

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno XVI - Numero 43

Gennaio-Giugno 2010

Sommario

<i>Anche la musicologia si tinge di giallo</i>	pag. 3
Die Musik ohne Schatten, di P. Mioli	4
<i>L'Adelchi di Manzoni e il Fierrabras di Schubert, ossia le affinità elettive</i> , di M. Primignani	5
La Sonnambula, <i>apice della stilistica belliniana</i> , di C. A. Pastorino	14
<i>Il silenzio delle sirene</i> , di F. Kafka	17
<i>William Walton, storia di un concerto per violino</i> , di P. Petrocelli	18
Ernani: " <i>brevità e fuoco</i> ", a cura di G. Ghirardini	20
<i>Indagine intorno ad alcuni aspetti della biografia e della musica di Wolfgang Amadeus Mozart</i> , di G. Rausa	26
<i>La Santissima Trinità</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)	Andrea Parisini (Roma)
	Tarcisio Chini (Trento)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
	Alberto Cristani (Ravenna)	Paolo Petrocelli (Roma)
	Vittorio Curzel (Trento)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
	Maurizio Della Casa (Mantova)	Noemi Premuda (Trieste)
	Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Massimo Primignani (Bari)
	Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
	Antonio Farì (Lecce)	Laura Ruzza (Roma)
	Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
	Piero Gargiulo (Firenze)	Francesco Sabbadini (Bologna)
	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 2010 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

'Piccini' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

Anche la musicologia si tinge di giallo

Grande festa nella casa della musica. Uno studioso di rango ha rinvenuto in soffitta una lettera di Antonio Vivaldi. Per la verità un po' lacera, vista la voracità dei topi ivi alloggiati, ma ugualmente preziosa. Sotto la lente di ingrandimento vi si legge a chiare lettere... Caro... (ed eccoci al primo buco) ti comunico che oggi (altro buco) ho acquistato (poi, tra cancellature varie e innumerevoli segni di denti) un (l'ennesimo buco) di patate. Infine ho mangiato... segue firma illeggibile. Un documento altamente significativo e non poco problematico. Significativo in quanto l'illustre musicologo ha scoperto che il Prete Rosso, oltre a dedicarsi a celestiali armonie, faceva spesa al mercato. Problematico, perché il muso di un roditore ha impedito di conoscere fino in fondo lo scopo di tale acquisto e le ovvie conseguenze. Di qui, tutta una serie di interrogativi. Che qualità di patate avrà acquistato il Nostro? Quali le sue abitudini alimentari? Magro lo era, anzi scarso: ma non si sa se macrobiotico o meno. Le patate si sposano a meraviglia con lo spezzatino, ma è probabile che Vivaldi non fosse carnivoro. Da buon veneziano sarà stato senza alcun dubbio un ottimo consumatore di pesce. E qui nasce l'intoppo. Quando morì a Vienna furono trovate delle casse contenenti quintali di fauna ittica, orate per la precisione, esportate abusivamente dalla Serenissima alla capitale austriaca, conosciuta a quei tempi come un vero e proprio paradiso fiscale. Insomma, non volendo pagare le tasse il musicologo portò all'estero tutti i suoi beni consistenti in un allevamento di pesce e, al fine di occultare l'operazione fece aggiungere alla parola "orate" scritta su ogni cassa, un "fratres", spacciando il tutto per materiale sacro da trasferirsi dalla diocesi di Venezia a quella di Vienna. Ergo, evasione o meno, Vivaldi a tavola andava pazzo per le orate, tanto da portarsele tutte con sé onde sfamarsi nei restanti anni della sua esistenza. Le patate sarebbero dunque servite da contorno: scoperta di non poco valore musicologico.

Ma non basta. Siamo soltanto agli inizi. Ora comincia il bello. Che quantitativo di patate comprò quel giorno don Antonio? Innanzitutto va tenuto presente che lo avevano esentato dalla messa per motivi di salute, tanto più che visse gran parte dei suoi anni all'Ospedale della pietà, curato amorevolmente dalle Putte. Quindi non poteva dirsi un mangiatore. Tuttavia va riconosciuto che per Vivaldi non era solo un dovere mantenere la convivente Anna Giraud, prima donna di cui Carlo Goldoni apprezzava più la bellezza che le doti musicali. Perciò la ricerca proseguì alla volta di eventuali altre lettere. Trovatane una, non era da escludersi che ne esistessero altre. Il problema era quello di stanare tutti i topi del solaio. Spingi il muso di qua, spingilo di là, l'insigne musicologo si ritrovò quasi senza narici, lui che di naso ne aveva. Prestò anche orecchio a destra e a sinistra, quando, inaspettatamente, dalla bocca di un gatto comparve un pezzo di carta. Dopo un inseguimento all'ultimo sangue il felino sputò la carta sulla quale risultava ancora leggibile: kg 1. Eureka, Antonio Vivaldi quel giorno (ma quale?) comprò un chilogrammo di patate. Sì, ma quante ne mangio? Per saperlo si sarebbe dovuto aprire la bocca di tutti i gatti del quartiere e farli vomitare il più possibile. Una fatica improba. Prova oggi, priva domani, il ricercatore vide premiata la propria tenacia, raggiungendo lo scopo. Infatti, prima con questo, poi con quest'altro, fu reperito un centinaio almeno di frammenti cartacei, tasselli di un mosaico che, ricomposti, favorirono la ricostruzione del grande evento.

In sostanza, quella sera dopo aver fatto provviste al mercato di 1 kg di patate, l'autore delle Quattro stagioni consumò da solo (la Giraud chissà dove sarà stata, forse in discoteca) una frugale cena consistente in una orata e due chili di cucurbitacee. E vino a volontà testimoniato da un topo di fogna stanziale completamente sbronzo. Fremente di gioia l'erudito portò i risultati della ricerca alla propria associazione di categoria la quale, oltre a insignirlo del titolo di cavaliere del lavoro (di fatica ne aveva fatta tanta) indisse un convegno internazionale sul tema Gli ortaggi nella musica barocca e dintorni, chiamando a raccolta il fiorfiore della musicologia internazionale. Invitati speciali, ortolani (per il barocco) e fruttivendoli (per il preclassicismo). Primo argomento specifico, le zucche. Sarà poi la volta dei cavoli e così via. Per le rape ci sarà da attendere l'istituzione dei licei musicali.

J. Kreisler

Die Musik ohne Schatten

Quella superba di Richard Strauss

di Piero Mioli

Anche *L'ombra dell'asino!* Che cosa, quale titolo, che opera mai il teatro lirico odierno ha dimenticato di Richard Strauss? Oltre venti edizioni di *Arianna a Nasso* ha prodotto l'Italia fra il 1987 e il 2007, coinvolgendo la Scala e il S. Carlo come l'Opera di Roma, il Regio di Torino, i Differenti di Barga e il Giglio di Lucca. Del secondo Richard (dopo Wagner) e dell'ennesimo Strauss (dopo Johann sr., Johann jr., Josef, Eduard) s'è molto parlato nell'aprile scorso, attorno all'apertura del Maggio Musicale Fiorentino che aveva scelto la grandiosa *Frau ohne Schatten*, per via della concomitante decisione di governo di intervenire pesantemente sulla realtà del teatro d'opera nazionale ma anche della grandezza, dell'accessibilità, della popolarità di un teatro in musica lungo mezzo secolo esatto, cioè dal *Guntram* del 1894 all'*Amore di Danae* del 1944 (in prova generale a Salisburgo, di fatto rimandato, postumo, al 1952). È un catalogo che ammonta a 15 numeri, ordinatamente e tranquillamente messi in cantiere, elaborati, rappresentati, divulgati, e vivaddio anche registrati e incisi con orchestre e cantanti spesso di grande levatura. *La donna senz'ombra* era già comparsa a Firenze nel 1993, e nel 1999 aveva visitato anche Milano, quivi avvalendosi della direzione specialistica del compianto Giuseppe Sinopoli: basta, però, a differenza della citata *Arianna a Nasso* o di altri titoli più conosciuti e allettanti. Il che permette qualche constatazione e riflessione di carattere generale, a proposito della fortuna ma anche del valore stesso delle singole opere nel quadro dell'assieme.

Non c'è dubbio che, oltre all'*Ariadne auf Naxos* del 1912/1916, le opere di Strauss più fortunate siano la *Salome* del 1905, la *Elektra* del 1909 e *Der Rosenkavalier* del 1911: rocciose, barbariche, espressionistiche le prime due, e civilissima, nostalgica, ironica, decadente la terza. Nel citato lasso di tempo, questo ineffabile *Cavaliere della Rosa* ha fatto tappa a Messina, Firenze, Catania, Napoli, Venezia, Bologna, Genova, Palermo, Trieste, Spoleto, Milano e Lecce, insomma 12 volte, contro le 13 di *Elettra* e le 22 di *Salome* (una delle quali in rarissima versione francese, a Martina Franca): difficile trovare il motivo delle differenze, perché la complessità dell'allestimento delle tre partiture è pressoché identica, ma forse è proprio l'estrema raffinatezza della scrittura sia vocale che orchestrale a rendere problematica l'ultima delle tre. E infatti, dove trovar più una Feldmarshallin Maria Theresia detta Bichette come Lotte Lehmann, Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig? Non si trova, ma la musica resta e si trova sempre, a ben vedere, e se rigermoglia al cospetto di Erode, Jochanaan, Clitennestra e Oreste potrebbe fare altrettanto con la Marescialla, Octavian e Sophie (tre parti, fra l'altro, vocalmente assai più facili e "corte" delle altre).

Quanto agli altri titoli, non sono pochi i casi di due o tre allestimenti appena: così capita a *Die schweigsame Frau* del 1935, alla *Daphne* del 1938, alla stessa *Arabella* del 1933 che, apparsa a Catania nel 1989 e a Milano nel 1992, sembra dover ripetere la domanda posta circa *Der Rosenkavalier* essendo una vera, elegante, aristocratica ma non poi inaccessibile commedia musicale. Peccato invece per l'unica messinscena di capolavori come l'*Intermezzo* del 1924, *Die ägyptische Helena* del 1928, il *Friedenstag* del 1938, *Die Liebe der Danae* del 1944. *Elena egizia* è un'opera lontanante, marina, avventurosa, che a Menelas prescrive un'ardua parte di tenore e fra gli altri personaggi annovera anche Muschel, una suggestiva Conchiglia cantante con cupa e arcana voce di contralto (idea di un poeta come Hofmannsthal). *Giorno di pace* è un'opera plumbea e ferrigna, invece, ma anche ansiosa, catartica, tutta anelante all'"armistizio" del titolo. *L'amore di Danae*, infine, è opera luminosa, solare, aurea, che al soprano protagonista accosta più volentieri il baritono acuto di Jupiter (Paul Schöffler fin dalla prima, e tuttora reperibile in disco) che il tenore di Midas. Più semplicemente, *Intermezzo* è proprio come vuole il titolo, una manciata di baruffe, dispetti e finti tradimenti fra due borghesissimi consorti destinata a rimanere un episodio, una pausetta, insomma un bel niente: ma al Comunale di Bologna il 4 maggio del 1990 cosa non sortì dalla fantasia di Luca Ronconi! (continua a p. 25)

L'Adelchi di Manzoni e il Fierrabras di Schubert, ossia le affinità elettive

di Massimo Primignani

Per un imperscrutabile disegno metafisico, capita a volte che alcuni anni siano particolarmente fecondi e generosi. Ognun sa per esempio del 1685, in cui nacquero Bach, Haendel e Domenico Scarlatti. Nel 1823, quando Schubert ultimò la stesura della sua ultima opera, il *Fierrabras*, nella Milano austriaca venne alla luce una tragedia letteraria destinata a grande fortuna: *L'Adelchi* di Alessandro Manzoni.

Pur contemplando e ponendo come premessa indispensabile la difficoltà di commisurare due opere diverse per l'humus culturale che ne ha influenzato la genesi, per la loro appartenenza a generi molto dissimili, e soprattutto per la difforme sensibilità e ideologia degli autori che le hanno prodotte, non si può non rilevare come il capolavoro drammatico manzoniano presenti più di una affinità con il *Fierrabras*, affinità a un tempo strutturali e in special modo riguardanti la fisionomia dei protagonisti che vi campeggiano.

In sostanza, non si vuole qui operare un gratuito confronto tra due opere differenti con lo scopo di ravvisarne quante più comunanze possibili per poter avvicinarle, bensì di illuminare con maggior chiarezza l'opera schubertiana allo scopo di agevolarne la comprensione, anche attraverso la lettura di un monumento che pur le appare così distante per temperie culturale, lingua, premesse filosofiche e religiose. A prescindere dalla facile constatazione che il contesto delle due vicende è molto simile - vale a dire una guerra tra Carlo Magno e i suoi Franchi da una parte, e i Mori/Longobardi dall'altra (che si conclude in entrambi i casi con la vittoria dei primi), una vicenda amorosa irrisolvibile e per di più tra esponenti di fazioni avverse (secondo il binomio Carlo Magno - Ermengarda/Fierrabras - Emma) - ben altre corrispondenze risultano essere degne di nota, in primis quelle correlanti i due protagonisti eponimi: Adelchi si mostra difatti empaticamente affine al personaggio di Fierrabras per diversi ordini di ragioni.

In primo luogo, va debitamente vagliato il breve e celebre monologo facente parte della scena prima del terzo atto, in cui Adelchi effonde come un flusso di coscienza, profondendosi in un soliloquio tutto interiore che è inoltre - si badi - una sorta di digressione rispetto al binario della storia principale del dramma in cui è coinvolto, venendo a configurarsi come una riflessione altamente patetica sul proprio destino: "Oh! Mi pareva, / pur mi pareva che ad altro io fossi nato, / che ad esser capo di ladron; che il cielo / su questa terra altro da far mi desse / che, senza rischio e senza onor, guastarla. (...) Il mio cor m'ange, Anfrido: ei mi comanda / alte e nobili cose; e la *fortuna* / mi condanna ad inique; e strascinato / vo per la via ch'io non mi scelsi, oscura, / senza scopo; e il mio cor s'inaridisce, / come il germe caduto in rio terreno, / e balzato dal vento."

In *Adelchi* quindi sussiste l'irrisolvibile e travagliata dicotomia, di marca squisitamente romantica, tra ciò che è definibile come l'"ideale" - le sue aspirazioni, l'affetto per la sorella, la compassione profonda per l'altrui sofferenza - e la pragmatica prosaicità del "reale" - conseguire la vittoria, perseguire il potere -, venendo con ciò a conformarsi come una presenza interna e al contempo esterna all'universo che lo attornia; in special modo la consapevolezza del proprio valore, della propria tensione etica assoluta, genera in lui la frustrazione di essere indotto alla mediocrità, alla volgarità, al male, alla reificazione della sua anima che, a causa di questo relativizzarsi alla turpitudine del reale, sente inaridirsi, e di fronte a questo processo di degradazione morale non può che essere rabbiosamente inerte; egli viene dunque delineandosi, nella tragedia, come "il personaggio poeticamente il più compiuto e il più intensamente espressivo, proprio perché la contraddizione drammatica vive dentro di lui e non fuori di lui".¹

Ed è rimarchevole come sia Adelchi medesimo ad imputare la ragione del suo esser deputato a compiere "cose inique", del suo esser assegnato alla nefandezza del "reale", proprio alla Fortuna, al corso inesorabile di un Destino ai cui imm modificabili decreti soggiace impotente, e che sente, esattamente

come l'eroe dell'opera schubertiana, ostile. (Naturalmente l'idea del Destino ha una differente valenza e coloritura nelle due opere, poiché, come è noto, nel dramma manzoniano essa ha una ascendenza religiosa, coincidendo con un disegno divino provvidenziale che si attua anche, arcanamente, attraverso eventi perniciosi - la nota "provvida sventura" -, laddove nell'opera schubertiana sembra piuttosto assumere dei connotati affatto diversi, di una sostanza cioè completamente desacralizzata e scevra da implicazioni e orizzonti religiosi: quale che sia la natura di questa idea, è importante qui sottolineare com'essa, in entrambe le opere, assoggetti i protagonisti e ne determini inoppugnabilmente le esistenze).

