

Musicaaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno XV - Numero 41

Gennaio-Giugno 2009

Sommario

<i>Il bianco e il nero in bianco e nero</i>	pag.	3
<i>Troppi tagli, troppa spocchia</i> , di P. Mioli		4
<i>Trono, altare e polica, l'enigma del Don Carlo</i> , di C. A. Pastorino		5
<i>Rivisitazione</i> , di P. Avanzi		10
<i>L'arte nell'anima</i> , di E.T.A. Hoffmann		15
<i>Notizia intorno a un concerto</i> , di M. Primignani		16
Ernani: " <i>brevità e fuoco</i> ", a cura di G. Ghirardini		20
<i>Rosmunda, "barbara" regina</i>		
<i>nel teatro di Giuseppe Lillo</i> , di F. S. Lo Presti		24
<i>I dolori del giovane Werther</i>		28

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 2009 a *Musicaaaa!*

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

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Scarsellini, 2

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

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

'Venezze' di Adria
'Vivaldi' di Alessandria
'Piccinni' di Bari
'Martini' di Bologna
'Monteverdi' di Bolzano
'Venturi' di Brescia
'Palestrina' di Cagliari
'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze
'Giordano' di Foggia
'Paganini' di Genova
'Casella' dell'Aquila
'Schipa' di Lecce
'Campiani' di Mantova
'Verdi' di Milano
'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova
'Bellini' di Palermo
'Boito' di Parma
'Morlacchi' di Perugia
'Rossini' di Pesaro
'D'Annunzio' di Pescara
'Nicolini' di Piacenza
'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma
'Buzzolla' di Rovigo
'Verdi' di Torino
'Bonporti' di Trento
'Tartini' di Trieste
'Tomadini' di Udine
'Marcello' di Venezia
'Dall'Abaco' di Verona

Kreiseriana

Il bianco e il nero in bianco e nero

Svegliatosi in tarda mattinata Otello, detto il Moro di Venezia, comandante supremo dell'armata ducale e noto sterminatore (ma solo in videogame) di saraceni, si specchiò distrattamente quasi senza vedersi, tale era lo stato di sonnolenza nel quale l'aveva ridotto una notte di bagordi dopo l'ennesima vittoria sul nemico, tra l'esultanza generale. Perciò ripeté il gesto, incuriosito da un insolito chiarore che si irraggiava dallo specchio. Lanciò dunque un nuovo sguardo e, lui che era aduso a vedersi così abbronzato, notò con serio stupore di essere diventato improvvisamente bianco. Si era lavato un po' troppo il viso dopo la rituale sbornia notturna, o forse qualcuno per scherzo gli aveva imbrattato i connotati durante il sonno pesante? Si tolse la camicia e notò bianco il petto, così come apparve bianco l'intero corpo dopo che si era svestito completamente. Prima ancora di riferire il fatto alla consorte che diceva di amarlo così come madre natura lo aveva fatto, ricevette una telefonata. Pronto, chi parla? Ah, sei tu Radames? Era il collega egizio, un buon amico da poco eletto generale, anch'egli massacratore (ma virtualmente) di barbari etiopi, probabili avi di Otello, il quale comunque non gli serbava alcun rancore visto che da tempo ormai immemorabile i suoi parlavano veneto. Dimmi, Radames, hai qualche noia con Aida? Da parte mia con Desdemona non c'è male, non fosse per quel Morfeo tra le cui braccia sta ancora dormendo. Sai, la gelosia è un'idra fosca. Prima o poi lo sopprimerò. Basta un click. Ma dimmi... come? incredibile! Infatti, Radames gli stava confessando di essersi svegliato tutto nero. Non per la rabbia, ma per il colore diffuso sulla pelle. Pensa, tu scuro come il cioccolato e io bianco come il latte. Capisco l'imbarazzo: nero come un etiope. Che dirà quella canaglia di tuo suocero Amonaso? Ti farà passare dalla sua parte cosicché rischierai di essere condannato dal tuo popolo per alto tradimento, finendo i tuoi giorni come lavapiatti nei sotterranei di qualche pub. In compenso piacerai ancora di più ad Aida...No? Ti vuole biondo con gli occhi azzurri come l'immensità dei cieli della sua terra? Valle a capire le donne! Hai provato con lo sbiancante di Michael Jackson? Esaurito? Capisco che la situazione è pesante. Basta comunque che restiamo amici e che non ci facciamo guerra. Poi, con la guerra io ho chiuso. Lascio gli eserciti un po' dappertutto ma solo per il piacere dei soldati. Cosa farebbero senza sparare un po'? Da parte mia, invece, Ora e per sempre addio... Niun mi tema s'anco armato mi vede! Promessa di un uomo... navigato. Per uscire da questa empasse bisognerebbe chiedere consiglio a qualcuno. Da parte mia avrei una persona fidata, certo Jago, un onest'uomo che mi vuole bene. E tu?... Giusto, Ramfis il parroco, quello sì che la sa lunga. Non è certo alle prime armi.

In meno di un lampo si consultarono ciascuno col proprio esperto, addivenendo ad una soluzione concorde. Viste le normative sui trasferimenti e le affinità tra latte e cioccolato, Otello avrebbe preso il posto di Radames nella terra dei Faraoni, tra piramidi e cubi (essendo nel contempo le sfingi diventate cubiste), mentre quest'ultimo, tuffatosi nel Nilo, sarebbe riemerso dalla acque della Serenissima Repubblica con tanto di ingresso trionfale nella basilica di San Marco. Libero e giocondo tra cielo e mar, cori e clangori di trombe! E le rispettive mogli? Trasferimento negato. Se le sarebbero scambiate, e volentieri, dal momento che per Otello Desdemona cominciava ad essere un serio problema soprattutto per le scappatelle con i caporali di giornata, mentre avrebbe gradito una donna come Aida nera di nascita (bella forza fare la tronista vicino al sole) ma celeste d'adozione. A Radames andavano bene tutte, anche se di facili costumi: cioè in topless.

Quindi, a conti fatti, avrebbero potuto ritornare ai loro war games, giocando con le bombe intelligenti, l'uno contro gli etiopi, l'altro contro i saraceni, e soprattutto a sognare un mondo senza barbari. Sotto le cineprese della televisione, ma in bianco e nero per meglio rendere le rispettive identità, ma anche perché nel caso di qualche graffio il sangue sembrasse acqua sporca. Il tutto, tra suoni, balli e canti, tipo guerra, guerra, guerra, guerra, guerra! (per finta, naturalmente), seguiti dal refrain "Distruggere per Ricostruire."

J. Kreisler

Troppi tagli, troppa spocchia

di Piero Mioli

“Mala tempora currunt” per la cultura, lo spettacolo, la musica, il melodramma, a causa, si sa, dei famigerati tagli imposti dalla finanziaria. “Pessima”, verrebbe invero da correggere (anche la finanziaria, come femminile singolare, ma stavolta è un neutro plurale che accresce i “mala”), ché mai e poi mai sembra che tali mondi abbiano goduto buona salute da parte del potere politico; né mai si sono sentite parole di elogio e di soddisfazione da parte di chicchessia. Conseguenza dei tagli, per il settore specifico del teatro d’opera, sono stati il parziale cambiamento o la decurtazione dei programmi già annunciati, con prevista condoglianza da parte degli organizzatori e stupito dispetto da parte dei pubblici (che chissà perché non se l’aspettavano). Dunque è questione di soldi, pari pari; e quindi di qualità artistica, questa dipendendo sempre da quelli. Fra i rimedi avviati, peraltro non da ora, si registrano i progetti di formazione giovanile, che dovrebbero dar linfa alle compagnie di canto (e d’altro) risparmiando parecchio, e anche la prassi dello scambio, della coproduzione, del recupero di iniziative precedenti. Possono bastare? dipende dalle capacità e dal senso della misura dei responsabili, ché fra i giovani si contano elementi più buoni e meno buoni e certo non tutti gli allestimenti possono funzionare sempre. Capacità, misura, responsabilità: sono parole semplicemente tremende e difficilmente oggettive, discutere sulle quali è del tutto inutile.

In tanta gravità, sembrerebbe inutile anche dare altri suggerimenti di rimedio, proporre altre eventuali forme di soluzione. Tuttavia il pulpito dello scrivente, che si alimenta al mondo di un cultura militante, sì, fra scrittura, insegnamento e divulgazione, ma non operativa, organizzativa, avvezza a far quadrare i conti, è così poco autorevole da potersi permettere anche di buttar là qualche idea, consiglio, provvedimento. Per cominciare, i compensi elargiti ai personaggi dello spettacolo, lirico e non lirico, sono sotto gli occhi di tutti: se c’è una crisi di raggio planetario, perché non concordare qualche calmiera, ragionevole o anche drastico, su questi emolumenti stellari, che offendono l’uomo della strada, il lavoratore comune, il professionista, l’intellettuale, il poeta, il pittore, l’artista in erba e anche quello già cresciuto e un po’ piegato sullo stelo? Il discorso riguarda i cantanti, gli strumentisti, i direttori d’orchestra, e va bene ovvero male; ma riguarda anche i registi e gli scenografi, appo i quali va malissimo senz’altro. Se ancora si ritiene che ogni baritono malvagio debba aver le sembianze di Hitler e ogni coro di soldati debba indossare le camicie nere (e capita molto spesso, in ambiti peraltro, come dire? faraonici), allora è questione di denaro non troppo ma proprio immeritato; e allora uno spettacolo sobrio, con qualche bella luce allusiva, con qualche ricco fondale dipinto alla Torelli, alla Burnacini o alla Bibiena costa infinitamente meno e va altrettanto meglio.

Poi c’è il repertorio (si taccia, ora, di forme ed espressioni limitrofe o minori come l’opera senza scena, l’antologia operistica, l’opera per bambini; oppure il concerto d’arie, di duetti, di cori, di parafrasi, per banda; o l’opera filmata o il film d’opera). Posto che l’opera di repertorio sia anche la più cara, se non per altro perché più bramata e attesa dalle esigenze del pubblico, e che essa debba continuare a stare al centro delle programmazioni, non si potrà cercare dell’altro, anche dell’altro? Il Seicento veneziano, il Settecento napoletano, il Novecento in genere dovrebbero costare molto meno; e proposte a prezzi bassi, specie per gli studenti di Conservatorio o per i giovani musicisti ma anche per gli spettatori generici volenterosi o invitati a esserlo, opere di Rossi e Cavalli, di Scarlatti e Hasse, di Paër e Mazzucato, di Malipiero e Maderna, dei non pochi operisti di trenta o quarant’anni in attività potrebbero impinguare decorosamente le altere stagioni perdute dietro allestimenti milionari. Quanto ai biglietti, s’usa sostenere che non saranno mai questi a comporre un bilancio; mentre invece attirare e accontentare certi pubblici più giovani, meno specialistici, più disinvolti potrebbe rappresentare un ispessimento delle presenze di oggi per il domani, e più ampiamente promuovere quella divulgazione di cultura, quella diffusione di interesse, quella comunicazione di entusiasmo che è sempre tanto servita alla causa del teatro d’opera. L’opera non è cultura? error fatale, ma tant’è. Se tornasse a essere soprattutto spettacolo, semplice spettacolo d’abitudine, tranquillo pomeriggio e divertente serata a teatro, certo l’opera avrebbe più pubblico affezionato e forse si guadagnerebbe più politiche simpatie.

Trono, altare e politica, l'enigma del Don Carlo

di **Claudia A. Pastorino**

1. Dal pulpito alla scena. Per Voltaire e Diderot «Cristo non scioglie, ma elude il grande mistero dell'essere». Non sappiamo cosa potesse pensarne, filosoficamente parlando, un compositore dell'Ottocento, ma con un tipo come Verdi si desume non vi sia da spremersi le meningi per indovinare la risposta. È plausibile ritenere che, anche quando un musicista come lui si sia ritrovato una tonaca fra le carte da lavoro, non avrà potuto fare a meno di soppesarne il ruolo, la funzione, lo spazio di cui rivestirla, magari non troppo disgiuntamente dalla propria natura di ateo o di credente, di mangiapreti o d'indifferente, pur dovendo rimanere nell'ambito delle indicazioni del testo-fonte. Né occorre a questo punto sobbarcarsi la fatica di convincere anche il lettore più radicato al mondo religioso che non sempre la Chiesa – e, con essa, un certo Papato – sia stata fucina di santi e santità dedita a pace e preghiere, bensì un campo di battaglia senza quartiere com'è stata per secoli, alla stregua di uno Stato consolidato. Fin dal XIII secolo era dentro fino al collo nelle beghe politiche riguardanti nazioni, comuni, imperi; e papi, cardinali, vescovi stringevano o scioglievano a piacimento alleanze, organizzavano spedizioni militari, preparavano guerre, incoronavano e scomunicavano, trattavano di accordi politici, economici, territoriali, si occupavano di politica internazionale come monarchi provetti, rincorrevano il loro sogno di potere e di egemonia assoluta sul governo del mondo (in base al principio di sovranità politica universale).

Nell'Alto Medioevo, l'insegnamento si svolgeva nelle scuole dei monasteri e in quelle presso le cattedrali; i docenti delle prime università sorte in Europa tra l'XI e il XIII secolo erano per la maggior parte appartenenti al clero, e le stesse città dipendevano da un signore feudale o da un vescovo. Vescovi e abati di nobili origini esercitavano fortemente la loro influenza sullo sviluppo dell'architettura gotica in Europa, in particolar modo sul progetto di costruzione delle cattedrali: il loro potere sociale, culturale e anche economico li poneva nelle condizioni di seguire lavori così complessi. A due domenicani tedeschi, Heinrich Institoris e Jacob Sprenger, si deve la felice idea di aver pubblicato, nel 1488, una sorta di manuale del perfetto inquisitore, *Malleus Maleficarum*, ideale per smascherare streghe, stregonerie, combatte col demonio e tutto quel che si voleva per forza vedere in atteggiamenti magari anticonformistici o semplicemente controcorrente di liberi pensatori e libere pensatrici fuori dal coro.

Sfilze di precettori, di stanza nei palazzi signorili, e nugoli di parroci tiravano su, soprattutto nei piccoli centri di provincia, generazioni di fanciulli a suon di musica (canto, organo), latino, servizi di chierichetto, e questo fino a buona parte della metà del secolo scorso, quando, grazie a una forma spesso artigiana di praticantato di provincia, si sono formate le migliori generazioni di cantanti che mai teatro lirico abbia conosciuto fino ad oggi. Basterebbe sfogliare una qualsiasi biografia di un artista del passato per rendersene conto. Le voci venivano scoperte perlopiù così, nei cori delle chiese, e ancor prima con un sistema didattico-religioso del genere s'istruivano, senza neppure saperlo, i futuri compositori, ma di certo non mancavano le eccellenze e i capiscuola. Maestri del contrappunto furono il famoso bolognese padre Martini (che lo insegnò a Mozart) e i suoi discepoli padre Tesei e padre Mattei, che questa cultura trasmisero al giovane Rossini. E a Busseto?

