

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno II - Numero 5

Maggio-Agosto 1996

Sommario

<i>Verdi, Wagner e la tassa sull'Europa</i>	pag. 3
<i>Il realismo dei suoni nel cinema di Luchino Visconti</i> , di N. Premuda	4
<i>Le Sonate a tre di G. B. Platti</i>	
<i>e Catalogo generale delle opere</i> , di A. Iesuè	9
<i>Conservatori: proposta per una reale riforma</i> , di G. Rausa	11
<i>Luna, lunatici e lunerie</i> , di L. Gasparoli	12
<i>Schaunard, musicista bohémien</i> , di H. Murger	15
<i>L'organizzazione tonale del Primo Quadro di Bohème</i> , di C. Marengo	16
<i>Musica commerciale e comunicazione estetica di massa</i> , di G. Zotto	22
<i>Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi</i> , di E. Fantin	25
<i>Scassatimpani e sovvenzioni</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesuè (Roma)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Fausto Battini (Modena)	Marta Lucchi (Modena)
Elvira Bonfanti (Recco - GE)	Laura Molle (Frosinone)
Alberto Cantù (Milano)	Emanuela Negri (Verona)
Antonio Carlini (Trento)	Piero Neonato (Trento)
Ivano Cavallini (Trieste)	Laura Och (Verona)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Beatrice Pallone (Mantova)
Tarcisio Chini (Trento)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Paolo Cossato (Venezia)	Noemi Premuda (Trieste)
Alberto Cristani (Ravenna)	Massimo Privitera (Bologna)
Vittorio Curzel (Trento)	Anna Rastelli (Bolzano)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Paolo Rigoli (Verona)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Antonio Fari (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Graziano Tisato (Albignasego - PD)
Alberto Gérard (Verona)	Ruffo Wolf (Rovereto - TN)
Elisa Grossato (Padova)	Roberto Verti (Bologna)
Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Gastone Zotto (Vicenza)

Sede redazionale: Via Fernelli, 5 - Mantova - Tel. (0376) 362677/224075

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Sottoscrizione 1996 a *Musicaaaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di £ 15.000 da versarsi sul c/c postale n. 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Fernelli, 5 - 46100 Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 550363/15 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna.

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi:

Bergamo

Ricordi, Pass.Limonata, 4/6

Bologna

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Rossini, 2
Ricordi, Via Goito

Bolzano

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Domenicani, 19

Brescia

Biblioteca del Conservatorio, Via Magenta, 50
Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Ferrara

Biblioteca del Conservatorio, Via Previati, 22

Firenze

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Belle Arti, 2
Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Mantova

Biblioteca del Conservatorio, P.zza Dante
Casa musicale Giovanelli, Via Accademia, 5
Club 33, C.so Umberto I, 21
Expo, P.zza 80° Fanteria, 16
Frammeni Sonori, C.so Vittorio Emanuele, 100
Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19
Libreria Luxenbourg, Via Calvi, 27
Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19
Nuova Scuola di Musica, Via Fernelli, 5

Milano

Biblioteca del Conservatorio, Via del Conservatorio, 12
Ricordi, Via Berchet, 2
Ricordi, C.so Buenos Aires, 40

Modena

Casa della Musica, Via Gherarda, 6
Fangareggi Dischi, P.zza Muratori, 204

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Biblioteca del Conservatorio, Via Eremitani, 6
Ricordi, P.zza Garibaldi
Musica e Musica, Via Altinate

Parma

Biblioteca del Conservatorio, Via del Conservatorio

Piacenza

Biblioteca del Conservatorio, Via S.Franca, 35

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A.Peri"

Roma

Biblioteca del Conservatorio, Via dei Greci, 18
Ricordi, Via Battisti, 120
Ricordi, Via del Corso, 506
Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Rovigo

Biblioteca del Conservatorio, C.so del Popolo, 241

Torino

Biblioteca del Conservatorio, Via Mazzini, 11
Ricordi, P.zza C.L.N., 251

Trento

Biblioteca del Conservatorio, Via S. M. Maddalena
Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Venezia

Biblioteca del Conservatorio, Palazzo Pisani

Verona

Biblioteca del Conservatorio, Via Massalongo, 2
Ricordi, Via Mazzini, 70/B

Vicenza

Biblioteca del Conservatorio, Via Levà degli Angeli

Kreiseriana

Verdi, Wagner e la tassa sull'Europa, ossia niente di nuovo sotto il sole (dell'avvenire)

Verdi, Verdi e Sempreverdi. Per carità. non c'entra Ripa di Meana (quello conta meno di un filo d'erba schiacciato sull'autostrada del Sole il sabato sera), e neppure c'entrano le camicie di Bossi o i sorci di Prodi. Si tratta solo e sempre di quel vecchio brontolone di Peppino, il burbero "malefico" di Busseto che non smette mai di mugugnare. Stavolta il bersaglio dei suoi strali è la nuova legge finanziaria. Recentissimo motivo delle sue rampogne, la tassa sull'Europa.

Per lui che ha scritto "Va pensiero", inno ufficiale dei Lombard, entrare in Europa non ha alcun senso. Gli basta la Repubblica di Sant'Agata e poi, fare amicizia coi tedeschi non gli va molto a genio. "Al governo", pensa, "ci sarà qualche scapigliato, o meglio, scapestrato, qualche autorevole rappresentante della cosiddetta musica dell'avvenire (ma non ne abbiamo avuto abbastanza del sole?), qualche fanatico di Wagner. Io che non mi spingo oltre Busseto dovrei raggiungere addirittura una città come Bayreuth che fatico persino a pronunciare? Io che non vado nemmeno all'Arena di Verona a vedere le mie Aïde dovrei sorbirmi quintali di ore di quella roba da matti che chiamano Tetralogia? Ne ho avuto a sufficienza del Lohengrin qualche tempo fa. Ero a Bologna per gustarmi degli ottimi turtlèn, quando incontro sotto le torri quel giovinastro del Boito che mi invita a teatro. Credevo che dessero Paisiello o Mercadante (sono sempre aggiornato signori miei!) e chi ti vedo? Un cigno in scena. Dio, un cigno, direi piuttosto un pollo scappato dalla più sordida delle mense comunali e rifugiato politico tra le quinte del teatro (mal per lui) comunale pure esso. La solita minestra.

Dunque tassa per l'Europa! Ed io dovrei svuotare le mie tasche per finanziare quel Wagner che non fa mai il pieno? Anzi, i suoi teatri sono sempre dei forni, neppure buoni per cuocervi due uova à la coque. Dovrei con quei soldi pagare l'aereo all'Olandese volante (ma che si metta a zappare la terra), mantenere le corporazioni dei maestri cantori che a Norimberga fanno serenate alla luna, o saldare il conto dello psicanalista di Parsifal, il puro folle? Giammai!

Qualche avvisaglia l'ho avuta l'altra notte durante un sogno. Stavo recandomi a Busseto in banca per discutere di interessi, zaino in spalla (zaino? in fondo non era che la gobba di Rigoletto riciclata), quando fui attratto da un giovane damerino uscito come da un cespuglio. Certo un esponente della cultura di sinistra modello Veltroni o l'ex giudice Ajala. Infatti tra le chiome gli spuntava qualche foglia di ulivo. "Che fa Maestro?" "Cerco funghi", fu l'evasiva risposta volta a depistare l'importuno. "Ma venga altrove, qui non c'è che gramigna e in tanti chilometri ho visto solo uno sparuto ranuncolo. Non per nulla questa zona la chiamano Bassa, ma noi dobbiamo mirare in Alto. E così dicendo mi fece salire in macchina indicandomi come meta il fiume Reno. Credevo di trovarmi a Casalecchio ma mi accorsi di aver valicato le Alpi, allorché un orrido nano e per giunta mezzo gobbo ci accolse alla dogana con fare da Belzebù, biascicando giaculatorie di chissà quale religione in un incomprensibile slang. Mi pareva di averlo già visto da qualche parte. L'intellettuale dandy mi sussurrò all'orecchio che si trattava di un personaggio di alto rango declassato per colpa di un bacio proibito, uno strano figuro capace di trasformarsi in rospo, nella convinzione di essere ministro degli esteri anziché doganiere. Chiamò a raccolta tre ragazze che mi ricordarono le nostre squillo Rosy, Ombretta e Irene e che ci offrirono per colazione un anello di Monaco color dell'oro. Poi giunsero a frotte delle bionde vichinghe tutte avvolte nei loro lunghi, serici capelli. Erano le Walkirie. Ci condussero nel Walhalla, un'enorme costruzione edificata da gigantesche imprese in odore di Palazzopoli (così si dice in gergo). Ci narrarono inoltre delle storie inquietanti, per esempio, la strana vicenda dell'amore incestuoso tra due gemelli che procrearono un portento (in latino monstrum). Sembra la leggenda della bicamerale di D'Alema e Berlusconi. Beh, bicamerale o no, questo portento capisce a perfezione il linguaggio degli animali, cioè si intende di politica. E che dire della saga di una Walkiria avvolta in un cerchio di fuoco dal padre piromane e perita tragicamente come la Fenice?

Le storie si accavallavano mentre l'incubo cominciava a farsi sempre più assillante, quando all'improvviso, Drinn!. Ancora squillo? No, era soltanto il portalettere che mi svegliò con un forte suono, consegnandomi (Lupus in fabula) la bolletta della tassa sull'Europa. Tornare tra le braccia di Morfeo? Tra sogno e realtà non saprei proprio cosa scegliere.

J. Kreiser

Il realismo dei suoni nel cinema di Luchino Visconti

di Noemi Premuda

Vaghe stelle dell'Orsa, finale. Sandra (Claudia Cardinale) è già uscita di casa per la cerimonia della donazione del giardino al Comune di Volterra in ricordo del padre deportato ad Auschwitz. A Palazzo Wald Luzzatti Fosca (Amalia Troiani), la cameriera, informa il dottor Fornari (Fred Williams) che la signora è appena uscita, ma che il signorino Gianni (Jean Sorel) non si trova. Tra le pareti della casa, durante la notte, è stato consumato un incesto tra Gianni e Sandra e il giovane ha minacciato per l'ennesima volta il suicidio se la sorella, di cui è innamorato, lo lascerà per ritornare dal marito (Michael Craig). Fosca e il dottor Fornari cercano per le stanze sempre più preoccupati. Il *Corale del Preludio Corale e Fuga* di Franck incalza caricando le immagini di tensione. Fornari apre finalmente la porta giusta, quella della camera della madre. Gianni è steso sul pavimento: questa volta è morto sul serio. Il *Corale* è alla sua 48^a battuta: per la sesta volta viene riproposta quella citazione bachiana, ripresa dal XIII Preludio del I libro del *Clavicembalo ben temperato* (battute 5^a e 6^a). Questione di un attimo, ma qualcosa stride nell'affettata messinscena del regista: i vertici degli arpeggi del tema di Franck, mi bemolle e si bemolle, sono "sporchi".

es. 1

In un primo momento confesso che queste stecche del commento musicale di *Vaghe stelle dell'Orsa* mi avevano lasciata sconcertata. Tralasciando, infatti, le stecche previste dalla sceneggiatura nella scena dell'incontro a Villa Palagione fra Sandra e la madre Corinna Wald Luzzatti (Marie Bell), malata di nervi ed ex pianista di grido, mi ero accorta che anche tutto il resto dell'esecuzione del *Preludio, Corale e Fuga* risentiva di una certa precarietà: tempo ansimante, che suggerisce l'idea di una corsa affannosa all'ostacolo, pause e note puntate più brevi del dovuto e, ovviamente, il mi bemolle e il si bemolle "sporchi". Mi pareva impossibile che Visconti, tanto pignolo e attento, avesse peccato di una simile leggerezza, con un brano che peraltro conosceva benissimo, essendo stato uno dei preferiti della madre¹. Se solo poco si scava nella biografia di Visconti, infatti, la prima cosa che spicca è proprio l'educazione musicale che egli ricevette in casa: sette anni violoncello col maestro De Paolis e di teoria, solfeggio e armonia con il professor Perlasca e il famoso saggio, nel giugno del 1920, al Conservatorio di Milano, che gli fruttò persino la prima critica positiva sul quotidiano locale. "Il giovanissimo Luchino Visconti di Modrone - scrive l'anonimo articolista de "La Sera" - nei due tempi della Sonata di B. Marcello, eseguiti con bella sicurezza, dà affidamento di riuscire in arte assai più che un dilettante"². Gli stessi collaboratori del regista hanno messo in risalto la profonda competenza musicale di Visconti anche in età matura. Racconta, ad esempio, Franco Mannino, in un famoso articolo di qualche anno fa, di come il cognato Luchino, tre giorni prima dell'incisione delle musiche per *Gruppo di famiglia in un interno*, fu in grado di intuire al volo nel soprano Emilia Ravaglia, apprezzata come Barbarina nelle *Nozze di Figaro* del 1964, l'estensione fino al fa sopracuto richiesta per il brano che aveva deciso di utilizzare nel film, l'aria "Vorrei spiegarVi oh Dio" K 418 per soprano e orchestra di Mozart:

“Ma Luchino”, dissi io (Mannino) interrompendolo, “la tessitura di Barbarina è tutta centrale”. Piuttosto seccato replicò: “Non faccio mica il farmacista! So benissimo che la parte di Barbarina è tutta centrale, ma quella che l’ha fatta con me ha il fa sopracuto”. (...) La Ravaglia l’ho praticamente lanciata io nel 1963 e confesso che nella agitazione causata dalla fretta non mi ero ricordato di questo ottimo elemento; ma come faceva Visconti a sapere che aveva il fa sopracuto? Era veramente un mostro di conoscenze (...)”³.

Perché, dunque, Visconti accettò la malsicura esecuzione del *Preludio Corale e Fuga* in *Vaghe stelle dell’Orsa*? Per motivi di fretta? L’episodio di Mannino appena citato illustra una situazione in cui Visconti risolse un problema “tecnico” all’istante senza raffazzonare affatto. Per motivi economici? Che assurdità, Visconti non avrebbe mai messo in gioco la validità tecnica di un suo film rischiando di passare per un dilettante; si sarebbe piuttosto servito di una registrazione preconfezionata per mano di qualche grande pianista internazionale. Per disinteresse? L’unico film di Visconti in cui forse si potrebbe parlare di “disinteresse” per il commento musicale, come ha affermato Helmut Berger⁴, potrebbe essere semmai *La caduta degli dei*, perché qui fu costretto ad accettare la colonna sonora di Maurice Jarre. Disinteresse si fa per dire, dato che comunque il regista utilizzò i brani che desiderava all’interno del film sfruttando l’atmosfera della storia.

Studiando e confrontando, allora, per più di cinque anni tutti i film di Visconti, attenta a scoprire il segreto armonico in essi racchiuso, mi sono accorta che questa esecuzione di D’Ottavi ben si inseriva nel programma realistico professato dal regista. Infatti, secondo me, a Visconti non interessava affatto l’interpretazione o l’esecuzione del *Preludio Corale e Fuga* in se stessa, quanto piuttosto il risultato d’insieme del brano. Se il pezzo con cui Visconti presenta Corinna Wald Luzzatti, è proprio quello che rievoca, all’inizio del film, le angosce passate di Sandra, il fatto che esso sia l’unico brano a commentare l’opera fa capire l’incombenza che il regista voleva dare al personaggio della madre. E siccome al momento in cui si svolge la vicenda Corinna è malata e suona male il pianoforte, il risultato che si ottiene con l’esecuzione imperfetta del *Preludio Corale e Fuga* è quello di un’ulteriore conturbazione in queste note già sature di cromatismo, prodotta anche dal graffiante realismo dei “pasticcetti” di D’Ottavi. L’esecuzione imperfetta e agitata del pianista, infatti, esaspera la parte degenerativa della vicenda, il tema delle “passioni esasperate”, di cui parla Gianni, “che sembrano impossibili quando se n’è lontani, ma che ti ripiombano addosso nel momento stesso in cui ritorni. Fosse anche dopo cent’anni...”

