (arrestato nel 1780 per le sue attività di riformatore costituzionale); diviene l'amante di Angela Bellaudi, una popolana che per lui abbandona il marito (da cui forse veniva maltrattata; tuttavia nel 1780, partito Da Ponte, Angela torna al tetto coniugale dove Da Ponte la ritroverà nel 1798) e vive di espedienti nel periodo 1777-79 (il sacerdote Da Ponte non può convivere con una donna sposata e la sistema presso conoscenti), dandogli ben tre figli, tutti regolarmente abbandonati all'Ospedale della Pietà (in questo Da Ponte e Mozart si assomigliano: nel loro eccessivo e incontrollato "amore" per l'altro sesso si disinteressano delle creature che mettono al mondo). L'adulterio viene infine denunciato dal marito di Angela (solo nel 1779 però, tre anni dopo il fatto; per giustificarsi l'uomo afferma di temere il sacerdote e le sue amicizie potenti) e Da Ponte, il quale si affretta a fuggire a Gorizia (in territorio austriaco), viene condannato dall'Inquisizione a quindici anni di esilio da Venezia. Il percorso è quindi in tutto simile a quello di Casanova che venne pure esiliato da Venezia, dopo la sua celebre fuga dai Piombi (1756).

A Venezia Da Ponte era diventato amico di Caterino Mazzolà, stimato librettista ai primi passi (futuro autore del testo della *Clemenza di Tito*, 1791); quando costui ottiene una prestigiosa nomina al teatro di Dresda (1780), ritrova, di passaggio a Gorizia, l'esiliato Da Ponte il quale decide di seguirlo (dopo un primo, breve periodo a Vienna) nella capitale della Sassonia (fine 1780). A Dresda il letterato ottiene alcune raccomandazioni per Vienna: nelle *Memorie* parla di una lettera per Salieri, di cui però non c'è traccia. Sappiamo invece che egli viene inviato da Mazzolà a Johann von Puthon, commerciante all'ingrosso e soprattutto figura rilevante della Massoneria austriaca (affiliato fin dal 1774, dapprima in quella praghese, poi a Vienna), ben inserito nell'ambiente letterario della capitale (frequenta il salotto di Metastasio). Per tale via dunque, all'interno di un preciso circuito di aderenze massoniche, Da Ponte giunge dalla Venezia progressista agli ambienti riformatori della capitale asburgica (dove, tra l'altro, ritrova nel 1783-85 Casanova, nuovamente in fuga da Venezia).

Giuseppe Rausa (4- *continua*)

Ecco le plebi!