2. Gli approcci della religiosità musicale verdiana. Dunque il trono piegar dovrà sempre all'altar! Non è un segreto per nessuno che il parroco delle Roncole avviasse a leggere, contare, scrivere il piccolo Verdi, di soli otto anni, mentre il vecchio organista del villaggio, Pietro Baistrocchi, lo faceva esercitare sull'organo della chiesa e lo istruiva sui rudimenti del servizio musicale nelle funzioni religiose. Don Pietro Seletti, canonico della cattedrale e insegnante comunale, gli impartiva lezioni di grammatica italiana nel Ginnasio di Busseto; Carlo Cerotti e don Giacinto Volpini gli insegnavano umanità e retorica.

Tuttavia è arcinoto che, per il Peppino più famoso d'Italia, l'approccio con il mondo della tonaca

non fu incoraggiante, col tempo peggiorato dal tradizionale atteggiamento emiliano storicamente avverso alla politica dello Stato Pontificio in quei territori. La “spia” Muzio, in una lettera al Barezzi del 29 dicembre 1844, racconterà la soddisfazione espressa all’annuncio della morte di un nemico bussetano, per cui «Il signor Prevosto ha fatto bene a morire; così speriamo che le cose andranno meglio; lo ha detto anche il signor Maestro». Confidente epistolare di Giuseppina Strapponi fu il canonico di Vidalezzo Giovanni Avanzi, il quale unirà in matrimonio Maria Verdi, pupilla di casa, e Alberto Carrara, nella cappella di Sant’Agata l’11 ottobre 1878. Prezioso rapporto, grazie al quale ci sono rimaste alcune tra le lettere più belle della signora Verdi, donna intelligente e spiritosa, nonché spreca per i suoi tempi spesso ottusi. Comunque, volente o nolente, il giovane Verdi non poté sottrarsi al costume dell’epoca, contraddistinto dalla prassi di provincia legata alla banda e alla chiesa, quest’ultima futura ispiratrice, in musica, di preghiere particolarmente illuminate (come quella di Zaccaria dal *Nabucco*, solitamente comparata alla consorella rossiniana del *Mosè*), ma era logico che prima o poi superasse quell’esperienza monotematica consona al gusto del tempo e si lasciasse alle spalle la giovanile parentesi compositiva.

La scelta del *Nabucodonosor*, poi *Nabucco*, del provinciale inurbato a Milano con le sue ambizioni, non è casuale come appare dall’aneddotta circolante sulla genesi di quest’opera, da sempre forse troppo ammantata di favolistica popolare, ma deriva da una moda del tempo indirizzata a soggetti di carattere biblico e più in genere ad ambienti orientali. Più che religione, si trattava di argomenti religiosi cari anche alla de Staël (propensa per il medioevo cristiano e l’epoca delle crociate), a Byron o a Moore, cantori dell’Oriente pagano e cristiano, con estensione alla pittura (Nazareni, Pock, Servi, Molteni, Hayez). D’altro canto Andrea Maffei, Giulio Carcano, Temistocle Solera si rivelarono traduttori biblici, il drammaturgo toscano Giovan Battista Piccolini era autore di un dramma dal titolo *Nabucco* e lo stesso Vincenzo Monti aveva scritto una poesia sull’argomento, contesto culturale questo assai favorevole a una probabile scelta non casuale del soggetto da parte di Verdi. Un altro tema religioso gli venne suggerito da un dipinto dell’Hayez, “La sete patita dai primi crociati sotto Gerusalemme”, a sua volta ispirato a un celebre libro di Tommaso Grossi, “I Lombardi alla prima Crociata”: naturalmente il nuovo soggetto musicale sarà proprio questo. Sorvolando sulle tonache più famose della maturità, quelle di Padre Guardiano – l’irreprensibilità inamovibile del santo – e quella di Melitone – il frate brontolone che tira a campare, antesignano di Falstaff – non vi è dubbio che la rappresentazione più riuscita del potere ecclesiastico al suo culmine, come istituzione e come personaggi, stia nel *Don Carlo*, l’opera dei contrasti e delle ossessioni, dell’assolutismo asfittico di Stato e Chiesa.

Con il *Don Carlo* si chiude l’ultimo sprazzo di cupezza verdiana – intesa nella sua massima perfezione – prima della luce di *Aida* al sole dei templi, che apre un nuovo ciclo fino al *Falstaff*. Nato dall’originale di Schiller *Don Carlos, Infant von Spanien*, il *Don Carlo Infante di Spagna* venne pubblicato dall’editore Luigi Pirola nel 1842 e dedicato dal traduttore Andrea Maffei all’amico Tommaso Grossi, ma con Verdi diventò *Don Carlos*, testo di François-Joseph Méry e Camille Du Locle, rappresentato per la prima volta l’11 marzo 1867 all’Opéra di Parigi. Nella capitale francese aveva iniziato a comporre, ma, afflitto da un mal di gola, decise di far rientro a Sant’Agata dove, tra l’aprile e il maggio 1866, riuscì ad abbozzare il quarto atto. Purtroppo il clima politico si era surriscaldato sia in patria sia in Francia per l’ambiguo ruolo tenuto da Napoleone III nei confronti dell’Italia e dell’Austria, al che si aggiunse la terza guerra d’indipendenza assai sfortunata per noi. Tra irritazione e perplessità, Verdi preferì non muoversi prudentemente da Sant’Agata, preoccupandosi delle sorti dell’opera e lamentandosi che il suo *Don Carlo* si trovasse «in mezzo a fuoco e fiamme, e fra tante agitazioni o riuscirà meglio delle altre, o sarà una cosa orribile». Lui era sempre molto interessato alla storicità degli avvenimenti trattati, circostanze politiche comprese, e nessuna opera sua si prestò a un tale approfondimento meglio del *Don Carlo*, l’opera della grandezza politico-religiosa che colloca l’azione nel 1560, un anno dopo la pace di Cateau-Cambrésis tra Enrico II e Filippo II, evento che segnò la fine delle lunghe ostilità tra Francia e Spagna con il solito matrimonio pacificatore di scambio (di qui le terze nozze del monarca spagnolo con la figlia di Enrico, l’Elisabetta di Valois amata da Carlo).

Opera dunque assai specifica, dalla ritrattistica imperiale, dalla Spagna oscurata dalla cappa dell'Inquisizione, dalle libertà soppresse, dove tutto mostra l'affanno, i tratti di quel lungo arco di storia tra i più ingarbugliati d'Europa, e ce ne offre uno spaccato importante pressoché occupato dalla politica – assai meno dallo sfondo della vicenda amorosa di Carlo e Isabella – e dalla figura di Filippo II, che tanto interessò Verdi più di quanto abbia mai fatto verso la voce di basso. Valga altrettanto, sia pure per il breve lasso di tempo di cui il personaggio dispone, per il Grande Inquisitore, cariatide dalla forza tremenda di cui persino Filippo, pur detestandolo, ha bisogno per sostenersi, per alimentare il proprio potere assoluto in cerca di conferme al suo operato, come se il placet del vecchio gli mettesse a posto trono e coscienza. Non a caso Mila definirà questa scena una «specie di Machiavelli in musica».

Nell'atto quarto, dopo il monologo del re, due poteri si scontrano, due figure immense nella loro monumentalità statica, mummificata. Due assolutismi, Chiesa e Impero, stringono un braccio di ferro che mai avrà fine. L'ingresso del frate fa venire i brividi, pur trattandosi di un vecchio di novant'anni, cieco per giunta, ma da lui si sprigiona tutta la forza disumana dell'Inquisizione, la superiorità che non ammette repliche. Il dialogo si svolge tra colpi di percussione e l'imperversare degli ottoni, l'orchestra è sotto il rigo nella gravità dei suoni che accompagnano come un sottofondo ossessivo tutta la scena, allungandosi talora in squilli lunghi e ripetuti, talora in lugubri fissità sonore. Si noti come la tensione delle voci sia portata allo stremo, come una corda tirata. I due bassi danno vita a uno scambio serrato di battute su cui il frate assume chiaramente una posizione soverchiante, s'incalzano con virulenza lanciandosi rombi di tuono fino al punto di spazientirsi e minacciarsi. Declamatoria, la musica assume una cupezza che coincide con l'oscurantismo politico e religioso di cui l'opera è pervasa. La malinconia che è nel re si riveste di muscoli, ma ricade poi in se stessa, nella perenne solitudine del monarca, mentre nell'Inquisitore c'è soltanto l'inflessibilità dell'aguzzino, senza nulla di umano. Il Vangelo è solo carta scritta, per non dire straccia : come Cristo è stato immolato dal Padre, è giusto fare lo stesso (che sarà mai ?) con Carlo e Rodrigo, vale a dire con chi si oppone alla ragion di Stato e al Sant'Uffizio. Si resta stupiti da quanta manifattura d'oro zecchino Verdi abbia messo nella figura dell'Inquisitore, lui che detestava i preti, di come lo faccia giganteggiare su un despota quale Filippo II, di quanta e quale musica, assieme alla vocalità senile e terribile, si formi il personaggio, su che piedistallo poggi in perfetta simmetria con quello su cui campeggia il re. Nei due monoliti si mescolano tutte le ossessioni possibili, le più deleterie, ma la musica non si scosta da questi banchi di ghiaccio, anzi li asseconda, li carica di suspense come solo il Maestro sa fare anche nelle situazioni in apparenza più statiche. Il vecchio, perentorio, quando esce di scena piantando in asso il re, è come se avesse pronunciato una sentenza per il solo fatto di essere stato convocato al suo cospetto. Alla richiesta del Sire se vi sarà fra loro ancora pace, sussurra un "forse" lasciato a mezz'aria, come se facesse pesare il solo doverci pensar su.

Ma davvero " il trono piegar dovrà sempre all'altar" ? Al tempo di Filippo II le cose non stavano esattamente così. La Spagna, dominata dall'Inquisizione, era una monarchia cattolica, e immane compito di Filippo, per consolidare a livello internazionale il proprio impero, era quello di combattere dappertutto l'eresia, di farsi lui stesso braccio della Controriforma. Chiesa e Regno stavano nelle mani del sovrano, come dimostra lo stesso istituto dell'Inquisizione : nel Medioevo era da considerarsi prettamente religiosa e controllata dai vescovi, in Spagna però se ne servì in maniera assoluta la monarchia. Ricostituita infatti in Castiglia nel 1480 e poi estesa in tutto il regno, l'Inquisizione era sottoposta al sovrano, il quale nominava gli inquisitori, si appropriava dei beni sequestrati ai condannati e faceva sentire la sua voce tramite un Consiglio supremo appositamente istituito. Nessun ricorso al Papa, perché vietato.

3. La verità della storia e l'umanità della musica. Nel *Don Carlo*, Verdi si occupa di politica per la prima volta in modo esplicito, in prima persona, attivamente partecipe, ponendo in risalto i contrasti fra potere e umana debolezza, fra le delusioni private del monarca e la ferocia dell'oppressione esercitata sulle popolazioni ribelli. Da una parte l'indifferenza d'Isabella, la rivolta delle Fiandre, i dissapori con il figlio Carlo, dall'altra la mano spietata dell'assolutismo imperiale che Filippo II, assieme al controllo esercitato dall'Inquisizione, credo abbia incarnato più d'ogni altro non solo ai

suoi tempi. Non per niente tutta l'opera, fondata sugli aspri contrasti con Carlo sostenitore della causa fiamminga ma anche innamorato della matrigna, si snoda sull'affare politico delle Fiandre in rivolta, nella seconda metà del Cinquecento, contro la corona di Spagna: una grana che Filippo II, succeduto al padre Carlo d'Asburgo – più noto come Carlo V – ereditò insieme a molti domini italiani (più il territorio toscano denominato Stato dei Presidi), e alle ricchissime colonie americane. Il perché il problema della ribellione dei Paesi Bassi spagnoli e, con essi, le Fiandre e l'Artois (Nord della Francia) costituisse uno dei problemi più spinosi del regno, dipendeva da un fatto fisiologico, cioè per la floridità stessa della situazione economica dei Paesi Bassi che richiedeva libertà ai fini della salute dei suoi commerci.

Intorno a questa causa si esprimono le tensioni interne all'opera, con la sfida a mano armata di Carlo al padre che lascia tutti trasecolati ("L'acciar! Innanzi al Re! L'Infante è fuor di sé"), la scena dei deputati fiamminghi e dell'auto-da-fè, il sacrificio di Rodrigo, l'unico "cor leale" di cui il re si fidi in una corte priva di scrupoli, dove l'amicizia vera è un sogno proibito anche per il potere che si possiede. Filippo la brama a tal punto da mostrare benevolenza al saggio Posa, lo tranquillizza di non aver sentito quando l'altro lo redarguisce sull'oppressione del suo governo e il genere di pace concessa alle Fiandre: "orrenda, orrenda pace! La pace è dei sepolcri! [...] Questa è la pace che voi date al mondo?". Un bel ragionare di politica, non di passioni. Per lo "strano sognator" arriva un insolito avvertimento regale, dettato dal debole che Filippo nutre per quest'uomo degno di rispetto e che merita le proprie confidenze di monarca, sposo, genitore: guardarsi dal Grande Inquisitore, perché lui non capirà. Appare fuori da ogni procedere verdiano, anche quello riservato ai vecchi e ai saggi delle opere precedenti, questo duetto dai toni nobili, in cui lo stato di vessazione patito dalle Fiandre viene descritto da Rodrigo nella sua crudezza e il re, come un qualunque mortale, spiega le sue ragioni, vuol farsi capire, accetta i rimproveri dell'uomo giusto, la sua disapprovazione, finanche la sua condanna.