Ho trovato un caso analogo di stecche pianistiche, solo non nel commento di colonna, anche in *Ludwig*, precisamente nella scena in cui von Bülow (Mark Burns), lasciato solo da Wagner (Trevor Howard) che mostra la casa a Cosima (Silvana Mangano), si mette al pianoforte. Questi, prima di eseguire l’aria “So stürben wir, um ungetrennt” del *Tristano e Isotta*, si sgranchisce le mani con due arpeggi, di cui le note acute del primo risultano steccate. Anche in questo contesto l’effetto “sporco”, non è un caso, perché con esso il personaggio di von Bülow viene ritratto con un realismo quasi sorprendente. Il fatto che nel privato egli stecchi qualche nota degli arpeggi riscaldatorii, come se niente fosse, e che Visconti non lo sottolinei affatto, fornisce allo spettatore quella visione oggettiva, quasi documentaristica della scena, che rievoca nella memoria lo spirito delle lontane immagini di *La terra trema*.

Ma nei film di Visconti accade anche qualcos’altro: le sonorità del quotidiano, ossia le parti acustiche ricavate dalla realtà, vengono adoperate e trasformate in voci musicali ed elevate al ruolo di referenti armonici nel micricosmo musicale-cinematografico creato dal regista.

Ritorno di nuovo a *Vaghe stelle dell’Orsa*, precisamente alla scena della veglia notturna a Palazzo Wald Luzzatti di Andrew, Gianni e Sandra, in cui nessuno dei tre personaggi riesce a prendere sonno. In questa breve sequenza i rintocchi del campanile non esauriscono la loro funzione sonora al puro fatto di scandire le 5 e 30 del mattino. Essi si inseriscono nel contesto musicale del film accordandosi perfettamente all’armonia della canzone del juke-box, che arriva da un bar vicino al Palazzo. Il cambio di nota del campanile, che segna la mezz’ora, sembra proprio preparare la modulazione nel pezzo “Io che vivo senza te” di Donaggio-Pallavicini. Ovviamente sono obbligata a precisare che i suoni, nella loro altezza, vengono alterati a seconda della velocità della pellicola e in questo caso, avendo io lavorato con videocassette, la tonalità reale della canzone dovrebbe essere

più alta di un semitono (se non di più), poiché le videocassette girano con una velocità superiore a 24 fotogrammi al secondo. Lo stesso, però, vale anche per il rintocco, per cui il rapporto tra pezzo musicale e battiti d'orologio non subisce variazioni e la trascrizione che ne risulta è la seguente.

M. C. L. Andrew a letto non riesce a prendere sonno. Carr. avanti su P.P. Il rumore della pendola, che è nella stanza, si mescola ad un vocio indistinto proveniente da una strada.

es. 2

Anche Gianni, gli occhi aperti nel buio, è sveglio. Sta fumando. Carr. indietro sino a M.P.P.

es. 3

P.P. Sandra, anch'essa sveglia. Carrello avanti a dettaglio sugli occhi.

es. 4

Il *mi* naturale della campana, che scandisce l'ora, si accorda con la canzone "Io che vivo senza te" perché risulta essere il VI grado della scala di sol diesis minore, in cui si presenta il brano di Donaggio-Pallavicini (in videocassetta). Il tempo di questo breve frammento musico-filmico è binario: i rintocchi si susseguono ogni quattro quarti e cadono esattamente, a intervallo si sesta con la fondamentale, sul tempo in levare della canzone. Essi continuano ad accordarsi col brano anche quando cambiano nota e battono il sol diesis. Questo cambio di nota prepara la fondamentale della nuova tonalità della canzone; il pezzo, infatti, subito dopo modula a la bemolle maggiore per il ritornello e *mi* è sembrato un effetto sbalorditivo, se si considera che nella scala temperata sol diesis e la bemolle sono la stessa nota. I due rintocchi sul sol diesis, cioè, risultano il primo ancora in sol diesis minore, il secondo già in la bemolle maggiore, dato che il suono della nota si prolunga sul re diesis legato che diventa *mi* bemolle.

Un altro esempio di "dignità" musicale conferita a suoni tolti dalla realtà l'ho riscontrato in *Morte a Venezia*, all'inizio del film. Visconti conclude il primo ascolto dell'*Adagietto* di Mahler - con cui presenta il protagonista Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde) a bordo dell' "Esmeralda" - sulla 53^a battuta, staccando la musica con il fischio della sirena acustica del battello. È la voce *fa* della motonave a concludere la frase musicale del commento, dopo l'uscita di colonna dell'*Adagietto* sul primo ottavo della battuta 53. Questo *fa*, infatti, è qui sensibile di sol bemolle, ma evoca anche la tonica iniziale del pezzo di Mahler. Nell'insieme colpisce il senso di continuità armonica che il fischio crea all'uscita di colonna della musica. Questo suono "improprio" prepara il passaggio dalla poesia delle immagini pure, che ondeggiavano sull'*Adagietto*, al realismo dell'attracco a Venezia

dell'Esmeralda, graffiato subito dalle note sguaiate della fanfara dei bersaglieri. Per gli stessi problemi a cui si accennava prima, l'*Adagietto* risulta alzato di un semitono rispetto alla tonalità originale, come il fischio della motonave del resto, ma per rispetto alla pagina mahleriana, ho deciso di riportare l'esempio come risulta nella visione cinematografica.

es. 5

52

Esmeralda

Viol. I

Viol. II

Viola

In questo senso, è talmente coinvolgente la costruzione musico-visiva di *Morte a Venezia*, che durante il primo ascolto di Mahler, alle battute 43 e 44, mi è sembrato che fosse una voce dell'*Adagietto* ad interpretare la parte di un suono “improprio”, precisamente quello della sirena acustica del battello che fa manovra nella laguna. Le note di Mahler, secondo il mio orecchio, si trasformano in efficacissimi vocaboli acustici soltanto per effetto dell’immagine viscontiana. Nelle battute 43 e 44 il fischio dell’Esmeralda viene “recitato” dal mi bemolle dei bassi. I complessivi cinque quarti di mi bemolle di queste misure, cioè, imitano il suono monotonale della sirena del battello, che sta entrando nella laguna veneziana. La leggera discrepanza di tono della versione originale, *mi bemolle*, rispetto al fa dell’esempio precedente, potrebbe far credere che non esista alcun nesso tra la struttura dell’*Adagietto* e la struttura del film e che la mia sensazione sia solo il frutto di una fantasia oziosa. Difatti non so se questo effetto sia stato ottenuto di proposito oppure no. Ma riguardo alla costruzione di *Morte a Venezia*, Dirk Bogarde ha rilasciato una testimonianza, a parer mio, illuminante, che dà conferma di come Visconti possedesse una conoscenza profonda e dettagliata della struttura musicale dell’*Adagietto*:

“Visconti mi diede una sola indicazione in tutto il film. Abbiamo girato per cinque mesi e una sola volta mi disse di fare una cosa. Mentre ero sul motoscafo che passa sotto il Ponte di Rialto, disse: “Quando senti il sole sotto il Ponte, quando senti il sole che ti viene in faccia, alzati in piedi”. Io non sapevo il perché, ma mi alzai. Ed è il grande *crescendo* in Mahler. Lui lo sapeva, ma non mi disse mai che stava in realtà coreografando tutto il film su Mahler. Me lo disse alla fine. Se lo avessi saputo durante la lavorazione, avrei pensato a dei movimenti aggraziati e lui questo non lo voleva.”⁵

Noemi Premuda

Filmografia

La terra trema

sgoggetto e sceneggiatura: Luchino Visconti dal romanzo *I Malavoglia* di Giovanni Verga; *commento*: Luchino Visconti e Antonio Pietrangeli; *fotografia*: G. R. Aldo; *montaggio*: Mario Serandrei; *musica*: scelta e coordinata da Luchino Visconti e Willy Ferrero; *direzione musicale*: Willy Ferrero, assistito dal maestro Micucci; *Interpreti*: Antonio Arcidiacono (*Ntoni), Giuseppe Arcidiacono (Cola), Giovanni Greco (il nonno), Nelluccia Giammona (Mara); Agnese Giammona (Lucia), Nicola Castorina (Nicola), Rosario Galvagno (don Salvatore), Lorenzo Valastro (Lorenzo), Rosa Costanzo (Nedda); *produttore*: Salvo D’ Angelo per la Universalia; *durata*: 160’ - *Prima proiezione*: Venezia, 1 settembre 1948 alla Mostra Internazionale d’ Arte Cinematografica.

Vaghe stelle dell’Orsa

sgoggetto e sceneggiatura: Suso Cecchi d’ Amico, Enrico Medioli e Luchino Visconti; *fotografia*: Armando Nannuzzi; *scenografia*: Mario Garbuglia; *costumi*: Bice Brichetto; *montaggio*: Mario Serandrei; *musica*: Preludio Corale e Fuga di César Franck, eseguito al pianoforte dal maestro Augusto D’ Ottavi; titoli e autori delle canzoni: “Io che vivo senza te” (Donaggio-Pallavicini), “Una rotonda sul mare” (Migliacci-Faleni), “E se domani” (Giorgio Calabrese-Carlo Alberto Rosso), “Strip Cinema” (Pino Calvi), “Let’s Go” e “If You Don’t Want” (eseguiti dal complesso Le Tigri); *interpreti*: Claudia Cardinale (Sandra), Jean Sorel (Gianni), Michael Craig (Andrew), Marie Bell (la madre), Renzo Ricci (Gilardini), Fred Williams (Pietro), Amalia Troiani (Fosca); *produttore*:

Franco Cristaldi per la Vides; *durata*: 100' - *Prima proiezione*: Venezia, 3 settembre 1965, alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

Morte a Venezia

soggetto: dal racconto omonimo di Thomas Mann; *sceneggiatura*: Luchino Visconti e Nicola Badalucco; *fotografia*: (Panavision-Technicolor): Pasqualino De Sanctis; *scenografia*: Ferdinando Scarfiotti; *costumi*: Piero Tosi; *montaggio*: Ruggero Mastroianni; *musica*: brani dalla Terza Sinfonia in Re minore (IV Tempo) e dalla Quinta Sinfonia in Do diesis minore (Adagietto) di Gustav Mahler; *direzione musicale*: Franco Mannino, con l'Orchestra stabile dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (contralto Lucretia West); *interpreti*: Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Silvana Mangano (la madre di Tadzio), Björn Andresen (Tadzio), Romolo Valli (il direttore dell'Hotel des Bains), Nora Ricci (la governante), Mark Burns (Alfried), Marisa Berenson (la moglie di Aschenbach), Carole André (Esmeralda), Leslie French (l'impiegato dell'agenzia "Cook"), Antonio Apicella (il girovago), Franco Fabrizi (il barbiere); *produttore*: Mario Gallo per la Alfa Cinematografica, Roma/Production Editions Cinématographiques Francaises, Paris; *durata*: 135' - *Prima proiezione*: Londra, 1 marzo 1971.

Ludwig

soggetto e sceneggiatura: Luchino Visconti ed Enrico Medioli (in collaborazione con Suso Cecchi d'Amico); *fotografia* (Panavision-Technicolor): Armando Nannuzzi; *scenografia*: Mario Chiari e Mario Scisci; *costumi*: Piero Tosi; *montaggio*: Ruggero Mastroianni; *musica*: brani di Robert Schumann (Kinderszenen op. 15), Richard Wagner (Lohengrin: Preludio atto I; Tannhäuser: "Oh, du mein Holder", trascritto per sola orchestra da Mannino con violoncello solista; Tristan e Isotta: "So stürben wir, um ungetrennt..."), trascritto per sola orchestra da Mannino; Ultima Composizione originale per pianoforte, trascritta per orchestra d'archi e quintetto a fiati da Mannino) e Jacques Offenbach (Overture della Perichole); *direzione musicale*: Franco Mannino, con l'Orchestra stabile dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (brani eseguiti al pianoforte da Mannino); *interpreti*: Helmut Berger (Ludwig), Trevor Howard (Wagner), Romy Schneider (Elisabetta d'Austria), Silvana Mangano (Cosima), Gert Fröbe (padre Hoffman), Helmut Griem (il conte Durkheim), Isabella Telezynska (la regina madre), Umberto Orsini (Holnstein), John Moulder Brown (il principe Otto), Sonia Petrova (Sofia), Folker Bohnet (Joseph Keinz), Heinz Moog (il professor Gudden), Adriana Asti (Lila von Buliowskij), Marc Porel (Hornig), Nora Ricci (contessa Ferencsy), Mark Burns (von Bülow); *produttore*: Ugo Santalucia per la Mega Film Roma/Cinétel, Paris/Dieter Geissler Filmproduktion, Divina-Film, München (prima edizione); Ohonte Cinematografica-RAI (edizione critica); *durata*: 264' - *Prima proiezione*: Bonn, 18 gennaio 1973.

Bibliografia:

- AA.VV., *Leggere Visconti*, a cura di Giuliana Callegaro e Nuccio Lodato, Arti Grafiche La Cittadella, Pieve del Cairo 1976.
 Baldelli Pio, *Luchino Visconti*, Mazzotta, Milano 1973.
 Bencivenni Alessandro, *Visconti*, La Nuova Italia, Firenze 1982.
 Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli Anni Ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1982.
 Comuzio Ermanno, *Colonna sonora. Dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*, Il Formichiere, Milano 1980.
 Costantini Costanzo, *L'ultimo Visconti*, Sugarco, Milano 1976.
 D'Amico del Carvalho Caterina, *Album Visconti*, Sonzogno, Milano 1978
 Ferrara Giuseppe, *L. Visconti*, Seghers, Paris, 1963.
 Franck César, *Preludio Corale e Fuga*, revisione di Alfred Cortot, Curci, Milano 1984.
 Mahler Gustav, *Symphony No. 5*, a cura di Erwin Ratz, Eulenburg No.532, London s.d.
 Mannino Franco, *La musica nel cinema dai Lumières ad oggi*, in Rassegna Musicale Curci, XLII n.2, Milano 1989, 12-15.
 Mannino Franco, *Visconti e la musica*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1994.
 Miccichè Lino, *Visconti e le sue ragioni*, in "Morte a Venezia" di Luchino Visconti, Cappelli Editore, Bologna 1971, 11-95.
 Miceli Sergio, *La musica nel film. Arte e artigianato*, La Nuova Italia, Firenze 1982.
 Rondolino Gianni, *Cinema e musica*, Utet Libreria, Torino 1991.
 Simeon Ennio, *Per un pugno di note*, Rugginenti Editore, Milano 1995.
 Visconti Luchino, *La terra trema*, a cura di Enzo Ungari, Cappelli, Bologna 1977.
 Visconti Luchino, *Ludwig*, a cura di Giorgio Ferrara, Cappelli, Bologna 1973.
 Visconti Luchino, *Morte a Venezia*, a cura di Lino Miccichè, Cappelli, Bologna 1971.
 Visconti Luchino, *Vaghe stelle dell'Orsa*, a cura di Pietro Bianchi, Cappelli, Bologna 1965.

¹ Schifano Laurence, *I fuochi della passione. La vita di Luchino Visconti*, (trad. S. Ferrero), Longanesi, Milano 1988, 49. L'autrice riporta il brano di Franck, che specifica essere proprio quello utilizzato da Visconti in *Vaghe stelle dell'Orsa*, con il titolo di Toccata e Fuga.

² Rondolino Gianni, *Visconti*, Utet, Torino 1981, 11.