In questa prospettiva Adelchi è davvero l'alter ego di Fierrabras; la specificità della loro personale condizione - l'eroe schubertiano è un uomo travolto dalla passione amorosa, al contrario del personaggio manzoniano - non viene ad instaurare uno iato nel rapporto che intercorre tra le loro esistenze e quella eteronomia ch'essi sono costretti - per forza o per fedeltà - a subire, poiché è l'effetto di tale inconoscibile autorità che, collimando i loro destini, ne parifica simpateticamente lo spirito, onde Adelchi può ben condividere con Fierrabras il "petto turbato nel profondo", in ragione appunto di quella che, per entrambi, è una "sorte avversa". Anche Fierrabras appare consecutivamente scisso tra un anelito all'"ideale", correlato a una forza etica capace di sentimenti sublimi da una parte, e tutta l'insensata e opprimente efferatezza del "reale" dall'altra, ma nello specifico l'"ideale" viene qui incarnato e rappresentato dalla forza - dai connotati tipicamente romantici - dell'amore; e Fierrabras sarà il solo, nell'opera, a non poter concretare tale ideale, corrispondentemente al suo omologo liederistico de *Die Schöne Müllerin*, e dunque a non poter raggiungere quella realizzazione di sé cui tende, e ad esser infine destinato - come l'eroe longobardo - ad una conflittuale quanto vana ricerca della propria *raison d'être* entro i confini del "reale".

Inoltre, il riferimento adelchiano a uno status quo universale, assoluto, che esula dal ristretto contesto della vicenda bellica contro i Franchi di Carlo Magno, rispecchia quello dell'eroe schubertiano, il quale, come già visto - soprattutto all'interno della sua Aria - estrinseca un turbamento interiore, una presa di coscienza, che vanno ben al di là e sono come indipendenti dal suo inappagato anelito amoroso per Emma, o dalla sua condizione di prigioniero di guerra.

Un interessante corollario di ciò è che, sia per quanto riguarda l'*Adelchi* che il *Fierrabras*, l'epica eroicità dei protagonisti, il loro indiscusso valore, si piegano alle trame del Destino nella misura in cui solo ed esclusivamente da esso possono essere condizionati, vinti, sottomessi: nella scena settima dell'atto terzo, Anfrido, alludendo ad Adelchi, apostrofa Carlo Magno dicendo: "Lo vinci / tu di fortuna e di poter", corrispondendo dunque al dialogo parlato della scena sesta del primo atto, in cui Roland proclama a Fierrabras: "Non fui io a sconfiggerti, poiché l'eroe soccombe solo alla potenza del caso".

In entrambe le opere questa negatività del Destino si materializza nel medesimo modo, cioè attraverso il compimento di un atto - generoso, grandioso - che i due protagonisti compiono, e che in ultima analisi non è nient'altro che l'immolazione della propria persona. Questa è forse l'analogia più profonda tra le due figure teatrali, quella cioè che si potrebbe denominare l'etica del sacrificio, e che naturalmente è appannaggio dei personaggi sublimi, degli "spiriti magni": Adelchi si prostra sottomettendosi suo malgrado alle determinazioni del padre, proprio per amore filiale nei confronti di quest'ultimo, e, ciò facendo, ha consapevolezza di condannare se stesso a "cose inique": agli orrori della guerra, agli omicidi, ad ammucchiare, come dice, "ruine sopra ruine".

In maniera analoga, Fierrabras, per amore di Emma, si costringe a commettere quella che - in quel determinato contesto cortese - è valutabile come una esecrabile ignominia, vale a dire, con la protezione assicurata ad Emma ed Eginhard, votarsi all'omertà e dunque alla slealtà nei confronti di re Carlo e alla mancanza di riconoscenza verso la di lui clemenza: "Coraggio! Per quanto possa tremare il mio cuore / combatto contro il dovere - e la mia coscienza vince" esclama nel Recitativo (6E) della scena undicesima del primo atto; e, poco dopo, afferma: "Mi piegherò alla necessità / con inflessibile coraggio virile"; inoltre, come già analizzato, egli si concede volentieri alla cattività - sacrificando dunque sé stesso nel modo più integrale possibile - pur di serbare fedelmente il segreto: "Sento impietrarsi il sangue, / in lotta fra amore e dovere" canta nel Terzetto (6F) della scena seguente, e aggiunge, nel Quartetto con

Coro (6G) che conclude il primo atto: “Tacere e sopportare / si addicono a tale premio: / nessuno sguardo deve mostrare / ciò che conosce l’animo”.

E per di più, i due personaggi si consacrano a questa forma di martirio esprimendo un giudizio morale, e che anzi risulta di maggiore entità proprio in virtù di tale giudizio: nella scena seconda dell’atto terzo, a Desiderio che gli domanda: “Ubbidiresti / biasmando?”, Adelchi, con epigrafica rassegnazione, risponde: “Ubbidirei”; dunque, la sua riprovazione - implicitamente espressa - non osta alla deliberazione di offrirsi, appunto, in sacrificio, bensì ne ingrandisce notevolmente il dissidio drammatico, dinamica tutta interna al suo animo.

Alla stessa stregua, Fierrabras, nel Terzetto (6D) facente parte del Finale Primo, palesa il suo stupito sdegno ai due amanti - che non ha ancora identificati a causa dell’oscurità notturna - affermando: “Qui si appresta un tradimento!”, e, subito dopo: “Chiunque siate, voi, / che schernite l’onore della casa, / mi vedete qui pronto alla vendetta!”, ed è soltanto a riconoscimento avvenuto che s’instaura in lui una forte tensione di impronta tragica, l’angoscioso contrasto tra amore e dovere, e il suo senso di lealtà si eclissa giocoforza, lasciando così spazio alla complicità, il suo appassionato biasimo vien frenato in nome dell’amore: “Dunque fuggite! / La vendetta arde già in me, / ma se vuoi avvalerti del mio braccio / io te l’offro volentieri”; Schubert amplifica l’intimo tormento del protagonista in questo punto facendogli ripetere in due momenti diversi “So flieh’!” (“Dunque fuggite!”), a differenza del libretto ove invece tale esclamazione compare una sola volta: la prima espressione si attesta sul La diesis, cioè - essendo il brano in Si minore - sulla sensibile, mentre archi e legni concorrono a creare un accordo di settima di dominante (appunto di quella tonalità), e sarà solo la seconda espressione a condurre alla tonica risolutiva (Si): questa soluzione armonica - coadiuvata dal terrifico pedale tessuto da violini secondi e viole che precede di ben quattro battute la prima affermazione, e dalle tre pause (di un quarto ciascuna) che separano le due locuzioni - contribuisce a produrre un’aura di tesa sospensione, in modo che la prima espressione possa mostrare tutta l’incertezza di Fierrabras, causa ed effetto del suo interiore supplizio, la seconda altresì intervenga a fugare ogni dubbio, avallando la drastica decisione presa. Da questo punto di vista, Adelchi e Fierrabras appaiono come consustanziali anche nella loro qualità di exempla, assumendo i connotati di un edificante modello etico che è fortemente discrepante con l’ordine morale che è espresso dalla Storia, e incarnando alcuni valori e alcuni principi - Adelchi preferisce ad esempio morire in qualità di uomo leale e coraggioso piuttosto che da codardo e traditore, Fierrabras antepone la passione e la fedeltà alla sua stessa vita - che, raffrontati ai dogmi comuni e in collisione con essi, non possono che impregnarsi di attributi “tragici”, e votare i due protagonisti a un inevitabile scacco (qui non si tiene evidentemente conto del “lieto fine” dell’opera di Schubert e della sommaria apostasia del protagonista, perchè, come già notato, non possiedono alcun senso logico e drammatico; probabilmente una conclusione più coerente avrebbe contemplato la morte di Fierrabras, esattamente come l’eroe manzoniano). A proposito di questa peculiare caratteristica è stato giustamente scritto, sul personaggio Fierrabras: “ciò che lo riguarda è secondario e utile all’esempio morale dell’azione. Nondimeno, Schubert è stato capace di andare al di sotto della insulsa superficie di valori sociali comunemente accettati ed esplorare il mondo incerto di impulsi e sentimenti che maschera questi valori. Questo era un proposito che poté attuare più sistematicamente nei suoi ultimi cicli di *Lieder*, e un proposito per cui il teatro del suo tempo era particolarmente inadatto. Il destino di Fierrabras getta una luce fredda sull’altrimenti fiduciosa trama dell’opera”.²

Si può ragionevolmente sostenere che le due effigie condividano la centralità nei rispettivi drammi, sia a causa della loro preminenza rispetto agli altri personaggi per l’intensità del proprio slancio patetico, e sia perché il loro stesso protagonismo assume funzionalmente a punto propulsivo, quasi a epicentro, del pensiero e della *Weltanschauung* degli autori.

L’esempio più paradigmatico è rinvenibile, nella tragedia, all’interno della giustamente celebre scena ottava dell’atto quinto, allorché Adelchi, morente, rivolgendosi accuratamente a suo padre, afferma: “Godi che re non sei; godi che chiusa / all’oprar t’è ogni via: loco a gentile, / ad innocente opra non v’è: non resta / che far torto, o patirlo. Una feroce / forza il mondo possiede, e fa nomarsi dritto”; la lucida analisi manzoniana (impropriamente definita dai critici come “pessimismo”) approda quindi, per voce

di Adelchi, alla constatazione che la Storia sia essenzialmente rapporto di forza, che i valori qui incarnati da Desiderio come da Carlo Magno siano antitetici ai più autentici valori morali rappresentati, appunto, da Adelchi o da Ermengarda, infine alla conseguente sfiducia nelle possibilità riservate all'essere umano di poter realizzarsi moralmente: l'inconciliabile opposizione tra questi due universi opposti - urgenza etica e necessità storica - è nell'*Adelchi* nettissima, e proprio da questa impostazione filosofica derivano le fisionomie dei personaggi, venendosi così a creare una vera e propria incomunicabilità tra l'una schiera (Desiderio, Carlo Magno, Svarto, i duchi longobardi) e l'altra (Adelchi ed Ermengarda soprattutto); ecco dunque come l'elemento tragico nasca da un decreto - del Destino - vincolante Adelchi a vivere e operare in quell'ambito da cui pure è idealmente discriminato, in quella contingenza storica e umana - la "feroce forza" che lo induce a "far torto" - ch'egli ripugna.

Nel *Fierrabras* queste problematiche sono forse più latenti, meno appariscenti - nonché meno precisamente e coscientemente formulate - tuttavia presenti e desumibili dallo svolgersi del dramma e ovviamente dai personaggi che lo animano. Anche in quest'opera, a ben vedere, troneggia quell'idea dell'incancellabile immanenza del Male, e, conseguentemente, quell'antinomia fortemente conflittuale tra un universo deputato al patimento di questo, e un altro altresì destinato a operarlo: anche in questo caso, dunque, è tale discrasia a creare e separare - anche se con una gradazione acriticamente manichea - le diverse sfere dei personaggi, che divengono in tal modo tutti egualmente emblematici.

Anzi, nel *Fierrabras* si delinea una specie di tripartizione: in un insieme possono essere equiparati Roland, Florinda, Emma ed Eginhard, poiché vivono il loro puro anelito amoroso, osteggiato però, nel caso dei primi due, dall'appartenenza a consorterie avverse, e per gli altri due, dallo stesso re - in quanto l'inferiore rango di Eginhard gli inibisce di aspirare alla mano di Emma - e tali impedimenti permarranno sino alla fine dell'opera; accomunati in un altro insieme, sono il re Carlo, il principe Boland e anche Brutamonte, i quali simboleggiano perspicuamente quella necessità storica - la guerra, l'esercizio del potere, l'ambizione, la gratuita nequizia - che si basa per l'appunto su di una "feroce forza", e difatti risiede essenzialmente in loro la causa di quelle ingiustizie che sono agli antipodi di ogni "innocente opra", e che compongono i principali punti motori dell'opera - le simmetriche prigionie del figlio del Principe moro e di Eginhard, la condanna capitale comminata a Florinda e il rogo allestito per Roland; da ultimo, completamente isolato e come un unicum, rifulge *Fierrabras*, il quale a rigore dovrebbe esser compreso nel primo insieme, tuttavia ne risulta escluso perché, pur condividendo con i personaggi che ne fanno parte quella condizione per così dire spirituale, si trova a dover soffrire una iniquità infieritagli proprio da questi ultimi, oltrechè da chi è più prevedibilmente a ciò vocato (il re Carlo): nel suo "patire" il "torto", cioè, dalle figure che a loro volta lo subiscono (Emma ed Eginhard, nonché Roland - in quanto viene da lui sconfitto in duello), *Fierrabras* addiviene l'archetipo del "vinto", la vittima per antonomasia, colui la cui infelice esistenza viene turbata e inficiata dagli atti colpevoli di qualsivoglia tipologia umana.

Inoltre, come nell'*Adelchi*, tra questi universi attigui non vi è - e non vi potrebbe essere - alcuna osmosi: l'esempio più palese di ciò è sicuramente il Quartetto con Coro (4E), nella scena quarta del primo atto; mentre i paladini Franchi e Carlo cantano: "Confidiamo nel successo / di una pace radiosa; / dopo l'orrore della guerra / è tornato il sereno", contemporaneamente Emma ed Eginhard affermano: "Una notte d'orrore / s'offre al cupo sguardo; / lascia che rimiri / la mia felicità che fugge", e contestualmente, *Fierrabras* e Roland: "Il mio/suo destino / mi fa fremere d'orrore, / affiderò/affiderà al caso / tutta la mia/sua felicità": ecco dunque attuarsi quell'inevitabile - nonché doloroso - scisma.

Schubert, che dovette presumibilmente percepire come congeniale questa visione del mondo, interviene per significare tale inestinguibile lontananza anche con i suoi propri mezzi musicali: affida infatti ai cavalieri ed al re una rassicurante melodia in modo incorruttibilmente maggiore, mentre Emma, Eginhard, *Fierrabras* e Roland - diacronicamente separati dai primi - effondono un ben più inquieto canto in modo minore - e anzi è proprio *Fierrabras*, nell'incipit, a trasformare con il suo *La bemolle* il precedente *Fa maggiore* nel tono di *Fa minore*. Infine, è da evidenziare un aspetto non secondario che accomuna queste due complesse figure drammatiche, l'esser cioè loro maggiormente pazienti che agenti delle vicissitudini ch'essi vivono, l'esser destinati più a subire lo svolgersi del dramma,

dell'intreccio bellico e amoroso - e le ripercussioni derivanti - che a intervenire, modificandolo o imprimendo in qualche modo ad esso un corso segnato dalle proprie scelte, dai propri atti.

Adelchi pure vorrebbe riservarsi un ruolo in qualità di determinante partecipe della vicenda, tuttavia gli viene costantemente negato: "Sgombriam le terre dei Romani" propone a Desiderio nella scena seconda del primo atto, ma si sente rispondere da questi: "Questo consiglio / più dalle labbra non ti sfugga"; ed è egli stesso ad ammetterlo, nella scena prima dell'atto terzo: "e strascinato / vo per la via ch'io non mi scelsi, oscura, / senza scopo". Fierrabras è coartato a soggiacere ancora più passivamente al corso degli avvenimenti, dalle decisioni del re, alle casualità manifestantesi attraverso gli atti di Emma, di Eginhard, di tutta la schiera dei Mori, e, in minor misura, di Roland; egli "non è un partecipante nel conflitto morale che è il motore dell'azione, ma è invece da esso turbato".³

La sua integrale assenza per tutto l'atto secondo - lungi dall'essere una aporia - lo rende a maggior ragione un inerte paziente di accadimenti remoti e di decreti altrui, relegandolo a una funzione, come visto, di mero e marginale osservatore, mediante la cellula tematica che lo rappresenta di volta in volta.