Come con l'Inquisitore, il confronto con Posa regge sulla politica, argomento su cui non è facile creare melodia, musica ad effetto, segno evidente che Verdi aveva ancora una volta cambiato pagina, dimostrando di sapersi rinnovare ad ogni opera sua, cercando profondità nelle situazioni, nei caratteri, nelle vocalità. La chiusura dell'atto terzo con il lamento in disparte dei deputati fiamminghi, il coro di frati, di popolo – inneggianti al re e alla punizione degli eretici al rogo – è connotata dalla cerimonia dell'auto-da-fè, termine sibillino che a primo acchito pare assumere una parvenza di simpatia, di suggestione. Invece sotto questa locuzione si nasconde un significato che nulla ha della festa, così come la definisce Filippo impaziente di recarvisi dopo aver nominato duca il marchese di Posa, l'unico ad aver avuto il coraggio di disarmare Carlo ribelle al padre e fedele alla causa delle Fiandre.

L'auto-da-fè – il primo avuto luogo a Siviglia nel 1481, l'ultimo in Messico nel 1815 – era, alla lettera, "atto della fede", cioè una sentenza di fede che si emetteva a processo concluso all'indirizzo degli eretici, i quali, condotti in chiesa e collocati su di un palco, ricevevano l'ammonizione dell'Inquisitore con un sermone. E fin qui nulla di preoccupante. I guai però cominciavano se, anziché abiurare i loro errori assicurandosi l'assoluzione dalla scomunica e la riconciliazione con la Chiesa, i malcapitati persistevano senza rinnegare, così da essere puniti con pene molto gravi, spesso con la morte. Solo in seguito il termine valse a indicare il rogo per gli eretici.

Il carattere di Filippo II «cupo, intollerante, testardo, pedante e lento nel disbrigo degli affari», come lo definisce lo storico Rosario Villari, coincide con il ritratto che abbiamo imparato a conoscere dall'opera verdiana e che il compositore stesso aveva ben definito, rendendo addirittura protagonista il personaggio rispetto allo stesso Carlo. La grande scena che apre l'atto quarto, con il pianto del violoncello a fare da introduzione, immette subito nella desolante solitudine di Filippo, che medita fino all'alba sul suo fallimento di consorte e, semplicemente, di uomo destinato come tutti alla morte: "Ella giammai m'amò" è anche la cupa considerazione che prima o poi attraversa i potenti della terra, di ieri e di oggi, e che in Verdi diventa angoscia ancestrale prima che individuale. Chi invece ritiene i contrasti tra padre e figlio una trovata di Schiller o dei librettisti verdiani, può ricredersi perché la storia ne attesta l'esistenza. Don Carlos, principe delle Asturie, primogenito di Filippo II e di Maria di Portogallo, era nato a Valladolid nel 1545 e si scontrò più volte con il padre a causa delle dissipazioni e del carattere violento che purtroppo da figlio aveva, caratteristiche che, come noto, nei canoni della

letteratura romantica fecero presto a trasformarsi in doti eroiche, nel coraggio del ribelle contro l'ordine costituito che soffoca libertà, voglia di andare controcorrente, di stare dalla parte dei più deboli : proprio come Carlo sul finire atto terzo, quando, accompagnando la rappresentanza fiamminga, invano cerca di convincere il padre a lasciarlo partire per le Fiandre e poi reagisce snudando la spada. Non aveva che ventitré anni quando, fatto segregare in una torre da Filippo – messo alle strette dalle circostanze – vi morì nel giro di pochi mesi, nel 1568, a Madrid. In Verdi i suoi vaneggiamenti a intermittenza, il suo fare trasognato, le sue stranezze, emergono fin dal primo duetto con Isabella, “Io vengo a domandar grazia”, in cui la personalità dell’Infante alterna trasalimenti e scatti nervosi a ripiegamenti di lirismo amoroso davvero unici.

La matrigna era Elisabetta di Valois, figlia di Enrico II di Francia, sposa in terze nozze a Filippo II dopo il di lui matrimonio – voluto dal padre Carlo V – con la regina d’Inghilterra Maria la Cattolica, unica figlia sopravvissuta di Enrico VIII e Caterina d’Aragona. Maria, per inciso, era detta la Sanguinaria per il non trascurabile dettaglio di aver dato il via ad alcune centinaia di esecuzioni capitali per eresia, fatti che segnarono il suo quinquennio (1553-58) sul trono inglese. Della passione di Carlo per la giovane matrigna ci dà conferma ancora una volta la storia, così come di certo sappiamo che Filippo II, dopo Elisabetta, passò a nuove nozze con Anna d’Austria, dunque da un regno all’altro per consolidamenti di dinastie e territori, secondo l’usanza delle corone europee.

Molto tempo dovette purtroppo trascorrere prima che i Paesi Bassi potessero rendersi liberi. Fiumi di sangue furono versati per lo scoppio delle rivolte religiose, per lo scatenarsi dei calvinisti, per la terribile repressione del Duca d’Alba, inviato nei Paesi Bassi da Filippo II nel 1567 a soffocare la rivolta che portò a migliaia di eretici al rogo, a ottomila condanne a morte, a una politica fiscale obbrobriosa, a massacri e saccheggi di città. Solo dopo una catena di guerre e morti senza fine, l’Olanda, nel 1648, si liberò finalmente della Spagna, ed era giusto che anche nell’opera di Verdi prevalesse la drammaticità di questo aspetto politico ben compreso e musicalmente attuato più che le passioni stesse, limitate tutto sommato a Don Carlo preso della matrigna, o ad Isabella, che però sa controllarsi e non fa poi nulla di così speciale per tutta l’opera, se si eccettua la grandiosa “Tu che le vanità” all’apertura atto quinto¹ (ne basterebbe la breve introduzione orchestrale a farne già un pezzo d’arte).

Il riscatto della Principessa d’Eboli, amante del re e innamorata non corrisposta di Carlo, varrebbe da solo quanto lo spazio generosamente dedicato da Verdi ai mezzosoprani dei lavori precedenti e, nel caso di Amneris, successivi, perché “O don fatale” (Parte prima atto quarto) costituisce una novità di stile tutta giocata in ampiezza, dove arioso e impeto accelerato hanno un ruolo diverso rispetto al passato. Perfino il carattere brioso della Canzone del Velo (Parte seconda atto secondo) passa onestamente in secondo piano. Eboli primeggia in un’unica scena e questa imponenza vocale ha il suo incipit nell’ “Ahimè! Più non vedrò, no, più mai la Regina!”, frase scultorea cui scattano di seguito gli ottoni e la famosa apostrofe alla bellezza – la propria – che non le ha giovato.

Se abbiamo volutamente tralasciato la figura di Rodrigo, è solo perché in questo generale atteggiamento doncarliano si è preferito volgere l’attenzione agli aspetti che più s’interessava approfondire : non un’analisi dell’opera e dei personaggi, ma alcune considerazioni sui rapporti tra potere politico e potere religioso evidenti nelle intenzioni di Verdi, solito a mettere in pratica ciò che aveva ben chiaro in mente. Posa è il saggio, il buono, il martire, la sua fine firmata dall’Inquisizione è un’altra maestosa pagina ricca di melodia e di amore amicale (come narra il celebre tema che lo lega a Carlo, rivelatosi già inizialmente in “Dio che nell’alma infondere”), il trionfo delle virtù umane e politiche, ma sono altri personaggi e altri momenti a segnare, a mio avviso, la inconsueta immensità di quest’opera, la più cupa e la più insondabile di tutte, quella dove più si scava e più si sprofonda.

Il *Don Carlo* è opera caravaggesca, fatta di abissi scurissimi e di cieli aperti all’immenso. Mai finirà di stupire, mai di essere esaminata a fondo per davvero.

Claudia A. Pastorino

¹ Atto spesso incorporato al quarto, di cui costituisce la coda finale.

Rivisitazione

di Pietro Avanzi

Nel 1997 scrissi un articolo in tre parti¹ sul basso continuo relativo ad una composizione di Domenico Belli contenuta nel Primo libro delle arie... pubblicato nel 1616 a Venezia. La rivisitazione attuale dell'aria seconda ha determinato in chi scrive un ripensamento riguardo ai passaggi più controversi presenti nel brano in oggetto. Allora mi lasciai "suggestionare" da un saggio del 1993 di G. Bernardini nel quale si leggevano espressioni di questa natura: "Le incredibili audacie...", "strana mancanza di riguardo", "punto di catastrofe". Ritenendole delle esagerazioni, m'impegnai in uno studio rivolto ad ipotizzare il contrario. Purtroppo il tipo di analisi cui sottoposi i frammenti in questione, basato sulla modificazione logica del testo originale, si è rivelato inidoneo o inficiato da eccessiva sicurezza. Nella recente rielaborazione mi sono lasciato guidare da criteri certamente più oggettivi quali: il "Novamente composto" e "L'Oratione padrona dell'Armonia". Per il primo, la conseguenza più immediata concerne l'accettazione del testo così come c'è stato tramandato, per il secondo ho dovuto invece ricorrere a tutta una serie di valutazioni e di approfondimenti che costituiscono l'essenza stessa di questa nuova ripresentazione. Cercherò in ogni modo di confutare oggi, come allora, la gratuità delle affermazioni di Bernardini.

Le misure "incredibili" sono le seguenti: 13, 17-18 della prima parte. La battuta 13 contiene l'appoggiatura sol diesis del canto sul sol del continuo, le altre due un la diesis in levar di battuta seguito nella melodia da un sol diesis (appoggiatura?), la naturale (sincope) e le crome si bemolle do. Nella prima versione trasformai la melodia di battuta 13 collegandola alla misura 18, mentre per il continuo modificai la 17 sulla 13. Il concetto di simmetria, suggerito dal testo uguale, condusse inevitabilmente alle seguenti scelte: fa diesis-sol-la-si bemolle, sol diesis-la-si bequadro-do per il canto, la bequadro alla battuta 17 per il continuo. Sostituendo la simmetria con l'orazione padrona dell'armonia, che impone un'analisi musicale attinente al piano armonico libero - in parte - dalle rigide regole contrappuntistiche, sono emerse le seguenti interpretazioni: se il sol diesis di battuta 13 è un'appoggiatura ascendente del la, ne consegue che il la si pone come nota buona per alcune armonie d'accompagnamento. Questa seconda maggiore, fra continuo e basso, presuppone i seguenti comuni accompagnamenti (cifre sovrapposte): 2-5, 2-4-6, 2-4+-6, 2-4-6b. La scelta della quarta "eccedente" è sicuramente da preferire. Perché Belli, trattandosi di un'edizione nuovamente composta, non si è preoccupato di inserirla? Rispondere alla domanda significa chiarire un punto fondamentale relativo alla formula "seconda pratica" cui s'ispira gran parte della produzione musicale della prima metà del XVII secolo, soprattutto in riferimento alla monodia con basso continuo (modo d'accompagnare sopra la parte).

La prima osservazione concerne le cifre presenti nella linea del continuo. Per la prassi italiana non sono ritenute necessarie, tanto che la loro presenza è più un fatto esteriore che sostanziale (molto ho scritto in proposito). Non si discosta da questa prassi neppure il Nostro. I pochi numeri presenti sono, o dettati dal rapporto basso-canto, o basati su stilemi più o meno ovvi o irrinunciabili. Rilevo soltanto due casi dove si poteva incorrere in scelte valide ma non conformi al testo. Nella terza parte dell'aria, alle battute 13-14, abbiamo il 5 preceduto dal 6 e il 4 nella misura seguente. Nel primo si eliminano altre opportunità (7-6, 5-6), nel secondo l'autore vuole evitare la consonanza di sesta con terza per evidenziare con la quarta unita alla terza il contenuto del testo (soffri). Belli, in tutti gli altri punti richiedenti una chiara numerica, non si è preoccupato di inserirla o di imporla all'editore. Può sussistere una ragione particolare che giustifichi o renda comprensibile un comportamento così pregiudizievole per la corretta interpretazione del continuo?

La monodia accompagnata, fin dalle prime pubblicazioni all'inizio del Seicento, era riservata ai "prattici" che dominavano con effettiva padronanza la nuova invenzione. Lo stesso Viadana esplicita in modo chiaro la natura dei suoi Cento concerti. Dopo la dodicesima regola si legge la seguente

orgogliosa osservazione: “Ne qui mi stia dire alcuno, che detti concerti siano un poco troppo difficili, perché la mia intenzione è stata di farli per quelli che sanno, e cantano bene, e non per quelli che strapazzano il mestiero”. Agazzari, nel suo “Del suonare sopra ‘l basso...”, affida al buon organista la scelta delle armonie più appropriate al brano da eseguire, mentre Caccini, nelle Nuove Musiche del 1614-15, lascia “nel rimanente in arbitrio di chi più intende”. Discrezione, libertà, capriccio, giudizio, arbitrio o altro, sono termini che stanno ad indicare l'impossibilità di stabilire regole certe per l'uso delle consonanze e dissonanze da aggiungere alla parte del continuo. La novità più significativa, rappresentata dalla monodia accompagnata, si concentrava tuttavia nell'uso più libero e “spregiudicato” delle dissonanze melodiche e armoniche. Questa maggiore discrezionalità, implicita anche nell'orazione, si materializzava tuttavia nell'assenza di una teoria musicale contrastante il modo di pensare dei musicisti o dei teorici. La celebre diatriba tra Artusi e Monteverdi rappresenta piuttosto bene l'incomprensione del “theoricus”, chiuso nel proprio mondo culturale, nei confronti del “practicus” aperto a tutte le potenzialità espressive implicite nella seconda maniera. La risposta di Monteverdi alla critica dell'Artusi, “... non faccio le mie cose a caso”, è rivelatrice ormai di una situazione nella quale il Musicus perdeva quasi del tutto la sua importanza in relazione alla nuova invenzione (la monodia accompagnata) e alla seconda pratica (l'orazione padrona dell'armonia unita alla teoria degli affetti).

Musicalmente, ciò che emerge in alcuni compositori (Saracini, Belli, S. D'India ecc.), è una valenza tecnico-formale che rompe, anche violentemente, con una tradizione polifonica giunta ormai all'esaurimento. Al di là tuttavia di riferimenti storici od estetici, resta ferma la seguente richiesta: come pervenire nel nostro tempo a delle ricostruzioni che non siano mere soluzioni personali? Dal momento che la componente soggettiva non può essere evitata (troppo subordinata all'improvvisazione), l'unico atteggiamento, nella (vana) speranza sia accettato dagli esperti del settore, consiste nel prendere seriamente in considerazione quella produzione offrendo delle concrete proposte affinché se ne possano valutare obiettivamente i risultati.