³ Mannino Franco, *Musica e spettacolo: esperienze con Luchino Visconti*, in Rassegna Musicale Curci, numero speciale anno XLI n. 3, Milano 1988, 39-49, qui 39 e 40.

⁴ La testimonianza di Helmut Berger è stata raccolta personalmente nel corso di un'intervista svoltasi il 31 ottobre 1991 a Trieste.

⁵ Dirk Bogarde in *Per Luchino Visconti*, programma televisivo a cura di C. d'Amico de Carvahlo, V. Razzini e l'Officina FilmClub, RaiTre, 1987, IV puntata.

Le Sonate a tre di G. B. Platti e Catalogo generale delle opere

di Alberto Iesùè

Nel corso degli ultimi anni finalmente la musica di Platti¹ ha procurato un certo interesse presso esecutori, case editrici e case discografiche. Fino a dieci anni fa Platti era conosciuto solo nell'ambito della ricerca musicologica e rare erano le composizioni eseguite², pubblicate ed incise. Oggi è possibile accostarci a Platti in maniera più diretta: sono state incise in disco due messe, di cui una da Requiem, lo *Stabat Mater*, una dozzina di sonate per cembalo, le *Sei Sonate per flauto*, il *Concerto per oboe*, sei sonate per violoncello. Sono state pubblicate in edizione moderna le partiture del *Miserere* e del *Requiem*, le quattro *Ricercate*, alcuni concerti per cembalo ed archi, 20 sonate per cembalo, le sonate per flauto ecc.

Un gruppo di composizioni importanti che stiamo esplorando comprende i concerti per violoncello e le sonate a tre. Come è visualizzabile nel catalogo, nella biblioteca di Wiesentheid sono conservati due gruppi di composizioni, uno sotto il nome di *Concerti a violoncello concertato*, l'altro sotto quello di *Concerti a violoncello obbligato*. I concerti a violoncello concertato sono 12, quelli a violoncello obbligato 25. Nove dei dodici concerti a violoncello concertato - per tutti questi dodici concerti abbiamo le parti di violino 1°, violino 2°, violoncello - sono copie di altrettanti concerti a violoncello obbligato. In totale quindi abbiamo 28 concerti per violoncello (25 + 3). Alcuni dei 25 concerti a violoncello obbligato sono però incompleti: il n. 15, in sol minore, ha solo la parte del cembalo - ma è ricostruibile essendo presenti le parti dei due violini e del violoncello nella copia suddetta -; il n. 16, in fa maggiore, ha solo la parte del violoncello; il n. 17, in si bemolle maggiore, ha solo la parte del violoncello - in parte ricostruibile attraverso la copia -; il n. 22, in sol minore, ha solo le parti del violoncello e della viola. Fra i 25 concerti a violoncello obbligato ve ne sono 11 che presentano la parte della viola: nessuno di questi è presente nei concerti a violoncello concertato. In totale abbiamo 21 concerti completi: nove con 2 violini, viola o violetta, violoncello e b.c. (violoncello o cembalo), 12 quelli con 2 violini, violoncello e b.c. (cembalo o organo). Dei rimanenti, tre devono considerarsi irrecuperabili, quattro, con le parti dei due violini e del violoncello, potrebbero essere completati, aggiungendovi la parte del basso continuo.

Le *Sonate a tre* tuttora rinvenute sono 23: 22 sono conservate a Wiesentheid, presso la biblioteca dei conti Schönborn, una a Regensburg. Curiosamente, mentre la sonata conservata a Regensburg ha avuto l'onore di due edizioni - una francese del 1975, l'altra tedesca del 1978 - nessuno si è mai occupato di quelle di Wiesentheid. L'analisi di queste 22 sonate a tre ci ha portati alla constatazione che ci troviamo di fronte ad un *corpus* di composizioni di notevole importanza musicale: in esse non è mai manifesta una scrittura occasionale e per buona metà il valore artistico è eccellente³. Le qualità compositive di Platti non si discutono, ma, soprattutto in questo caso, queste composizioni colpiscono per mancanza di banalità. Noi sappiamo che Platti visse per circa 40 anni in Germania al servizio dei principi-vescovi di Würzburg e per questa corte lavorò come insegnante e compositore (per inciso precisiamo che non ricoprì mai la carica di maestro di cappella): ci si aspetterebbe quindi di imbatterci spesso in musiche di occasione o composte su ordinazione per esigenze particolari a scapito di una più schietta e spontanea creatività. Cosa questa che senz'altro Platti avrà fatto non infrequentemente, ma colpisce al contrario che il lato forse più caratteristico della sua produzione musicale è quello di non presentare praticamente mai passaggi scontati di routine frettolosa e di manifestare una sempre vigile attenzione, sempre alla ricerca della migliore espressione sonora. Dobbiamo ricordare che Platti svolse anche una intensa attività di "revisore" di musiche vocali e strumentali di altri compositori, da eseguire presso la corte⁴. Fra i tanti interventi di Platti su composizioni di autori del passato e coevi e di compositori presenti presso la corte, come lo stesso conte Rudolf Franz Erwein, quello che più ci interessa da vicino e che ci aiuta a comprendere lo stile delle sonate a tre è la rielaborazione di alcune sonate dell'Op. V di Corelli, sonate che Platti trasformò in concerti grossi indicando le parti del *solo* e del *tutti*. Leggendo le

sonate a tre di Platti e ascoltando sonate di autori a lui coevi, quali Corelli, Lotti, Albinoni, Vivaldi, Geminiani ed altri, i richiami a Corelli ci sono apparsi abbastanza evidenti.

Per stile e struttura, le sonate a tre di Platti sono collocabili in pieno periodo barocco. Difficile è darne una numerazione cronologica. È assai probabile che, rispettando l'uso del tempo di comporre e pubblicare per gruppi di sei, fossero almeno 24. Notiamo infatti che nella produzione di Platti le sonate per cembalo erano a gruppi di sei, sei sono le sonate per flauto, sei erano le ricercate (ne sono rimaste quattro), dodici le sonate per violoncello solo (divise in due gruppi di sei), a gruppi di sei erano previsti i concerti per cembalo e archi e così via. Ignoriamo quale possa essere stato il criterio di catalogazione e numerazione progressiva operato da un qualche bibliotecario dei tempi andati: non seguono un criterio ragionato di ordine di tonalità quale potrebbe essere il circolo delle quinte; non seguono una divisione fra sonate da camera - suite di tempi di danza - e sonate da chiesa (grave, allegro, grave, allegro). In sostanza non possiamo ipotizzare un criterio logico di numerazione, né, tanto meno, è possibile collocare cronologicamente queste sonate. Tranne una che è in tre tempi - Allegro, Adagio, Allegro -, sono tutte in quattro tempi. Sei sono quelle che possiamo considerare sonate da camera per la presenza di tempi di danza (sarabanda, giga, siciliana, gavotta). Le tonalità usate sono: Do maggiore (1), Sol maggiore (2), Mi minore (2), Re maggiore (4), La maggiore (3), Fa maggiore (1), Re minore (1), Si bemolle maggiore (3), Sol minore (2), Mi bemolle maggiore (1), Do minore (2). Questa varietà di tonalità usate - 11 per 22 sonate - è già un segnale della varietà di queste composizioni. Altro esempio. Il terzo tempo di ogni sonata modula alla relativa minore per quasi la metà dei casi, ma modula anche alla dominante, alla relativa maggiore, alla sottodominante, alla terza maggiore e alla terza minore. Nelle quattro sonate in re maggiore, ad esempio, due dei terzi tempi modulano in si minore, uno in la maggiore ed uno in sol maggiore. La lunghezza stessa delle sonate è abbastanza varia, giacché va da un minimo di 151 ad un massimo di 336 misure. Analizzando da vicino i manoscritti, possiamo fare alcune osservazioni. Solo due delle sonate sono in partitura; per le altre abbiamo le parti staccate. Nella scrittura della parte del violoncello è frequentemente usata la chiave di tenore, ovviamente per mantenere la scrittura il più possibile entro i limiti del pentagramma. Gli autografi sicuramente di Platti sono tredici; sei sono copie; le rimanenti sonate sono in parte autografe, in parte opera di vari copisti. Da notare che il basso cifrato è sempre di grafia di Platti, anche in quelle sonate in cui le altre parti sono opera di copisti. Veniamo agli strumenti usati. Per la maggioranza dei casi le sonate sono per violino, violoncello e basso. Ma sono presenti anche l'oboe, in quattro sonate, e il fagotto. Le indicazioni che si trovano in testa alle parti staccate ci forniscono le seguenti presenze strumentali: 20 volte appaiono sia il violino sia il violoncello, 17 il basso (senza specificazione), 9 volte il cembalo, 5 il violone, 4 l'oboe, una il fagotto, 5 il basso continuo. In undici sonate il basso è cifrato. Da qui nasce l'analisi della varietà degli strumenti usati come "basso". In alcuni casi esso è indicato genericamente "basso", in altri "cembalo", in altri "violone". In alcuni casi la scrittura del cembalo, lunghe tenute di "pedale", fanno pensare alla possibile utilizzazione dell'organo, quale strumento "basso" o comunque terzo strumento. Laddove il "basso" indicato non è chiaramente a tastiera ma ad arco, va da sé la possibile utilizzazione di uno strumento paritetico del violone, della viola da gamba, del violoncello, lasciando la libertà del caso agli odierni esecutori filologici. In otto casi il frontespizio della composizione riporta la dicitura "Trio" e non "Sonata", come nei rimanenti casi. Non staremo qui a fare la storia dell'uso, seguito nella prima metà del Settecento, del termine "Sonata a tre" o "Trio", ma è invece importante leggere con attenzione la scrittura del terzo strumento. In moltissimi casi questo terzo strumento - parte di violone o parte di basso-cembalo-organo cifrato che sia - non è trattato come strumento basso di sostegno o rinforzo, ma come parte solista che concerta con gli altri due strumenti nella riproposta delle cellule tematiche. In diversi casi, quindi, ci troviamo di fronte a dei veri e propri trii concertanti: alcuni per strumenti ad arco, altri prototipi del futuro trio per violino, violoncello e pianoforte.

Alberto Iesù
1 - *continua*

¹ Per quanto concerne notizie bibliografico-critiche cfr.: F. Torrefranca, *Le origini italiane del romanticismo musicale*, Torino 1930; F. Torrefranca, *Prime ricognizioni dello stile violoncellistico plattiano*, Kongressbericht Basel 1949; F. Torrefranca, *Giovanni Benedetto*

Platti e la sonata moderna, Milano 1963; M. Fabbri, *Una nuova fonte per la conoscenza di Giovanni Platti e del suo "Miserere"*, in *Chigiana*, XXIV, 1967; A. Iesùè, *Le opere a stampa e manoscritte di Giovanni Benedetto Platti*, in *N.R.M.I.*, IX, n. 4, 1975; A. Iesùè, *Il concerto con il cembalo solista nel XVIII secolo in Italia*, in *N.R.M.I.*, XX, n. 4, 1986; A. Iesùè, *È l'unico ritratto di Platti?*, in *N.R.M.I.*, XXII, n. 1, 1988; A. Iesùè, *Giovanni Benedetto Platti* (note allegate alla edizione discografica del *Requiem*, Edipan, PAN L 60-007, 1988); F. Danger-Hofmann, *"Der guthe Houboist von Würtzburg, der Platti..."*, in *Musik in Bayern, Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayrische Musikgeschichte*, n. 47, 1993; A. Iesùè, *Giovanni Benedetto Platti: dal Barocco agli albori del Classicismo*, in *Mantova musica*, VIII, n. 27, 1994. Si vedano anche le note di prefazione di D. E. Freeman alla edizione di due *Concerti per cembalo* di Platti (Recent Researches in the Music of the Classical Era, vol. 37, A-R Editions, Madison 1991) e le mie note di copertina dei dischi di musiche plattiane: *6 Sonate Op. IV* (Arkadia CDAK 132.1), *Sei Sonate per violoncello* (AGORÀ AG 016.1).

² Recentemente Claudio Scimone ha inserito nel repertorio dei Solisti Veneti composizioni di Platti, eseguite in prima mondiale nell'ambito dei concerti del "Veneto Festival 1996". Al momento in cui scriviamo è in preparazione la prima esecuzione mondiale di due concerti per cembalo, nella versione pianistica di Giuseppe Scotese.

³ Almeno una di queste sonate sarà incisa presto in compact, sei o dodici dovrebbero essere pubblicate quanto prima.

⁴ Cfr.: F. Dangel-Hofmann, cit.

Conservatori: proposta per una reale riforma

di Giuseppe Rausa

Ecco un progetto semplice e concreto su come si potrebbe rinnovare in breve tempo la vita musicale nei Conservatori. Non prenderò in esame alcuna divisione in fasce (di cui molto e a sproposito si discute) perché a mio parere l'unità del Conservatorio è la sua caratteristica più notevole e meritevole di essere difesa, permettendo sinergie e interdisciplinarietà sconosciute alla maggioranza di altri campi di studio.

Creazione di una commissione nazionale per ogni materia d'insegnamento, principale e complementare, sulla base di candidature, che lavori per il tempo necessario (massimo un anno) alla totale riscrittura dei programmi di studio, del numero degli anni di corso, del numero di esami obbligatori e relativi programmi (per esterni ed interni).

Creazione di un'unica commissione nazionale per la ristrutturazione generale degli studi conservatoriali che si occupi della creazione di nuovi insegnamenti teorici e pratici, che tengano conto delle molte novità avvenute nel mondo musicale negli ultimi 70 anni. Si dovrebbe puntare alla formazione di musicisti più aggiornati anche in quei settori attualmente trascurati, ma estremamente vivaci nella vita musicale nazionale e internazionale (suggerisco corsi di musica dodecafonico-seriale, musica jazz, sassofono, informatica musicale ecc. ma anche corsi di letteratura italiana, tedesca, francese, corsi di storia, magari frequentando i medesimi nell'università più vicina previo accordo di collaborazione ecc.). Si tratterà di insegnamenti complementari che renderanno più viva la pratica musicale e completa la formazione dei futuri docenti. Si potrebbe pensare, come per le università, ad un numero fisso di corsi (e relativi esami) complementari per ogni allievo (esterno o interno), alcuni obbligatori (teoria musicale, storia della musica ecc.) altri scelti tra una decina o più di nuove materie così da configurare un vero e proprio coerente indirizzo dei singoli corsi musicali. La medesima commissione valuterà la necessità di eventuali corsi superiori di perfezionamento, corrispondenti ai dottorati di ricerca universitari (le tanto discusse Università o Accademie della musica), e demanderà ad una fase successiva la loro creazione e fissazione, fase necessariamente conseguente alla riforma dei conservatori esistenti che continueranno perciò ad essere autonomi ed autosufficienti, anche a riforma avvenuta.

Approvazione dei nuovi programmi. I nuovi programmi verranno sottoposti, nell'anno scolastico successivo a quello della loro stesura, alla discussione e approvazione di tutti i docenti della materia in oggetto in tutti i Conservatori. Tali docenti potranno presentare note, critiche ed emendamenti che le commissioni avranno l'obbligo di prendere in esame. Si intenderanno approvati se lo saranno dalla metà più uno dei docenti interessati.

Approvazione del nuovo ordinamento degli studi. Il nuovo ordinamento degli studi verrà sottoposto, nell'anno scolastico successivo a quello della sua stesura, alla discussione e approvazione di tutti i collegi docenti dei Conservatori italiani. Tali collegi potranno presentare note, critiche o emendamenti che la commissione avrà l'obbligo di prendere in esame. Si intenderà approvato se lo sarà dalla metà più uno di tali collegi docenti.

Così in soli due o tre anni sarà completata la famosa e tanto necessaria riforma degli studi musicali.