L'unico atto ch'egli veramente adempie - aiutare appunto i due fedifraghi amanti - è in realtà un atto che è obbligato a commettere, in virtù di quell'impulso amoroso che lo vince, e che lo sottomette alla volontà di Emma; neanche in quella occasione, dunque, può effettivamente dirsi che abbia avuto un ruolo pregnante il suo libero arbitrio, allo stesso modo in cui la strenua difesa di Verona da parte di Adelchi ha luogo in quanto egli vi è a ciò coatto dalla necessità. Questa peculiarità, che associa ulteriormente le due tipologie umane, non rappresenta un paradosso rispetto a quella centralità, a quella primazia nel proprio contesto drammaturgico, di cui s'è parlato in precedenza, poiché il loro protagonismo (e segnatamente quello di Fierrabras), prescindendo da uno stereotipata immagine di un eroismo risultante da gesta non ordinarie, risiede appunto nella loro intima e lacerata - nonché simbolica - essenza.

E' indispensabile qualche osservazione riguardo al personaggio di Ermengarda, la quale - pur nella sua specifica dimensione di donna ripudiata, animo travagliato che rammenta in qualche modo l'Ofelia shakespeariana - può essere ricondotta a quella mirifica figura che è Florinda nell'opera di Schubert e Kupelwieser - e, curiosamente, condivide con la prima, oltrechè l'esser sorella del protagonista, anche un sentimento amoroso nei confronti di un personaggio ufficialmente nemico del suo popolo e della sua famiglia. Ermengarda vive il suo amore per Carlo Magno ben oltre l'onta subita, fino alla morte: è sì una donna dai contorni eterei, ma solo in ragione di una sublimazione di quella passionalità che è la cifra del suo ben più "sanguigno" correlativo che è Florinda; quest'ultima si rende disponibile - come Fierrabras - al sacrificio di sé stessa nel disperato tentativo di salvare il suo amato Roland che è prossimo al rogo: nella scena sesta dell'atto terzo, compresa nella Marcia Funebre (21B), ella canta: "Pietà fermatevi! / Chiedete la mia vita / e ciò che volete / darò tutto per lui!", e, poco più oltre, "Non resta altro da fare / che morire con lui!"; l'assolutizzazione di questo pathos rende le due figure muliebri ricche di una forte tensione tragica e di fosche sfumature romantiche. Sono inoltre proprio loro, nei rispettivi drammi, a caricarsi e a farsi portatrici di quella pietas incorruttibile che gli conferisce come un valore aggiunto, un quid che ha qualcosa della sublimità: Ermengarda, in punto di morte, grazia Carlo Magno della sua empietà - "Questo gli dica, e... se all'orecchio altero / troppo acerba non giunge esta parola / ch'io gli perdono", dice nella scena prima dell'atto quarto; e Florinda, parallelamente, allorché Roland sta per trafiggere suo padre - all'inizio del Finale Terzo - grida: "Risparmialo!", nonostante proprio Boland l'avesse poco prima condannata a morte insieme ai paladini Franchi.

Da ultimo, è interessante prendere in considerazione il momento in cui - nella su citata scena - Ermengarda viene messa a parte delle nuove nozze che Carlo Magno ha celebrato, e conseguentemente prorompe in un eloquio vaneggiante ("in delirio" è la didascalia posta dallo stesso Manzoni), in cui ha come una visione di Ildegarda e del re - "Scacciate / quella donna, o scudieri! Oh! Non vedete / come s'avanza ardentissima, e tenta / prender la mano al re?", e, poco dopo, "Da un tristo sogno / io mi risveglio": si tratta dunque di una proiezione che ha i contorni, appunto, del sogno.

Questo episodio è riconducibile al Finale Secondo del *Fierrabras*, e precisamente a quel Melologo di Florinda (scena tredicesima), che è uno dei luoghi più alti dell'intera opera. Tale evento scenico è

stato interpretato secondo una prospettiva esclusivamente realistica, secondo la quale “le alterne vicende del combattimento” sono “rappresentate dall’orchestra, che descrive l’azione mentre questa avviene fuori scena. Qui Schubert anticipa una tecnica che ritroveremo in altri luoghi dell’immaginario teatrale, per esempio nella Barcarola de *Les contes d’Hoffmann*.⁴; in realtà, sarebbe bastevole considerare una didascalia posta dallo stesso Schubert e assente nel libretto - “accorre *di nuovo* alla finestra”, batt.49 -, per poter contestare, con altrettanta pragmaticità, l’ipotesi della natura univocamente empirica di questa scena (poiché in tutta evidenza Florinda non ristà ininterrottamente alla finestra): ma, prescindendo da tali osservazioni, è forse plausibile teorizzare che le tornanti interiezioni orchestrali non sono, qui, elette tanto ad una funzione descrittiva degli accadimenti extra-scenici, quanto proprio a divenire un medium tramite il quale si mostri e si evochi il “sogno” di Florinda, non dunque l’effettiva scena della battaglia, ma l’immaginifica proiezione mentale che di essa fa la protagonista, come appunto in una fittizia allucinazione trascendente i limiti della pura oggettività, secondo un maggiore grado di astrazione; una dimostrazione di ciò è riscontrabile nella dimensione temporale del flusso musicale, poiché questo è sempre - nella partitura - *a posteriori*, seguente e mai antecedente le angosciate esclamazioni di Florinda, dalle quali quindi deriva, effetto e non causa di quelle: è lei pertanto a “creare” - in una veste fantastica, immaginaria - il combattimento, è lei il punto di irradiazione.

In questa prospettiva, tale episodio assume dei contorni antirealistici ed antideterministici (ed è, di conseguenza, probabilmente più prossimo alla fine del primo atto di “Traviata”, allorché Violetta “sente” la voce di Alfredo, piuttosto che alla citata scena dell’opera di Offenbach); l’illustrazione musicale di una figurazione onirica del reale contribuisce a fare, di questa scena, un unicum all’interno dell’opera: se infatti la musica di Schubert “evoca” il dramma - in quanto “ambienti, situazioni, stati d’animo sono chiamati dalla musica a rappresentare se stessi, quasi prescindendo dal flusso drammatico in cui si muove l’azione”⁵ - qui essa evoca l’evocazione del dramma, delineandosi quindi come una specie di “sogno di un sogno”. Questo potere immaginifico può tuttavia serbare in sé un dato realistico, ma solo nella misura in cui gli eventi illusoriamente percepiti - da Florinda come da Ermengarda - sono tangibilmente sul punto di verificarsi, o si sono verificati.

Anche la configurazione macrostrutturale che informa le due opere presenta alcune caratteristiche meritevoli di attenzione. Innanzitutto, il profilo drammaturgico dell’*Adelchi* si estende lungo un arco all’interno del quale ogni singolo evento determinante lo svolgersi del dramma risulta essere, per così dire, extra-diegetico, venendo in tal modo a conferire alla globalità dell’opera un senso, una intelaiatura di assoluta staticità - e rivelando quindi una natura maggiormente prossima all’esempio della tragedia greca classica, nella prioritaria importanza attribuita all’analisi psicologica e alla valutazione delle reazioni che i singoli personaggi estrinsecano a posteriori, in seguito cioè ad accadimenti esterni, dal ripudio di Ermengarda, alla battaglia tra Franchi e Longobardi, al decisivo duello di Adelchi: il tragos, dunque, risiede integralmente nell’animo umano.

Una simile concezione e architettura è rinvenibile anche nel *Fierrabras*; certamente, nella pagina di Schubert e Kupelwieser le esigenze e le convenzioni operistiche dovettero avere il loro non indifferente peso nell’elaborazione di una drammaturgia che fosse, anche, funzionale alle aspettative di una determinata utenza, scaturendone perciò una impossibilità di concepire un’opera interamente stazionaria, totalmente priva di quella mobilità fornita dagli accadimenti scenici.

Nondimeno, complessivamente considerato, il *Fierrabras* può essere definito quale un esempio di teatro sostanzialmente, prevalentemente statico. Nel primo atto, le uniche parti in cui concretamente procede il movimento del discorso drammatico tramite degli eventi propriamente detti, sono la scena quarta - allorché vengono condotti i prigionieri Mori al cospetto del re Carlo, e ha luogo il “riconoscimento” di Emma da parte di Fierrabras - e l’episodio notturno (precisamente, dalla seconda parte della nona fino alla tredicesima scena), comprendente la ricerca di Emma ad opera dei cavalieri Franchi, l’incontro tra il protagonista e i due amanti, e l’imprevisto svelamento da parte dello stesso re, con conseguente inevitabile carcerazione di Fierrabras.

Il secondo atto appare indubbiamente più ricco di situazioni dinamiche, dalla cattura di Eginhard, alla prigionia dei cavalieri Franchi, all’intervento di Florinda, alla battaglia conclusiva; pur tuttavia i non rari momenti in cui il decorso drammatico viene arrestato da lirici dialoghi o pensosi soliloqui -

come il sublime Duetto tra Florinda e Maragonda (n° 9), nella scena quinta, o l'esagitato Quintetto (n° 10) della scena settima, o ancora l'Aria di Florinda (n° 13), nella scena decima - ne riequilibrano l'assetto globale, stemperando e a tratti arrestando quella mobilità che pur sembra dominante.

Nel terzo atto, infine, i soli momenti nei quali effettivamente si snoda una certa dinamicità dell'azione scenica sono compresi unicamente all'interno della Marcia Funebre (scena sesta), e nell'arrivo salvifico e risolutore dei cavalieri Franchi condotti da Fierrabras (Finale Terzo), risultando quindi tutti i restanti episodi scevri di movimento.

Naturalmente, sarebbe improponibile e fallace asserire che l'ascendente dell'opera schubertiana sia il teatro di Eschilo, di Euripide, o di Sofocle; importa invece evidenziarne talune peculiarità - quale appunto una deficienza di evolutiva mobilità, troppo sovente etichettata come una lacuna - che le conferiscono un interesse e una originalità in rapporto al panorama operistico coevo.

Questa preferenza accordata alla tecnica di rivelare i fatti attraverso le parole, questa mediatezza che accomuna i due drammi, trova un eloquente esempio nella maniera in cui viene palesata la figura e, per così dire, l'entità del protagonista, mediante cioè il filtro di una testimonianza orale, per di più elaborata da un personaggio facente parte, nella storia, dell'esercito antagonista: nella scena prima del secondo atto dello scritto manzoniano, è lo stesso Carlo Magno ad esclamare, con una sorta di malcelata ammirazione: "troppo, fidando / nel suo vantaggio, il fiero Adelchi ha tinta / di Franco sangue la sua spada. Ardito / come un leon presso la tana, ei piomba, / percote, e fugge"; correlatamente, nella scena quarta del primo atto del libretto di Kupelwieser, è il racconto del Franco Roland a palesare il personaggio di Fierrabras - e i connotati e le qualità che questi assume nella narrazione sono assai similari a quelli di Adelchi: "il prode mi assalì con grande furia: / il suo sguardo è di morte, i suoi colpi rovina. / Intorno tutti arretrano; allora egli m'incalza. / L'ira infiamma la fronte dell'eroe".

Da ultimo, per completare questa analisi, è indispensabile un breve riferimento alla riflessione teorica che Manzoni medesimo attuò, congiuntamente alla scrittura della tragedia, poiché anche da questa particolare angolazione - anche se certamente senza una pari e organica ponderazione all'interno del *Fierrabras* - il raffronto fra i due capolavori può essere illuminante.

Nella notissima *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (edita proprio nel 1823), la vis polemica manzoniana si rivolge alla contestazione del sistema classicistico - cui contrappone il suo "sistema storico" - fondato sulle inconcusse tre unità pseudo-aristoteliche - unità di azione, di tempo, di luogo - poiché esse inficiano irrimediabilmente il criterio della verosimiglianza che pure si propongono di garantire, imponendo di conseguenza l'arbitraria condensazione di eventi e psicologie che necessitano per loro natura di tempi più distesi e di una maggiore varietà di luoghi; Manzoni accetta l'unità di azione, intendendola tuttavia non quale mera unicità dell'evento, bensì come una organicità della rappresentazione.⁶

Il concretamento di questa concezione, che proprio in quegli anni accendeva interessanti *querelles*, in Italia come in area austro-tedesca, oltre ad essere agevolmente rintracciabile nell'*Adelchi* - è ben visibile la molteplicità dei luoghi e dei tempi che incorniciano la tragedia, stante altresì l'omogeneità dell'eloquio drammatico - è rinvenibile nella struttura formale che costituisce l'ossatura del *Fierrabras*.

Quella radicale contestazione trova qui piena attuazione in uno sviluppo drammaturgico che non contempla una unità di tempo - poiché la vicenda vi si svolge in un arco che abbraccia varie scene notturne e diurne - e una unità di luogo - poiché le successive trasformazioni conducono attraverso ambienti diversi, sia interni che esterni, dalla corte del re Carlo, alla "regione in aperta campagna oltre il confine franco" (come si evince dalla didascalia posta nell'incipit del secondo atto), al castello di Boland presso Agrimore, alla torre dove vengono rinchiusi i prigionieri Franchi.

Per ciò che concerne invece la cosiddetta unità di azione, qualora si assuma come parametro la sua accezione in senso classicistico, è indiscutibile che essa venga integralmente alterata, poiché in quest'opera si sovrappongono piani narrativi di diversa natura: la storia d'amore fra Emma ed Eginhard, quella fra Roland e Florinda, gli eventi bellici, la missione dei paladini Franchi, la cattura di Eginhard, etc., e, sopra tutto e tutti, quello che si potrebbe definire l'atto mancato di Fierrabras; tuttavia, dal punto di vista della codificazione manzoniana, si può affermare che l'unità di azione sia qui rigorosamente rispettata, nella misura in cui questa miriade di accadimenti di dissimile essenza vengono

correlati e si sommano in una superiore unità: ogni atto, ogni evento, per casuale o volontario che sia, diviene infatti preludio, causa e premessa di un altro, in una connessione sine qua non: a titolo di esempio, è il decreto del re Carlo nel primo atto a consentire l'incontro notturno di Fierrabras, e questo a sua volta a cagionare la di lui prigionia, la quale, nel suo esser vissuta come una colpa da Emma, porterà al pentimento di quest'ultima nell'atto terzo; e sarà proprio tale pentimento a mettere in moto la risoluzione conclusiva e indispensabile per le vicissitudini nefaste che sono nel frattempo occorse nell'atto secondo. In aggiunta a ciò, bisogna necessariamente notare - all'interno di questa apparente eterogeneità che si risolve in una più compiuta e salda omogeneità - la scelta di non riservare al protagonista, nell'opera manzoniana come in quella schubertiana, una presenza costante nel dramma: Adelchi è infatti assente per la totalità del secondo e del quarto atto (sui cinque che lo compongono), così come Fierrabras manca completamente, come detto, nel secondo (sui tre complessivi); ciò nonostante, si è avuto modo di constatare come siano proprio loro, per le suddette ragioni, a qualificarsi come gli indiscussi nuclei principali nei rispettivi ambiti; anche dunque nei confronti di quella critica e di quella letteratura che avevano teorizzato l'unità di azione quale incancellabile segno di un'assidua e uniforme partecipazione del protagonista ad ogni scena del dramma, la risposta di Manzoni e di Kupelwieser appare risolutamente originale.