“Plebe! Patrizi! Popolo dalla feroce istoria..., no, no, non ci siamo!”, bofonchiava Simon Boccanegra alle prese col discorso d’insediamento a nuovo doge della repubblica di Genova. “Roba obsoleta, da veteropolitica, buona solo ad accarezzare le orecchie del vecchio Fiesco, sonoramente trombato alle ultime elezioni insieme alla sua cricca di rossi ghibellini, sovversivi e antipapisti.” Lui invece, capo di Forza Genova, il partito dei guelfi neri, eccolo ancora lì a cingere la corona dogale per la quarta volta. “Ma quali plebi e patrizi! Nel mondo d’oggi, nel mondo delle non-idee, queste categorie non esistono più. Di “Ricchi e Poveri” c’è rimasto solo il complesso musicale. Eh sì, anche i lupi proletari più famelici si sono trasformati in... agnelli. Tutti proprietari, tutti consumatori, tutti vacanzieri, tutti...” “cretini!”, soggiunse di rimando una possente voce di basso alle sue spalle. Era Jacopo Fiesco che veniva a congedarsi dal rivale, più che mai deciso a prender la via dell’esilio. “Caro consuocero”, disse Simone sfoderando un sorriso ammaliatore che metteva in bella vista una dentatura non ancora assalita dalle insidie del tempo, “qual buon vento?” “Parto!” “E perché?” “La faccia, ho perso la faccia!” “E ci credo. Dopo aver civettato per due anni con il prode Radames e aver goduto l’ebbrezza del potere dal tuo seggiolino presidenziale, cosa potevi aspettarti dai tuoi?” “Il conto, naturalmente.” “E ben salato, per di più. Comunque non voglio infierire e visto che anche tu sei della famiglia avrei pensato d’intercedere per te presso Gabriele Adorno che come sai sta all’opposizione con i guelfi bianchi. Vedrai che un posticino nel suo governo ombra salterà fuori anche per te. Amelia ne sarebbe così felice...” “Addio!”, lo interruppe bruscamente l’altro. E con un profondo fa basso si congedò. “Che palle questi Fieschi! Ma torniamo a noi. Cittadini! No! Carissimi concittadini... In questo lieto e fortunato giorno... anzi... in questa nuova stagione di ricchezza e prosperità vi annuncio l’abolizione dell’Ici sulla prima casa e magari anche sulla seconda... piano, piano, la campagna elettorale è finita...” E iniziò a sudar freddo all’idea di dover passare dal dire al fare, lui, che da buon ex corsaro prestato alla politica, le promesse le sapeva mantenere solo alla maniera dei marinai. Per aver qualche dritta pensò di telefonare a Francesco Foscari, suo collega veneziano. “Figuriamoci, con la storia del figlio indagato per traffico di droga, quello non ci sta più con la testa. I Pisani? Meglio lasciar perdere. Non vorrei ritrovarmi anch’io cannibale come il conte Ugolino! Gli Amalfitani? Quelli, addirittura, volevano offrirmi di celebrare il mio insediamento sui cumuli della loro monnezza.” “In qualche modo farò”, decise alla fine, sapendo che nell’arte del destreggiarsi era maestro senza pari. Non fece in tempo a finire la frase che Paolo Albiani, suo fido ministro dell’interno, entrò nello studio tutto ansimante. Era costui un personaggio tutt’altro che raccomandabile, particolarmente versato nel disseminar qua e là veleni o ad armar sicari. In ciò erano evidenti i frutti dell’educazione ricevuta presso Vladimiro P., Zar di tutte le Russie. “Mio Duce! Per le piazze cittadine c’è un agitatore che va mettendo nei cervelli del popolino certi grilli...” “E chi è? Quel rompicoglioni del Beppe?” “No...” “Quei due impiastri di Anno Zero?” “No, un altro ancora e per di più extracomunitario. Viene da Firenze. Se ne va in giro a reclamizzare il suo ultimo libello, una certa Commedia che taluni dicono sia per davvero divina!” “Divina, eh?” E Simone, un po’ seccato perché convinto che quell’aggettivo fosse stato inventato solo per lui, prese tra le mani la copia, l’aprì a caso e vi lesse qualcosa circa una certa lupa. Il pensiero gli corse istintivamente alla Città Eterna, al suo Papa bianco e al nuovo Podestà nero. “Ché questa bestia... ha natura sì malvagia e ria... e dopo ‘l pasto ha più fame che pria.” “La solita sparata leghista dei nipotini lumbard di Alberto da Giussano.” E poco oltre vi stava scritto: “Molti sono gli animali a cui s’ammoglia, e più saranno ancora, infin che ‘l Veltro verrà, che la farà morir con doglia.” “Sì, sì, il Veltro, campa cavallo. Dovrà ben aspettare ‘sto Veltro. Per il momento qui comando io. E bravo l’Alighieri...” “Un nuovo attaccabrighe, come se non bastassero già quegli altri”, soggiunse Albiani. E pronunciò i tre fatidici nomi che non mancavano mai di far ribollire il sangue nelle vene del doge. “Un nuovo editto bulgaro?” “No.” “Io invece avrei pensato, così per essere più sicuri...” “Guarda, un po’ giù nella piazza”, lo interruppe. “Vedi tutte quelle formichine che corrono a destra e a manca senza tregua? Se dovessi interrogarle una ad una sentiresti uscire dalle loro boccucce candide una valanga di maledizioni e di impropri contro di noi tali da far rizzare i capelli persino a Belzebù. Eppure con due paroline dette al momento giusto saranno sempre pronte, per una strana magia, a precipitarsi in massa alle urne per rivotarci e rilegittimarci.” E con ghigno mefistofelico soggiunse: “Ecco le plebi!”

Hans

I Quaderni di *Musicaaaa!*

(ora disponibili a prezzo ridotto anche in formato p.d.f. e finale
allo spazio internet maren.interfree.it)

- 1 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (quinti toni e septimi toni)
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 10
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
un fascicolo euro 8
- 4 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 10
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
un fascicolo euro 5
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***
un fascicolo euro 5
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***
per soprano, organo positivo o clavicembalo
un fascicolo euro 5
- 9 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (I-II-III)***
- 10 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)***
a cura di Alberto Iesùè - un fascicolo euro 10
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 10
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***
un fascicolo euro 5
- 13 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 58, 60, 61, 65, 66)***
- 14 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 67, 68, 70, 74)***
a cura di Alberto Iesùè - un fascicolo euro 10
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)
un fascicolo euro 10 (edizione riveduta e corretta)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli - *Sonate fugate***
a cura di Roberto Becheri - un fascicolo euro 8
- 18 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (terza parte)
F. A. Bonporti Op. X Invenzione IV - A. Vivaldi Op. II Sonata VIII
un fascicolo euro 10
- 19 - **Orazio Vecchi - *Madrigali a sei voci***
- 20 - **Orazio Vecchi - *Madrigali a sei voci***
ed. critica di Mariarosa Pollastri
un fascicolo euro 10
- 21 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (quarta parte)
G. F. Handel Op. I Sonata VIII in Do min. per oboe solo e basso
un fascicolo euro 10
- 22 - **Luca Marenzio - *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 23 - **Luca Marenzio - *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 10

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaaa!* su supporto cartaceo è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di euro 2 per spese di spedizione) sul c/c postale 20735247 intestato all'Associazione Musicanuova, P.zza Seminario, 3 - Mantova. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail carlomarenco@libero.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677