Spazio giovani

Luna, lunatici e lunerie

di Lorenza Gasparoli

Una sera, ammirando la splendida volta celeste che ricopre i nostri capi, ho posato gli occhi su un pianeta diverso, più luminoso, più affascinante di tutti gli altri: la Luna. Con compiaciuta romanticheria mi sono lasciata trasportare, anima e corpo, quasi fluttuando, in un vortice opalescente di pensieri lunari. E proprio sotto tale incantesimo ho intrapreso una singolare passeggiata attraverso i secoli, per spiare qua e là, fra musicisti e scrittori, alcuni ritratti della luna “dipinti” sul pentagramma o su immacolate pagine bianche.

Curiosando nella famiglia dei compositori mi sono imbattuta in Franz Joseph Haydn autore de *Il mondo della luna*, vicende comiche e burlesche ai danni di un credulone che pensa di essere arrivato sulla luna mentre è solamente beffato dalle figlie con la complicità dei loro amanti. Gustosa parodia delle stravaganti manie astrologiche del Settecento. Di tutt'altra natura, scendendo nel sostrato preromantico, è l'alone misterioso e leggendario che fluttua attorno al titolo, affibbiato da un amante delle romanticherie, certo Heinrich Relstabb, alla *Sonata op. 27* di Ludwig van Beethoven. *Al chiaro di luna* il titolo assegnatole, forse sotto la spinta della leggendaria passione che in quel tempo legava il compositore alla giovane Giulietta Guicciardi. Non si può certamente negare che l'*op. 27*, appartenendo alla cosiddetta fase di “crisi della forma sonata” e forse influenzata anche da quella celebre pagina mozartiana che è la morte del Commendatore, sia “meno classica” di altre, tanto più se si sottolinea l'indicazione interpretativa *quasi una fantasia*. E fra tutte queste possibilità e dilemmi ci si trova immancabilmente di fronte alla solita emblematica questione: Beethoven, l'ultimo dei classici o il primo dei romantici? Non è questo il luogo per formulare una risposta, ma sicuramente possono essere citati due versi che il crepuscolare Guelfo Civinini associa al titanico compositore (che sia stato lunatico anche lui?): ...è un'anima che va/lenta per la malinconia lunare. Sembra quasi che Civinini con tale lirica sia riuscito a sfatare il mito dell'imponente personalità beethoveniana trasformandola in nostalgico e malinconico spettro fatto di sospiri nell'incanto del plenilunio.

Proseguendo nella mia passeggiata, mi lascio alle spalle il secolo dei Lumi per avventurarmi nella grande epoca del Sentimento, della Notte e del Sogno, il Romanticismo. I valori si capovolgono e si mescolano: c'è chi si vota alla causa della patria, chi dedica tutto se stesso all'ascolto di ogni moto del proprio animo, e chi, eternamente sconfitto, vittima delle situazioni e degli eventi, malato, debole e forse anche brutto, si esprime con struggenti melodie o con tormentose parole. Al principio del nuovo secolo l'ombra del Titano incombe ancora e chi mai può intimorire se non l'*ultimo degli innocenti*, il dolce e malinconico Franz Schubert, compositore di *Lieder*? *An den Mond* appare un encomio fra l'accurato e lo stupido dolore ed una gioia che definirei arcana. Il canto si dipana attraverso toni gravi e ritmi flessuosi, per subire un improvviso risveglio ritmico e melodico nella parte centrale. Un'altra citazione schubertiana è d'obbligo a proposito del *Lied Der Doppelgänger* ove la declamazione melodica giocata anch'essa su toni gravi, si fa esplicita espressione del dramma di un uomo che crede di vedere il suo *alter ego* nel viso della luna. Frutto di estatica ammirazione per la luna è *Mondnacht*, *Lied* dalla melodia rarefatta come il fulgore lunare e tintinnante come i suoi raggi argentei. L'autore? Robert Schumann, generosa espressione del Romanticismo più autentico.

Spettatrice silenziosa ed impassibile, interlocutrice muta, la luna porta con sé anche i dolori, i ricordi e le questioni esistenziali del romantico Giacomo Leopardi. La luna per lui si fa saggia consigliera, silente testimone delle *umane doglie* e custode di segrete lacrime. Che dire di più? Probabilmente solo nella produzione leopardiana il pianeta è stato celebrato con tanta e continua

fedeltà, simbolo immutabile ed eterno di una natura prima madre e poi matrigna.

Significativa, nella storia operistica, è la presenza di Vincenzo Bellini autore di *Norma*, la cui melodia più rappresentativa è la cavatina *Casta Diva*. Chi è mai questa misteriosa “casta Diva” alla quale Norma, sacerdotessa, si rivolge? La luna, senza ombra di dubbio, la cui presenza è sottolineata dal suono cristallino del flauto in simbiosi con il pianeta. Inutile perdersi nell’elogio della perfetta euritmia di questa pagina, della sua densità di emozioni fatte di estrema tensione ed equilibrata morbidezza. Più interessante è invece ricordare alcune fra le immagini lunari che mi affiorano alla mente per un’associazione di idee con lo strumento in questione. C’è un altro flauto, infatti, che “rappresenta” la luna ma questa volta come dolce e timida complice dell’amore fra una sartina, Mimì, ed un poeta squattrinato, Rodolfo. Amore da soffitta, quello della *Bohème* di Puccini, sbocciato in un clima moralmente esile, assai lontano dall’afflato epico di un maturo Giuseppe Verdi che nel *Trovatore* fa così cantare Leonora: *Tacea la notte placida / E bella in ciel sereno/ La luna il viso argenteo/ Mostrava lieto e pieno*. In quest’ultimo caso la scena notturna placidamente romantica funge da stacco all’incipiente tragedia, offrendo una luna serafica e lieta, quasi paffutella, nella sua rotondità che certo non preannuncia il dramma, peraltro intuibile dai toni gravi affidati agli archi e dalla presenza del clarinetto, ormai prossimo. Altro clarinetto ed altra tragedia è quella alla quale prende parte la luna colpendo con il suo “pallido e tetro raggio” una scena di *Lucia di Lammermoor*. Ritorno del flauto, invece, per *Gioconda* ove gli amanti con occhi di innamorati immaginano la luna che, pronuba alla loro condizione, fasciata di bende rugiadose ed umide, scende come una sposa nel mare. Si noti a questo punto l’estrema ecletticità della luna a suo agio sia nella tragedia più cupa nei panni di crudele ed impassibile, sia in veste di casta protettrice di giovani amanti. E mentre un giovane Mascagni si cimenta con il “morto bagliore” di una luna chiusa nel suo “vasto mantel”, in *Guglielmo Ratcliff*, dramma romantico di Heinrich Heine sicuramente lontano dalla passionalità e dall’espressività sanguigna delle opere veriste, un Mascagni più maturo e decadente, dà vita alla fragile Iris, il cui corpo esanime viene trovato nel “fango delle cose morte”, per dirla col libretto in senso simbolista, da alcuni cenciaioli. Sono proprio costoro, infatti, a rivolgere un elogio alla luna che sola emana un timido bagliore in questa atmosfera di sfacelo. *Ad ora bruna e tarda / la Luna è tutta gaia / se in due la si riguarda; / soli - è una Luna scialba*, così cantano i cenciaioli e credo proprio non si possa dar loro torto! Quale fra i più ferventi antiromantici potrebbe infatti negare il fascino misterioso e sognante di un chiaro di luna guardato in due? Sicuramente Filippo Tommaso Marinetti, che con il suo *Uccidiamo il chiaro di luna*, dà un taglio netto alla cultura tradizionale ed alle mollezze decadenti.

Ed a proposito di crudeltà si ricordi l’espressionistica luna di Richard Strauss, “assetata di sangue”, “donna che esce dalla tomba”, “donna morta che va cercando morti”, che un po’ similmente alla pucciniana Turandot, squallida ed esangue, finisce per divenire l’*alter ego* di Salome. E proprio da una luna impietosa riapparsa in scena solo per assistere alla sua liberatoria morte viene illuminata Salome, bella e crudele principessa, un momento prima di perire schiacciata dagli scudi dei soldati di Erode. Il testo è di Oscar Wilde. Esibizionista nato, squisito ricercatore del “*mot juste*” costui descrive la luna in un capitolo de *Il ritratto di Dorian Gray*, nel momento in cui l’eterno giovane, nel vano tentativo di sfuggire alla sua anima ormai irrimediabilmente contaminata dal peccato, si propone di obliare l’accaduto in una fumeria d’oppio. Tutto ciò avviene una sera in cui *la luna pendeva bassa nel cielo come un teschio giallo...* Ma se la luna di Wilde è un teschio giallo quella del *Woyzeck*, pièce teatrale di Georg Buchner è “rossa” ed è definita “ferro che gronda sangue” come nell’Apocalisse. Riapparso in versione operistica per le musiche di Alban Berg, il *Wozzeck* propone questa didascalìa: “*la luna spunta fuor delle nuvole*”, cui segue l’amara considerazione del protagonista: “*La luna mi tradisce; la luna è insanguinata, vuole spifferarlo a tutto il mondo*”.

Luna bianca / il gatto piange! [...] Notte serena... / splende la luna! Questa la cantilena dell’Innocente che, nel *Boris Godunov*, rievoca la luna come in un delirio di ingenuità mista ad una pazzia inquietante. D’altronde, come sosteneva lo stesso Musorgskij, la missione del compositore consiste nel riconoscere i tratti della natura umana, individuale e collettiva, nello scrutarne le regioni

inesplorate, nello scoprire, esumare, riportare alla luce questi tesori; e tutto ciò trova conferma nelle parole dell'Innocente in cui forte è il contrasto fra una luna serena e la situazione politica oppressiva che imperversa sulla Russia.

“*Par l’occhio verdognolo di qualche befana*” così, invece, la luna che lo scapigliato Arrigo Boito pone ad illuminare un’inedita descrizione paesaggistica tesa ad allontanarsi dagli ormai codificati e romantici luoghi comuni. Proseguendo il mio viaggio notturno, dopo aver incontrato uno scapigliato ribelle, indomito demistificatore dei miti e dei costumi del proprio tempo, scorgo, posto al margine di un viottolo un nespolo illuminato da un chiaro di luna “a sorpresa”, sotto cui piangono Mena Malavoglia e l’amica Nunziata.

Obbligatorio, poco più in là, l’incontro con Arnold Schönberg la cui opera riflette tutte le contraddizioni, i problemi, le tragedie che hanno contrassegnato una delle epoche più ribollenti della storia. Geniale e audace, Schönberg dà vita nel 1909 ad *Erwartung*, monodramma in quattro atti, ove si incontra, descritta nelle parole allucinate della protagonista, una luna insidiosa che “*senza sangue dipinge sangue rosso*”. “*La luna oscilla*” ed è piena di spavento perché forse lei ha già visto, attraverso i fitti rami della foresta, la tragedia che di lì a poco investirà la Donna: la morte dell’amato. È la luna che contribuisce a dare a tutta la vicenda un che di tragico e blasfemo, come pure blasfema è la figura di Pierrot dal fascino narcisista, lunatico, autolesionista e capriccioso protagonista del *Pierrot lunaire*. In che modo si parla di luna? Essa, o meglio i suoi raggi sembrano offrire l’unico filo conduttore dei ventuno quadri cui consta la composizione. Nel procedere dei testi la luna, che non è più la candida e romantica protettrice degli amanti, bensì l’agghiacciante luna espressionista osservata attraverso l’ironia di uno specchio deformante, illumina progressivamente il susseguirsi delle immagini da incubo collegate alla lucida follia di un Pierrot vampiresco, blasfemo, sadico e violatore di sepolcri. Si parla infatti di una “luna marcia” e “malata”, morente perché non corrisposta nei suoi desideri; rievocazione, questa, della luna che nel grottesco brano *Enthauptung* voleva decapitare Pierrot. L’estetismo di questo dandy-Pierrot dal carattere fondamentale ignobile, con la sua abiezione interiore causa quindi il turbamento dell’“ingenuo” pianeta che si tramuta poi in “creatura” terribile.

E dunque tale luna, sardonica in Schönberg, si presenta invece tutta francese, nell’idea, nell’ispirazione e nella raffinata eleganza dell’antiromantico Claude Debussy. Tuttavia sembra che il fascino del chiaro di luna, romantico ormai per definizione, non lasci completamente immune neppure Debussy; basti pensare alla *Suite Bergamasque* per pianoforte ove il *Clair de lune* è imprigionato fra un *preludio*, un *minuetto* ed un *passepied*. Si può indubbiamente notare come certi languori di stampo massenetiano (in particolare la sezione centrale) stridano provocatoriamente rispetto a sonorità volutamente gracili, evocanti melodie cembalistiche d’altri tempi. Debussy che indulge al sentimento? Potrebbe essere vero, tant’è che pure nelle *Fêtes Galantes*, melodies per canto e pianoforte su testi di Paul Verlaine la scrittura del chiaro di luna si fa più sognante che in altri brani. Qualcosa di analogo può essere rilevato anche a proposito di *Images*, nel cui secondo libro si incontra un brano intitolato *Et la lune descend sur le temple qui fut*, quasi a rimembrare un che di antico ed arcaico rivissuto attraverso il velo della memoria. Quindi l’evoluzione pianistica debussyana, dal tocco cembalistico al timbro più rarefatto ed impressionista, passa dal *Clair de lune* della *Suite Bergamasque*, attraverso *Estampes* ed *Images* per approdare, poi, alla distillazione dei suoni caratteristica dei *Préludes* ed in particolare al brano che reca il titolo *La terrasse des audiences au clair de lune*. A tal proposito non vorrei dimenticare *La sonata del chiaro di luna e delle nuvole* in *Piccolo mondo antico*, capolavoro di Antonio Fogazzaro uno fra i più musicali scrittori italiani. E per concludere la mia passeggiata attraverso la storia, un’ultima citazione tratta dal *Corradino*, recente opera del neoromantico Carlo Galante: “*quando in mare cade una stella / piange la luna e scintilla*”, se non altro per ricordare che, anche alle soglie del nuovo millennio, la luna possiede ancora le sue facoltà ammaliatrici.

Le stelle si sono spente, i vapori notturni dileguati e la luna è svanita lentamente. terminate le mie divagazioni notturne non mi resta che augurarVi il Buon Giorno!

Lorenza Gasparoli

Schaunard, musicista bohémien

di Henry Murger

Fu “Le Corsaire”, un giornale di cui era redattore Henry Murger, ad ospitare periodicamente i vari capitoli che compongono il “romanzo” Scènes de la vie de bohème: capitoli o articoli che dir si voglia, dai quali trassero spunto Luigi Illica e Giuseppe Giacosa per il capolavoro di Giacomo Puccini. Ma l’opera del Murger è qualcosa d’altro rispetto alla quarta fatica pucciniana, solida ed infrangibile sotto il profilo della tenuta teatrale (e non sarà così della Bohème di Ruggero Leoncavallo). Il romanzo è tutto un fluttuare un po’ abborracciato di episodi, di scene in libertà, come se la prosa dell’autore accarezzasse sogni ma anche mimasse quel clima di miseria che fa di un uomo un artista, percorrendo - ora a rotta di collo, ora pigramente - quel tempo che nell’inseguire la vita ti avvicina alla morte. Tra i quattro amici che animano la vicenda ci sta a pennello il musicista Schaunard, la cui presenza fin dal suo primo affacciarsi inietta una goccia di veleno entro certa dimensione romantica del fare arte. L’opera letteraria comparve in volume nel 1851 ma, come sappiamo, in Italia il termine bohème fu, non a caso, identificato con Scapigliatura.

“La fresca brezza mattutina”, esclamò pieno di gioia, “è stupenda e mi dà ispirazione. Eccolo qua il motivo che cercavo!”.