Riprendo l'analisi del frammento concernente la battuta 17 della prima parte. Dopo la cadenza in re maggiore, la presenza improvvisa del la diesis al continuo non poteva non provocare stupore o sconcerto negli esecutori di allora (con poche eccezioni), e in alcuni studiosi del XX secolo legati alle teorie di Rameau o ad altre forme di analisi. Il la diesis è da interpretarsi come un si bemolle che salta al sol diesis per il la (I-IV), e il cui percorso si posa sulla cadenza di mi minore-maggiore. Il sol diesis del canto è nota reale (terza diminuita con l'enanarmonico si bemolle) che s'appoggia sulla dissonanza la seguita dalle crome si bemolle (terza diminuita col sol diesis del continuo) e do (nota sfuggita) convergenti in unisono sui la di battuta 19. Ne deriva un originale intreccio di brevi dissonanze, all'interno della terza diminuita, che intensifica ulteriormente il testo rispetto alla battuta 13. Fare riferimento ai classici accordi di sesta eccedente (primo rivolto e fondamentale) significa porsi in una dimensione che non corrisponde pienamente a quella della prima metà del Seicento. Per esempio, la sesta eccedente strumentale (quarta misura della terza parte) è sciolta magicamente sul la in ottava con un'insolita sesta maggiore (evitare quarta con terza) mentre il canto imita la parola “agghiaccio”. L'aria è ricca di diminuzioni e di dissonanze melodiche e armoniche inserite con grande abilità e consapevolezza. Queste ultime qualità si trovavano soltanto in una minoranza di compositori che si rifaceva a Coclico “reservando” le proprie musiche ad una ristretta cerchia di intenditori.

Per non appesantire la lettura, concludo con le seguenti affermazioni. Non si tratta affatto di “mancanza di riguardo” o di “catastrofe”, ma di un momento altamente significativo per l'espressione musicale in quanto si emancipavano, nella creatività individuale, sia la melodia che l'armonia. Infine, occorre aggiungere che le difficoltà non stanno soltanto nelle parti più “oscuri” dell'aria, ma nella realizzazione complessiva, perché è nella coerenza e nella valorizzazione del tutto che il continuo rivela la sua principale ragion d'essere.

Pietro Avanzi

¹ Spazio internet maren.interfree.it: *Musicaaa!*, periodico di cultura musicale. Vedi i numeri 7-8-9 del 1997 per questo articolo e diversi altri pubblicati in seguito.

Domenico Belli

*Ardo ma non ardisco*Realizzazione di
Pietro Avanzi

Ar - - - do ma non ar-di - sco il chiu - so ar-do

6

re Del - l'al - ma a - prir che'l ta - ci - to co - cen - - - -

10

te Qua - s'in - vi - si - bil ful - mi - ne ca - den - te Den - tro mi

6

14

strug - g'e non ap - par di fuo - - - - re Den - tro mi

4

19

strug - g'e non ap - par di fuo - - - - re. Ben ne - gli

4

24

sguar - di e nei so - spi - ri a - mo - - - re l'ar - su - ra pa-le-

6

28

sar cer - can-do ven - ne. Ma vin-ta dal ti - mor la

33

fiam - - - m'ar - den - te Fug - - - ga -

37

- dal vol - - - to e si con - cen - tr'al co - - - re.

42

Co-sì - - - tre - - - mo e ag-ghiacc - c'ovellamia

47

fa - ce più av - vam - - - - - pa. Hor chi

52

mi - se - ro a - spet - to ch'a non ve - du - to mal ri - me - dio di - a Sof - fri e

57

tac - cia mio cor fat - to ri - cat - to di sì bel fo - co

62

in - ce - ne - ri - sci e sia; del - le ce - ne - ri tue se - pol

67

- - - - - cro il pian - - - - - to.

L'arte nell'anima

di E.T.A. Hoffmann

Esistono solchi, a volte incolmabili, voragini addirittura, tra sensibilità artistica, competenza, passione – da una parte – e doti specifiche in senso tecnico – dall'altra -. Non mancano testimonianze letterarie che in vario modo illustrano il problema, da Goethe nel cui Wilhelm Meister il suggeritore, sia pur eccellendo in buca per la padronanza dei testi e la capacità di trasmettere le migliori intenzioni interpretative, si rivela assolutamente inadatto al palcoscenico, a Kafka che denuncia le personali difficoltà, oltremodo frustranti, nel dare forma letteraria al pensiero. E se, in tema di musica, lo Zeno di Italo Svevo arriva a rammaricarsi che sia concesso ad una persona mediocre di suonare egregiamente il violino senza alcun fremito di passione, il fatto si capovolge nella novella di Ernest Theodor Amadeus Hoffmann Il barone von B., dove un dilettante di basso rango, capace soltanto di straziare il violino molestando l'altrui udito, sfodera inaspettate doti didattiche rese a dir poco prodigiose dalla forza d'attrazione dell'entusiasmo di chi "l'arte ce l'ha nell'anima".

[...] Feci come mi disse e a poco a poco, con mia grande soddisfazione, riuscii a ottenere una cavata robusta, a reggere il suono, dal pianissimo al fortissimo e viceversa, con lunghe, lunghissime arcate. "Vedi figlietto, vedi?... esclamò il barone "I bei passaggi, le volatine, i salti, gli stupidi trilli, gli abbellimenti come usano adesso, quelli sei capace di farli... ma non sai sostenere un suono come si deve! Voglio mostrarti che cosa significhi sostenere un suono sul violino..." Mi prese lo strumento di mano, appoggiò l'arco ben bene al tallone e... No!... Qui mi mancano le parole adatte a descrivervi che cosa ne uscì!...

L'arco fruscì contro il ponticello, si mosse tremolando, fischiando, stridendo, miagolando... Ne uscì un suono paragonabile alla voce di una vecchiaia con gli occhiali sul naso che tenti di azzeccare la nota iniziale di una canzone... E così facendo, l'infelice volgeva lo sguardo al cielo, come rapito in estasi. Finito che ebbe di grattare le corde in quel modo, posò lo strumento con gli occhi lucidi per l'eccessiva commozione. "Questo è Suono" disse "questo è suono!..." Io ero semplicemente allibito... La voglia prepotente di scoppiare a ridere spariva all'istante, di fronte a quel viso venerabile trasfigurato dall'entusiasmo... Eppure, tutto l'assieme della cosa agiva su di me come un'inquietante malia... Dentro di me ero agitatissimo ma non riuscivo a tirar fuori una parola...

"Sei commosso, non è vero figlietto?" mi disse il barone "Il suono ti è penetrato nell'anima... Non immaginavi che si potesse evocare una così possente magia da questa piccola cosa con quattro miserabili corde, vero?... E adesso bevi, bevi figlietto mio!" E mi riempì un bicchiere di Madera. [...]

Sbalordito, corsi a raccontare tutto al mio maestro. Haak scoppiò a ridere: "Devi sapere" rispose il maestro "che tutta la felicità del barone consiste nel dare lezioni nel modo che tu ora conosci. Se io e altri maestri disdegnassimo il suo insegnamento, ci metterebbe pubblicamente alla gogna? come strimpellatori ignoranti: la sua fama di critico competentissimo è sempre assai solida... E d'altronde, a parte quella mania farneticante di credersi un grande violinista, il barone può chiarire le idee su molti punti e recare grande vantaggio anche a un maestro, perché i suoi criteri artistici sono quelli di un vero intenditore. Continua dunque ad andare da lui. Non prestare orecchio ai vaneggiamenti del pazzo ma ascolta invece le sensatissime parole dell'uomo che l'arte ce l'ha nell'anima. Ti farà bene."

Seguii il consiglio del maestro. Quando il barone annaspava con le dita sul coperchio anziché sulla tastiera del violino e trascinava l'arco a traverso, dicendo di suonare il più trascendentale assolo di Tartini... e di essere l'unico violinista al mondo in grado di suonare quel pezzo, allora, vi assicuro, mi era difficile trattenermi dal ridere; ma poi posava il violino, si metteva a chiacchierare, e io mi arricchivo di nozioni preziose, mi accendevo d'entusiasmo per l'arte eccelsa. E quando poi, suonando nei suoi concerti con tutto l'impegno, mi avveniva di eseguire, qua e là, qualche passaggio alla perfezione, il barone si guardava intorno e diceva, con un sorriso orgoglioso: "Questo il ragazzo lo deve a me. A me, al discepolo del grande Tartini!"

da T. E. A. Hoffmann, *Il barone von B.* in *Racconti fantastici* (trad. di C. Pinelli), Club degli Editori, 1969, pp. 240-42.

Notizia intorno a un concerto

di Massimo Primignani

All'interno dell'ingente corpus tastieristico bachiano (si vorrà condonare la prudenza implicita nel termine «tastieristico», qui adoperato in luogo di «cembalistico» piuttosto che «pianistico» o «clavicordistico», nel tentativo di evitare un discorso più incline alla diatriba filologica), sussiste una composizione che, nel corso dei secoli, non ha goduto di eccessivo favore da parte della critica musicologica, e che fino a tempi recentissimi veniva considerata quale tassello secondario e sicuramente di minore importanza: stiamo parlando del «Concerto nach Italianischem Gusto», meglio conosciuto come «Concerto Italiano», opus 971 del Bach Werke Verzeichnis – il quale, come ha giustamente notato Alberto Basso, non possiede alcun valore come indicatore cronologico-diacronico della produzione bachiana.¹

Ma una onesta valutazione critica, scevra di incrostazioni sedimentatesi nel tempo e ridottesi spesso a mero luogo comune, dovrebbe soppesare l'opera in se', senza necessariamente rapportarla ad altre, sia pure più importanti, pietre miliari della attività creatrice del compositore di Eisenach: non, insomma, considerarla in base al metro di giudizio che deriva dalle Variazioni Goldberg, o dal Clavicembalo ben temperato, allo stesso modo in cui non si dovrebbe misurare la validità estetica, per esempio, delle Bagatelle op.126 di Beethoven commisurandole mediante il filtro delle Variazioni Diabelli o delle ultime Sonate per pianoforte.

Il «Concerto Italiano» riuscì ad ottenere il privilegio della pubblicazione – privilegio tutt'altro che scontato, come si sa, nel caso del compositore tedesco – a Norimberga, per i tipi dell'editore Christoph Weigel, nel 1735 – si ricorderà che in quell'anno Bach si trovava già a Lipsia ove avrebbe assunto l'ufficio di Thomaskantor; in seguito, il pezzo sarebbe stato incluso nel secondo volume del Klavierübung, congiuntamente ad una «Ouverture nach Französischer Art».

La singolarità – forse si potrebbe addirittura parlare di eccezionalità – di quest'opera che innanzitutto risalta immediatamente agli occhi è proprio nel titolo: «Concerto nel Gusto Italiano»: Bach denominò «Concerto» una composizione per un singolo strumento (evidentemente a due manuali, come suggeriscono le didascalie «piano» e «forte» apposte nella partitura originale). Questa apparente aporia trova una propria ratio, se non in altro, nel tipo di scrittura e nell'assetto architettonico complessivo che distinguono il tracciato del primo dei tre movimenti che compongono il brano: in effetti, questi due elementi suggeriscono ed evocano una stratificazione dei piani sonori che non può essere riconducibile e spiegarsi esclusivamente tramite il ricorso alle limitate potenzialità timbriche del clavicembalo, ma chiama in causa – ad un livello beninteso immaginifico – la compagine orchestrale; l'eloquio sonoro del movimento iniziale dà insomma l'idea della alternanza fra il «Tutti» del ripieno strumentale e il «Solo», alternanza tipica e qualificante, appunto, del Concerto barocco: è la massa orchestrale a presentare il materiale tematico della parte iniziale (batt.1-30), e a costituire anche un veicolo atto alla prolusione dello strumento solista - il quale debutta alla fine di questa prima area espositiva (batt.30-52, con un materiale motivico apparentemente nuovo, ma che in realtà è desunto da batt.2, 3, 4, sia pure variato e con valori differenti: do/re/do/fa/mi bemolle/re/do). Quindi è di nuovo l'orchestra a far capolino (batt.52-90), poi il solista (batt.90-139), nuovamente l'orchestra (139-146), indi il solista (146-163), e infine l'orchestra, che viene a concludere il movimento ribadendo la sezione iniziale (batt.163-192).

Beninteso, è noto che nella forma codificata del Concerto barocco lo strumento solista (o gli strumenti solisti che formano il «Concertino» nel Concerto Grosso), non si eclissa necessariamente durante le successive interiezioni orchestrali, fungendo altresì contestualmente da sostegno armonico piuttosto che da «barocca» guarnizione contrappuntistica: in questa sede importa sottolineare meramente la difformità delle orbite sonore, deducibili come detto da una correlativa difformità di scrittura e di concezione dinamica (quasi, si potrebbe dire, materica).

Tuttavia, questa ipotesi non è sufficiente ad esplicare esaurientemente la ragione della dicitura

«Concerto», poiché' gli altri due movimenti sono di natura affatto diversa, non mostrando alcuna affinità' - per scrittura, per struttura formale e/o tonale, per organizzazione dei piani sonori - con la matrice del Concerto barocco, essendo l'»Andante« mediano piuttosto un'Aria con accompagnamento di basso continuo, e il «Presto» terminale un tourbillon contrappuntistico avente spiccata fisionomia di pezzo, questa volta sì', clavicembalístico.

Dunque si dovrebbe recepire il termine optato da Bach quale indicativo dell'intera composizione non in senso stretto, letterale, bensì' in senso lato, «Concerto», cioè', come variegata fenomenologia musicale, variopinta crestemazia di dissimili eventi sonori: un Concerto vero e proprio, un'Aria (poco importa se deputata figurativamente ad una voce o ad uno strumento, quale potrebbe essere per esempio un violino), un brano per tastiera sola; in questa accezione, i singoli microcosmi componenti l'opera - che incarnano, nella loro autonoma specificità', tre diversi «affetti» - istituiscono, davvero, un «Concerto», un'organica amalgama di elementi musicali, e forse per questo stesso motivo rispondenti con maggiore aderenza all'estetica musicale barocca.

Inoltre, non si può' fare a meno di notare come lo spirito che informa da cima a fondo questa composizione rappresenti una vistosa deroga al principio del «Soli Deo Gloria», poiché' essa sembra essere piuttosto pervasa da quell'anima Weltlich cui saltuariamente declinava la daimonia bachiana, e in questa prospettiva la si potrebbe idealmente accostare ad alcune delle musiche scritte a Köthen (almeno con maggiore prossimità' che nel caso delle Cantate sacre, delle Passioni, degli Oratori).

La seconda particolarità' insita nel titolo riguarda il sostantivo «Italiano». Naturalmente, l'intenzione palese del compositore tedesco era quella di rendere omaggio a compositori - e, implicitamente, alla loro musica - quali Vivaldi, Pergolesi, Marcello, Albinoni, solo per citarne alcuni, la cui musica egli, com'è' risaputo, conobbe, studio' e in alcuni casi addirittura trascrisse e parafrasò'.