Il secondo aspetto riguarda il problematico rapporto che l'*Adelchi* e il *Fierrabras* mostrano di avere nei riguardi della Storia, e della conseguente facoltà di invenzione poetica che l'autore può avere all'interno di quella cornice; a tal proposito, è ancora una volta illuminante la citata *Lettre* manzoniana, precisamente dove si afferma: "L'essenza della poesia non consiste nell'inventare dei fatti. (...) Perché, alla fin fine, che cosa ci dà la Storia? Ci dà avvenimenti, che, per così dire, sono conosciuti soltanto nel loro esterno, ci dà ciò che gli uomini hanno fatto. Ma quel che essi hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro decisioni e i loro progetti, i loro successi e i loro scacchi, (...) coi quali, in una parola, hanno rivelato la loro personalità; tutto questo, o quasi, la Storia passa sotto silenzio; e tutto questo è invece dominio della poesia. (...) Gli avvenimenti inventati non devono contraddire i fatti più noti e più importanti dell'azione rappresentata. (...) Le cause storiche di un'azione sono anche le più drammatiche e dunque le più interessanti. I fatti (...), possiedono nel più alto grado quel carattere di verità poetica che si cerca nella tragedia. (...) Un poeta incontra nella Storia un carattere potente che ferma la sua attenzione, che sembra dirgli: Osservami, t'insegnerò qualcosa sulla natura umana. Il poeta accetta l'invito: () dove troverà atti esterni più conformi alla vera natura dell'uomo che egli si propone di descrivere se non quelli che quest'uomo ha effettivamente compiuti?"⁷

L'*Adelchi* si conforma appunto a tale precisa formulazione teorica: nel quadro generale di una Storia realmente verificatasi - e il poeta stesso sentì l'urgenza di darne dettagliato ragguaglio nella premessa all'opera - la poiesis, l'invenzione lirica, si concretano proprio nella disamina psicologica dell'interiorità, appunto tragica, dei protagonisti, e della stridente dinamica dialettica che regola le loro interazioni: il preponderante intervento della Storia viene circostanziato alla sua causalità, e dunque l'autore può riservarsi il diritto d'indagarne gli effetti.

Per ciò che concerne il *Fierrabras*, è possibile affermare come una medesima concezione - ancorché non chiaramente codificata - ne costituisca il substrato fondamentale. Trattando della genesi di quest'opera si è avuto modo di constatare come essa abbia avuto come referenti e ascendenti principali soprattutto "La chanson de Fierabras", e "Emma und Eginhard": il testo epico provenzale del secolo dodicesimo - come la maggior parte delle chansons - fu modellato sulla base di un inestricabile commistione di invenzione poetica e di reali eventi storici innegabilmente accaduti; il secondo, essendo un'antica leggenda germanica, non può che serbare, alla stregua di qualsivoglia leggendario racconto, un fondo o anche solo dei contorni di veridicità storica.

Ecco dunque come, già nella scelta delle fonti, il librettista abbia voluto aderire a un principio di verosimiglianza, che fondesse organicamente un'idea fittizia - la creazione vera e propria - con una parte di verità che ne fornisse l'impalcatura, lo sfondo e in special modo le cause prime degli accadimenti - dalla guerra tra Franchi e Mori (o per meglio dire Saraceni), al viaggio di Fierrabras a Roma, all'amore contrastato di Emma ed Eginhard, alla passione di Fierrabras per la figlia del re Carlo; derivando susseguentemente, da questa struttura, tutte quelle situazioni funzionali a una rappresentazione

operistica, e soprattutto, manzonianamente, realizzando la propria creazione poetica nel dipinto immaginifico dei personaggi e del loro soggettivo agire e sentire in rapporto all'oggettività di quei determinati eventi storici.

È anche per quanto riguarda alcuni episodi che sono ascrivibili piuttosto alla fantasia di Kupelwieser - come per esempio la scena dodicesima del primo atto - è possibile osservare come essi non vengano a contraddire i "fatti più noti e più importanti dell'azione rappresentata", risultandone anzi un arricchimento rispetto a quest'ultima.

Fierrabras, per le sue caratteristiche intrinseche, dovette a ragione apparire agli occhi degli autori quale un "carattere potente", una figura virtualmente in grado - mediante le successive epifanie dei suoi atti e delle eruzioni della sua coscienza - di avere anche, indirettamente, una funzione didascalica, un emblema capace cioè di insegnare "qualcosa sulla natura umana"; e, congiuntamente a lui, pur con minor senso tragico, tutti gli altri personaggi, dall'infidia poi redenta di un Eginhard, alla passionalità assolutizzante di una Florinda, dall'ingenua fissità di un re Carlo, alla monocorde brutalità di un Boland.

Il significante musicale appare per sua natura come il più idoneo a tradurre e palesare "quel che essi hanno pensato, i sentimenti" dei singoli microcosmi che abitano quest'opera; la profondità del gesto lirico schubertiano analizza nel modo più perfetto quelle interiorità, incrementando notevolmente il dettato poetico di Kupelwieser: per esempio nel Duetto tra Florinda e Maragonda (n° 9), nella scena quinta del secondo atto, l'intima Sehnsucht della donna innamorata viene sublimata in un dolcissimo e ineffabile canto, attraverso il quale l'ascoltatore può vivere esperienzialmente quel "desiderio ardente" che infiamma il di lei animo.

Il luogo dove altresì l'intuizione del compositore oltrepassa e quasi vanifica, nell'approfondirla acutamente, la parola del libretto, è la scena dodicesima del primo atto, allorché il re Carlo sorprende Emma al braccio di Fierrabras, e ne sortisce inevitabilmente l'equivoco. Innanzitutto, è da evidenziare come il momento stesso in cui tale evento imprevisto avviene sia espresso da un brunito accordo di Do maggiore - in stato di primo rivolto e suonato dall'intera orchestra - derivante in realtà dalle sei battute precedenti, che altro non sono che una successione di settime diminuite (eseguite dagli archi, dai legni e, in misura minore, dai corni in do): in tal modo, il compositore forgia un tesissimo climax risolto poi da quell'improvvisa armonia nella quale confluisce; è come se un improvviso chiarore illuminasse ex abrupto l'oscurità notturna.

Soprattutto, il veemente eloquio del re appare, nel libretto, semplicisticamente limitato ad un atto accusatorio - "Così rispetti la sacra legge dell'ospitalità? / Seduttore!", "So abbastanza per disprezzarti!", "devo imprigionare chi rompe i patti", "il temerario osò avvicinarsi a Emma, / rapirla con la forza al mio braccio". La musica altresì suggerisce qui una dimensione psicologica ben più complessa, facendo trasparire il sospetto insinuatosi nell'animo del re, che sua figlia, cioè, possa non essere completamente innocente: Schubert gli deputa perciò un canto dal profilo fortemente cromatico - il quale per esempio si espande per successioni semitoni dal La al Fa (a partire dall'"Andante" batt. 10-14), e si può notare come il passaggio dal Do diesis al Do naturale (batt. 17) venga specularmente riproposto nelle battute 21-22 (Si bemolle-Si naturale) - sovente proteso in spiegati intervalli di ottava.

L'inquieto e inquietante melos di questo personaggio in questo punto rende con icastica forza espressiva tutto un coacervo di impulsi - razionali e irrazionali - altrimenti irrepresentabili.

Schubert dunque riesce a pervenire mirabilmente a quella "verità poetica" propria del romantico spirito tragico, rendendo poeticamente vero quell'universo che immagina e descrive.

Massimo Primignani

¹ L. Russo, *Parere sull'Adelchi*, in: "Ritratti e disegni storici", serie seconda, Einaudi 1966, pag. 81.

² S. Williams, *Schubert*, Da Capo Press, New York 1995 pag. 216.

³ S. Williams, *op.cit.*, pag. 217.

⁴ S. Sablich, *L'altro Schubert*, EDT, Torino 2002, pag. 113.

⁵ S. Sablich, *op.cit.*, pag. 107.

⁶ In: A. Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni 1973, pag. 341 e sgg.

⁷ In: A. Manzoni, *op.cit.*, *ibidem*.

La Sonnambula, apice della stilistica belliniana

di Claudia A. Pastorino

Natura e natura. La prima, quella dei luoghi; la seconda, quella individuale, propria del compositore: insieme, un *unicum*, una sola cosa, perché è così che potrebbe essere vista *La Sonnambula*, una perfetta fusione delle due nature attraverso la musica, messe in risalto dalla musica nella loro rispettiva verità e personalità. Forma e stile si autoregolano, si compattano. Classico fuori, romantico dentro. Come Leopardi. Ma in Leopardi è dissidio, Leopardi ci si tormenta, mentre in Bellini il problema non si pone neppure: lui è già così, serafico tra un'arcadia classicizzata e un impulso romantico che aspetta di prendere forma negli slanci impetuosi di *Norma* e *I Puritani*.

Per questo ci pare che *La Sonnambula* sia l'opera che esprima più di tutte il mondo del compositore, la sua vena poetico-melodica riferita più alla cura della vocalità che a quella dell'orchestra, la sua voglia di semplice, di bello di cui riveste le note assieme alla pastoralità dei luoghi e dei personaggi. L'incantesimo è in questo capirsi: capirsi rispetto all'ambientazione, ad ogni suono legato alla situazione, alla mentalità della gente del villaggio, ai sentimenti tutto candore e ingenuità di Amina (quasi una bambina che, passato il peggio, erompe nella gioia più contagiosa a fine opera, quando ogni tassello torna a posto). Capire che Bellini non si getta in una scampagnata musicale, ma che prende il soggetto - un *ballet-pantomime* di Scribe e Aumer musicato da Hérold - molto sul serio. Per convincersene, vi si aggiungano il bel sentire di Elvino, la mondanità tuttavia galantuoma del Conte Rodolfo - il quale fa il cittadino e il campatore, ma rispetta i valori del luogo che lo accoglie - la civetteria e l'opportunismo di Lisa, la scaltrezza di Teresa che ricorda quella dell'Agnese manzoniana, il coro dei villici sempre partecipe dall'inizio alla fine delle vicende dei due innamorati.

Il Conte fa da riferimento, tutti anelano di parlargli per consiglio e soccorso, certi di essere ascoltati, fiduciosi come fosse un garante perché è il signore del posto. È uno che sa ed è stato fuori a lungo, dunque conosce la vita, è persona che unisce buon senso ad autorevolezza, mostra commozione e rimpianto nel rivedere i luoghi della "prima gioventù" passati in rassegna con lo sguardo uno ad uno: ecco un altro momento simbiotico tra la *Natura* e la *natura* di cui dicevamo. Si è detto che è l'unico personaggio a spezzare, come dire, il lungo e armonioso rettilineo dell'opera, rappresentando il contatto con la realtà, colui che dipana le nebbie dell'incanto e dell'illusione, ma del resto era importante che vi fosse, altrimenti il giudizio morale su Amina e la soluzione del mistero del fantasma - cioè lei sonnambula - non avrebbero avuto voce assolutoria (anche se forse il fazzoletto di Lisa ritrovato da Teresa poteva saltar fuori prima). La malinconia di Rodolfo trova in uno splendido cantabile, "Vi ravviso o luoghi ameni", una nobiltà vocale non troppo comune alla voce di basso per quel tempo; c'è la melodia diffusa, ma c'è anche la definizione di una decisa personalità che è nuova in mezzo ai presenti a lui intorno (se poi annotiamo che a Bellini la voce di basso non piaceva, definendola «noiosa», si può ritenere il risultato più che riuscito).

Di quest'opera non c'è da buttare via nulla nel dilagare delle melodie, nell'edonismo delle strutture formali, nel reiterare i motivi più belli, a cominciare dai duetti Amina-Elvino, quelli della cerimonia preparatoria alle nozze ("Prendi, l'anel ti dono"), della prima schermaglia ("Son geloso del zefiro errante"), del ripudio ("D'un pensiero, d'un accento"), quasi sempre estesi a concertati. C'è il bellinismo puro, che non vuol dire approssimazione o approccio a un sentimentalismo di maniera. Forse un po' di fiacca si avverte tra il coro che medita di andare a parlare al signore in favore di Amina e la smargiassata di Elvino che per ripicca vuol portarsi Lisa all'altare, poi però, smascherata l'ostessa e le sue vere intenzioni, il clima torna a farsi suggestivo con la grande scena del sonnambulismo. Il lamento di Amina dapprima intenerisce fino alla commozione, poi per intervento di Elvino ravvedutosi, si converte al risveglio nelle acrobazie di gioia del lieto fine: pianto e gaudio, le due congiunture dello stile belliniano. *La Sonnambula* è dunque l'opera che più delle altre - nonostante l'immensa popolarità di *Norma* e la marzialità de *I Puritani*, complete in vocalità e strumentazione - sa di Bellini, quella che più e meglio risponde in pieno alla sua natura arcadica, il che non deve fuorviare, semplificando e semplicizzando in una banale formula agreste l'effettiva complessità dell'arte belliniana.

La vicenda - tratta dal balletto *La sonnambule, ou l'arrivée d'un nouveau seigneur* rappresentato all'Opéra di Parigi il 19 settembre 1827 - risente molto dei motivi tradizionali del tardo Seicento, con un po' di arcadia lì, un po' di lirismo là, un pizzico di naturalismo roussoviano in mezzo, e ricorda nella sua trasparenza virginale *I Promessi Sposi*, con cui ha in comune una certa religiosità di luoghi e di valori, una commedia in bianco e nero che scorre limpida come il torrente d'acqua che fa girare la ruota del mulino di Teresa.

Il tipo di teatro in cui s'innesta *La Sonnambula* insegue l'astrazione, il sogno, il mito, l'immaginario, un mondo ancora incontaminato, caratteristiche che si esprimono al meglio nel belcanto e nella sua vocalità ascetico-ascensionale che sa trasfigurare la realtà, rivestire i sentimenti di purezza. Non che - come ha poi dimostrato - Bellini non sapesse dare vigore e velocità, con un taglio tragico, al suo teatro, ma quest'opera incarna bene i valori sponsali, il culto della famiglia e degli affetti ad ampio raggio (l'amicizia, la solidarietà, l'appartenenza al territorio, la condivisione con l'ambiente indigeno), la fede nella memoria dei defunti protettori (la madre di Elvino, sulla cui tomba lui si reca a invocare i voti augurali alle nozze), l'inviolabilità del giuramento amoroso. Sono temi solitamente accompagnati, nel teatro lirico, da altre prerogative più in primo piano, quali la forza delle passioni e dei contrasti in figure eroiche, di ambientazioni epico-guerriera, un quadro che oggettivamente manca in *Sonnambula* e che mai avrebbe potuto entrarvi, come grazie al suo autore non entrò il suggerimento di Romani di fare di Amina, l'orfana adottata da Teresa, la figlia riconosciuta del Conte tornato al villaggio dopo lunga assenza. Come infatti sarebbe parso, dopo tanto spargimento di candore, l'approccio tentato inizialmente da Rodolfo, il galante personaggio di città, verso la fanciulla che cade addormentata sul sofà in preda al sonnambulismo, nella stanza della locanda? Una nota stonata, un pasticcio di turbamenti che, insieme al problema di spiegare e mettere in scena la misteriosa paternità, avrebbero guastato la serenità complessiva della storia e, con essa, la musica. Ha ragione Lippmann quando assegna a *La Sonnambula* «una unità stilistica ed emozionale, quale non si ritrova in nessun'altra opera belliniana», tanto che il giudizio su di essa parrebbe a primo acchito esaurirsi nel vocabolario comunemente attribuito: tenerezza, elegia, arcadia, idillio, lirismo, melodia. Niente sviluppi ed esiti drammatici, niente impeti di pericolosa accensione, ma cantabilità in linea retta, un concentrato di melodie aderenti al testo che, pur nella sua alpestre leggerezza di situazioni, il compositore mostrò di affrontare con grande serietà. Non sappiamo con precisione quali e quante melodie vi abbia inserito estraendole già composte dal progetto dell'*Ernani* mai realizzato per problemi di censura, ma è certo che alcune le avesse scritte in precedenza come ci attesta, tre anni dopo, una sua lettera a Giovanni Ricordi del giugno 1834 in cui, riferendosi alla velocità di composizione «dall'11 gennaio al 6 marzo», aggiunge che ciò fu dovuto anche al fatto che avesse fatto ricorso ad «alcune idee del mio *Ernani* che era stato proibito». L'opera non rinuncia all'elemento giocoso, brillante, inserito con magistrale equilibrio nella scacchiera poetico-melodica dell'insieme: la festa, il tripudio del cuore prima e dopo l'equivoco alla locanda, la gaiezza partecipe dei paesani. E i trilli, i gorgheggi, gli acuti mirabolanti, le prove virtuosistiche di arie e duetti, l'intensità espressiva di certe frasi che si ripetono e si dilatano nel malinconico struggimento di una situazione, di una varietà di stati d'animo elevati fino all'estasi, diciamo pure una tavolozza non ricca di colori, bensì di motivi stilizzati, tenuti molto bene insieme dalla compostezza di forme di cui Bellini si rivela maestro, nel rispetto delle convenzioni melodrammatiche in vigore ai suoi tempi. Ci sta bene, all'interno di una storia valligiana di altri tempi, la nota popolaresca di superstizione - importata dal cupo romanticismo nordeuropeo - affidata sul far del tramonto al coro, "A fosco cielo, a notte bruna" che racconta a Rodolfo del tremendo fantasma (come verrà scambiata Amina sonnambula), solito ad apparire a quell'ora.