E così, mezzo nudo e mezzo vestito siede al pianoforte, ridesta lo strumento addormentato con una valanga di accordi e, continuando a soliloquiare, insegue sulla tastiera la melodia che da parecchio tempo andava cercando. DO, SOL, MI, DO, LA, SI, DO, RE. Bum, bum! FA, RE, MI, RE. Ahimé, questo RE è falso come Giuda. E si mette a pestare con forza questa nota.

Così non va. Proviamo una nota più dolce. Deve incarnare una romantica fanciulla in atto di sfogliare una bianca margherita sulle rive di un lago turchino. Non è una trovata da poco, è di moda e siccome non c’è un editore che pubblichi una romanza priva di un lago turchino, ci si deve proprio adattare. DO, SOL, MI, DO, LA, SI, DO, RE. Ecco, ci siamo. A questo punto un bravo naturalista capisce immediatamente che c’è la margherita. LA, SI, DO, RE. Ah, malandrino di un RE! Ora ci vuole il lago. Qualcosa di umido e di azzurro. E la luce della luna? Si può stare senza luna? E il cigno? Per carità, Schaunard, guai a te se ti dimentichi del cigno. FA, MI, SOL, LA (e faceva librare le note cristalline all’ottava superiore). Ora non resta che l’addio della fanciulla prima di annegarsi nel lago per raggiungere il suo grande amore rimasto sepolto sotto la neve. In verità non si capisce come il fatto sia avvenuto, ma poco importa; la cosa è molto patetica. Occorrerebbe musicalmente una melodia tenera e malinconica. Ecco, ecco l’ispirazione, ecco una dozzina di note che piangono come tante Maddalene. Mio Dio, sento che mi si spezza il cuore.

E Schaunard rabbriviva sotto la vestaglia a stelle.

“L’ispirazione arriva assieme al raffreddore. Pazienza! Continuiamo a far affogare la gentile fanciulla”.

E il pianoforte si agitava sotto le sue dita, mentre lui, con gli occhi di fiamma e le orecchie tese inseguiva la melodia che al pari di un’aerea fata ondeggiava nel cuore di una tormenta di suoni usciti dal pianoforte nella piccola stanza.

“A questo punto vediamo di accordare la musica con le parole del nostro poeta.”

E così prese a canterellare con voce roca questa breve strofa da operetta:

La bionda giovincella / s’è tolta la mantella.

Ed il cielo stellato / ha tosto rimirato,

poi nell’acqua d’argento / del bel laghetto blu / salta e si getta giù.

(traduzione a cura di G.G.)

L'organizzazione tonale del Primo Quadro di Bohème

di Carlo Marengo

4 - I quattro *bohémiens*, le confessioni di Benoit, la partenza di Marcello, Schaunard e Colline: scena dominata dall'area di Sol bemolle maggiore che racchiude numerosi centri di riferimento a loro volta espansi.

es. 9

Più in particolare il grafico registra una affinità di quinta ascendente tonica-dominante Sol bemolle-Re bemolle e di quinta discendente dominante-tonica Re-Sol che, come si avrà modo di constatare in seguito, costituiscono il fulcro dell'intera organizzazione tonale del Quadro. Questa duplice relazione di quinta evidenzia il ruolo di regione napoletana tanto dell'area "dominantica" Re che di quella "tonica" Sol rispettivamente in rapporto alla dominante Re bemolle (Mi doppio bemolle-Re bemolle) e alla tonica Sol bemolle (La doppio bemolle-Sol bemolle). Degno di rilievo è pure il legame tra do diesis minore ("Dica: quant'anni ha") e la corrispondente regione enarmonica maggiore Re bemolle. Il cambio di modo, e il modo maggiore-minore che ne deriva, finora utilizzato come rapida tecnica di accostamento di aree "lontane", compare qui per la prima ed unica volta nel corso dell'intero Quadro per contrapporre (o meglio, unificare) due episodi di una discreta ampiezza. Di contro, le restanti tecniche di transizione adottano accorgimenti più energici e meno sfumati rispetto alle scene precedenti. Ad esempio, il passaggio a si/Re accosta direttamente la triade re bemolle-fa-la bemolle e la settima re-fa-la-si. Il grado di un non affermato la minore (si vedano gli accordi tra parentesi quadre) attraverso lo slittamento cromatico ascendente (implicito) della fondamentale e della quinta del primo accordo. Altrettanto perentorio è il sopraggiungere della regione Sol, contrassegnata al suo esordio dal motivo delle quinte. Infine è un ulteriore scivolamento cromatico (la successione melodica re-re bemolle (mi doppio bemolle-re bemolle) di "Io resto") a segnare il definitivo ritorno a Sol bemolle.

Una osservazione sui temi utilizzati. Il motivo di Benoit,
es. 10

dalle movenze scopertamente modaleggianti (la linea ascendente "naturale" alla tonica priva della

sensibilizzazione del si)¹⁰, ripropone un tratto tipico di certo melodismo pucciniano: l'attacco iniziale sulla sottodominante, già riscontrato, tra l'altro, nel tema di Colline ("Già dell'Apocalisse") sulla sottodominante parallela (sol, II di Fa maggiore). Altrettanto interessante è il frammento in sol bemolle che apre la scena, nel cui *incipit* si può scorgere, seppur in embrione, il "cantabile" di Rodolfo "Talor dal mio forziere" della seconda parte di "Che gelida manina".

es. 11



Questa melodia, oscillante tra il I e il VI grado (una sorta di sovrapposizione Maggiore-relativo minore già notata nell'episodio del caminetto), è in più occasioni sostenuta da un aggregato sol bemolle-si bemolle-re bemolle + mi bemolle¹¹ (terza battuta) la cui inconfondibile sonorità e la mescolanza modale che sottende lo connotano come triade tonica con *sixte ajoutée* e non come pedestre settima del VI grado in primo rivolto. Infatti, pur identificandosi in apparenza con l'onnipresente quadriade di seconda specie¹², questa caratteristica formazione accordale se ne distacca, imponendosi come evento armonico del tutto autonomo sia sotto il profilo statico-dinamico¹³ che sonoro, configurandosi, anche in considerazione della frequenti ricorrenze, come un vero e proprio, ci si passi l'espressione, *Bohème-Akkord*;

5 - Rodolfo solo e l'entrata di Mimì.

es. 12



Il Si maggiore iniziale è tutt'altro che "traumatico", come potrebbe apparire a prima vista, venendosi a rapportare con il Sol bemolle precedente come la tonica della regione dominantica omologa Fa diesis (relazione di quinta discendente). Più lontano il grado di affinità con il Re maggiore che segna l'entrata di Mimì (la mediant maggiore dell'omonima minore di Si). Il centro Re è esile, come la protagonista, e si frange quasi subito su un wagneriano fa diesis-la-do-mi, II grado di un mi minore lasciato a mezz'aria (gli accordi tra parentesi quadra). All'Andante moderato si afferma Sol maggiore, scandito da una serie di successioni (I VI III II7 V) particolarmente ricorrenti nel linguaggio armonico pucciniano di *Bohème*. Espressiva, dopo la fugace tonicizzazione della dominante Re, la concatenazione a un IV prolungato sulla parola "così". All'esclamazione di Mimì ("Sventata") irrompe un'altra regione, Si bemolle, anch'essa mediant maggiore abbassata dell'omonima minore da cui la simmetria Si-Re e Sol-Si bemolle. Infine un Fa e un La bemolle di transito conducono a un Re bemolle (di cui si percepisce per lo più la dominante) che amplia ulteriormente il prospetto delle affinità di terza minore (Si-Re, Sol- Si bemolle, Si bemolle-Re bemolle) e prepara il monologo di Rodolfo.

6 - "Che gelida manina"
es. 13¹⁴



Dal confronto con i grafici precedenti balza evidente come Puccini, quando deve far "cantare" i suoi personaggi, prediliga impianti piuttosto semplificati, lasciando alla "melodia" il compito di accattivarsi le simpatie dell'ascoltatore. Dal punto di vista tematico il racconto di Rodolfo amplifica ed esalta materiale già udito: "Nei cieli bigi" e il frammento dell'es. 11, il primo nella veste usuale, il secondo, al contrario, fatto oggetto di una vistosa elaborazione. Notevole, nel suo candore, l'*incipit* del monologo, due frasi di quattro battute ciascuna, delimitate alle estremità dall'accordo tonico con sesta aggiunta sulla cui "dissonanza caratteristica" cade e momentaneamente riposa il canto ("se la lasci riscaldar"; "al buio non si trova")¹⁵. Alla fine del Quadro e alla morte di Mimì la seconda frase ricomparirà in orchestra arricchita da una linea contrappuntistica per grado congiunto di commovente bellezza e disarmante sobrietà.

es. 14



7 - "Sì. Mi chiamano Mimì":
es. 15



La semplicità del personaggio è pari a quella del piano tonale: Re maggiore. Più tonalmente enigmatica l'enunciazione del soprannome ("Mimì"), quel Fa tonicizzato, mediante maggiore dell'omonima minore di Re che si posa anch'esso su un ennesimo *Bohème-Akkord* in secondo rivolto. Diverso invece è il sapore melodico-armonico complessivo, meno perentoriamente cadenzale, più sfuggente e sganciato dai tradizionali nessi sintattici, come traspare dall'insistenza sul III grado di "La storia mia è breve", sul III e VI di "così dolce malia", sul III di La "di primavera" o dalle moventi plagali dell'area (?) di fa diesis ("che parlano di sogni e di chimere") sfocianti nella settima del II grado presa di salto e "tenuta". E più avanti ancora ("Ma quando vien lo sgelo") un altro attacco sottodominantico, seguito dal passaggio ad una quadriade del II in terzo rivolto subito ripresentata allo stato fondamentale. Tematicamente ci troviamo di fronte ad un *collage* di brevi frammenti, alcuni dei quali ripetuti per lo più integralmente, piccole tessere di un grazioso mosaico che ribadiscono la massima castigatezza dell'elaborazione compositiva.

- | | | |
|----------------------------|----------------------------|---------------------------|
| a) Mi chiamano Mimì | b) La storia mia è breve | a) Son tranquilla e lieta |
| c) Mi piaccion quelle cose | a) Mi chiamano Mimì | d) Sola, mi fo |
| d) Vivo sola, soletta | e) Ma quando vien lo sgelo | c) Germogliata in un vaso |

8 - Finale:
es. 16



Dopo i richiami degli amici (Do, Sol), la parte conclusiva del Quadro si articola in due sole aree, peraltro senza eccessive digressioni al loro interno. Quanto alla prima, La, essa ripropone la sezione terminale del monologo di Rodolfo con un re diesis nella linea del controcanto per terze (altro procedimento, unitamente alla tecnica del falso bordone, caro a Puccini) che le conferisce un insolito colore lidio. La trasposizione alla medianta minore do diesis accentua ancor di più i contorni modaleggianti, *à la manière de Mimì*, di questa rivisitazione del passo che solo con il ritorno al La maggiore iniziale, a voci ed orchestra spiegate, ritrova i primitivi tratti convenzionalmente tonali. Le *avances* di Rodolfo sono armonicamente contrassegnate da una successione di sei accordi fortemente instabili che, attraverso la nona di dominante sol, approdano al Do finale, medianta maggiore dell'omonima minore di La (altra affinità di terza) con cui si chiude l'atto sulla ripresa del tema "Che gelida manina", riproposto con quelle lievissime varianti contrappuntistiche rilevate nell'es. 14. Il passo di aggancio, indipendentemente dalla diversa conformazione degli aggregati che lo compongono, è sintetizzabile, dal punto di vista della condotta delle parti estreme, in un movimento ascendente di semitono della linea superiore e un movimento discendente di quella inferiore simmetrico alle estremità (sol-fa diesis (semitono) / mi / mi bemolle-re (semitono)).

Dai grafici emerge come nei processi di transizione areale ogni scena tenda a privilegiare un certo tipo di relazione sia tra le regioni principali che nelle espansioni interne dei centri principali stessi, relazioni instaurantisi per via diretta o indiretta per il tramite di aree transitorie di breve entità. In linea di massima le affinità prevalenti sono quelle consolidatesi nel corso dell'evoluzione del sistema tonale fino alla prima metà dell'Ottocento:

- 1 - Rodolfo e Marcello: affinità di quinta discendente;
- 2 - Rodolfo, Marcello e Colline: dopo le iniziali affinità di quinta (discendente), quasi a proseguimento dei moduli adottati nella scena precedente, compare per la prima volta una relazione di terza maggiore discendente (Si bemolle-Sol bemolle, sopradominante dell'omonima minore);
- 3 - il racconto di Schaunard: intensificazione delle affinità di terza;
- 4 - Benoit: di quinta e seconda minore ascendente e discendente con Re e Sol in funzione di regioni napoletane di Re bemolle e Sol bemolle;
- 5 - Rodolfo solo ed entrata di Mimì: prevalenza delle affinità di terza minore ascendente;
- 6 - Che gelida manina: di quinta ascendente (Re bemolle-La bemolle, La bemolle-Mi bemolle)
- 7 - Mi chiamano Mimì: di terza ascendente (Re-Fa, Re-fa diesis)
- 8 - Finale: di quinta e terza ascendente con un passaggio di seconda maggiore ascendente, l'unico di tutto l'atto, tra Sol e La.

Ma veniamo ora al punto cruciale lasciato deliberatamente in sospeso. Qual è il criterio unificatore di tutte queste aree tonali? Si può legittimamente postulare una tonalità di base, un centro seppur ideale e sotterraneo, a cui riferire questa serie nutrita ed articolata di digressioni oppure non resta che limitarsi a registrare passivamente il libero fluire di regioni apparentemente autonome, sganciate le une dalle altre, con i rispettivi gradi di affinità? Scartata questa seconda ipotesi, varrà ancora la pena di dare una risposta al primo quesito.

Dal punto di vista strettamente "quantitativo", il grafico dell'es. 1 evidenzia come nel divenire del Quadro non si possa ragionevolmente attribuire a nessun centro, visto il numero elevato e la quasi pari ricorrenza, la funzione di punto di riferimento. Ad esempio: se nelle prime due scene predomina

il Si bemolle, che tuttavia adempie alla funzione, più che di area autonoma, di espansione di Do (prima scena), nella parte centrale e terminale frequenti sono i ritorni di Sol bemolle, Re bemolle, Sol e Re (in particolare nella scena di Benoit). Pertanto, a questo punto, urge operare un processo di riduzione dei centri dell'es. 1 su altre basi: la maggior o minor rilevanza a livello strutturale, oltre alla mera ricorrenza.

es. 17

♩ centri prolungati
 ♩ centri non prolungati
 ♯ centri con una sola ricorrenza

Una ulteriore riduzione

es. 18

evidenzia infine le aree strutturalmente portanti da cui evincere la rete di relazioni e trarre le conclusioni finali.

es. 19

prima scena e finale	il caminetto e quarta scena	prolungamento quarta scena "Che gelida manina"	Schaunard Mi chiamano Mimì
terza scena: "Pranzare in casa"	prolungamento prima scena inizio seconda scena "Sventata"	prolungamento quarta scena "Al Quartier latin" duetto Rodolfo-Mimì	

In base al circolo delle quinte il punto di equilibrio parrebbe Si bemolle, equidistante dagli estremi Sol bemolle-Re bemolle (rispettivamente 5 e 4 quinte discendenti) e Sol-Re (rispettivamente 4 e 5 quinte ascendenti) instauranti con il centro Si bemolle affinità mediantiche e sopradominantiche di terza maggiore e minore. Tuttavia, per la ribadita subordinazione di Si bemolle a Do nella prima scena e per la sporadica comparsa nel corso delle successive, questa supposizione è destinata a cadere. Riprendendo invece in esame l'ipotesi della centralità di Do maggiore¹⁶, l'architettura tonale dell'intero Quadro potrebbe essere così motivata:

es. 20

1 - Do maggiore, area di cornice oltre che regione principale (sempre in forma di cornice) della prima scena;

2 - sviluppo svolgentesi in prevalenza attorno all'asse Sol-Re (la dominante e la dominante della dominante¹⁷) e più ancora Sol bemolle-Re bemolle (rispettivamente la dominante abbassata¹⁸ e la

regione napoletana), ossia i suoni formanti l'accordo vuoto di dominante di Do e i loro gradi abbassati, cui Si bemolle (la sottodominante della sottodominante)¹⁹ adempie alla funzione di terza, rafforzandone l'importanza;

3 - una regione sottodominantica Fa di scarsissimo peso strutturale.