Ma la rigorosa poiesis bachiana non doveva ritenere l'»omaggio« nella misura di un inevitabile quanto acritico lavoro *a la maniere de*: a conti fatti, gli elementi «italiani» di quest'opera - come per esempio la permeante ricchezza di progressioni, o la marmorea mestizia del canto dell'»Andante« - sono controbilanciati, e perciò' limitati, da un sostanziale «tono» che ci riconduce a quella inconfondibile fisionomia che ne è' invece la reale scaturigine, ossia la mano bachiana; si sente, si avverte, insomma, che questa non è' un'opera di un compositore italiano, bensì' - si direbbe, con una certa audacia: inequivocabilmente - di Bach, il quale semmai fonde alcuni stilemi del linguaggio tipico dei compositori d'oltralpe con quelli che gli sono propri.

In secondo luogo, il vocabolo cui è' connessa la parola «Italiano» è' «Gusto»; l'Ouverture che, come detto, si trova nello stesso fascicolo, è' denominata «nach Französischer Art»: nel caso specifico dell'ascendenza francese, Bach ha preferito scrivere «Art», laddove, nella fattispecie dell'opera qui presa in esame, ha giudicato maggiormente consoni il termine «Gusto»; non perché', naturalmente, egli potesse considerare l'intero universo della musica italiana come essenzialmente privo di «arte» (tale stereotipo sarebbe nato solo in seguito), bensì' probabilmente per la motivazione sopra detta, e cioè' in ragione di una filiazione che non risultasse assolutizzante, attenendosi al criterio di conferire all'opera, appunto, un «gusto», un «sapore», un «colore» italiano, senza perciò' adeguarsi alla morfologia precisa di questo o quel compositore della Penisola, senza perciò' scrivere della musica «italiana».

Nel corso del movimento iniziale ricorre con un certo grado di costanza il mi bemolle, il quale essendo il settimo grado abbassato di Fa maggiore (la tonalità' d'impianto), fornisce un'aura modale a tale struttura armonica; ovviamente, questa nota è' funzionale a modulare al tono della sottodominante (Si bemolle), però' è' da sottolineare che soltanto in un caso (batt.98 e sgg.) si tratta di una reale e stabile modulazione, potendo dirsi invece transitoria in tutti gli altri casi (batt.3 - poi ripresa a batt.59 -, 11, 119, 132, 140 e sgg., 153). La reiterata presenza di questa alterazione cromatica, affiorante in momenti tematicamente significativi, non può' essere considerata accidentale, ma va intesa piuttosto come una sorta di «valore aggiunto» a quel «gusto italiano» con cui viene ad interagire dialetticamente, quasi un elemento speculativo che dimostri con la sua stessa esistenza la visione «dall'esterno» di un mondo musicale «altro».

Si potrebbe forse azzardare l'ipotesi che tale mi bemolle sia addirittura «emancipato» dalla sua propria funzione armonica, in due casi distinti: nell'incipit (batt.3), poiche' sembra preludere a un accordo dell'area della sottodominante ma le successive quattro battute (5-8) chiariscono che si tratta di una progressione, dunque in certo modo quella sensibile abbassata resta, anche, come una specie di evento indipendente; in secondo luogo, a batt.98 ci si aspetterebbe, con maggiore prevedibilita', un mi naturale (in virtu' del disegno della progressione in cui e' inserito): il baluginio inatteso di quella nota ci ricorda come un segnale ch'essa rappresenta una tappa di un percorso preciso.

Un secondo aspetto peculiare del primo movimento e' insito nel parametro ritmico.

Molti gesti melodici di questa oratoria musicale sono chiaramente forgiati su di un ritmo assai spesso «in levare» - in fondo, si potrebbe considerare tale la sequenza melodica di batt.106-110, e anacrusico l'incipit (quantunque esso sia, a rigor di termini, acefalo).

Tale caratteristica imprime a tutto il movimento una qualita', si potrebbe dire, quasi coreutica, infondendone una speciale sensazione di leggiadria danzereccia; questa indole connotativa fa si' che il flusso sonoro sembri essere frequentemente proteso in avanti, ed arrestarsi con maggiore e piu' densa tensione solo in alcuni punti determinati - come ad esempio il blocco ex abrupto che ha luogo a batt.27-primo quarto di batt.28.

Per cio' che concerne il secondo movimento, l'«Andante», e' da rimarcare un momento, tanto fugace quanto mirabilmente trasfigurante e quasi trascendente, vale a dire il momento in cui occorre una apparentemente irrilevante settima maggiore (la-sol diesis, batt.42): questo bicordo rammenta all'ascoltatore postero l'analogo esempio che si rinviene all'interno del Finale Primo de Die Zauberflöte, e precisamente in corrispondenza delle parole pronunciate da Tamino «O ew'ge Nacht!» (al termine del suo colloquio con lo Sprecher); l'ideale consanguineita' di queste due settimane manifesta una ideale (e plausibile) consanguineita' delle rispettive - pur tuttavia nate da aneliti spirituali e progetti compositivi radicalmente diversi - atmosfere: nel Singspiel mozartiano quel raggelante accordo dipinge come meglio non si potrebbe la Notte (metaforica, simbolica) nella quale si e' smarrito il Principe; nel «Concerto Italiano» il lampeggiare di quella fuggitiva struttura accordale parimenti travalica per un eterno istante la compostezza barocca di quel canto di «affetti», ed eludendo se' stessa viene a trovarsi - e a trasportarci - nella dimensione di una placida inquietudine, e a porsi, come in teologia, domande senza possibilita' di risposta.

Albert Schweitzer, nella sua celebre monografia bachiana, trattando del fattore «tempo» dell'interpretazione del movimento conclusivo di quest'opera, ammoniva lucidamente gli esecutori: «il Presto di un Finale dell'autore della IX Sinfonia e' ben diverso da quello del Concerto Italiano, che eseguito col tempo del primo, verrebbe ad essere cosi' completamente svisato»;² naturalmente, la scelta agogica dovrebbe dipendere, caso per caso, dalla valutazione dell'intima natura dell'opera che si va ad interpretare, piuttosto che da dogmatici pre(con)cetti; nondimeno il commento di Schweitzer puo' tornare utile anche per un approccio «filologico», commisurato alla consuetudinaria prassi esecutiva tedesca del diciottesimo secolo.

Come sovente accade in altre opere strumentali (si pensi a titolo d'esempio alle Gighe concludenti le Suite Inglesi), l'ultimo movimento di un'opera pluripartita e' quello che possiede un maggiore grado di densita' contrappuntistica - non si puo' fare a meno di evidenziare il materiale motivico delle batt.25-32, scritto in contrappunto doppio, e la progressione imitativa (batt.53-63) interamente costruita con un membro di tale materiale (batt.28).

Questo «Presto», pur nella sua sostanziale dissimiglianza dal primo movimento, mostra di avere, con quest'ultimo, una qualche vicinanza, che si potrebbe definire forse, piu' che analogia, reminiscenza; per esempio, l'impalcatura ritmica su cui e' costruito il motivo del basso che esordisce a batt.38 nel terzo movimento riecheggia il medesimo schema ritmico su cui si basa il disegno, sempre del basso, che s'inizia a partire da batt. 21 nel primo movimento, vale a dire: croma/semicroma/semicroma/croma/croma etc. (si tenga presente che nel «Presto» l'indicazione metrica e' due mezzi).

Il possibile iato ingenerato dalla intrinseca discrasia tra i, per cosi' dire, tratti somatici dei tre pezzi che formano il «Concerto Italiano» puo' essere circoscritto e ridotto da un elemento che si pone qui

come una sorta di minimo comun denominatore, un elemento non appartenente all'ambito armonico, formale, contrappuntistico o ritmico, bensì in questo caso melodico: la struttura che addivene quasi (il quasi è d'obbligo) ad essere unificante è una struttura intervallare, ossia l'intervallo melodico di sesta (maggiore o minore, ascendente o discendente), il quale presenzia con una periodicità quantomeno sospetta a tutti e tre i movimenti.

La notoria – quasi proverbiale – attenzione di Bach a questa sfera (spesso con significazioni extra-musicali, esoteriche, mistiche o matematiche), potrebbe dunque trovare anche in quest'opera così apparentemente immune da implicazioni costruttive di quel tipo, una ragione e uno scopo precisi.

Per quanto attiene al primo movimento, l'intervallo di sesta è rintracciabile in una pluralità di occasioni: nell'incipit (quasi programmaticamente), di poi a batt.5, 9, 11, 33, 35, 37, 41, 48-50, 61-63, 66, 68, 135 e sgg., 153 e sgg., – e naturalmente ogniqualvolta si ripresenterà il nucleo tematico originario: batt.53 e sgg., 103 e sgg., 163 e sgg.

Nel secondo movimento lo scarto melodico di sesta appare, in virtù del carattere espressivo del brano, ancora più lirico: batt.7, 11, 12, 13, 15, 19, 23, 26, 30, 34, 36-39, 41, 44, 46, 47.

Nel terzo movimento, infine, la distanza di sesta si ravvisa a batt.5, 6, 7, 10, 34, 36, 89, 118, e diventando contestualmente, in qualche caso, anche intervallo armonico, nella fattispecie nel rapporto tra il basso e la voce più acuta: batt.17-22, 69-74, 143-148. Anche nel materiale motivico che si snoda a partire da batt.77 (poi ripreso in differente tonalità a partire da batt.155) si può svelare quella struttura intervallare, se si considera, come in effetti si dovrebbe fare, la nota centrale (nel caso della voce superiore di battuta 77, il mi) quale nota perno o pedale – di conseguenza, la sesta (discendente) sarebbe quella tra il la e il do di batt.78 e 80 e tra il re e il fa di batt.82 e 84.

Dunque il «Concerto Italiano» mostra un'intima, profonda complessità, che, come un vero classico senza tempo, «non finisce mai di dire quel che ha da dire». ————— **Massimo Primignani**

¹ A. Basso, Frau Musika, la vita e le opere di J.S. Bach, EDT Torino 1983, pag. 175

² A. Schweitzer, J.S. Bach: il musicista-poeta, Suvini Zerboni Milano 1962, pag. 212

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.!)***

Dalla fonte all'opera

Ernani: "brevità e fuoco"

a cura di Gherardo Ghirardini

12. *Hernani, ou l'honneur castillan*. Ecco la trama della vicenda victorhughiana (M. Rebaudengo, *Storia del teatro...* vol. IV, pp. 244-45):

ATTO I. *Il re*. A Saragozza, nel 1519, Dona Sol, fidanzata per ragioni di prestigio dinastico a Ruy Gomez, vecchio duca di Pastrana, è l'amante del bandito Ernani, insieme al quale viene sorpresa da Carlo d'Asburgo, suo innamorato; ne nasce un duello, interrotto improvvisamente dall'arrivo del duca. Carlo spavalidamente affronta le lagnanze del duca, che vede violato il suo onore, proclamandosi l'erede al trono, e spaccia Ernani per uno del proprio seguito. Ernani accetta il ruolo assegnatogli da Carlo, per quanto sia roso dall'odio verso di lui.

ATTO II. *Il bandito*. Carlo fa la posta sotto le finestre di Dona Sol, che lo scambia per Ernani. Carlo le propone di sposarla, ma, dato che Dona Sol afferma d'essere legata a Ernani, Carlo tenta di rapirla. Alle invocazioni di aiuto di Dona Sol compare Ernani, che sfida a duello Carlo, ma questi rifiuta sprezzante, non volendo battersi con un bandito. Per quanto Carlo minacci di bandirlo, Ernani lo lascia andare, dandogli un mantello per camuffarsi in mezzo ai banditi. Dona Sol vorrebbe condividere la sorte di Ernani, che però non vuole esporla ai rischi mortali del bando; ma, visto l'affetto di lei, i due si scambiano la promessa di matrimonio. Ernani deve fuggire precipitosamente per l'arrivo delle truppe fedeli a Carlo, venute a catturarlo.

ATTO III. *Il vecchio*. Nel castello di famiglia, sulle montagne aragonesi, sta per celebrarsi il matrimonio tra Ruy Gomez e Dona Sol, ed Ernani viene dato per morto. Dona Sol, sconvolta, si prepara per la cerimonia, mentre Ruy Gomez accoglie un pellegrino, ch'è Ernani travestito. Al comparire di Dona Sol col corteo nuziale, Ernani si svela, offrendo ai presenti la propria testa per intascare la taglia. Ma Gomez, fedele alle leggi della cavalleria e dell'ospitalità, garantisce sicurezza all'ospite, che, però, è sorpreso mentre abbraccia Dona Sol; questa confessa al duca di amare Ernani, quando è annunciato l'arrivo di Carlo con il suo seguito armato; Ernani si nasconde in un'apertura segreta ricavata dietro un ritratto del duca. Di fronte a Carlo, che vuole la testa di Ernani, Gomez ammette di ospitare il bandito e, all'ordine di consegnarglielo, conduce il re davanti alla galleria dei ritratti dei suoi antenati: giunto davanti al ritratto di Carlo, Gomez sostiene che non verrà meno al giuramento di ospitalità pronunciato. Carlo prima ordina di arrestare Gomez, ma poi lo rilascia, prendendo in ostaggio Dona Sol. Gomez, disperato, fa uscire Ernani dal nascondiglio e lo sfida a duello, considerandolo responsabile del rapimento di Dona Sol. Ernani promette di aiutarlo nella sua vendetta, offrendogli in pegno la sua vita e donandogli il suo corno, che Gomez dovrà suonare quando riterrà giunto il momento della morte di Ernani.

ATTO IV. *Il sepolcro*. Di notte, nella cappella funebre di Carlo Magno, Carlo attende con impazienza l'esito della votazione dei grandi elettori della Dieta imperiale, ma si deve nascondere nella tomba per l'arrivo dei congiurati che vogliono eliminarlo. Scelto per l'esecuzione materiale è Ernani, ma al risuonare dei tre colpi di cannone, segnale dell'elezione, Carlo esce dalla tomba, raggelando i congiurati: fa entrare i soldati del seguito e disarmare i congiurati, che ordina di distinguere in base alla classe sociale, per umiliare Ernani. Il bandito rivendica la propria casata (si chiama in realtà Giovanni d'Aragona) e Carlo lo ritiene allora degno della mano di Dona Sol, nominandolo cavaliere. Come primo provvedimento in qualità d'imperatore, grazia tutti i congiurati, traendo ispirazione da Carlo Magno per creare il consenso al suo potere.