L'opera, eseguita al Teatro Carcano di Milano il 6 marzo 1831 in una sera di neve e pioggia scrosciante, fu accolta con entusiasmo. Il pubblico accorse numeroso nonostante il maltempo, le chiamate in proscenio dei cantanti (il massimo dei nomi allora in circolazione) sembrarono non finire più: erano Giuditta Pasta, Giovan Battista Rubini, Luciano Mariani, Elisa Taccani, Lorenzo Biondi. A dispetto di quanto noi recensori di oggi potremmo cogliere, quelli di allora già notarono tutto e bene: il fluire delle melodie, la presenza continua del coro detentore di buoni pezzi, la novità dello stile belliniano di cui è subito riconosciuta l'impronta personale, la tinta pastorale, l'aderenza musicale al soggetto, il pregio attribuito al librettista Romani di sfatare false credenze basate su ignoranza e superstizioni popolari,

l'improbabilità che il sonnambulismo di Amina potesse restare ignoto alla madre e ai compaesani. Incongruenze a parte, ciò che conta è badare al sodo, a come primeggino la totale coerenza della musica alla purezza del testo, la predilezione delle linee vocali e della specificità delle arie di sortita dei personaggi rispetto all'orchestrazione a tutt'oggi sotto accusa per la sua superficialità (forse per la sua naturale semplicità?) che la priva di opportuni approfondimenti, di soluzioni più elaborate. Ma, a ben pensarci, non si capisce cos'abbia troppo a che fare un'orchestrazione più frastagliata, di tipo tentacolare, con la bucolica sensibilità - a malapena sfiorata da un incidente di percorso tra fidanzati tutto sommato superabile - di un'opera come questa. L'orchestra appare disadorna nella misura in cui coincide con lo spirito della composizione alla quale si uniforma, e l'orchestra de *La Sonnambula* non ha tragicità, non ha quel tono muscolare né deve averlo. La verità è che l'originalità della musica, calata e fatta assimilare alla natura del paesaggio, della gente, delle indicazioni didascaliche del libretto sui "suoni pastorali", fa emergere l'interesse per un ambiente paesaggistico - non nuovo anche al teatro del tempo - che determina i caratteri di persone e cose, e non - come comunemente avveniva - il contrario, con il paesaggio che fa da sfondo, da cornice e la musica che si limita a descrivere, a produrre effetti. Non si può escludere alla fin fine l'elemento fretta con cui l'opera venne composta e portata a termine - meno di due mesi - per la stagione del Carcano.

Può darsi, come si ritiene, che a favorire l'ispirazione del musicista avesse contribuito l'atmosfera del soggiorno a Villa Passalacqua di Moltrasio, sul lago di Como, ospite della contessa Giuditta Cantù e del consorte Ferdinando Turina (sorvoliamo in questa sede sulla nota e piuttosto spudorata relazione con la padrona di casa). Qui, verso la metà di giugno del '30, andò a trascorrere un periodo di convalescenza per i postumi di un'infezione intestinale che lo aveva colpito nella sua casa milanese, in prossimità di via Montenapoleone. A quella pace attinse gli spunti che gli servirono per la sua storia di anime pure. In un certo senso fu un ripiego (così nascono spesso i capolavori) non solo all'*Ernani* drammatico, ma soprattutto alla volontà di sottrarsi, su un piano a lui poco consono, al confronto con Donizetti di cui si attendeva l'*Anna Bolena* nella stessa stagione al Carcano (data poi il 26 dicembre 1830). E si sa quanto il Bergamasco, nello schierare fatti storici, pezzo forte della sua produzione, fosse pericoloso. Mentre Rossini rimaneva il nume incontrastato in Italia e in Francia, mentre Donizetti produceva a raffica opere borghesi o gentilizie passando con disinvoltura dalla commedia al dramma, mentre il giovane Verdi era in cerca di un suo teatro, Bellini prima de *La Sonnambula* non aveva ancora affermato la sua coerenza stilistica, cioè non gli era venuta fuori un'opera veramente unitaria oltre che originale che rivelasse fedelmente la verità della propria natura compositiva. Per questo il Bellini che conta parte da *La Sonnambula*, arriva a *Norma* e finisce con *I Puritani*, perché trova la sua strada, come capiterà a Verdi che si farà conoscere col *Nabucco*, guadagnerà terreno con l'*Ernani* ma esploderà col *Rigoletto*, prima dichiarazione ufficiale del suo se stesso come compositore dal rinnovamento epocale. Ma è pur vero che un teatro dominato da caste fanciulle dalla mente ottenebrata per amore non poteva interessare un tipo come il Bussetano, men che mai l'espedito del sonnambulismo (accennato, ma con tutt'altri mezzi espressivi, nel delirio finale di Lady Macbeth), variazione sul tema della pazzia cara a quel periodo di tenebroso protoromanticismo in letteratura e in musica, laddove le pazzie riguardavano la delusione patologica di fanciulle tradite e abbandonate, di solito in prossimità delle nozze. Nell'opera è una buona chiave risolutiva sia per l'innocenza di Amina - così come, al contrario, è stato causa dell'equivoco iniziale - sia per lo spunto teatrale di creare l'atmosfera trasognata, tra ricordo e vaneggiamento, che riconduce alle nozze mancate, al rimpianto per la viola appassita dono di Elvino, al desiderio di ritrovare accanto a sé il promesso sposo. È, insomma, quel che aspettava il compositore per la grande scena dell' "Ah! non credea mirarti!", tutta sviluppata su un terreno di eterea espressività, languori, ariosi e funambolismi vocali poi convoglianti nella conclusione da giubilo, "Ah! non giunge uman pensiero", che suggella l'armonia ritrovata e la festa del cuore per le nozze di nuovo in ballo. Nel tripudio di voci e suoni, cui si unisce l'intero villaggio, sembra di sentire la gioia stessa di Bellini, quel suo intingere con la soavità naturale delle melodie nella purezza di cuore e nell'ingenuità dei protagonisti, infine nella pace di luoghi fatti tutti uno con una musica che, per sua stessa rarefazione poetica, li racchiude già in sé.

Claudia A. Pastorino

Il silenzio delle sirene

di Franz Kafka

*Per quanto ci consti che Franz Kafka nella vita si diletta di suonare il violino, non risulta che nelle opere lo scrittore ceco abbia avuto una particolare dimestichezza con l'arte dei suoni. Se, infatti, nella *Metamorfosi* la sorella di Gregor Samsa non appena imbraccia il violino trova scarsa soddisfazione, Josephine la cantante nell'omonima novella vale più morta che viva, mentre nel *Processo* l'organo del duomo tace inesorabilmente. Così come tacciono le sirene di Ulisse. È del 1917 *Il silenzio delle sirene*, racconto nel quale l'autore reinventa l'episodio omerico, ponendosi alcuni interrogativi. Perché mai le sirene anziché cantare sceglieranno di rimanere mute e perché l'eroe greco, oltre a incatenarsi, si turerà le orecchie? Diverse sono le risposte. Per Walter Benjamin si tratterebbe di un atto di denuncia dell'arte nei confronti della tecnologia, mentre Luciano Baioni, riferendosi a una lettera di Kafka stesso, insiste su scelte esistenziali. Una sfida singolare quella di Ulisse che, fingendosi irretito dal silenzio, si premura di immergersi in un altro tutto suo. Col risultato di uscirne vincente.*

... Per difendersi dalle sirene Ulisse si empì le orecchie di cera e si fece incatenare all'albero maestro. Qualcosa di simile avrebbero potuto fare beninteso da sempre tutti i viaggiatori, tranne quelli che le sirene adescavano già da lontano, ma in tutto il mondo si sapeva che ciò era assolutamente inutile. Il canto delle sirene penetrava dappertutto, e la passione dei sedotti avrebbe spezzato altro che catene e alberi maestri! Ma non a questo pensò Ulisse, benché forse ne avesse sentito parlare. Aveva piena fiducia in quella manciata di cera e nei nodi delle catene e, con gioia innocente per quei suoi mezzucci, navigò incontro alle sirene.

Sennonché le sirene possiedono un'arma ancora più temibile del canto, cioè il loro silenzio. Non è avvenuto, no, ma si potrebbe pensare che qualcuno si sia salvato dal loro canto, ma non certo dal loro silenzio. Nessun mortale può resistere al sentimento di averle sconfitte con la propria forza e al travolgente orgoglio che ne deriva.

Difatti all'arrivo di Ulisse le potenti cantatrici non cantarono, sia credendo che tanto avversario si potesse sopraffare solo col silenzio, sia dimenticando affatto di cantare alla vista della beatitudine che spirava il viso di Ulisse, il quale non pensava ad altro che a cera e catene.

Egli invece, diremo così, non udì il loro silenzio, credette che cantassero e immaginò che lui solo fosse preservato dall'udirle. Di sfuggita le vide girare il collo, respirare profondamente, notò i loro occhi pieni di lacrime, le labbra socchiuse, e reputò che tutto ciò facesse parte delle melodie che, non udite, si perdevano intorno a lui. Ma tutto ciò sfiorò soltanto il suo sguardo fisso alla lontananza, le sirene scomparvero, per così dire, di fronte alla sua risolutezza, e proprio quando era loro più vicino, egli non sapeva nulla di loro.

Esse invece, più belle che mai, si stirarono, si girarono, esposero al vento i terrificanti capelli sciolti e allargarono gli artigli sopra le rocce. Non avevano più voglia di sedurre, volevano soltanto ghermire il più a lungo possibile lo splendore riflesso dagli occhi di Ulisse. Se le sirene fossero esseri coscienti, quella volta sarebbero rimaste annientate. Sopravvissero invece, e avvenne soltanto che Ulisse potesse scampare.

La tradizione però aggiunge qui ancora un'appendice. Ulisse, dicono, era così ricco di astuzie era una tale volpe che nemmeno il Fato poteva penetrare nel suo cuore. Può darsi - benché ciò non riesca comprensibile alla mente umana - che realmente si sia accorto che le sirene tacevano e in certo qual modo abbia soltanto opposto come uno scudo a loro e agli dei la sopra descritta finzione.

da F. Kafka, *Racconti* (a cura di E. Pocar), Milano, Mondadori, 1970, pp. 428-29

William Walton, storia di un concerto per violino

di Paolo Petrocelli

“Accetto entusiasticamente”.... queste le parole con cui il violinista Jascha Heifetz approvò nel 1939 la partitura di un concerto per violino e orchestra... quello di Sir William Walton.

Nato il 29 Marzo del 1902 nel Lancashire a Oldham, William Turner Walton fu uno dei più rappresentativi compositori del Novecento musicale inglese.

Aveva trentaquattro anni quando una mattina del 1936 ricevette dal virtuoso americano la commissione di un concerto per violino, a cui cominciò a lavorare dal Gennaio del 1938 durante un lungo soggiorno in Italia assieme alla compagna la Viscontessa Alice Wimborne.

Presso Villa Cimbrone a Ravello compose i primi due movimenti, ispirato nella scrittura dalla straordinaria bellezza dei luoghi e dall'amore intenso per Alice, la quale seppe incoraggiarlo e sostenerlo con assoluta capacità.

Durante la stesura del Concerto, non mancarono tuttavia momenti di preoccupata riflessione da parte del compositore, che temeva di non riuscire a sviluppare un linguaggio sufficientemente elaborato per le straordinarie capacità tecnico-esecutive di Heifetz.

Lady Susana, la moglie del compositore, ricorderà molti anni più tardi “non riusciva a completare l'ultimo movimento e rendere abbastanza elaborata la parte del violino e perciò degna di Heifetz. In un momento di panico, pensò che sarebbe stato meglio affidare l'esecuzione a Fritz Kreisler.”

Nonostante le difficoltà, Walton riuscì ad abbozzare il terzo movimento ed inviare così una copia completa del manoscritto ad Heifetz.

Il violinista non esitò ad accettare “entusiasticamente” il lavoro, ponendo così fine a tutte le preoccupazioni del compositore.

Nel Maggio del 1939 Walton partì per l'America, dove dopo tre settimane di lavoro a fianco del violinista, ultimò la partitura. La prima esecuzione fu prevista per l'autunno di quell'anno a Boston, con Walton alla direzione; la première si tenne invece il 7 dicembre 1939 alla Severance Hall di Cleveland, Ohio, con la Cleveland Orchestra, diretta da Artur Rodzinski.

Mentre il violino di Jascha Heifetz rivelava alla Severance Hall di Cleveland la musica di Sir William, egli si trovava dall'altra parte dell'oceano a guidare un'autoambulanza sotto i bombardamenti nemici. Era scoppiata la Seconda Guerra Mondiale.

“Concerto enormous success orchestra played superbly you would have been extremely pleased congratulations your most successful concerto writing sending program best greetings thanks Jascha Heifetz”

Così scrisse il violinista in un telegramma al compositore l'8 Dicembre del 1939.

La notizia del trionfo giunse presto in Inghilterra, dove un giornale di Oldham, la città natale del compositore, riportò in un articolo intitolato ‘William Walton's new concerto: ambulance work keeps him from premiere’ le parole del direttore Rodzinski “ Mr. Arthur Rodzinski, conductor of the orchestra, said that the concerto was absolutely one of the finest violin concertos ever written’.”

La prima esecuzione del Concerto nel Regno Unito fu annunciata per il Febbraio del 1941, presso lo Sheldonian Theatre di Oxford, in occasione del conferimento di un dottorato onorario al compositore.

Durante la guerra tuttavia la partitura originale del concerto andò perduta, a causa dei bombardamenti che non risparmiarono neanche la casa del compositore a South Eaton Place; la copia di Heifetz, con le sue dettagliate indicazioni esecutive, di cui ne venne precauzionalmente fatta una copia fotografica a New York, poi spedita all'Oxford University Press a Londra, andò invece smarrita durante un incidente navale nell'Oceano Atlantico.