Ne deriverebbe una tonalità di Do maggiore caratterizzata al centro da una sorta di dominante sfuocata, Sol bemolle-Sol a dimostrazione di come il retroterra della tecnica compositiva pucciniana della fine del secolo scorso, nonostante il tradizionalismo dei mezzi impiegati "in superficie", denunci a livelli più "profondi" già un vistoso cedimento, un offuscamento della percezione tonale classicamente intesa in virtù di quell'asse centrale Sol bemolle-Si bemolle-Re bemolle instaurante una chiara relazione di tritono con la tonica di riferimento²⁰. Ed è nota l'importanza che questo tipo di relazione avrà sugli sviluppi futuri del linguaggio musicale. Sarà tuttavia compito del Puccini di *Butterfly*, *Tosca* per non parlare di *Fanciulla del West* e *Turandot*, approfondire tali esperienze e battere nuove vie. Il mondo di *Bohème*, dei suoi personaggi, si muove, nel complesso, ancora in un contesto tonale non eccessivamente deformato, anche se personalmente rivisitato nella meccanica armonico-cadenzale e negli stilemi melodico-armonici, per non tacere del trattamento del materiale tematico. Il tutto a creare quell'atmosfera di "piccole cose, umili e silenziose" che costituisce il vero fascino e la freschezza della partitura²¹.

Carlo Marengo

¹⁰ L'attribuzione al frammento della "tonalità" di fa diesis minore ci sembra improponibile non tanto per le alterazioni poste in chiave (4 diesis) quanto per il contesto generale entro il quale tale successione si snoda.

¹¹ Sul secondo movimento della prima battuta compare nella forma si bemolle-sol bemolle-re bemolle-mi bemolle.

¹² Si osservino, ad esempio, le conformazioni melodiche di certi temi, come quello di Colline, quasi integralmente basate sui suoi suoni costitutivi e come tali conformazioni riecheggino andamenti ascrivibili all'antico "dorico" di ascendenza ecclesiastica. Un caso analogo è riscontrabile pure nell'introduzione orchestrale a "Recondita armonia" nel primo atto di *Tosca*.

¹³ Contrariamente al forte senso di direzionalità che contraddistingue una normale quadriade di seconda specie, questo accordo evidenzia spiccate proprietà statiche, configurandosi più come meta finale di una successione che come aggregato bisognoso di una qualche forma di risoluzione. A conferma di ciò basti ricordare il frequente utilizzo fattone sulla tonica.

¹⁴ Del piano tonale e delle sue implicazioni di ordine musicale e drammaturgico si è già accennato all'inizio.

¹⁵ Questo stilema melodico (la tonica che, attraverso la sensibile discendente (o sottotonica che dir si voglia), si appoggia al VI grado), compare più volte nel corso del Quadro. Già individuato nell'es. 11, esso caratterizza pure la testa del tema di Schauard (es.8a) e la chiusa di quello di Mimì.

¹⁶ ...ipotesi che sembrerebbe trovar conferma nel piano tonale complessivo dell'opera. Infatti mentre il Secondo e Terzo Quadro gravitano nella prima parte attorno a Fa maggiore, per concludere rispettivamente a Si bemolle (dopo una importante digressione a Mi (il valzer di Musetta)) e Re bemolle-Sol bemolle, Do maggiore/minore ricompare nell'ultimo Quadro come tonalità principale sia nella scena iniziale che all'entrata di Mimì morente e per tutto il duetto Mimì-Rodolfo (do minore-La bemolle maggiore) per dirigersi, in sede conclusiva, verso la regione napoletana Re bemolle, successivamente trasformata in minore e trascritta come do diesis.

¹⁷ Per Schönberg la ST, la tonalità della sopratonica. A. Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia*, Il Saggiatore, p. 51, tavola delle regioni.

¹⁸ Per Schönberg la bmvSopD, ossia la sopradominante maggiore della tonalità minore sul V grado della medianta abbassata (si bemolle minore). E in effetti la troviamo nella seconda e quarta scena rispettivamente introdotta da si bemolle e mi bemolle minore. A. Schönberg, op. cit., p. 51, tavola delle regioni.

¹⁹ Per Schönberg la bMD, ossia la tonalità della dominante della medianta abbassata (Mi bemolle). A. Schönberg, op. cit., p. 51, tavola delle regioni.

²⁰ Il procedimento è tutt'altro che rivoluzionario, riscontrandosi assai spesso nei piani tonali della musica della seconda metà dell'Ottocento. Tra i molteplici esempi che si potrebbero citare ricordiamo la regione di Re maggiore/minore (Mi doppio bemolle) nel monologo in La bemolle di Amfortas dal secondo quadro del primo atto di *Parsifal* o il Si bemolle che compare nell'Adagio finale in Mi maggiore della Nona Sinfonia di Bruckner, scritta anch'essa nel 1896, e così via.

²¹ Una battuta finale per sdrammatizzare la noiosa trattazione. Ad avvalorare l'ipotesi di Do maggiore come centro predominante contribuisce non poco la prassi instaurata da quei tenori sfatiati, anche di illustre nomea, di abbassare di un semitono la "manina", rimarcando così un ulteriore ritorno, attraverso tecniche di transizione veramenteardite, al supposto tono referenziale. Di contro, tale prassi, investendo pure la parte terminale del Quadro, si rivela un'arma a doppio taglio in quanto, con l'abbassamento del Do finale a Si, verrebbe meno la funzione di cornice della tonalità di Do maggiore, facendo così cadere inesorabilmente la tesi finora così faticosamente sostenuta. Potenza della sensibilità musicale dei cantanti! E dei direttori che li assecondano....

Musica commerciale e comunicazione estetica di massa

di Gastone Zotto

Stereotipi musicali e comportamento osservativo

Si tenta di proporre una elencazione di situazioni operative, quali sembrano risultare da una mente più o meno bloccata dalla limitatezza e dalla stereotipia osservativa. È il risultato di un primo tentativo di indagine applicato al fenomeno sonoro; viene derivato sia dalle considerazioni proposte finora, sia da una lunga e confrontata esperienza didattica; viene descritta in termini prevalentemente comportamentistici e quindi soltanto orientativamente trasferibili sul mentale, dal punto di vista scientifico. Molto più una proposta logonica da approfondire, che una conclusione di ricerca da esaminare o criticare.

A) Stereotipi della percezione (musica ascoltata)

1 - Tendenza a valutare una musica *soltanto* per la sua capacità di svolgere una *funzione pratica* (prevalenza dell'atteggiamento pratico). "Quella musica è bella, perché fa ballare bene (musica per danza), fa pregare bene (musica religiosa), fa ridere di gusto (musica comica), ecc..".

2 - Tendenza a rilevare *soltanto* gli *elementi descrittivi* (prevalenza dell'atteggiamento descrittivo). "Questa musica fa quasi vedere o udire l'oggetto, così come si presenta nella realtà". Soprattutto in questa direzione va spiegata la discreta popolarità che gode la musica classico-descrittiva come il Balletto, il Poema Sinfonico, lo Schizzo Sinfonico e tutti quei brani che possono ricevere la generica catalogazione di 'musica a programma'.

3 - Tendenza ad isolare *soltanto* il *significato del testo*, trascurandone invece la musicalità e soprattutto i rapporti sonori ad esso aggiunti. "Questa musica è bella perché difende bene l'emarginato, colpisce efficacemente l'ingiustizia, presenta una bella storia, propone una vicenda interessante, ... educativa, ... divertente, ... ecc..".

4 - Tendenza a rilevare dalla musica *soltanto* la *funzione di carica o di espansione espressiva del testo*, assegnandole così un ruolo di dipendenza anche formale. Su questo meccanismo mentale si fonda in gran parte il segreto della popolarità del Madrigale Descrittivo cromatico (Luca Marenzio) e dialogato (Striggio, Croce, Vecchi e Banchieri), e del Melodramma stesso.

5 - Tendenza a *ritrovare* elementi di regolarità, di *ripetizione*, di simmetria, *evitando* di cercare ed individuare aspetti di *novità*, di variazione o di sviluppo.

6 - tendenza a vincolare l'attenzione sull'*aspetto ritmico*, sollecitato e sostenuto *da soli rapporti di intensità* ricavati dall'alternarsi di rumore-silenzio, di suoni più intensi e meno o nulla intensi, di suoni più penetranti e meno o nulla penetranti dal punto di vista timbrico. Le sonorità tipiche della fanfara e della fisarmonica tradizionale e l'indiscutibile popolarità che esse godono, ci offrono il miglior esempio in proposito.

7 - Tendenza ad isolare e mantenere *soltanto* gli *aspetti ripetitivi del ritmo*, ad applicare cioè la categoria ritmica più povera, quella *di base*, trascurando la compresenza di eventuali ricche elaborazioni. Essa può realizzarsi con molta facilità durante l'ascolto di una Giga di Bach, di un Minuetto di Mozart, di una Marcia di Beethoven, di un Valzer o di una Mazurka di Chopin: si trascura completamente la somma raffinatezza ritmica, aggiunta come arricchimento del banale ripetersi del passo di danza.

8 - Tendenza a ricavare la sola *melodia in dipendenza* dalla percezione delle *note più acute*, *più intense o più penetranti* dal punto di vista timbrico. Ovviamente, non si dà melodizzazione senza ritmicizzazione dell'osservato.

9 - Tendenza ad isolare il *tema soltanto finché rimane* proposto dalle *note più acute* ed a *perderlo*, *quando passa alle voci intermedie o nel basso* ed a melodizzare in sostituzione sempre e soltanto la voce più acuta o intensa.

10 - Tendenza a *passare da un inciso* oppure da una frase o da un periodo *al successivo*, *senza tenerlo vivo* attenzionalmente e senza operarne il *confronto*.

11 - Tendenza a non mettere *alcun rapporto formale tra le varie parti dell'ascolto*: esposizione, sviluppo, ripresa; temi o gruppi di temi, soggetti o controoggetti; ponti modulanti, transizioni, code, stretti; evoluzioni armonico-tonali; sviluppi e concatenazioni timbriche, ecc.

12 - Tendenza ad *isolare un momento* particolarmente gradito del brano per il suo risultato *effettistico* (può essere il glissato degli archi, il frullato di un flauto, un mordente, una cadenza, un passaggio), escludendo tutto il resto: "... mi piace quella musica, che fa così...".

13 - Tendenza ad *isolare il virtuosismo esecutivo*, trascurando il risultato strettamente musicale che ad esso si accompagna. A questo meccanismo il genere jazzistico deve molto della sua popolarità; né risulterebbe immotivato il dubbio che simile presa povera venga troppo spesso assegnata anche ai grandi capolavori del violinismo sette-ottocentesco: Vivaldi, Tartini, Paganini, ecc., e del pianismo ottocentesco: Chopin, Liszt, ecc.

14 - Tendenza a *non rilevare la dinamica e l'agógica musicali*.

15 - Tendenza a prendere, isolare ed apprezzare *soltanto i costrutti e le concatenazioni armoniche più povere o consuete* (ad esempio, la cadenza plagale messa al termine dell' *Alleluia* del *Messia* di Händel), trascurando invece l'enorme serie di raffinatezze armoniche sempre presenti nelle opere dei grandi musicisti.

B) *Stereotipi della rappresentazione mentale (musica immaginata e/o ricordata)*

1 - Tendenza a rappresentarsi i suoni in modo uniforme, *privi* cioè di *articolazione* ritmica, melodica e armonica.

2 - Tendenza a rappresentarsi la musica *esclusivamente come andamento* ritmico o melodico.

3 - Tendenza ad *escludere o minimizzare le differenze* tra suono grave e acuto, intenso e debole, tra "crescendo" e "diminuendo", "accelerando" e "rallentando", ecc.

4 - Tendenza ad *escludere le situazioni più complesse* come la presa armonica, l'accompagnamento, gli intrecci polifonici, le fioriture contrappuntistiche, o, più semplicemente, la variazione ritmica, melodica o timbrica.

5 - Tendenza a *ridurre al minimo il rapporto tra le varie parti* o momenti musicali immaginati, o *tra i vari aspetti compresenti* nel singolo momento.

6 - Tendenza a rappresentarsi o ricordare di una musica gli aspetti più elementari, come *l'inciso melodico o l'andatura ritmica iniziali*.

7 - Tendenza a rappresentarsi la *molteplicità secondo schemi di ripetizione e uniformità*.

8 - Tendenza ad *escludere* dalla rappresentazione sonora gli *aspetti più ricchi di elaborazione*, come l'appoggiatura, il ritardo, le alterazioni cromatiche, l'instabilità armonica, e, più in genere, gli abbellimenti melodici o armonici, quando questi non vengano ad assumere, di proposito, una funzione effettistica.

9 - Tendenza a rappresentarsi *il particolare come forma autonoma* rispetto al contesto o all'insieme.

Il parallelismo e talvolta l'identità, esistenti tra gli stereotipi della rappresentazione e quelli della percezione, sono dovuti al fatto che, in ambedue i casi, essi traggono origine dalla medesima povertà rapportativa e dalla conseguente medesima fissità osservativo-mentale.

Funzioni assegnate alla fruizione dell'opera d'arte

Volendo applicare i risultati emersi dalla presente indagine sul mentale, ad una analisi, anche sommaria, sulle funzioni assegnate, di fatto, alla fruizione dell'opera d'arte da parte del grande pubblico, sembra risultare abbastanza evidente il predominio di quelle extra-estetiche. In altri termini, sembra che la grande maggioranza degli ascoltatori di musica, anche di quella classica, assegni al prodotto artistico delle funzioni in partenza ed in prevalenza pretestuali. È difficile, molto difficile che il fruitore comune legga un'opera di Raffaello, di Tiziano, di Verdi o di Rossini, soltanto come composizione esteticamente gratificante di elementi, rispettivamente, visivi o uditivi, cioè esclusivamente come rapporto sommativo operato sui frammenti attenzionali, costituiti in corrispondenza al funzionamento del relativo organo di senso. Né la diffusissima assegnazione di tali funzioni aggiunte va condannata, poiché potrebbe fungere, in ultima analisi, da invito, da facilitazione e da arricchimento per la lettura dell'opera. Essa, tuttavia, va almeno isolata e consapevolizzata, in modo che, da illusione o addirittura da inganno, possa trasformarsi in libera scelta. L'arte contemporanea con il prevalere della cosiddetta 'desemantizzazione' potrebbe offrire un contributo determinante alla soluzione positiva del problema.

È probabile, pure, che la distanza che separa, oggi, la grande arte dalle grandi masse, sia dovuto allo stesso motivo. Il rifiuto, talvolta arrabbiato, da parte di queste, e l'isolamento, talvolta sprezzante, da parte degli artefici di quella, andrebbero curati mediante un'ampia programmazione didattico-popolare, non certo mediante una ulteriore aggiunta di elementi extra-estetici o pretestuali, o, peggio, mediante l'abbassamento del livello artistico dell'opera. La musica commerciale con la povertà di

elementi, che la caratterizza, potrebbe così trasformarsi almeno in utile strumento didattico per una iniziazione delle grandi masse alla lettura critica dell'autentico prodotto estetico musicale.