ATTO V. *Le nozze*. A Saragozza si festeggiano le nozze tra Ernani e Dona Sol, ma tra gli invitati si aggira un ignoto in domino, dall'aspetto lugubre dalla voce sepolcrale. A notte fonda l'intimità tra i due sposini è turbata dal suono di un corno, in cui Ernani riconosce quello donato a Ruy Gomez. Dona Sol va a prendere una fiala di sedativo, contenente in realtà del veleno; compare l'ignoto mascherato, che, inflessibile alle suppliche di Ernani, gli impone di scegliere il tipo di morte. Al sopraggiungere di Dona Sol il duca si smaschera ed Ernani deve spiegarle quale giuramento lo leghi al duca. Poiché il duca non cede alle sue preghiere e alle promesse di amarlo, Dona Sol beve metà della fiala, seguita da Ernani. I due muoiono e il duca, vistosi perduto, si uccide.

... ed eccone il commento di Enrico Groppali (V. Hugo, *Ernani...*, pp. XXVII-XXIX):

In *Ernani* un bandito ama una nobile sottoposta alla tutela di uno zio crudele e dispotico che nutre nei suoi confronti un affetto morboso. L'amore che unisce i due giovani è già viziato in partenza dalla luce ambigua della

dissociazione. Non la disparità della reciproca condizione sociale dettata da insormontabili ragioni di di casta ma la più vieta delle necessità, la politica, impone infatti a Don Giovanni d'Aragona di rifugiarsi tra i monti sotto le mentite spoglie del proscritto Ernani e a Donna Sol di sottomettersi alla tirannica volontà di un *pater familias* che, sposandola, si ripromette di legalizzare l'attrazione incestuosa che la fanciulla ha suscitato in lui.

Non basta. Di Donna Sol è innamorato anche il re di Spagna, don Carlo, coetaneo sia della gentildonna che del bandito. Il perno costituito da Donna Sol, motore immobile che all'ultimo atto viene equiparato al pallido disco lunare, all'Iside diafana e irraggiungibile assorta nel cielo della mitologia egizia («La lune tout à l'heure à l'horizon montait.») viene quindi successivamente visitato da tre rotazioni complementari, tre soli che vengono simultaneamente a intersecare il suo flebile inattinguibile luore: il nobile, proscritto da decreti nebulosi e imperscrutabili (l'orbita della legge politica che lo esclude dal privilegio di casta è stata promulgata addirittura prima della sua nascita); il re, immagine del potere assoluto che vuole elevarla al soglio, cioè all'araldica dei Primi Principi, e infine Don Ruy Gomez de Silva, immagine traslata del padre, dell'uomo che invecchia e si propone di sconfiggere la morte proiettando sul proprio inarrestabile declino la luce radiosa della bellezza femminile. Tra la soggezione all'autorità familiare e quella all'assolutismo normativo (il trono), Donna Sol non ha esitazioni: sceglie Ernani, il proscritto, l'immagine della cupa negatività del fato, l'uomo che si sente perennemente invaso da una strana febbre mentre il suo spirito, come un vulcano, è condannato al moto perpetuo di un'estrema instabilità motoria. Ernani, ovvero l'uomo che solo davanti alla volontà inflessibile di lei - che giunge più volte a minacciare di togliersi la vita per non venir meno alla fede promessagli - ritrova accenti di tenerezza infantile, di pietosa sollecitudine. Tutto quello che potrebbe fornire materia per un atto unico esagitato e magniloquente, percorso da nevrotici trasalimenti in vista della soluzione finale - l'ecatombe sanguinosa di prammatica nel melodramma - è invece l'argomento di un dramma in cinque atti, del più famoso e contestato esempio di teatro romantico.

13. Piave e la figura del librettista. Con *Ernani* nella vita di Verdi entra un nuovo librettista, Francesco Maria Piave, a proposito del quale giova riportare alcune considerazioni di Aldo Nicastro (*Musica e Dossier* n. 36 p. 52):

Piave era nato a Murano nel 1810 da famiglia borghese e, compiuti studi di retorica e filosofia, si dilettò per qualche tempo di versi in dialetto veneziano sin a richiamare su di sé l'attenzione di Alvise Mocenigo, presidente agli spettacoli della Fenice. Fu in virtù di ciò ch'egli intraprese la carriera di librettista d'opera, svolta in prevalenza in favore di Verdi, anche se non mancarono i contatti con altri operisti, quali Mercadante, i fratelli Ricci e Amilcare Ponchielli. Attivo nel '48 in veste di patriota, restò immobilizzato nel 1867 da una grave malattia e sopravvisse in miseria per circa nove anni morendo a Milano nel 1876. I funerali furono fatti a spese di Verdi.

«El maestro vol cussi e mi devo contentarlo»: in questa frase si racchiuse il rapporto che Piave ebbe coll'amato tiranno di Busseto. Verdi esigeva frasi rapide, parole essenziali, situazioni toccanti per cenni e allusioni; e Piave lo accontentò, dando ragione a quell'asserzione di Francesco Flora, secondo cui «la parola da libretto è soltanto un cenno, uno stimolo, un appunto per le figurazioni liriche.» Ma fu, del pari, scrittore approssimativo e manipolatore di trame al confine dell'incomprensibile. Sembrerebbe potersi adattare a costui il giudizio che Jorge Luis Borges stilò sui poeti dell'antica Islanda, nel saggio sulle *Kenningar*, o metafore enigmatiche: aver a supremo obiettivo quello di chiamare le cose in ogni modo possibile tranne che col loro nome. L'oscurità melodrammatica, certo, è quasi un *topos* costitutivo e non era stata prerogativa esclusiva del buon Piave, se è vero che ad essa aveva sacrificato, tra gli altri, lo stesso Cammarano del *Trovatore*, versificatore di rango assai più nobile. Tuttavia, i testi del Piave hanno ciò di specifico, di potenziare la corda dell'avventura sino al totale pregiudizio per la logica degli avvenimenti.

Sul lavoro del librettista in genere non sarà inutile fornire qualche precisazione, riproducendo un passo di Alessandro Roccatagliati (*Rigoletto...* pp. 22-23):

Regola prima, sfrondare e condensare. Libretti se ne cavano un po' da tutte le parti, non solo da *pièces* teatrali. Romanzi, soggetti di balli, novelle e cronache storiche possono venir buoni altrettanto. Comunque sia, è necessario compattare la materia narrativa in un migliaio di versi o giù di lì, divisi in due o tre atti (a quattro ci si arriverà dopo il 1860) e in una quindicina di momenti drammatici principali. E' intuitivo: cantare una frase richiede più tempo che recitarla o leggerla, e quindi in un'opera lunga tre ore si possono «dire» assai meno cose che in un dramma o in un racconto di pari durata. Lo sfrondamento e la riduzione servono dunque a predisporre la vicenda narrata in vista del connubio con la musica.

Scrivere un libretto, infatti, non è «far poesia», e neppure un'impresa letteraria. Certo, vi si possono profondere tesori di stile, maestria versificatoria, persino soffi di autentico pathos; ma sono cose opzionali, tanto

meglio se presenti, poco importa se scarseggiano (quel che accade il più delle volte). Di fatto, il libretto è una «materia prima», non un prodotto finito. Esso «serve», viene utilizzato, anche stravolto se è il caso, nell'elaborazione dell'opera in musica, questo sì prodotto artistico compiuto. Di conseguenza tutto, nel libretto, viene pensato in funzione del risultato finale. Stile poetico, struttura, dimensioni, trama, didascalie, scansioni scenica, ogni cosa trova la propria ragion d'essere nel fatto che uno spettacolo operistico dovrà andare in scena.

Ciò comporta anzitutto che il libretto sia predisposto in modo da poter essere musicato secondo le usanze correnti. Se dunque la fonte viene ridotta a dimensioni «melodrammatizzabili» - lo si diceva poco sopra - la struttura interna è pur sempre tutta da rifare. Si tratta infatti di trasformare cose concepite per essere recitate, lette o narrate in un organismo drammatico da inscenare cantando. Mai capitato di riflettere sulle implicazioni della cosa, al di là di quelle più intuitive? E' un utile esercizio.

Prendiamo solo il caso che interessa più da vicino, la derivazione dramma-libretto. Fra le massime attrattive del teatro recitato v'è la possibilità data allo spettatore di seguire passo per passo l'evolversi della vicenda e la caratterizzazione dei personaggi; a ciò sono destinati i tanti dialoghi e i pochi monologhi, talvolta letterariamente sublimi. Cosa piace di più nell'opera, invece, da che mondo è mondo? Il canto spiegato, le belle melodie; ossia quei pezzi «cantabili» ove le parole si capiscono sí e no, ove quando canta più d'uno beato chi comprende cosa mai stanno dicendo, ove anche i tre-quattro personaggi protagonisti quasi mai presentano le sfaccettature d'un vero e proprio «carattere».

Naturalmente anche nel melodramma vi sono «dialoghi», altrimenti la vicenda non potrebbe evolversi; ma chiunque capisce al volo, se ci pensa, che l'opera ottocentesca dà il meglio di sé altrove. In quali occasioni? Ogni cultore di melodramma ricorda certi cantabili solistici, certe parti di duetti, alcuni cori, alcuni pezzi a più voci. Si faccia mente locale e si provi a dire che cosa sta accadendo, «drammaticamente», nei momenti esatti in cui il canto si dispiega col suo massimo fascino. Conversazioni? Fatti che si succedono? Situazioni in evoluzione? No, affatto. Si tratta invece, nella quasi totalità dei casi, dell'espressione che viene data da uno o più personaggi ad un sentire momentaneo (amore, rimpianto, dolore, rabbia, volontà di far qualcosa, ecc.). Sono frangenti che devono la loro efficacia sul pubblico soprattutto alla capacità di sollecitare il piacere uditivo (e semmai la commozione). Ben diverso - né meglio né peggio, beninteso; solo diverso - il coinvolgimento drammatico razionaleggiante che di solito si ha con il dramma di parola.

14. Da *Hernani* a *Ernani*. Il passaggio dalla *pièce* victorhughiana al dramma lirico di Verdi rimanda all'intensa collaborazione tra librettista e compositore, acutamente esaminata da Gabriele Baldini (*Abitare la battaglia...* pp. 77-78):

...l'incontro tra Verdi e il Piave non è un problema critico marginale, e soltanto tale da far le spese, com'è nell'uso, del pittoresco. Dal punto di vista della formazione di Verdi come artista, l'incontro col Piave è di gran lunga molto più importante che non l'incontro col Boito, di cui tanto s'è favoleggiato: e questo per un

fatto semplicissimo: e cioè che l'incontro col Piave costituisce, in sostanza, un primo incontro di Verdi con se stesso. Il rapporto tra Verdi e Piave, infatti, non si può configurare, per analogia, come quello del Da Ponte con Mozart, del Romani con Bellini, del Hofmannsthal con Strauss e, infine, del Boito con lo stesso Verdi. Tutti questi incontri, in certa misura, avvenivano ad armi pari. Erano incontri ideali, erano, per molti aspetti, dei veri e propri incontri sentimentali, in cui si trovavano misti molti fattori anche ambigui, come lo snobismo, la civetteria, le mode, ecc. Ma l'essenziale era costituito, per l'appunto, dall'incontro, e cioè dalle reazioni, eccezionalmente felici, di due personalità che, per quanto affini, per quanto in una posizione a potersi intendere o meglio ancora intuire anche al livello della segretezza e dell'indiscrezione, erano tuttavia entrambe compiutamente formate e indipendenti. Il rapporto di Verdi col Piave è di tutt'altra natura: somiglia semmai a quello tra Mozart e lo Schikaneder. Il musicista, insomma, condiziona, soggioga, possiede il librettista in modo tutt'affatto esclusivo: questi diviene, nelle mani del musicista, appena uno strumento. E questo è il caso del Piave: i libretti del Piave, infatti, sono i più belli per la musica di Verdi - indubabilmente, anche dal punto di vista letterario, molto più belli, nel senso di meglio risolti, che quelli del Boito - semplicemente perché a comporli, nella sostanza, e fin negli accidenti, è stato lo stesso Verdi: e sono i più belli anche perché il Piave è senza dubbio molto più intelligente delle cose dell'arte che non il Boito. Il Boito è un artista e un letterato; ma non ha mai capito Verdi fino in fondo, ha tentato, tutt'al più, sempre di storcerlo un poco a sua immagine e somiglianza. Il Piave, con un profondo intuito critico, ha visto a colpo d'occhio di che si trattava, ed ha semplicemente lasciato che i libretti gli cadessero in grembo. *Ernani*, *I due Foscari*, *Macbeth*, *Il corsaro*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Simon Boccanegra*, *Aroldo*, *La forza del destino*. Nove libretti, dunque, contro i quattro e mezzo del Solera, i tre del Cammarano, i due del Boito, che segnano pure delle temporanee fedeltà d'alcuni brillanti ingegni al musicista, perché tutti gli altri librettisti, come il Romani, il Maffei, il Ghislanzoni, il Somma - e i quattro francesi per i *Vespri* e il *Don Carlo* - si contentarono d'essergli fedeli solo una volta.

Entrando nello specifico, Verdi, colpito da «frasi potenti e bellissime» richiede subito al Piave «brevità e fuoco» e, una volta fugato ogni dubbio, il maestro potrà fare affidamento sul poeta. Dunque, dopo avere eliminato certe scene, vistane l'irrelevanza drammatica, avrebbe sugli inizi preferito condensare i primi tre atti in uno, mantenendo pressoché integri il terzo e il quarto (definiti «divini»), nel rispetto della successione e dello spirito del drammaturgo francese e riducendo il tutto in tre parti all'insegna della massima stringatezza («si guardi il poeta dalle lungaggini»), al fine di evitare che l'opera perdesse qua e là d'interesse. Prima preoccupazione, quella di concludere con un Terzetto anziché con un Rondò come avrebbe preteso il soprano secondo criteri ormai fuori tempo. Nel non facile lavoro di passaggio dalla prosa al teatro d'opera (alla fine gli atti saranno quattro) e di assegnazione delle parti, sbuca perfino l'ipotesi di un contralto nei panni del protagonista; scelta innaturale che presto cadrà, come ci si attendeva, conoscendo le idee di Verdi il quale su ogni problema tende a tener duro affinché tutto vada per il verso giusto.

3- *continua*

Cantanti-direttori: il volo di Icaro?