Walton dovette così attendere il 1 novembre del 1941 per presentare al proprio paese il suo Concerto, che diresse presso la Royal Albert Hall di Londra e non più ad Oxford come stabilito inizialmente,

con la London Philharmonic Orchestra ed il solista Henry Holst.

Nel 1943 tornò a lavorare alla partitura del Concerto e il 17 Gennaio del 1944, con l'esecuzione di Henry Holst e della Liverpool Philharmonic Orchestra diretta da Sir Malcom Sargent, presentò al pubblico della Civic Hall di Wolverhampton la versione rivisitata, che vedeva in parte rielaborata la tessitura orchestrale.

Le due anime del Concerto, Jascha Heifetz e William Walton, si rincontreranno a Londra per lavorare nel Giugno del 1950 alla registrazione RCA del lavoro, incisione che portò a termine la collaborazione tra il violinista americano ed il compositore britannico, avviata con l'incontro al Berkeley Hotel di Londra nel 1936.

Una nuova incisione del Concerto, con il violinista Yehudi Menuhin e la London Symphony Orchestra diretti dallo stesso Walton, venne realizzata nel Luglio del 1969 presso gli Abbey Road Studios della EMI a Londra.

Questa la storia del Concerto per Violino di William Walton, scritto durante anni assolutamente significativi della sua vita, quelli dell'incontro con Heifetz, dell'amore per Alice, del soggiorno in Italia e in America, dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

La composizione risentì senza dubbio di diverse influenze "geografiche": l'Inghilterra, nel manifestarsi della nostalgia lirica elgariana, l'America, attraverso l'apporto virtuosistico di Jascha Heifetz ed infine l'Italia, con quel forte carattere "mediterraneo" che pervade l'intero concerto.

Il rapporto di profonda intesa intellettuale e sentimentale con Alice Wimborne determinò poi l'identità romantica e lirica del concerto, mentre il rapporto con il violinista Jascha Heifetz, che andava a rinnovare quella pratica tipica degli interpreti del Novecento di commissionare un concerto ad un particolare compositore, ne determinò quella virtuosistica e brillante.

Il primo movimento *Andante tranquillo* si dischiude con il tema melodico liricamente penetrante del solista, accompagnato da fagotti e violoncelli sussurranti in contrappunto il secondo tema. Un tutti orchestrale di travolgente intensità muove verso la sezione di sviluppo, momento di espressione virtuosistica del solo, conclusa con una breve cadenza. Segue la ripresa, avviata dal ricordo del flauto del primo tema e dall'elaborazione lirica del violino solista del secondo tema.

Un morso di tarantola ricevuto durante una delle giornate trascorse a Ravello, ispirò Walton nella scrittura del secondo movimento *Presto capriccioso alla napoletana*, ritmicamente somigliante alla danza tarantella. La ricercata complessità tecnica della scrittura solistica, pensata per l'esecuzione del virtuoso Heifetz, si combina straordinariamente, nell'episodio di *Trio-canzonetta*, con una tessitura orchestrale di sognante lirismo. L'ultimo movimento *Vivace* si apre con il tema di "marcia" degli archi scuri e fagotti; il solista dopo averlo sviluppato, espone un secondo tema maggiormente cantabile e melodico. Una lunga cadenza accompagnata, anticipata dal riecheggiare del solista del tema di apertura del primo movimento, muove verso un climax finale di luminosa e vibrante energia.

Walton rimase sempre profondamente legato a questo suo lavoro.

Nell'Aprile del 1982, a poco meno di un anno dalla sua morte, partecipò ad un programma radiofonico della BBC 'Desert Island Discs', durante il quale il "naufrago" è invitato a scegliere otto registrazioni da portare con sé su un'isola deserta. Walton non ebbe dubbi, sull'isola deserta avrebbe portato anche il suo Concerto per Violino.

Paolo Petrocelli

Telefonini e lauree brevi

A tutti i possessori di un telefonino cellulare che cambieranno suoneria ogni settimana sarà spedito a casa il certificato di laurea breve in musica. Costo dell'operazione un euro a nota senza scatto alla risposta, spedizione postale compresa. Tutti telefonisti, tutti musicisti.

Dalla fonte all'opera

Ernani: "brevità e fuoco"

a cura di Gherardo Ghirardini

18. L'ultimo atto. Prima di concentrarci sul terzetto finale, cercheremo di percorrere il quarto atto attraverso la narrazione di Vittorio Sermonti, contenente una postilla conclusiva di Franz Kafka, applicabile al melodramma in genere (*Sempreverdi...* pp- 37-38)

...Reintegrato nei suoi beni, nei suoi titoli e nei suoi amori, Ernani il tenore ha dismesso ogni pretesa a vendicare il padre, e s'è appena sposato con la sua bella.

Trepidano mille e mille luci sul terrazzo dell'avito palazzo in Saragozza: a destra di chi guarda havvi una grande scalea che va nei giardini; da sinistra odesi la lieta musica delle danze. Gentiluomini, Dame, Maschere, Paggi e Ancelle vanno e vengono gaiamente discorrendo di delizie nuziali.

Quand'è ecco, apparisce tutta chiusa in domino nero una maschera («La maschera» s'intitola appunto la parte quarta), si guarda impaziente d'intorno (tutti: "...e questo che cerca?"), indi con atto di minacciosa collera s'invola alla comune curiosità scendendo per la scalea ne' sottostanti giardini.

Gaudio e festa si rinnovano. Poi tutti partono, la musica a ballo si tace, si spegne ogni face, buio e silenzio.

A questo punto traversano la scena Ernani ed Elvira, dalla sala delle danze avviandosi alla stanza nuziale; si scambiano tristi reminiscenze e teneri presagi; poi soavi, all'unisono, crescendo e stringendo si confidano che fino al sospiro estremo un solo cuore, un cuore solo avranno.

Ma proprio adesso s'ode di lontano... che cosa s'ode se non un suon di corno? (l'Ernani è anche tutto un "chi, che cosa, se non?")

Ernani sacramenta fra sé.

S'ode un altro suon di corno più di vicino. Elvira inizia a spaventarsi.

Finché Ernani, all'ingagliardirsi e appressarsi dei suoni, esce di testa, blatera: "Non vedi, Elvira, un infernal sogghigno, / che me tra l'ombre, corruscante irride?"; poi si ricompone, e spedisce la sposa perplessa a prendergli una medicina nel comodino.

Tace il corno.

Lui un attimo si illude, fa la mossa di seguire Elvira, ma, sempre più vecchio, sempre più cattivo, sempre più basso, chi se non Silva sta lì piantato in maschera a capo della scalea di destra?

E Silva ripete la quartina fatidica ma non bella da Ernani stesso profferitagli nel duetto della Parte Seconda: «Ecco il pegno», con quel che segue; indi, corno alla mano, si fa avanti smascherandosi.

Il conte Nani Mocenigo, presidente lì della Fenice, il corno in iscena non ce lo voleva proprio: «Non s'è mai veduto: sarebbe ridicolo».

« Si vide, si udì, e nessuno ha riso », annoterà piacendosene il Maestro, che sugli effetti la sapeva lunga, e lo sapeva.

Inutili, le fioche rimostranze del fresco sposo.

Porgendogli per la scelta una tazza di veleno e un pugnale, il vecchio inesorabile lo rimbrotta pure: "Dov'è l'ispano onore, / spergiuro, mentitore?"

Ernani fa buon viso, e prende sù il pugnale.

Torna Elvira con la medicina, coglie in un attimo la situazione, minaccia, impreca, poco manca che s'avventi sul vecchio, chiede scusa, plora: "Io l'amo..."

Tasto sbagliato coi personaggi di registro scuro...

Il vecchio esibisce la sua ferina ironia: "L'ami! Morrà costui, / per tale amor morrà".

Ernani, tenero, la prega: "Quel pianto, Elvira ascondimi..."

Poi a due, desolatamente convengono: "È questa per noi miseri / del cielo la pietà" (la svogliata variante in partitura: "Non ebbe di noi miseri, / non ebbe il ciel pietà" starebbe a denotare nei due miseri più comprensione per il cielo che per la propria miseria).

Ma Don Ruy Gómez de Silva persiste imperterrito nel turpe refrain: "Se uno squillo intenderà, / tosto Ernani morirà".

E il tenore si pianta il pugnale nel petto.

A dispetto della petulante signora Löwe Sofia, Elvira soprano alla Fenice di Venezia, che pretendeva complice il Poeta di tesaurizzare la morte del tenore per chiudere l'opera con un rondò tutto per sé, l'Ernani finisce in terzetto, conforme l'irremovibile volere del Maestro, con Elvira entusiasta di disperazione, Silva in sogghigni, e il

povero morente che continua a rantolare «Elvira... Elvira... addio!».

«È stupido ed ingiusto», ha scritto Kafka, «sorrivere dell'eroe che, ferito a morte, giace sul proscenio e canta: noi giaciamo e cantiamo per anni».

19. Finali a confronto. Ed ora porremo a confronto il testo di Victor Hugo con il libretto del Piave, a partire dal momento nel quale Donna Sol (Elvira) cerca di distogliere il vecchio Don Ruy Gomez (Silva) dal bieco proposito di ottenere soddisfazione del rivale in amore mediante il suicidio di quest'ultimo, fino alla tragica conclusione (la morte dei tre nella *pièce* victorhughiana e solo quella di Ernani nell'opera di Verdi). (Groppali - a cura di - ... pp. 116-21)

DONNA SOL (*a Don Ruy Gomez*) Sarebbe meglio per voi tentare di strappare alla tigre i suoi piccoli che a me l'uomo che amo! Avete mai sospettato la vera natura di Donna Sol? Per tanto tempo ho tenuto nel debito conto l'età che ci divide, i vostri sessant'anni, e sono stata una fanciulla dolce, timida e innocente ma adesso guardatemi bene: vedete i miei occhi umidi di lacrime, lacrime di furore? (*Estrae un pugnale dal seno*) Vedete questo pugnale? Vecchio pazzo! Non temete che alla minaccia espressa dallo sguardo faccia seguito il vibrare della lama? State in guardia, Don Ruy. Il mio sangue è il vostro, caro zio! Ascoltatemi bene: anche se fossi vostra figlia, non avrei nessuna pietà per chi attenti alla vita del mio sposo! (*Getta il pugnale e cade ai piedi del duca*) Sono qui ai vostri piedi! Vi supplico, abbiate pietà! Grazia! Ahimè, signore, sono soltanto una donna, l'animo non basta ad assicurare forza al mio braccio, sono debole, è facile sopraffarmi. Sono qui, ai vostri piedi! Vi scongiuro, pietà per lui e per me!

DON RUY GOMEZ Donna Sol.

DONNA SOL Perdonate! Sapete bene che, nelle donne di Spagna, il dolore ispira accenti aspri e vendicativi. Ahimè! Un tempo non eravate malvagio! Pietà! Voi, zio, recandogli offesa, torturate me! Pietà, lo amo tanto!

DON RUY GOMEZ Lo amate troppo!

ERNANI Stai piangendo!

DONNA SOL No, no, amore mio, non voglio che tu muoia! No, non voglio! (*A Don Ruy*) Oggi concedeteci la grazia! Saprò amare anche voi!

DON RUY GOMEZ Dopo di lui! Credete di placare la sete che mi divora con gli avanzi dell'amore, con una semplice amicizia e forse ancora meno? (*Indicando Ernani*) Lui è l'unico, è tutto per voi! Mentre a me riservereste una compassione inutile! Cosa me ne farei della vostra indulgenza? O furore! Lui avrebbe il cuore, l'amore, il trono e mi concederebbe l'elemosina di un vostro sguardo! E se voi doveste rispondere alle mie folli richieste, sarebbe lui a suggerirvi la formula adatta: "Digli così, basterà!" Maledicendo sottovoce l'avidità di un mendico cui, di tanto in tanto, è buona creanza gettare le gocce rimaste in fondo al bicchiere! Che beffa vergognosa! No, facciamola finita. Bevi.

ERNANI Lui ha la mia parola e devo rispettarla.

DON RUY GOMEZ Andiamo! (*Ernani si avvicina la fiala alle labbra, Donna Sol gli afferra il braccio*)

DONNA SOL No, non ancora! Ascoltatemi tutti e due!

DON RUY GOMEZ Il sepolcro è aperto, io non posso aspettare.

DONNA SOL, Un attimo! Monsignore! Don Juan! Ah, siete crudeli, l'uno e l'altro! Vi chiedo solo un attimo! È l'unica cosa che vi chiedo! Lasciate che una povera donna dica quello che ha nel cuore! Lasciatemi parlare!

DON RUY GOMEZ (*a Ernani*) Ho fretta.

DONNA SOL Signori, voi mi fate tremare! Cosa vi ho fatto?

ERNANI È angoscioso sentirla gridare!

DONNA SOL (*sempre trattenendolo per un braccio*) Lo vedete che ho mille cose da dire!

DON RUY GOMEZ (*a Ernani*) Bisogna morire.

DONNA SOL (*sempre trattenendo Ernani*) Don Juan, lasciami parlare, poi farai quello che vorrai. (*Gli strappa di mano la fiala*) È mia. (*Sollewa la fiala davanti agli occhi di Ernani e del vecchio sbalordito*)

DON RUY GOMEZ Dato che mi trovo in compagnia di due donne, Don Juan, andrò altrove a cercare virilità e coraggio. Tu giuri con audacia temeraria sul sangue che ti ha dato la vita e io vado tra i morti a parlarne con tuo padre! Addio! (*Muove qualche passo per uscire, Ernani lo trattiene*)

ERNANI Restate, duca! (*a Donna Sol*) Ahimè, ti supplico, vuoi vedermi vile, fedifrago, spergiuro? Vuoi che me ne vada in giro col tradimento stampato sulla fronte? Per pietà, rendimi quel veleno! In nome dell'amore, della nostra anima immortale!

DONNA SOL (*cupa*) Lo vuoi? (Beve) Eccolo.

DON RUY GOMEZ (*tra sé*) Ah! Era destinato a lei!

DONNA SOL (*rendendo a Ernani la fiala semivuota*) Prendilo.