Povert  rapportativa e stereotipia osservativa

I confini tra le due situazioni sono difficilmente delimitabili nella pratica. La prima va educata, la seconda superata. Il bambino possiede inevitabilmente l'una, l'adulto, spesso, troppo spesso, rimane vittima dell'una e dell'altra.

La stereotipia fissa uno schema operativo, rendendolo ripetitivo, ma non implica necessariamente anche la sua povert  rapportativa. Lo schema personale, la stabilit  stilistica   un danno per il giovane allievo, ma   certamente un pregio per l'artista maturo, che ha speso quasi tutta la vita per costruirselo in maniera diversa da tutti gli altri. La 'picassit ', la 'modiglianit ', la 'stravinskitt ', ecc., vanno prese certamente come valore, anche se, entro certi limiti, pure esse corrispondono ad un bloccaggio operativo-stilistico.

Il problema diventa molto grave, quando viene fissata fin dai primi anni di vita la povert  rapportativa, quando si rimane per sempre bambini dal punto di vista osservativo e trasformativo, cio  quando lo stereotipo si aggiunge alla mancata educazione, venendo a consolidare e fossilizzare, per tutta la vita, schemi mentali assolutamente limitati ed inadeguati.

La grande massa popolare pu  essere vittima di quest'ultima situazione; in essa, spesso ed inconsapevolmente, si pu  ritrovare anche l'uomo di cultura, talvolta persino il musicista, soltanto nozionisticamente educato. A formarla e ad aggravarla contribuisce senza dubbio, in maniera determinante, la musica commerciale, cos  povera di stimolazioni estetico-osservative e cos  abbondantemente ed acriticamente diffusa dai principali mezzi di comunicazione sociale.

Gastone Zotto

Scarlatti, Maria Barbara e la lavastoviglie

Chi percorre quotidianamente la carta stampata sa bene che ad ogni angolo si annidano errori o refusi - produttori innocenti spesso di esilarante ilarit  -, frutti di disattenzioni imperdonabili o di fatalit  imprevedibili. A chi scrive, ad esempio,   capitato di dover accettare che il tenore, per il quale aveva redatto la relativa "voce" enciclopedica, fosse dotato di una voce, appunto, "tenorinale". Quel che ora, per  andiamo a presentare   difficile poterlo attribuire ad un dannato refuso o a diabolica fatalit . Poco tempo addietro abbiamo acquistato un compact contenente 15 Sonate di Domenico Scarlatti magistralmente eseguite da Andras Schiff, edito nel 1989. Le note dell'albumetto allegato al disco in questione sono in quattro lingue: testo originale inglese e traduzioni francese, tedesca e italiana. Si parla, ad un certo punto, di quando Scarlatti, a Lisbona, era insegnante di clavicembalo di Maria Barbara, figlia del re del Portogallo: "On her marriage in 1728 to Fernando, heir to the Spanish throne, he accompanied the Princess and her household to Spain..."; traduzione francese: "Après que celle-ci eut  pous  Ferdinand en 1728, l'h ritier du tr ne espagnol, il accompagne la princesse et sa cour en Espagne..."; traduzione tedesca: "Als diese 1728 den spanischen Thronfolger Fernando heiratete, ging Domenico mit dem Haushalt der Prinzessin nach Spanien..."; traduzione italiana: "Quando nel 1728 la principessa spos  Ferdinando, erede al trono spagnolo, Scarlatti accompagn  la principessa e i suoi elettrodomestici in Ispagne..." [sic].

Provate voi ad immaginare la scena: con sotto il braccio le sue sonate Scarlatti accompagna la principessa che ha in una mano il tostapane, nell'altra il frullatore ed i facchini di corte supponiamo, dato il peso e l'ingombro - che conducono seco loro il frigorifero, la lavastoviglie e tutti gli altri elettrodomestici indispensabili per il buon funzionamento di una corte principesca. Io non so quale diabolico fenomeno sia avvenuto nella mente del traduttore italiano, n  cosa possa aver distolto l'attenzione dei correttori di bozze e dei tipografi della DECCA: rimangono immortali comunque gli elettrodomestici al servizio di Maria Barbara, infante di Spagna, nel 1728.

Alberto Iesue

Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi

Alla ricerca del “suono vivente”

di Enzo Fantin

Nel corso del nostro itinerario volto a definire la visione di un mondo del suono europeo che rappresentasse da vicino la realtà fenomenologica in tutta la sua evidenza e persuasione, abbiamo fatto riferimento ad alcune ben precise individuazioni interpretative. La musica, infatti, vive ricostituendo, appunto fenomenologicamente, il suo integrale statuto e non una mera parziale sua manifestazione: la musica vive e muore, nasce e rinasce ad ogni sua nuova esecuzione, in ogni sua nuova realtà fenomenica in cui il suono dal silenzio prende vita, descrive tutta la sua parabola stilistica, e torna a perdersi nel nulla di un nuovo destino di sparizione. È proprio l'arco della vita stessa, di un mondo vivente metafora del ciclo biologico e, quindi, terreno privilegiato del religioso e del magico, del numinoso e del misterico. Quando anche, purtroppo, nella scena della nostra civiltà europea, che ha abdicato al *logos* della sua storia, si sta perdendo e sempre più vanificando. L'apparato tecnologico, l'onnipresenza dei sistemi di riproduzione del suono, la sempre più capillare diffusione di un'esegesi che fa leva quasi esclusivamente sui meri dati materiali della musica scritta e del suo apparato fonico, che vengono riletti secondo codici di un formalismo strenuo: tutto concorre alla museificazione, alla negazione del messaggio contenuto nel vivo processo del mondo del suono. Troppo spesso, nella furia cosiddetta filologica di questi anni, ci si è dimenticati completamente che la realtà della musica non ha a che fare con il mondo del determinismo tecnicistico, ma è un fatto creativo, un fatto della coscienza che pone il reale, più che reale dell'arte. Proprio per questo lo sguardo fenomenologico si appuntava verso alcune esperienze fondanti, e che possono essere chiamate alla rifondazione, del suono europeo, cui la devozione universale del mondo degli interpreti ratifica un debito assolutamente sicuro e definitivo. Noi ci volgiamo, infatti, verso quelle memorabili esperienze della musica come a qualcosa di inattingibile, un'epoca d'oro irripetibile e irraggiungibile. Così Wilhelm Furtwängler e Vladimir Horowitz hanno costituito i modelli archetipi di un “far” musica in cui il lascito immenso del mondo classico-romantico si traduceva in tutta la sua ricchezza e spontaneità, in uno stile della coscienza “pura” del suono europeo secondo un codice in cui l'interprete interveniva con la genialità delle sue soluzioni particolari, e non certo determinate a tavolino come oggi può succedere nella gestione ormai quasi esclusivamente legata alla managerialità del suono interpretativo in cui l'impossibilità dell'intervento creativo determina come inevitabile conseguenza un'ipertrofia esegetica sul piano della veste fonica della musica. La fenomenologia, come si è più volte sottolineato, ha un compito anche etico da perseguire in via primaria: quello di riconoscere tutte le contraffazioni del suono, la sua falsa coscienza, la sua riduzione a puro oggetto di un teatro delle emozioni e delle idee affidato alle occasioni di un *ethos* dell'attualità, della tecnica e degli affari.

Su questa via ci si ripropone qui lo scopo primario di individuare alcune linee di ciò che abbiamo chiamato suono vivente come un'esperienza viva della coscienza del suono europeo e che riconosceremo in alcuni grandi interpreti del nostro secolo ciascuno legato ad una particolare visione della musica come appello a una cosmologia e mitologia del suono che sia in grado di accogliere su di sé il messaggio più profondo, più vero, più inalienabile cui tutta la musica occidentale ha tributato, nella sua storia, gli onori più alti. In questo senso cercheremo di definire le caratteristiche essenziali di questo “suono vivente” (*lebendige Ton*) e la sua individuazione in alcune scelte interpretative musicali tra le più significative del nostro secolo.

Il “suono vivente” come il più vicino ad un'idea della musica espressione della “coscienza pura”

Quando noi parliamo di “vivente”, ci riferiamo ad una delle idee-chiave della fenomenologia che ha il compito di rappresentare, di spiegare, ma soprattutto di individuare i processi viventi come si

articolano nella struttura del tempo “fluente-reale” sia storico che della coscienza pura. Ora il suono è la deduzione del tempo più assolutamente libero e diveniente che la cultura europea abbia creato o posto in essere, quindi il più lontano dalla logica della temporalità razionalistica, anche se, dopo il Settecento, la scansione metrica e l’apparato armonico della musica abbiano fortemente limitato la diveniente metafora della sua intenzionalità temporale originaria. Per questo ogni riaffermazione della vivente originarietà del tempo musicale deve sottolineare alcuni fattori che sono oggi quasi dimenticati o negletti. In particolare si deve fare riferimento ai valori della civiltà musicale preclassica che mantiene ancora intatto il messaggio della musica *statu nascenti*, specie le sue manifestazioni vocalistiche, in cui il suono trova più sicure radici fenomenologiche, in quanto suono di una immediata appercezione della coscienza della musica in cui la voce è strumento, è corpo vivo immerso in una temporalità vissuta, è vivente adeguazione alle emozioni cangianti che colgono direttamente il mutamento continuo della traduzione in atto della coscienza del suono. Ecco da qui la vocazione al canto di alcune esperienze anche strumentali del nostro secolo come il pianismo di Michelangeli oppure l’importanza, come assoluto riferimento, di alcune personalità vocali come quelle di Gigli o della Callas. La vocazione al canto, al *melos* come idea assolutamente pura della vocalità, sia prodotta dal suo strumento elettivo che organizza strumentalmente, è un dato costante del mondo compositivo europeo. Ed è anche per questo fatto che compositori un tempo vituperati o declassati come Puccini sono oggi accolti a pieno titolo nella sfera della più alta considerazione musicologica. Si pensi alla rivalutazione del “gregoriano” e della modalità, a varie riprese, anche nel nostro secolo, come un porto sicuro di nuova linfa musicale e di nuove intatte immagini coscienziali della fenomenologia del suono europeo, costretto periodicamente a risalire la china della sua storia per attingere un mondo incontaminato ed astorico. Sono tutti momenti di un’ideale ricerca del suono “vivente” nella cultura della musica europea, e che possiamo così sintetizzare:

1 - Il suono, nella sua originarietà, nella sua emissione spontanea, nella sua forza di comunicazione, è già in sé fatto vivente sin dall’inizio, legato al *Lebenswelt* husserliano come inscindibile legame di io e mondo.

2 - Il suono, in seconda istanza, appartiene al concetto di *lebendige* proprio per la sua innata tensione verso un’unità di esperienza la cui traduzione vivente primaria è la melodia, il canto come vocazione ad esperire un *continuum* di unitarietà del messaggio.

3 - Il suono europeo tende verso una sempre maggiore complessità nella sua natura strumentale. La sua temporalità diveniente si stratifica in una miriade contraddittoria di intenzionalità compositive che, giungendo ai nostri giorni, tende verso un’implosione catafrastica del suo oggetto fino all’annullamento stesso della possibilità di comunicare anche la sua sola temporalità originaria.

4 - Nella sede della sua rievocazione interpretativa, il suono europeo perde inesorabilmente e a poco a poco la sua natura diveniente e originaria, si lega ad epifenomeni di una intenzionalità che non pone nessun reale e tanto meno vivente; si feticizza in un’ideologia del suono come museificazione, come ratifica della fine, come immagine di morte.

5 - Solo alcuni grandi musicisti-interpreti sono in grado di tenere vivo il rapporto con la tradizione compositiva, con i monumenti dell’arte che parlano il linguaggio splendidamente vivo delle forme assolute di una temporalità per sempre vivente e originaria (tanto che ogni nuova esecuzione di questi lavori trascina all’entusiasmo gli ascoltatori, per un attimo sottratti all’idea della definitiva consunzione del senso della musica come creazione di un tempo originario vivente-fluente).

6 - In questa prospettiva, si collocano alcune figure della musica custodi della più autentica temporalità vivente, soggettiva e oggettiva del suono, che la chiariscono, la delimitano secondo canoni culturali, storici e sociali ben precisi. Sono, volta a volta, quelli legati ora a visioni del suono europeo di natura intuitiva pura, i più vicini ad una temporalità della coscienza senza aggettivi; ora quelli legati a visioni del suono europeo di natura etica e speculativa, in cui la temporalità vivente della musica è ritradotta secondo canoni analitici che, però, non ne tradiscono nemmeno in parte il messaggio, ma lo proiettano in una sfera di particolare densità riflessiva.

7 - Definiremo interpretazione fenomenologica, o rievocatrice della musica come ambito del *suono vivente* (*lebendige Ton*), ogni esecuzione che raccolga in sé le istanze delle intenzionalità compositive originarie del suono volute dall’autore o almeno alcune e le più decisive ai fini della comprensione dell’opera di quel musicista.

Il suono vivente nella sua linea germinale-generativa (Furtwängler_Bernstein)

È la linea di pensiero interpretativa che un tempo si definiva classicistica. La musica, in quest'ottica severa, non rimanda che a se stessa, il suono non essendo che il tramite diretto, immediato del pensiero del compositore e della sua epoca, riletti secondo codici metafisico-organicistici. L'interpretazione cura l'aspetto formale ma senza mai limitarne la carica utopica, proiettata verso il futuro, il continuo superamento del contesto musicale in un trascendentale tipicamente coscienziale puro. Così, in sede pianistica, possiamo far riferimento a particolari forme di individuazione del suono ora tradotto secondo una visione formale come costruzione dell'organismo dell'opera (Schnabel, Backhaus, Kempff, Brendel) ora mettendo in rilievo l'aspetto 'vivente' dell'opera nelle sue componenti mitico-intuitive (Fischer, Serkin, Lonquich). È una scuola interpretativa che si nutre dei centri propulsori, promananti il vero profondo nucleo della temporalità vivente del suono. Così il classicismo viennese appare come sintesi di mondi fenomenologicamente definiti e affini: sintesi Haydn del suono come cosmo della mimesi; Mozart del suono come elegia esistenziale; Beethoven del suono come volontà costruttiva contro gli ostacoli della realtà; Schubert (a cui sarà dedicato un saggio particolare) del suono come traduzione vivente e unicamente possibile di un'esistenza senza sbocchi reali e votata all'angoscia e alla catastrofe. E questo attraverso la rivisitazione del mondo compositivo del classicismo, fatto oggetto di intense riflessioni e, più ancora, di una vera e propria investitura morale. La linea di pensiero che vede accomunati Furtwängler e Bernstein, mondi apparentemente antitetici ma in realtà portatori di una medesima problematica culturale ed estetica, è quella di un "suono vivente" che diviene il portato di una tradizione del suono europeo che mantiene intatte le caratteristiche di "tessuto connettivo" antropologico della musica, siano i grandi compositori dell'area austrotedesca sia la vasta gamma delle manifestazioni della *Koiné* afroamericana. È lo *statu nascenti* della musica, siano essi il gregoriano, Monteverdi, il "trascendentale" beethoveniano o "il caso" di Cage. L'interprete coglie il suono in tutta la sua autenticità e naturalezza come se la musica fosse trasmessa attraverso codici orali, gestuali, magico-religiosi, antropologici. È un atteggiamento interpretativo che comprende tutta la riflessione metafisica o spirituale che dir si voglia di cui l'esperienza sonora, nella sua caratteristica non-verbale o pre-verbale, conserva la tipicità. Era naturale che fosse così dato che, in una civiltà sempre più informativa come la nostra, il solo messaggio musicale è riuscito a mantenere una natura assolutamente estranea a tutta la contaminazione cui sono stati sottoposti tutti i segni artistici. Questo predisponeva la musica alle letture di tipo intuitivo che cogliessero proprio la sua natura temporale, legata alla coscienza del tempo vissuto ed originario. I due grandi interpreti, provenienti l'uno dall'esperienza mitteleuropea e l'altro che ha coronato le sue molteplici prove musicali con l'approdo alla viennèsità (di cui la versione della *Quarta sinfonia* di Brahms resta uno dei monumenti), sono entrambi legati a questa visione. Se il discorso furtwängleriano batte all'unisono con il fremente idealismo beethoveniano, quasi perdendo di vista la musica come messaggio di palpitante sensibilità quotidiana, l'interpretazione di Bernstein fa perno sul suono dell'orchestra mahleriana che del "suono vivente" è la sintesi più alta e sublime nel nostro secolo come prosecuzione di uno stile neoschubertiano in cui il suono è l'ultimo barlume di vita della coscienza che sia rimasto all'uomo europeo nella catastrofe della sua storia. Nessuna esperienza musicale è esclusa per principio dal direttore americano ed è soprattutto bandito ogni esclusivismo elitario del suono. Per questo la poetica mahleriana è la più consentanea al direttore-musicista che ne diviene il massimo rievocatore nel nostro tempo. Sono poetiche interpretative che sono desunte da radici compositive con una fedeltà e uno zelo che hanno trovato rari riscontri in passato. È la linea del "vivente" che abbraccia, nel pensiero e nella coscienza pura del suono, tracciati diversi di un cosmo singolarmente armonioso ed omogeneo in cui la grandezza dell'approccio interpretativo è legata indissolubilmente con la radice compositiva ed epocale quando non ne sia una sua riproposizione, appunto "vivente", sul terreno di cultura compositivo.