Un tempo sarebbe sembrato assurdo che cantanti di spicco come Beniamino Gigli, Tito Gobbi, Mario del Monaco... pretendessero di dirigere l'orchestra. Oggi no. Anzi, comincia a diventare una consuetudine anche da parte di chi l'ugola ce l'ha ma non sempre d'oro come gli illustri predecessori. Senza contare le innumerevoli prove di Plácido Domingo, eccoci a José Cura, non nuovo a tali esperienze, brandire la bacchetta sul podio del Comunale di Bologna.

Opera in programma, La Rondine di Puccini. A dispetto dei tagli imposti dal ministero che hanno fatto sparire il Sogno di una notte di mezza estate di Britten, le ali della rondinella pucciniana sono rimaste in cartellone, pronte a spiccare il volo che, alla luce dei fatti, potrebbe assomigliare a quello di Icaro.

Jovanotti e il mondo

In una delle consuete kermesse Jovanotti ha invitato i propri fans a seguirlo nell'intento di cambiare il mondo. Non credevamo proprio che per ottenere un risultato del genere fosse sufficiente cantare "Io penso positivo perché son vivo". San Francesco (tanto per fare un esempio) cantava certo qualcosa di meglio. Speriamo comunque che non gli intestino una via come sta succedendo a New York con gli U2.

Laurea honoris causa a Bonolis

Ci stupiamo che dopo la brillante inaugurazione del Festival di Sanremo 2009, a Paolo Bonolis, esimio presentatore, non sia stata ancora conferita la laurea honoris causa in musicologia, avendo egli dimostrato una competenza non comune nell'illustrare, attraverso una sintesi esemplare, lo sviluppo storico della musica, dalle chiese alle corti, dalle sale da concerto ai grandi teatri, fino all'odierno Ariston, sede dei più significativi risultati di tale evoluzione. Capolavori che durano nel tempo, come l'ultimo, la Forza di Carta (igienica o da sigaretta?).

Obama: attenti al regista!

È probabile che il coro di ovazioni in omaggio a Barack Obama abbia coperto il rumore dei bombardamenti che poco dopo l'elezione del nuovo presidente USA hanno colpito l'Afghanistan, causando morti e feriti... così come è possibile che ciò sia avvenuto dietro le quinte mentre il neopresidente stava cantando la prima romanza. A chi la colpa? Se il tenore non c'entra attenti al regista!

Rosmunda, “barbara” regina nel teatro di Giuseppe Lillo

di Fulvio Stefano Lo Presti

Ma chi era la « Donna », che, « non si sa per quale intrigo », era stata preferita come librettista? Luisa Amalia Paladini (1810-1872), lucchese purosangue benché nata a Milano, è una singolare figura di poetessa, scrittrice ed educatrice. Fu donna di pensiero e di azione e coltivò amicizie e contatti ed ebbe scambi con numerosi letterati, artisti e intellettuali contemporanei (tra questi Niccolini, Papi, Giordani, Tommaseo, Giusti). Si batté a lungo e con tenacia, affrontando non pochi ostacoli e difficoltà, per promuovere l’istituzione di scuole pubbliche femminili per l’istruzione delle fanciulle delle classi svantaggiate. Svolse attività didattiche a Lucca e altrove in Toscana e il caso volle che, nell’ultimo anno di vita, venisse chiamata a fondare e dirigere l’Educandato femminile “Vittorio Emanuele II” di Lecce, in quel Salento che era stato la culla di Lillo, e nella terra di Lillo la sua occasionale collaboratrice di un tempo concluse l’esistenza nell’estate 1872. Come testo di una librettista non professionista e alle prime armi, *Rosmunda in Ravenna*²⁵ può sostenere a fronte alta il paragone con altri libretti, anzitutto con quelli musicati da Lillo. Basti un esempio. Nel gennaio di quello stesso 1837 Lillo aveva dato al San Carlo di Napoli *Odda di Bernaver*,²⁶ melodramma serio in due atti di Giovanni Emanuele Bidera, già distintosi coi libretti dei donizettiani *Gemma di Vergy* (1834) e *Marino Faliero* (1835). Questo di *Odda* è spiacevolmente dozzinale, tirato via e contiene versi banali.

Ecco, in breve, la vicenda di *Rosmunda in Ravenna* :

Rosmunda e Almachilde, suo secondo marito e complice nell’assassinio del primo, cioè Alboino, hanno trovato rifugio a Ravenna, alla corte dell’Esarca, che, nel libretto, per comodità di versificazione, è ribattezzato Itulbo (con chiara reminiscenza belliniana).²⁷ I cortigiani e il popolo di Ravenna sono ostili alla coppia longobarda, ma Itulbo, che si è innamorato di Rosmunda, è pronto a sfidare i Longobardi, il cui ambasciatore, Idobaldo, si presenta per esigere la consegna dei due omicidi, minacciando in caso contrario la guerra. A Ravenna Idobaldo ha l’occasione di rivedere l’amico di un tempo, Almachilde, che è oppresso dai rimorsi ma ama ancora Rosmunda. Inutilmente Idobaldo tenta di convincerlo, con la promessa del perdono, a ritornare il valoroso guerriero che è stato e ad abbandonare Rosmunda al suo destino. Itulbo dal canto suo fa credere a Rosmunda che Almachilde la tradisce e la spinge a sbarazzarsene avvelenandolo. Troppo tardi Rosmunda comprende, mentre Almachilde agonizza, che questi l’ha amata di un amore sincero e, maledicendo Itulbo, si uccide con il pugnale che aveva dato la morte ad Alboino.

Chi ha letto una moltitudine di libretti ottocenteschi, dagli eccelsi agli infimi, deve riconoscere che questo della “principiante” Paladini possiede qualità indubbie. Le manca una più scaltrita condotta drammaturgica e una maggiore abilità nei recitativi. Non pecca però di lungaggini e rifugge dagli stereotipi e dalle formule passe-partout del repertorio librettistico, attingendo a un vocabolario elegante, ricco, espressivo e pertinente.

Il riferimento obbligato erano, all’epoca, i libretti di Felice Romani, che a quel punto era ormai giunto al termine di una lunga e intensa carriera di poeta teatrale. Antiromantico nelle idee, ma, nella pratica, romantico mascherato di forme classicheggianti, Romani aveva nobilitato considerevolmente il mestiere del librettista. E Romani forse non sconfesserebbe il sipario che si alza sul coro (preambolo pressoché ineludibile) di cortigiani e guerrieri, che mormorano contro la presenza perturbatrice della regina longobarda (‘Cruda donna, empia consorte - Seco porta onta, e terror’) nella reggia dell’Esarca: ‘Qual silenzio! dalla reggia - Sembra espulso il gioco, il riso’.²⁸ Ma a metà degli anni Trenta un altro geniale librettista, più audacemente romantico di Romani, era apparso sulla scena: Salvatore Cammarano (1801-1852),²⁹ del quale la Paladini non poteva ignorare i libretti dei suoi due recenti trionfi napoletani: *Ines de Castro* di Giuseppe Persiani, tenuta a battesimo da Maria Malibran quale protagonista, e *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti, entrambe date nel 1835 e riprese nello stesso anno a Lucca. Libretti che esemplificano eloquentemente un nuovo romanticismo, più acceso,

più appassionato e più violento. Il modello del linguaggio di *Rosmunda* resta comunque Romani. Dopo la sua aria di sortita (Atto I, scena V), in cui l'impavida regina ritorce le accuse dell'ambasciatore longobardo additandogli la crudeltà dell'estinto "eroe" spinta fino a imporle il brindisi macabro ('Quanto è feroce un barbaro - Tutto Alboin mostrava'), la cabaletta ('Ma più tarda sarà, più tremenda') sembrerebbe suggerita da 'Salirà d'Inghilterra sul trono', che Romani fa pronunciare a Enrico VIII nell'*Anna Bolena* di Donizetti (1830) (Atto II, scena VI). Un sapore manzoniano ha invece il coro 'Nembi di polvere' (Atto II, scena III), tra i brani rilevanti dell'opera, che annuncia con sgomento l'approssimarsi dell'oste nemica longobarda.

La poca esperienza della scrittura teatrale è in parte compensata dall'indubitabile vocazione poetica della Paladini (che coltivava la poesia con freschezza e vivacità di ispirazione) e se ne avvantaggiano le situazioni come i personaggi, ciascuno con la propria individualità: la fiera e minacciosa Rosmunda, il malinconico e colpevolizzato Almachilde, l'appassionato e veemente Itulbo, il bellicoso Idobaldo.

Se avesse continuato a scrivere libretti, associata a compositori importanti, vincendo il pregiudizio misogino dei vari conti Berti, non sarebbe probabilmente rimasta ai margini della librettistica.

Data la particolare importanza di quella stagione veneziana, non si lesinarono i mezzi né gli sforzi. L'impresario Lanari costituiva da solo una garanzia di qualità, lustro e successo per una stagione (non si dimentichi che Venezia era all'epoca una capitale dell'opera, in compagnia di Napoli e Milano). Lanari aveva vagheggiato in un primo tempo di coinvolgerci Rossini (con una ripresa di *Guglielmo Tell*) e il famoso soprano Giuditta Pasta, ma Rossini preferì declinare l'invito e con la Pasta non si trovò un accordo. Tra i cantanti scritturati, il soprano Carolina Ungher, il tenore Napoleone Moriani, il baritono Giorgio Ronconi e il basso Ignazio Marini erano quanto di meglio si potesse desiderare per una tale occasione e la loro presenza era una forte attrazione per il pubblico non solo veneziano. Affidata a questo quartetto di formidabili interpreti - Ungher (*Rosmunda*), Moriani (*Almachilde*), Ronconi (*Itulbo*) e Marini (*Idobaldo*) - e con la scenografia di Francesco Bagnara andò dunque in scena l'inaugurale *Rosmunda*.

Alla Fenice, come si è detto, *Rosmunda* ottenne tra il 26 dicembre 1837 e il 22 febbraio 1838 quattordici rappresentazioni complete e due parziali, queste ultime abbinate a un atto dei *Puritani* di Bellini. Le prime sei sere *Rosmunda* si trovò accoppiata al ballo storico *Il ratto delle venete donzelle* di Antonio Cortesi, che le faceva seguito. Delle altre opere della stagione, *I Puritani* totalizzarono tredici rappresentazioni, mentre l'opera nuova di Donizetti, *Maria de Rudenz*, andata in scena alla fine di gennaio, resistette soltanto tre sere³⁰ e venne sostituita da un titolo donizettiano collaudato, *Parisina*, che raggiunse ben diciassette rappresentazioni. *Beatrice di Tenda* fu data una sola sera e l'altra opera nuova, *Le due illustri rivali* di Mercadante, ebbe otto rappresentazioni.³¹

Saverio Mercadante arrivò a Venezia all'inizio di gennaio per preparare la sua opera che andò in scena il 10 marzo e non aveva potuto assistere all'inaugurazione della risorta Fenice né alla prima serie di rappresentazioni di *Rosmunda in Ravenna*, sul cui conto altri gli riferirono. A somiglianza dell'amico Bellini, Mercadante non ammirava che le proprie opere e di quelle degli altri compositori riusciva solo a dirne male, ma, non meno cauto di Bellini, manifestava tali giudizi nella cerchia ristretta dei più intimi. In due lettere inviate da Venezia a Florimo (che di Mercadante, come già di Bellini, era una sorta di confessore), l'Altamurano si espresse su *Rosmunda* e sul suo autore. Poiché viveva allora lontano da Napoli, non conosceva Lillo, di cui certamente Florimo gli aveva già parlato (solo a distanza di qualche anno, dopo il ritorno a Napoli per assumere la direzione del Conservatorio, avrebbe conosciuto bene il più giovane corregionale).

« Ho fatto conoscenza col nostro compatriotta Maestro Lillo, » - scrive dunque Mercadante l'8 gennaio - « che non ha dispiaciuto con la sua opera la *Rosmunda*... » (non vi aveva ancora assistito). In una lettera successiva, non datata, ma ascrivibile a circa un mese dopo, fa sentire sulla *Rosmunda* e sul compatriotta tutt'altra... musica (dando prova della sua "squisita" ingenerosità, che è, in ogni caso, lieve cosa se paragonata al virulento, invidioso rancore che sprizza contro Donizetti nella stessa lettera):

« [L'opera di Lillo] ebbe un effetto di circostanza, cioè: l'apertura del teatro, che fu trovato bellissimo, elegantissimo, di generale soddisfazione, e che mise tutti di buon'umore; la nessuna aspettativa; l'essere principiante; [...] considerato la vittima solita a S. Stefano. La sua musica è senza origi-

nalità, senza stile - Sono tutte forme di Bellini e Donizetti, di pezzi totalmente tessuti su que' de' citati, anzi con le medesime cantilene mascherate. Una romanza del tenore è bella assai, ma non saprei dirti se è sua, poiché sorte dallo stile del rimanente. Quello che è vero, si è che si è sostenuta...».³²

Una serie di recensioni in periodici specializzati nell'attività teatrale permette di captare altri echi della prima di *Rosmunda*. Cominciamo da "Il Figaro" del 30 dicembre 1837: «La *Rosmonda* [sic] del Maestro Lillo, colla Ungher, Moriani, Ronconi, ec., ebbe un esito veramente felice; la musica piacque, ed è in fatti sparsa di notabili pregi; i Veneziani però attribuiscono lo splendido successo dell'Opera specialmente [sic] al raro merito degli esecutori. Tutti i pezzi ottennero applausi; e gli artisti vennero suffragati da solenni attestazioni d'aggradimento, massime il tenore *Moriani*, che trionfò per la sua bellissima voce e per la purezza del suo canto. »

"Il Pirata", periodico milanese come "Il Figaro", nel supplemento al n. 52 del 29 dicembre, riferì sinteticamente:

«Gran romore! Gran chiasso! Gondole di qua, gondole di là, di su e di giù! [...]. Quanto al Teatro, è un vero paradiso: la *Rosmunda* di Ravenna [sic], poesia di una donna e musica del maestro Lillo, benissimo: come benissimo, la Ungher, Moriani, Ronconi, Marini, ec. Il ballo, esito non compiuto, ma non cattivo. » Nel numero del 2 gennaio 1838, "Il Pirata" ritornò con più ampi dettagli sulla serata inaugurale. Dopo aver speso parole di ammirazione per il «rifabbricato teatro», si occupa dell'opera.