ERNANI (*a Don Ruy*) Hai visto, vecchio miserabile!
 DONNA SOL Non protestare, ti ho lasciato la tua parte.
 ERNANI (*prendendo la fiala*) Dio!
 DONNA SOL, Tu non mi avresti lasciato neanche una goccia! Tu non hai l'animo di una sposa cristiana, non sai amare come ama una de Silva. Ma io ho bevuto per prima, e sono tranquilla. Adesso bevi tu, se vuoi!
 ERNANI Cos'hai fatto, povera infelice?
 DONNA SOL L'hai voluto tu.
 ERNANI È una morte atroce!
 DONNA SOL No. Perché?
 ERNANI Questo filtro conduce al sepolcro.
 DONNA SOL Non dovevamo dormire insieme stanotte? Un letto o l'altro, ha importanza?
 ERNANI Padre, ti vendichi sul figlio che ti ha dimenticato! (*Porta la fiala alle labbra*)
 DONNA SOL (*gettandosi su di lui*) Cielo! Che strana sofferenza. Ah! Getta via quel filtro! La mia ragione si perde. Fermati! Ahimè, Don Juan adorato, questo veleno è vivo! E un veleno che fa esplodere nel cuore un'idra con mille denti che straziano e divorano! Oh, non sapevo che si potesse soffrire così! A cosa si può paragonare? È fuoco liquido! No, non bere, soffriresti troppo!
 ERNANI (*a Don Ruy*) Nel tuo animo regna la crudeltà! Non potevi scegliere un altro veleno per lei? (*Beve e getta lontano la fiala*)
 DONNA SOL Cosa fai?
 ERNANI Tu cos'hai fatto?
 DONNA SOL Vieni fra le mie braccia, mio povero, caro amore. (*Si siedono l'uno accanto all'altra*) Non è vero che si soffre orribilmente?
 ERNANI No.
 DONNA SOL Ecco, la nostra notte di nozze è cominciata! Dimmi, sono troppo pallida come fidanzata?
 ERNANI Ah!
 DON RUY GOMEZ Il destino si compie.
 ERNANI Che angoscia, che tremenda disperazione! Donna Sol soffre e io devo assistere al suo tormento!
 DONNA SOL Calmati, sto meglio. Presto spiccheremo il volo verso albe luminose e sconosciute. Con lo stesso battito d'ala partiremo verso un mondo migliore. Dammi un bacio, solo un bacio! (*si baciano*)
 DON RUY GOMEZ O dolore!
 ERNANI (*con voce sempre più fioca*) Ah, sia benedetto il cielo che mi ha concesso di vivere circondato dagli abissi e perseguitato dai fantasmi ed ora, stanco dell'aspro cammino, mi lascia finalmente dormire baciando la tua mano!
 DON RUY GOMEZ Come sono felici!
 ERNANI (*con voce sempre più fioca*) Vieni, vieni... Donna Sol... è tanto buio... soffri?
 DONNA SOL (*in un mormorio quasi afono*) No, più nulla.
 ERNANI Vedi dei fuochi nell'ombra?
 DONNA SOL Non ancora.
 ERNANI (*con un sospiro*) Ecco.... (*cade*)
 DON RUY GOMEZ (*sollevandogli il capo che ricade*) Morto!
 DONNA SOL (*scarmigliata, sollevandosi in piedi*) Morto! No! Stiamo riposando. Lui dorme. Lo sai che è il mio sposo, e che ci amiamo? Ci siamo coricati qui. E la nostra notte di nozze. (*Con voce appena intelligibile*) Non svegliatelo, signor duca di Mendoza. È tanto stanco. (*Volta il viso di Ernani verso il suo*) Ecco, così... Amor mio, voltati verso di me. Più vicino, ancora di più... (*Ricade*)
 DON RUY GOMEZ Morta! Oh, io sono dannato! (*Si uccide*)

(Piave-Verdi, *Ernani*)

SCENA ULTIMA

(*Detti ed ELVIRA dalle stanze nuziali*)

ELV. Ferma crudele, estinguere (*ad Ernani*)

Perché vuoi tu due vite?

Quale d'Averno demone (*a Silva*)

Ha tali trame ordite?

Presso al sepolcro mediti,

Compisci tal vendetta!...

La morte che t'aspetta,

Oh vecchio, affretterò. (*va per iscagliarsegli*)
 Ma, che diss'io?... perdonami... contro, poi
 L'angoscia in me parlò. (*s'arresta*)
 SIL. È vano, o donna, il piangere...
 È vano... io non perdono.
 ERN. (La furia è inesorabile.)
 ELV. Figlia d'un Silva io sono. (*a Silva*)
 Io l'amo... indissolubile
 Nodo mi stringe a lui...
 SIL. L'ami?... morrà costui,
 Per tale amor morrà.
 ELV. Per queste amare lacrime
 Di lui, di me pietà,
 ERN. Quel pianto, Elvira, ascondimi...
 Ho d'uopo di costanza...
 L'affanno di quest'anima
 Ogni dolore avanza...
 Un giuramento orribile
 Ora mi dannà a morte.
 Fu scherno della sorte
 La mia felicità.
 Non ebbe di noi miseri,
 Non ebbe il ciel pietà!
 SIL. Se uno squillo intenderà
 Tosto Ernani morirà. (*appressandosegli*)
 ERN. Intendo... intendo... compiasi (*minaccioso*)
 Il mio destin fatale. (*si pianta il pugnale nel seno*)
 ELV. Che mai facesti, o misero?
 Ch'io mora!... a me il pugnale...
 SIL. No, sciagurata... arrestati,
 Il delirar non vale...
 ERN. Elvira!... Elvira!...
 ELV. Attendimi...
 Sol te seguir desio...
 ERN. Vivi... d'amarmi e vivere,
 Cara... t'impongo... addio.
 ELV. ERN. Per noi d'amore il talamo
 A 2 Di morte fu l'altar. (*Ern. spira ed Elv. sviene*)
 SIL. (Delle vendette il demone
 Qui venga ad esultar!)

20. Il dramma in musica. A questo punto è opportuno seguire l'analisi drammaturgico-musicale Julian Budden (*Le opere di Verdi...* pp. 178-81).

Ha inizio l'episodio principale del terzetto finale ("Ferma, crudele, estinguere"). È certamente un brano assai notevole: c'è l'essenza del primo Verdi; e dicendo così non facciamo un elogio senza riserve. Per la sua lunghezza, che è considerevole, è costruito in modo piuttosto rozzo, con colori orchestrali semplici come quelli di un manifesto e imbottito di luoghi comuni. La sua forza sta tuttavia nella consistenza, sicurezza di andamento e in un semplice ma efficace schema tonale che ruota attorno a Re minore, Fa maggiore e Re maggiore. Elvira maledice lo zio chiamandolo "d'Averno demone": e su questi versi esce dalla tonalità di Re minore, approda a Fa maggiore e poi torna alla tonalità precedente. E proprio quando è in procinto di pugnare Silva si trattiene improvvisamente, e questo cambiamento è riflesso in uno scarto al modo maggiore ("Ma che diss'io? perdonami") in cui si presenta, nel suo carattere implorante, il secondo tema del terzetto).

Strettamente connessa a questo tema c'è la replica severa di Silva ("È vano, o donna, il piangere"), che è poi il tema principale del terzetto.

Elvira porta il discorso in La maggiore con le sue dichiarazioni d'amore per Ernani, ma Silva la riporta bruscamente alla tonica insistendo sulla morte dell'amato. Elvira esprime il suo dolore in una frase discendente che attraversa

le tonalità di Re minore, Fa maggiore e ancora Re minore. Ernani rientra poi in Re maggiore con un nuovo tema dal piglio tenorile che sovrappone un 3/4 al ritmo dominante di 9/8 (“Quel pianto, Elvira, ascondimi”). Insieme a Elvira si muove verso la dominante dalla quale essi approdano al tema; a questo risponde inesorabilmente un altro tema; ma per le sue due ultime ripetizioni Verdi enfatizza la polarità Re maggiore - Fa maggiore con quello che in effetti è un’emiolia, una misura di tre battiti più lenti, anziché due misure nella scansione originaria.

Attraverso tutto il terzetto gli strumenti sono trattati singolarmente o insieme per caratterizzare il colore delle singole voci: l’oboe, in particolare, rende più affilata l’agonia di Ernani. È il “pezzo migliore dell’opera”? Insomma, tolto dal suo contesto si regge a malapena. Tuttavia l’inesorabilità del suo ritmo di 9/8 favorisce la concentrazione sul dramma e pone in grande rilievo l’urto dei personaggi.

Silva rammenta ancora a Ernani il suo giuramento, e a differenza del suo parallelo nel dramma, Ernani non sceglie il veleno, che prima di lui Doña Sol ha già bevuto, ma il pugnale di Silva. Elvira tenta di sottrarglielo, ma Silva glielo rende. Ernani si pugnala, segue un attimo di silenzio, rotto soltanto dal rullare del timpano e della grancassa. Un tremolo di violini nel registro acuto ci prepara, come avverrà spesso nelle opere future, alle parole dell’eroe morente. La melodia è ricavata interamente da quella frase già udita prima, e che avevamo collegato con Tosca (“Fino al sospiro estremo”); orchestrandola, Verdi ha una felice intuizione timbrica introducendo il clarinetto basso. C’è poi un culmine sonoro riempito dal clangore degli ottoni, ed Elvira cade riversa sul corpo dell’amato, mentre Silva contempla il trionfo della sua vendetta. Per quanto eccessiva nella sua teatralità, questa conclusione è ancora poco rispetto a Hugo, dove Hernani e Doña Sol muoiono avvelenati, e Silva si pugnala.

21. Ernani sul lettino. Anche la psicanalisi vuole la sua parte, come da lettura di Franco Fornari (psicanalista di estrazione postfreudiana) sui rapporti in *Ernani* tra “codice paterno” e “codice materno” (*Psicoanalisi della musica...* pp. 111-13).

Il quarto atto è dominato dal tema della morte, con il quale si apre l’opera, nel Preludio. Bisogna però riconoscere che il quarto finale dell’*Ernani* è molto meno «affluente» degli altri finali. La scena evolve dal terzetto al finale senza presenza del coro. Se si pensa altri finali, si riceve l’impressione che la tragedia venga risucchiata dal di dentro di se stessa. Il tentativo di Elvira di contrastare Silva, alzandogli contro il pugnale, ricade su se stesso. Ernani spirava ed Elvira sviene ai piedi di Silva. Chiamando il demone della vendetta a esultare, Silva in qualche modo chiama a esultare il codice materno, che prescrive che il cuore della madre esulti di fronte ai bambini addormentati, perché la quiete del sonno, oltre che la morte, può simulare il ritorno al grembo materno. [...]

C’è una strana coerenza a partire dalla prima all’ultima scena dell’*Ernani*. Nella prima scena Ernani compare contenuto dentro orride grotte. Subito dopo, nella sua cavatina, Elvira stessa fantastica di entrare negli antri-grotte dove si trova Ernani e in quel momento gli antri-grotte diventano un Eden di delizie. La situazione del bandito Ernani, che dorme nelle grotte, suggerisce una confusione tra il trovarsi dentro la grotta-madre e l’amplesso amoroso. Una tale confusione porta però a identificarsi con il bambino dentro la madre, che a sua volta porta a vivere il rapporto sessuale come una aggressione.

In questa prospettiva la vicenda dell’*Ernani* può essere letta in una chiave insolita, che permette di leggere tutto il testo in termini di codici affettivi. Se anziché fatti, riguardanti persone, le vicende drammatiche contenute nell’*Ernani* vengono considerate espressione di codici affettivi primari, tutto l’insieme dell’opera può trovare una interpretazione unitaria nel conflitto tra codice paterno e codice materno. In particolare il codice paterno prescrive la separazione del figlio dalla madre e la sua crescita, in nome della genitalità. Il codice materno invece privilegia il legame eterno tra la madre e il bambino, come fonte di ogni sicurezza.

Visto in questa chiave, si può dire che l’*Ernani* ha due finali. Il terzo atto termina con il trionfo del codice paterno. Re Carlo consegna Elvira a Ernani e perdona a tutti. Re Carlo diventa imperatore e le nozze di Ernani ed Elvira coincidono anche con la creazione dell’impero come unità più vasta, creata dall’Eros.

Il quarto atto invece termina con la vittoria del codice materno, rappresentato da Silva. Tale vittoria è letteralmente «straziante». Lo strazio, che nasce al vedere il codice materno prevalere su quello paterno, è un tema tragico per eccellenza. La tragedia nasce dal fatto di vedere una potenza di vita trasformarsi in potenza di morte. In questa prospettiva il codice materno è come l’acqua. Senza acqua non nasce nulla. Ma se l’acqua diventa inondazione, può distruggere ogni cosa.

Il sovraccarico di codice materno impedisce a Ernani di «portare con sé», di sedurre Elvira. In qualche modo, quindi, la vicenda di Ernani ricorda la vicenda di Orfeo.

Morendo, Ernani entra nell’Ade, e simbolicamente Elvira, svenendo, lo segue nel regno dei morti, che coincide paradossalmente anche con il regno intrauterino della madre.

Eravamo rimasti colpiti dal fatto che il primo entrare in scena di Ernani (evocando il simbolo delle grotte, il simbolo del fiore appassito che rinasce per virtù della rugiada e per la visione del viso dell’amata) implicava il recupero del mondo prenatale nel mondo postnatale, al quale abbiamo ricondotto il significato originario e miracoloso della musica.

Ci sono evidenti aspetti simbolici all'inizio dell'opera, che avvicinano Ernani a Orfeo. Il finale di *Ernani* sembra collocarsi oppositivamente rispetto a Orfeo soprattutto se si pensa che Orfeo perde Euridice, ma esce dagli Inferi. A ben vedere, tuttavia, la fine del mito di Orfeo, che lo vede distrutto dalla furia gelosa delle Menadi, sembra aver qualcosa in comune con la fine di Ernani, distrutto dalla furia gelosa di Silva.

Riferimenti bibliografici in ordine alfabetico (relativi ai testi citati e riportati)

- J. Budden, *Le opere di Verdi* (trad. di P. Donati), vol. I, Torino, EDT, 1985.
 G. Baldini, *Abitare la battaglia*, Milano, Garzanti, 1970.
 F. Degradà (a cura di), *Verdi, l'uomo, l'opera, il mito*, Milano, Skira, 2000.
 F. Della Seta, *Giuseppe Verdi*, in DEUMM, Biografie, vol. VIII, Torino, UTET, 1988.
 F. Fornari, *Psicoanalisi della musica*, Milano, Rizzoli, 2002.
 G. Ghirardini, *Io sono Verdi*, in "Rassegna musicale italiana", 2001.
 E. Groppali, *Introduzione a Ernani, Il re si diverte*, Ruy Blas, Milano, Garzanti, 2000.
 G. Lanson, *Storia della letteratura francese*, vol. II, Milano, Longanesi, 1961.
 G. Livett e R. Mousnier, *Storia d'Europa* (trad. di G. Ferrara), vol. V, Bari, Laterza, 1983.
 M. Mila, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974.
 P. Mioli, *La musica nella storia*, Bologna, Patron, 2006.
 P. Mioli, *Storia dell'opera lirica*, Roma, Newton Compton, 1994.
 P. Mioli, *Il teatro di Verdi*, Milano, BUR, 1997.
 R. Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Milano, Vallardi, 1948.
 O. Mula, *Giuseppe Verdi*, Bologna, Il Mulino, 1999.
 A. Nicastro, *Musica e libretti nell'opera italiana dell'Ottocento*, in "Musica e Dossier", n. 36, gennaio 1990.
 F. Portinari, *Pari siamo...*, Torino, EDT, 1981.
 M. Porzio, *Dizionario dell'opera lirica*, Milano, Mondadori, 1991.
 E. Radius, *Verdi vivo*, Milano, Baldini e Castoldi, 2001.
 M. Rebaudengo, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. IV, Torino, Einaudi, 2003.
 A. Roccatagliati, *Rigoletto*, Milano, Mursia, 1991.
 V. Sermoniti, *Sempreverdi - 14 opere in forma di racconto*, Milano, Rizzoli, 2002.
 G. Spagnoletti, *Storia della letteratura francese*, Roma, Newton Compton, 1995.
 G. Verdi, *Lettere (1835-1900)*, a cura di M. Porzio, Milano, Mondadori, 2000.
 R. Villari, *Mille anni di storia*, Bari, Laterza, 2000.

continua da p. 4

Era memore del *Capriccio* di qualche anno prima, il non indiscutibile ma sempre straordinario uomo di teatro, cioè di un vellutato, rosso, barocco spettacolo andato in scena sia a Bologna che a Firenze; e in effetti fu in grado di ripetere il piccolo miracolo. Piccolo ma anche doppio, triplo, quadruplo: *Capriccio*, ulteriore variazione sul tema della poesia, della musica, della scena in eterna lotta per chissà quale primato, dopo esser tornato a Bologna (1991) negli anni seguenti passò a Catania (1993), Parma (1995), Napoli (2002), Venezia (2002), Torino (2002) e Cagliari (2003).

Dunque, è possibile che basti un riavvio clamoroso come questo, tale di canto, di bacchetta, di concezione, di spettacolo. Con *Des Esels Schatten* del 1999 e *Die Frau ohne Schatten* del 2010 il Maggio Musicale Fiorentino ha dato il segnale: Guntram, Dafne, Elena, Danae, Dietmut e Kunrad (i primi personaggi del *Feuersnot* del 1901), la Moglie e il Marito (quelli di *Intermezzo*) stanno solo aspettando. E se un'Ariadne come Jessye Norman e una Zerbinetta come Edita Gruberova sono irripetibili, pazienza. Omnia vicit Strauss.