«Non vi mancava che uno spettacolo degno di tanta festa; e il Lanari, anzi che raggiungere l'universale aspettazione, la superò [...]. Piacque la *Rosmunda* di Ravenna, che onora lo svegliato intelletto del Maestro Lillo e che per essere poesia di una donna bei versi racchiude e belle immagini: piacquero la Ungher (e si poteva temere diversamente?), il Moriani (e non è ora fra i migliori e più celebrati tenori d'Italia?), il Ronconi e il Marini. Cortesi non fu altrettanto felice col ballo *Il Ratto delle Donzelle Venete* [...]. Maestose le scene, imponente il vestiario. »

"Il Figaro" del 6 gennaio diede un più particolareggiato resoconto firmato dal giornalista bergamasco Pietro Cominazzi:

« Il primo plauso del Pubblico stipato [...] fu pel nuovo splendore; gli altri non meno fervorosi applausi echeggiarono ad onore d'alcune felici ispirazioni del Lillo e della solenne perizia dei [...] cantanti. [...] Il verso della signora Paladini è spontaneo e spesso felice. Eccone un breve saggio:

ALMACHILDE Io pur sentii le placide
Gioie d'un puro core;
Conobbi io pure il fervido
Desio di gloria e onore;
E mi ridea nell'anima
Di pace il bel seren!
Perderne la memoria
Mi fosse dato almen!

[Atto II, scena V] ³³

Ma la condotta, i pensieri, lo stile della *Rosmunda*, lasciano molto a desiderare.

La musica del giovine maestro Lillo ha in parte una tinta melanconica e si avvicina al fare di Bellini; ma l'imitazione è in lui sovente palese e diventa notevole difetto. La parola è non di rado colorita con invidiabile felicità, e la musica è molto adatta ai singoli mezzi dei cantanti, del Ronconi in ispezie [sic] e del Moriani, per il loro genere di canto affettuoso [...]. Il finale del primo atto è lavoro degno di menzione, egualmente che un duetto pure del primo atto, un altro duetto del secondo atto, e qualche altro pezzo. Lo strumentale quasi che sempre è ben nutrito, e vi sono qua e là dei motivi pieni di freschezza e di brio.

Egli è però certo che al successo dell'opera contribuirono potentemente i quattro primari artisti, che con nobile gara si studiarono ad animare la musica [...]. La Ungher tutta fuoco, fu terribile e grande; il Moriani cantò con tutta quella soavità di voce, e scosse ogni fibra, ogni cuore; [...] il Ronconi commosse, anzi trasportò, e il Marini sfolgorò colla potenza della maestosa voce.

Il pubblico, pago proporzionatamente di tutti e di tutto, risalutar volle sul palco scenico il maestro e i quattro esimi artisti. »

Quanto a "Teatri, Arti e Letteratura", pubblicato a Bologna, riferì così nel numero del 4 gennaio:

« Nell'opera piacque la musica, in cui havvi gusto ed armonia. L'Ungher è sempre quella grande cantante ed artista che poche ne ha pari, e gli applausi che riscosse furono molti. Moriani piacque, e si può dire che piacque assai. Ronconi cantò ed agì per eccellenza; egli è un artista perfetto; il Pubblico lo colmò di ben meritati applausi; Marini ha una voce che sorprende e che piacque [...]. Il ballo andò freddo... » Il finale del primo atto e il duetto del secondo sono i brani sui quali Maurizio Giarda rileva: « vivacemente movimentata la scena in cui Rosmunda con un pugnale sfida chiunque ad avvicinarsi [...] e il duetto finale Rosmunda - Almachilde, vibrante e agitato da intensa drammaticità, preludio al funesto epilogo... »³⁴

Come si è detto, *Rosmunda in Ravenna*, nonostante un battesimo favorevole, non si spinse oltre quella prima stagione. Il che tuttavia non deve far ritenere che non si mantenne nel repertorio perché non aveva vitalità sufficiente da permetterle di sopravvivere a un primo successo che si potrebbe presumere fosse dipeso dalla circostanza. Non dimentichiamo che la produzione di opere nuove nell'Ottocento era vertiginosa (paragonabile a quella cinematografica dal dopoguerra in poi) e che le opere riprese, che resistevano attraverso le stagioni, non erano necessariamente più ragguardevoli di quelle che finivano dimenticate. I gusti e le preferenze del pubblico erano capricciosi e imprevedibili. C'è da chiedersi tuttavia se nel caso di Lillo non abbiano giocato altri fattori, tra i quali forse quello di non riuscire a imporre le proprie produzioni pur avendo avuto l'occasione di presentarle su piazze importanti, quali Napoli, Firenze, Roma, Venezia, Milano, Torino. La fine del XX secolo e l'inizio del XXI si sono dimostrati più audaci rispetto al passato ed anche più generosi in fatto di riscoperte e di recuperi di melodrammi dimenticati o messi da parte, con rinvenimenti non di rado interessanti e liete sorprese. Negli archivi dei teatri e nelle biblioteche dei conservatori le musiche di Lillo tacciono in attesa di una prova d'appello. La partitura di *Rosmunda in Ravenna* si trova nell'Archivio del Teatro La Fenice di Venezia. E La Fenice ha già riportato sulla propria scena, con esito favorevole, due opere della stagione 1837-38: *Le due illustri rivali* di Mercadante nel 1970 e *Maria de Rudenz* di Donizetti nel 1980.

Fulvio Stefano Lo Presti

²⁵ *Rosmunda in Ravenna*, tragedia lirica in due atti da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice nel Carnevale e Quadragesima 1837-38, Venezia 1837. Non unico libretto della Paladini, *Rosmunda* è probabilmente il primo in senso cronologico, se tale primato non spetta a *Il prigioniero di Stato*, di cui si ignorano data e compositore. Gli altri libretti li scrisse rispettivamente per Giuseppe Mazza (1806-1885), Oreste Carlini (1823-1902) e il concittadino Michele Puccini (1813-1864), padre di Giacomo. Le fonti principali riguardanti la Paladini sono: Torello Del Carlo, *Luisa Amalia Paladini. Studio biografico e letterario*, Lucca 1881, e Florio Santini, *Vita e opere di Luisa Amalia Paladini*, Lucca 1978. Entrambi gli autori gettano purtroppo scarsa luce sulla produzione librettistica della Paladini.

²⁶ *Odda di Bernaver* fu l'unica opera di Lillo ad approdare alla Scala di Milano, nella Primavera 1840, con esito che Cambiasi registra come «cattivo», ma totalizzò sette rappresentazioni (Cfr.: Pompeo Cambiasi, *La Scala 1778-1906. Note storiche e statistiche*, Milano 1906, pp. 326-327).

²⁷ Itulbo si chiama infatti un personaggio del *Pirata* di Bellini (1827).

²⁸ Questi versi sembrano infatti evocare in un certo senso l'esordio del coro di apertura di *Caterina di Guisa* (1833), che Romani scrisse per Carlo Coccia: 'Lo vedeste? Il Dio pareva - Della festa, della Corte.' (Qui i partigiani del Duca di Guisa deplorano il favore crescente accordato da Enrico III al loro avversario, il Conte di San Megrino).

²⁹ Il librettista napoletano preferiva scrivere il suo nome con la 'd'.

³⁰ Ma la carriera teatrale di *Maria de Rudenz* non fu affatto compromessa da questo esordio deludente. La futura seconda moglie di Verdi, Giuseppina Strepponi, l'avrebbe cantata in vari teatri con grande successo.

³¹ I dati relativi a questa stagione veneziana si trovano in: Michele Girardi - Franco Rossi, *Il Teatro la Fenice. Cronologia degli spettacoli: 1792-1936*, Venezia 1989, pp. 135-138.

³² Queste due lettere sono riportate in: Santo Palermo, *Saverio Mercadante. Biografia. Epistolario*, Fasano di Puglia 1985, n. 73, pp. 180-181, e n. 74, pp. 183-184.

³³ Si tratta della romanza del tenore (a cui accennava Mercadante), che venne stampata assieme ad altri pezzi, e fu il brano che sopravvisse più a lungo. I versi di questa romanza quasi identici a quelli della romanza aggiunta per il tenore Mario (a Parigi, secondo lo spartito Ricordi) nel secondo atto di *Lucrezia Borgia* di Donizetti, 'Anch'io provai le tenere - smanie di un puro amore', hanno indotto taluno a ritenere che la musica di Lillo abbia trasmigrato dalla *Rosmunda* nell'opera donizettiana. Francesco Regli, solitamente bene informato, attribuisce al compositore maltese Francesco Schira (1809-1883) la "magnifica romanza [composta a Parigi] per Mario, ch'egli introdusse nella *Lucrezia*" (Cfr. F. Regli, *Op. cit.*, p. 495). Se la musica della romanza per Mario non sembrerebbe di Donizetti, è comunque ben diversa da quella della romanza di Amalchilde scritta da Lillo. Questa romanza per Mario, che è stata incisa da Juan Diego Flórez nel CD *Great Tenor Arias* (Decca 2004), vi è qui ascritta a Donizetti.

³⁴ Cfr. Maurizio Giarda, *Il mestiere di operista nell'Ottocento*, in: «SuonoSud», n. 2 / aprile-giugno, Roma 1990, p. 49.

I dolori del giovane Werther

“Pourquoi me réveiller, o souffle du printemps”, cantava tristemente tra sé il giovane Werther, diplomando in composizione presso un rinomato conservatorio della penisola italiana ove si era da poco trasferito dopo esser stato piantato in asso da quella stronzetta di Charlotte che gli aveva preferito un rampante industrialotto dal favoloso conto in banca. No, quel triste richiamo al canto di Ossian non era dettato dal ricordo ancor bruciante della bella mangiacrauti quanto piuttosto dall'amara riflessione per come stavano andando le cose nel suo istituto e in tutti quelli del resto della terra *who die Zitronen blühen*. Dieci anni erano trascorsi dall'entrata in vigore della legge sulla riforma e cos'era successo? Nulla. Tutto come prima. Solo qualche corso sperimentale mal riuscito e senza valore e tante, tante stronzate buone solo a soddisfare le ambizioni personali di questo o quel docente, di questa o quella mafia. Ancor più serio era poi il pensiero per il futuro. “Cosa farò mai col mio diploma? Che valore avrà?” “Quello di un inutile pezzo di carta - si rispondeva - con cui pulirmi il sedere. Ecco cosa son venuto a cercarmi qui. Tanto valeva che avessi continuato a fare il poeta a Wetzler. Magari avrei rimediato un posticino di critico nella locale Gazzetta che mi avrebbe almeno consentito di passare il resto dell'esistenza tranquillo a ruffianar Tizio e Caio.” *Mein Gott*, c'era davvero di che spararsi un colpo al cuore ma desistette. “Pourquoi me réveiller...” “O grullo, e che tu fffai tutto solo a cantar cotesta lagna?” fu la risposta di un suo compagno di corso che passava da quelle parti. Era costui un giovane toscano gioviale e tutto sommato simpatico. Di cognome faceva Puccini, proprio come il grande operista lucchese. Altra strana coincidenza: anche lui si stava già facendo strada nel mondo della canzonetta. “Lascia perdere, non è aria”, tagliò corto il Werther. “Hai visto sere fa il Puccini alla televisione? Che cacata! E poi, quei bischeri non te lo fanno morire alla fine del “Nessun dorma” anziché dopo la morte di Liù?” “Ma è ovvio, della Turandot la gente conosce solo il “vincerò” e la televisione la asseconda nella sua beata ignoranza.” “Mi sa che tu hai proprio ragione. Vinceròòòòòòòòò!” E si mise a lanciare un versaccio acuto come ai bei tempi sapeva fare solo la buonanima del Paperotti. “Beato te che sei sempre allegro così.” “O cruccio, e smettita di farmi l'eterno scontento. Non sai che il Consiglio dei Dieci ha appena approvato il nuovo piano di battaglia?” Il Puccini soleva chiamare così quel lugubre organismo frutto dei primi passi della riforma che aveva il potere di vita e di morte su qualsiasi persona o cosa si muovesse all'interno del conservatorio. Più o meno come avveniva ai bei tempi della Serenissima Repubblica veneziana.

Anche quell'anno era uscito il solito ambaradan che però, a differenza delle passate stagioni, lasciava ancor più scopertamente intravedere che razza di piega stessero prendendo le politiche formative delle istituzioni musicali d'alta cultura. “Tanto per principiare - attaccò il Puccini - ci sono le solite svolinate dei diplomi ad honorem ai benemeriti del mondo dello spettacolo, dello sport e di tutto ciò che fa successo.” E attaccò una lista di nomi che fece a dir poco rabbrivire il giovane alemanno. Passò poi ad elencare l'interminabile serie di concerti, seminari, conferenze e dibattiti vieppiù impastati di tematiche che con la programmazione di una scuola seria non c'entravano assolutamente nulla: simposii sulla canzone di consumo, su quella d'autore, d'esecutore e d'editore, celebrazioni d'anniversari di vite, morti e miracoli di questo o quel popparò o di questo o quel rocchettaro di grido fatte con la stessa prosopopea con cui si ricordavano una volta i centenari di nascita e di morte di Beethoven, Wagner o Verdi, cicli di concerti di musica indiana, afghana, tibetana, pakistana, iraniana e via dicendo. Insomma, una caterva di demenze e d'imbecillità buone solo ad accattivarsi il pubblico favore. “Ma il bello arriva adesso”, continuò il Puccini vieppiù entusiasta mentre l'altro si trovava ormai alle soglie di un collasso nervoso. “Da quest'anno corsi di jazz, rock, pop, rap a tutta manetta... Ce ne sarà per tutti i gusti, insomma. Scoregge, pernacchie e rutti musicali a non finire! Finalmente l'hanno capita quei parrucconi che la riforma doveva passare per un ammodernamento dei programmi e del repertorio.” “Ma per imparare quelle porcate lì non c'è bisogno della scuola...” “O cruccio, basta con cotesta puzza sotto il naso. O come tu credi di poter campare un domani? Dai retta a me che ne so qualcosa. Che questi corsi servano o no non ha importanza. Quel che conta è che richiameranno un sacco di polli che porteranno tanti quattrini nelle casse scolastiche. E poi alla fine ci sarà pur sempre un diploma da guadagnare, no? Li chiameranno corsi di “Musica d'uso”, così, tanto per gonfiarli un pochino. Io mi son già iscritto e tu, che aspetti?” “Io, io...” disse il Werther. E improvvisamente, fuor di testa, estrasse di tasca una pistola e se la puntò dritta al cuore. “O cruccio, e che tu vai a fffare, attento...” Ma non finì la frase che sentì partire un colpo secco. Per l'infelice compagno di studi era la fine. Che tragicomico e paradossale destino! Quel che non riuscì a fargli fare la Charlotte lo potè invece la riforma dei conservatori!

Hans