Obama: sanità e guerra

La tisi non le accorda che poche ore, sentenziò il medico visitando Violetta Valéry (alias la traviata). Sensibile all'opera verdiana, il presidente Usa Barack Obama è subito corso ai ripari varando un nuovo piano sanitario. Ma se è vero che opera chiama opera, il medesimo, ascoltando il coro dell'Aida "Guerra, guerra", ha deciso di accrescere il contingente militare in Afghanistan. Evidentemente "Pace mio Dio" rientrerà nei tagli al bilancio, dal momento poi che la Forza del destino porta decisamente iella.

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

di Giuseppe Rausa

4. Massoneria e scenari europei

Un bizzarro girotondo frankista. Jacob Frank è un predicatore ebreo-polacco che organizza intorno alle proprie credenze mistiche-nichilistiche un'importante setta dai modi spregiudicati, mal vista all'interno dell'universo ebraico (l'esperto Scholem ne dà un giudizio preoccupato e sprezzante nel suo *Major Trends in Jewish Mysticism*, 1941). Nato nel 1726 a Korolowka (Polonia), Jacob Leibowitz (poi Frank) si dedica alle cose religiose a partire dagli anni cinquanta; seguendo tesi gnostiche dichiara che il peccato e la trasgressione di ogni legge umana sono vie verso la salvezza, si dichiara il nuovo Messia e in seguito predica un Dio femmina, incarnatosi in sua figlia Eva. Spacciandosi apertamente per il Messia, scrive: "Io non sono venuto per innalzare, sono venuto a distruggere e a degradare tutte le cose finché esse non siano scese così in basso che più in basso non potrebbero scendere... Io sono stato scelto perché sono le tenebre dalle quali scaturisce la luce". I rabbini polacchi lo considerano un eretico e lo costringono all'esilio (1756). Frank reagisce: con il suo cospicuo gruppo di seguaci (migliaia di persone) si converte esteriormente al cattolicesimo (1759) e afferma che si possono accettare formalmente altre religioni purché si rimanga segretamente devoti alle sue tesi. Nasce il frankismo, ambigua setta (che giunge fino ai giorni nostri, a volte con figure in posizioni dominanti, soprattutto negli USA) appannaggio di ebrei convertiti spesso per opportunismo all'egemone cattolicesimo, nonché alleati con personaggi importanti della Massoneria, quando non promotore di nuove, più oscure e selezionate sette vicine a quelle dei "muratori". L'operazione è quella tipica degli infiltrati: arrivare all'interno delle strutture del potere religioso tradizionale per indebolirle, depotenziarle e distruggerle dall'interno; al riguardo il "messia" dichiara che i suoi adepti sono "soldati che prendono d'assalto una città passando per le fogne" e che "dobbiamo apparire più cristiani dei cristiani esteriormente. Non dobbiamo mai sposarli però". La filosofia politica di Frank è dunque astuta e perversa: seminare il caos, distruggere troni e altari e approfittare del caos per rafforzare la propria setta; ai suoi predica infatti: "Quando i cani si azzuffano e qualcuno tenta di separarli con un bastone, quelli non se ne curano e continuano a mordersi l'un l'altro. Così noi prenderemo ciò che è nostro, mentre il mondo annegherà nel sangue. Perché rende pescare nel torbido".

Dopo un lungo periodo di confino nella fortezza di Czhestokova (1760-72), in corrispondenza della prima spartizione della Polonia (1772) Frank e seguaci si trasferiscono a Brunn (Brno) in Moravia e vengono in seguito accolti con benevolenza da Giuseppe II. Nel frattempo il predicatore ha formulato un nuovo culto intorno alla propria figlia, ribattezzata Eva Frank, quale madre del futuro Messia. La giovane viene ricevuta dall'imperatore in persona il 19 marzo 1775 e in seguito corrono voci che sia diventata sua amante.

Nel 1786-88 Frank abbandona Brunn e si trasferisce a Vienna (proprio negli anni della più intensa collaborazione tra Mozart e Da Ponte) e nel 1788 si sposta a Offenbach (nei pressi della libera città imperiale di Francoforte), nel vasto castello con tenuta di Isemburg il quale diviene una sorta di piccolo stato, dotato di una tollerata extraterritorialità. In esso Frank agisce come un monarca, dispone di guardie armate e prigionieri e rende impossibile la fuga agli adepti (i quali ingenuamente si sono spogliati di tutto in favore della setta). Qui Jacob Frank muore il 10 dicembre 1791; viene sepolto con solenni funerali.

Figura di spicco del movimento frankista a Vienna diviene Moses Dobrushka (nato a Brunn nel 1753), nipote di secondo grado del leader ebreo e suo braccio destro, anch'egli convertitosi al cattolicesimo (nel 1775) insieme a numerosi suoi fratelli e sorelle. Costui prende il nome di Franz Thomas von Schoenfeld, diviene un segreto consigliere dell'imperatore e probabilmente un suo confidente (avrebbe incentivato la dura politica anticattolica; compone inoltre servili sonetti in suo

onore, per elogiare il valore del Tedesco contro l'Ottomano, negli stessi giorni in cui Mozart compone i suoi *Kriegslieder*, gli viene conferita la patente di nobiltà di barone e fonda a Vienna nei primi anni ottanta la setta dei Fratelli Asiatici, una loggia massonica (strettamente connessa con la loggia *Zur gekronten Hoffnung*) cui aderiscono decine di nomi importanti della corte asburgica. Tra questi spiccano le figure di influenti amici e protettori mozartiani quali Karl Hieronymus Pálffy von Erdod, il principe Wenzel Paar, il barone Otto Heinrich von Gemmingen (1755-1836), già punto di riferimento del giovane salisburghese nella Mannheim del 1777-78, in seguito trasferitosi a Vienna nel 1782, e soprattutto Franz Joseph Thun-Hohenstein (1734-1800) il quale, insieme alla moglie Wilhelmine, il cui salotto era assiduamente frequentato da Mozart, è uno degli ispiratori e organizzatori del successo praghese del musicista. In particolare il legame di stretta amicizia che lega durante tutto il decennio viennese Mozart alla contessa Thun è uno degli aspetti centrali della biografia del musicista nella capitale asburgica (in una lettera al padre del 24 marzo 1781 scrive: "Sono stato già due volte a pranzo dalla contessa Thun e le faccio visita quasi tutti i giorni. E' la dama più affascinante e più amabile che abbia conosciuto in vita mia e anche lei mi tiene in grandissimo conto. Suo marito è sempre il solito eccentrico cavaliere, però onesto e benpensante"). Non si dimentichi che il principe Karl Lichnowski, amico e compagno di viaggio di Mozart nelle misteriose peregrinazioni verso nord durante la primavera 1789 (Lipsia, Dresda e Berlino), nonché futuro protettore di Beethoven, è genero della contessa Thun come pure il conte Rasumovski, ambasciatore russo a Vienna, grande amico e mecenate di Beethoven (Lichnowski, che aveva fama di "cinico libertino", e Rasumovski avevano sposato due figlie di Wilhelmine).

Dunque Mozart, la cui vicinanza alla setta più rivoluzionaria della Massoneria, quella degli Illuminati di Baviera (cui appartiene il potente bibliotecario di corte van Swieten) è un fatto assodato, vive a Vienna circondato da amicizie "frankiste". La questione si fa però assai più rilevante con la comparsa di Lorenzo Da Ponte, quasi certamente presentato a Mozart nella casa del banchiere barone Raimond Wetzlar intorno al 1783-84 (nelle *Memorie* il librettista scrive: "Mozart, cui in quel medesimo tempo ebbi occasione di conoscere in casa del barone Wetzlar, suo grande ammiratore e amico..."). Da Ponte e Wetzlar sono entrambi ebrei convertiti (Da Ponte, come già detto, si chiama in realtà Emmanuel Conegliano; ha fatto proprio il nome del vescovo che lo ha battezzato a Ceneda nel 1763) e si possono ragionevolmente ipotizzare loro simpatie e sincronie con il frankismo; il legame di Mozart con Wetzlar è poi così profondo nei primi anni ottanta che il compositore decide di dare al suo sfortunato primogenito (di cui si è parlato all'inizio), nato nel giugno 1783, il nome di Raimond seguito in seconda posizione dal nome del padre, Leopold. Wetzlar sarà anche il padrone di casa del musicista in un certo periodo nonché una fonte costante cui attingere denaro a prestito, a condizioni vantaggiose. La figura del banchiere non è stata mai approfondita; eppure nelle poche pagine che il reticente Da Ponte dedica al suo rapporto con il salisburghese, Wetzlar riveste un ruolo centrale; il letterato giunge ad attribuirgli (come si è già visto) l'iniziativa di pagare di tasca propria una traduzione del testo delle *Nozze*, da ricavarsi da quella misteriosa versione *Singspiel* che girava per la Germania nel 1785 e che Giuseppe II aveva vietato a Vienna; inoltre lo scrittore parla dell'intento di Wetzlar di diffondere un testo proibito e politicamente rivoluzionario, coerentemente quindi alle iniziative degli Asiatici, degli Illuminati e dei frankisti. In definitiva Da Ponte propone la centralità dell'operato di Wetzlar nei primi anni viennesi di Mozart allorché dichiara: "voi, gentilissimo signor barone... che amaste e stimaste tanto quell'uomo celeste e che pur una parte avete nelle sue glorie...". Quale sia stata questa "parte" la musicologia mozartiana non si è sentita curiosa di indagare.

Si è rilevato che la trilogia italiana di Mozart, voluta da Giuseppe II, cade a Vienna nel disinteresse e anzi viene boicottata da buona parte del pubblico conservatore che vi rileva un atteggiamento amorale e oltraggioso. Ancora nell'Ottocento *Don Giovanni* e *Così fan tutte* ricevevano in ogni sede (Beethoven compreso) giudizi irritati quanto al contenuto immorale. L'audacia del duo Da Ponte - Mozart (incentivata da nobili, banchieri e alte cariche della Massoneria) può dunque essere ricollegata alle tesi frankiste: la necessità del peccato, il gusto della trasgressione, il dio femmina, l'adorazione della donna elevata a semidivinità sono in fondo le tematiche di quelle opere (si è detto del compiacimento presente nel *Don Giovanni* mozartiano, assai distante dal tono di severo distacco che anima invece la partitura di Gazzaniga).

Giuseppe Rausa (6- *continua*)

La Santissima Trinità

Sfuggiti miracolosamente alla mannaia di Pu-Tin-Pao, cui li aveva inesorabilmente condannati la principessa Turandot, stufa dei loro continui intralazzi di corte, Ping, Pong e Pang, dopo peripezie varie, riuscirono finalmente a trovar rifugio presso quello speco di ladroni, ruffiani, meretrici e quant'altro che un tempo fu anche la patria di Monteverdi, Verdi e Rossini. Capito in breve che anche lì tutto andava secondo l'antichissima regola del mondo, i tre galantuomini si fecero una nuova verginità e sotto il nome de La Santissima Trinità si diedero a perorare la causa dei lavoratori d'ogni ordine e grado sino ad ottenere da costoro cuore, braccio ed anima. Quando però, con la caduta del muro, non vi furono più né servi né padroni ma soltanto "imprenditori", "proprietari" e liberi "consumatori", approfittando dell'enorme potere acquisito si misero ad agire in proprio, dividendosi a seconda dei casi chi tra le immemorabili cene del Commendatore, divenuto nel frattempo il suocero di Don Giovanni nonché il capo dell'opposizione, chi tra i favolosi centri benessere Val di Sorek della premiata ditta Samson & Dalila, in combutta con la protezione civile, chi negli sfrenati festini del Cavaliere della Rosa il quale, a dispetto dell'età, continuava ancora a far stragi di ragazzine.

Tuttavia ogni primo maggio solevano porre fine alle ostilità per celebrare insieme, col Concerto di Piazza San Giovanni, la Festa degli Imprenditori. L'ultima volta, poi, stettero talmente bene che decisero di non dividersi mai più. Fu così che, per rinsaldare la ritrovata amicizia, riesumarono i vecchi libri sacri per riadattarli alle nuove comuni strategie. E visto che tutto era partito dalla musica fu dalla musica che vollero iniziare. Aperto quindi il voluminoso dizionario dei vocaboli d'uso corrente, alla lettera M scrissero: "musica: è l'arte dei sette suoni (più cinque di riserva) che affratella gli uomini e che si manifesta in una molteplicità di generi tutti democraticamente e armoniosamente fusi insieme, dal concerto alla sonata, dalla sinfonia all'opera, dal rock al pop, dal folk al jazz, al di là di datati e nostalgici giudizi di merito." Poi ripartirono da capo. Giunti alla lettera C e in particolare alla voce "conservatorio" un sorriso sadico si stampò improvvisamente sui rispettivi musi mentre pensieri maligni iniziarono ad attraversare le menti perverse. Sì, i conservatori erano sempre stati un loro cruccio causa quella anomalia di fondo che aveva spinto qualche sindacato avverso a staccarli dal gran calderone della scuola secondaria per riporli in uno spazio a parte. Ma ciò non rientrava nei loro piani, soprattutto perché questo spazio veniva a urtare gli interessi della potente casta universitaria, fiore all'occhiello della cosiddetta "sinistra", casta universitaria che si vedeva privare di una seppur modesta fetta di utenza oltre che sentirsi alle spalle una entità ingombrante e inferiore. Così, dopo un breve scambio di idee, decisero di buttar giù la seguente definizione: "Conservatorio: anticamente ospizio di povere orfanelle avviate al canto e alla musica al fine di provvedere loro una futura fonte di sostentamento. Modernamente luogo di ritrovo di perdigiorno che si bruciano il cervello pestando pianoforti, segando violini e insufflando aria in flauti e tromboni dietro i suggerimenti balordi di un corpo docente lavativo e impreparato. Cfr. Licei musicali e Secondarizzazione." Poi, saltate tutte le lettere del caso, si precipitarono alla L dove inserirono la voce mancante: "Liceo musicale: luogo ameno di recente istituzione in cui le giovani menti vengono iniziate in gaudio e in letizia alla musica senza violenze di sorta ma seguendo i loro gusti e le loro predisposizioni. Suo scopo principale è divertire e soprattutto non annoiare." E poco dopo eccoli alla S ove fecero altrettanto: "Secondarizzazione: processo di ridimensionamento dei conservatori di musica alle reali esigenze del Mercato, ossia di scuole a carattere ludico-ricreativo rinominate appunto "licei", preservando così il posto di lavoro dei rispettivi docenti." Fatto ciò rifecero una capatina alla C per una ulteriore aggiunta: "Comparto della conoscenza: area contrattuale degli insegnanti d'ogni ordine e grado", universitari esclusi beninteso. Infine, dopo aver emendato, chiosato e sforbiciato qua e là decisero di smettere. Si era fatto tardi e di lì a poco avrebbero dovuto presenziare alla gran festa della signora Valéry in Germont in onore di quel cornuto del Barone Duphol, ministro dell'industria culturale, i cui tagli agli enti lirici avevano di recente messo al tappeto tutti i teatri della penisola.

E i conservatori? Cosa avrebbero fatto per difendersi da cotanto scempio? Nulla. Avrebbero continuato, come al solito, a litigare per due quinte nascoste o a disquisire sull'esatta altezza del polso sulla tastiera o sulla giusta pressione delle labbra sul bocchino di una tromba senza opporre la benché minima resistenza, memori del vecchio adagio secondo il quale un cattivo pianista verrà fischiato sia da destra che da sinistra.

Hans