Il suono vivente nella sua linea riflessiva di matrice filosofica (Klemperer-Giulini-Arrau)

Il passaggio dell'arte in filosofia, che già Hegel preconizzò agli inizi del secolo scorso, ha costituito il primo grado di consapevolezza di un radicale mutamento della prospettiva storica ed estetica

dell'arte e della musica in particolare. Il *logos* europeo, infatti, ha agito da elemento non solo fortemente razionalizzatore del messaggio artistico-estetico, ma da vero e proprio catalizzatore di processi iperformalistici e talora tali da determinare uno stravolgimento nel significato e nell'uso dell'arte in questi due ultimi secoli. La musica, arte astratta se altra mai, fin dai tempi più antichi è divenuta l'ambito di un esercizio anche esoterico, legato a concezioni numerologiche, a disquisizioni metafisiche sconfinanti talora nel magico, a forme che stavano ai confini della ricezione del messaggio in essa contenuto. Tutto questo la destinava inevitabilmente ad un ruolo di assoluto isolamento, ai limiti dell'incomprensibilità dei suoi contenuti e dell'impotenza creativa. Quando appunto in questo secolo si è puntualmente verificato tra neo e postavanguardia, tra alea, caos e silenzio. Già ci si è soffermati in altra parte del lavoro sulla problematica vasta e complessa del comporre oggi con una diagnosi quanto mai difficile, se non infausta, sul destino del suono europeo coinvolto nelle strette di una vita musicale sempre più collegata colle mille infatuazioni del mondo degli affari e delle mortificanti isterie di un imbellettato estetismo gettato in pasto alla sola curiosità mondana assetata di mode eccentriche quanto vacue e passeggiere, di uno snobismo effimero ed inane. Il suono europeo sconta, infatti, anche nello stesso ambito suo proprio, quello artistico, l'idea di un continuo "progresso" sia tecnico che linguistico, esiziale nella vita sociale quanto in quella della coscienza pura, del reale, più che reale dell'arte. La musica occidentale, come l'uomo europeo, si scoprono, infatti, a pochi passi dalla definitiva scomparsa dell'opera d'arte come dell'uomo stesso (Michel Foucault lo ricordava, nel suo *Les mots et les choses*, un trentennio fa). Il suono "vivente", che anche sotto questa denominazione filosofica e concettuale vogliamo descrivere, con un'accezione, quindi, totalmente europea, costituisce, rappresenta una linea della coscienza del tempo vissuto nel suono con dominante intenzionalità speculativa e riflessiva. Accanto al mondo libero e diveniente, intuitivo e talora sperimentale, che abbiamo identificato come il più caratteristicamente fenomenologico, vi è quello della coscienza del tempo nei termini di una temporalità vissuta secondo codici etico-razionalistici di cui il mondo compositivo europeo è stato imbevuto per secoli. Vi sono alcune punte di diamante nel corso della storia della musica che rappresentano canonicamente questa condizione del suono, e si possono facilmente riconoscere in Bach, in Beethoven, in Brahms, in Schönberg, in Stockhausen, in Messiaen. Ma è soprattutto nei primi tre autori che possiamo riconoscere in tutta evidenza la forma più chiara di una coscienza speculativa che domina e riflette sul linguaggio del suono europeo fino a costituirlo fonte primaria di suggerimenti etico-morali di una più vasta moralità collettiva che va oltre i popoli e le nazioni in una universalità senza confini, che ha quindi l'uomo stesso come solo ed esclusivo punto di riferimento (e qui ricorderei anche il maggiore teatro di Verdi come vero costruttore della coscienza nazionale, non solo italiana, ma di ogni popolo che aspiri ad un'identità storica e culturale).

Ogni interprete che aspiri ad un suono "morale", vivente solo in virtù di una coscienza temporale con dominante etica, ha come suo "alfa e omega" la figura di Bach, in cui si congiungono le ragioni del sublime artigianato e della coscienza purificata e morale. Sono poetiche compositive e interpretative che si ritrovano nei *grandi inizi* epocali o nella crisi come crescita della consapevolezza del fare artistico di cui Bach può essere considerato il prototipo. Tutti gli interpreti di questo indirizzo, perciò, saranno rievocatori dell'arte bachiana nella sua metamorfosi negli ultimi due secoli. Tra questi ricordiamo la figura di Otto Klemperer in cui la scansione lenta e monumentale della frase (non solo in Beethoven o in Brahms ma persino in Mozart) è salvaguardia dei diritti inalienabili della musica nei confronti di ogni degustazione banale od effimera, è invito ad entrare nell'edificio cosmogonico del suono vivente che batte all'unisono con la scansione ritmica dei cicli circadiani o delle stagioni o secondo il pulsare sconfinato dell'universo e delle stelle. La lezione mahleriana, che in Bernstein diveniva consapevolezza del tempo immediatamente vissuto in una temporalità che si macerava come un tessuto di vicende caldamente familiari o affettive, è in Klemperer sguardo attonito sull'abisso della coscienza alla ricerca delle risposte metafisiche che le radici mortificate del mondo volgono in desolata solitudine, in straziata riflessione. Tipica del mondo tedesco, la speculazione astratta ha un unico grandissimo esponente anche da noi nella figura di Carlo Maria Giulini, in cui la densità problematica di Klemperer-Bach si trasforma in analisi del tragico, esperito in tutta la sua sofferta, drammatica contraddittorietà. Ecco allora il suo capolavoro interpretativo

nella *Quarta sinfonia* di Brahms sentita nelle sue convulse, apocalittiche tensioni visionarie del desiderio, l'ultimo, di trattenere un mondo scomparso dal suo definitivo sfacelo. Così il tema di "passacaglia" diviene sempre più rabbrividente, proiettato in un doloroso, roccioso sforzo titanico. È il Brahms riletto attraverso i codici del fremente, inarrestabile ritmo verdiano in cui la visione del fatalismo storico e personale è adesione accorata al canto intriso di un'epica eroica. È qui delineata la concezione del "tempo vivente" che fa tutt'uno con la storia vissuta dalla parte degli oppressi come in Manzoni, in Verga, in Silone. La riflessione speculativa aborre ogni ricorso filologico, ogni approccio anche lontanamente scritto; è soltanto adesione al moto spontaneo della vita nei suoi motivi più sofferti, più profondamente vissuti. Di qui la compostezza del suo modellato melodico ed armonico, il rifiuto di ogni sottolineatura aridamente formale che neghi anche solo per un attimo il messaggio morale di ogni composizione di cui l'interprete è servitore.

Il pianista cileno di formazione berlinese Claudio Arrau condusse dalla tastiera una battaglia molto simile a quella di Giulini con il quale collaborò, non a caso, nei *Concerti brahmsiani*. Anche in lui la rivendicazione del carattere etico della musica portò la sua interpretazione verso esiti inaspettati e grandiosi. La poetica del "suono vivente", come l'abbiamo qui chiamata, lo condusse ad una visione unitaria del repertorio come scaturito dall'unico prototipo bachiano in cui tutte le lingue della musica si dipartono e ritornano. Così anche gli esiti musicali più lontani come il poematismo visivo e virtuosistico lisztiano o il modellato vocalistico chopiniano o, ancor più, il simbolismo aereo debussyano apparivano accomunati dalla stessa tensione costruttiva ma snervata da un *melos* che diveniva sottofondo o raccordo tra stilemi diversi, tra mondi compositivi antitetici. Niente fu più grande della rievocazione dell'ultimo Beethoven in cui il "trascendentale", la meditazione su un suono al di là dal tempo e dalla vita era indagato con forza senza pari. Oppure il suo Schumann ricondotto ad una lezione saldamente unitaria proprio facendo riferimento alle reminiscenze bachiane del compositore sommo e ordinandole in una scansione unitaria, senza la più piccola concessione all'improvvisazione cui molti interpreti indulgono. Sta proprio qui l'enucleazione del "suono vivente", scaturito da una visione del mondo di ferma concezione anche formale, di stile inconfondibilmente riconoscibile e di chiara trasmissione anche didattica e contenutistica. È quel suono in grado di risvegliare in me che mi pongo al suo ascolto le ragioni sconfinite (perceptive, memorative e immaginative) cui il musicista creandolo, nella sua stessa concezione primigenia, volle alludere. Ecco allora che il mondo compositivo bachiano, essenzialmente ordinatore, richiama ogni altro musicista ed interprete sulla via di un ordine mentale e di un organicismo quasi biologico dell'opera in cui l'idea del *lebendige* è assolutamente adeguata, ne scaturisce per forza genetica. E in Arrau questa riflessione e questa consapevolezza del senso etico, appunto perché vivente all'interno dello stile dell'epoca e dell'autore, si manifesta con un'atarassia imperturbabile quasi annullando le condizioni agogiche dell'opera, ma permettendo al suono di coagularsi in melopee armonistiche, in meditative atmosfere sospese nel nulla, appunto concrezioni di una materia vivente di cui il pianista è in grado di scegliere i percorsi più coerenti, lo stile di una visione che sta molto al di sopra della mera lettura del testo musicale. Nulla di più lontano, perciò, dalle sirene oggi imperanti, imposte dal mondo degli agonismi musicali, delle competizioni dell'atletismo musicale parasportivo.

Da qui anche la ripresa di interesse per l'analisi di Heinrich Schenker, il musicologo austriaco vissuto tra il 1868 e il 1935, contemporaneo di Bruckner e di Mahler, non è casuale. Lo smarrimento della coscienza estetico-artistica in relazione all'opera d'arte anche, e soprattutto, musicale (la musica comunica il senso vivente della temporalità, che deve trasmettersi direttamente alla coscienza di chi ascolta) nel nostro secolo ha assunto aspetti di un delirante frammentismo. Le poetiche del negativo legate al razionalismo demitizzatore che ha fatto strame degli stessi mitologemi cui ogni creazione anche infantile deve tributare omaggio, hanno rivelato appieno il vuoto, la nullificazione dell'uomo che era sottesa a simili operazioni che ancora pretendono di chiamarsi arte. Ecco allora rinascere tra gli interpreti, che devono affrontare ogni giorno il vivo, palpitante discorso della musica, il bisogno di un centro, di un nucleo che organizzi questa realtà dispersiva e multiforme della vita del suono europeo giunto alla sua estinzione. Non si tratta che del principio di sopravvivenza in cui la coscienza del suono vivente ha un ultimo, estremo tentativo di consapevolezza. Di qui lo

studio dei capolavori del passato musicale come ultimi baluardi di un comporre organico, saldamente fondato sulle strutture tonali e sul contrappunto.

Conclusioni

Siamo ancora agli inizi di un'Estetica fenomenologica, i cui presupposti teorici manifestano non poche perplessità e difficoltà di procedimento sia gnoseologico che applicato alle operazioni di tipo artistico. I tentativi che qui si sono rivolti verso una riproposizione dei temi husserliani, che trovano applicazione in tutti i campi dell'umano (dalle scienze fisiche alla politica, dall'arte alla teologia alla psichiatria), hanno esplorato varie direzioni e contesti dei significati della musica. Il metodo del filosofo tedesco si è rivelato ancora ricco di possibilità specie in riferimento alla deduzione del suono originario e in relazione ad un'epoca di pericolosissima contraffazione di tutti i valori e i possibili significati dell'arte e della musica in particolare. Si può però considerare raggiunto l'obiettivo di una prima definizione di che cosa s'intenda per suono fenomenologico individuato in alcune precise poetiche interpretative, storicamente definite. Inoltre, in quest'ultima parte dedicata alla ricerca del "suono vivente", si è cercato di formulare una tematizzazione fenomenologica interpretativa collegata con un duplice sguardo d'orizzonte sul suono europeo: il classicismo germinale-generativo e quello di matrice filosofico-riflessiva. Ma il mondo degli interpreti non fa che richiamarci a quello compositivo che li fonda e di cui sono la continuazione esegetica, la riproposizione esecutiva. Anche per questo si è notato che oggi la vita interpretativa sta perdendo le radici storiche che giustificano l'analisi esecutiva, che diventa così un mero coacervo di pratiche musicali senza radici, tipiche di una società assertiva ai modelli tecnologici in cui anche la ripresa delle prassi organologiche antiche può diventare equivocamente un portato di travestimento del suono che ha perduto le sue radici.

È urgente anche una fenomenologia del suono europeo che ponga in evidenza le costanti della storia della musica o le sue fratture più significative o l'emergere di nuovi stadi di significato del suono lungo il corso dell'epoca classico-romantica, specialmente. Chi scrive ha delineato alcuni percorsi di una ricerca delle "figure del sacro" della musica europea tra Riforma e Controriforma e la fenomenologia del tempo storico e utopico nella *Missa Solemnis* di Beethoven. Sono studi che portano verso una vera e propria fenomenologia del suono romantico con le sue punte emergenti in Schubert e il suono vivente; Chopin e il suono del canto puro; Schumann e il suono dell'intuizione assoluta; Brahms e il suono della sintesi e della tradizione. Con lo sguardo sempre rivolto al nostro tempo, al suo bisogno di risignificare il suo destino musicale e culturale in cui il suono, depositario privilegiato della coscienza del tempo fluente-vivente, ha un ruolo, come abbiamo più volte sottolineato, insostituibile. Lo prova il crescente diffondersi della musica pur attraverso le sue forme neo o postcapitalistiche o ipertecnologiche. Lo prova la solitudine dell'uomo oggi pur immerso in una babele di linguaggi e di informazioni: una solitudine che solo il palpito dell'esperienza musicale, del "suono vivente" può colmare o almeno soccorrere nel frastuono cibernetico in cui siamo immersi.

Enzo Fantin

Bibliografia essenziale

- Edmund Husserl, *Zur Phaenomenologie der Inneren Zeitbewusstseins* 1893-1917, hgg v. Rudolf Böhm ("Husserliana", Bd X); 1966 by Martinus Nijhoff, The Hague, Olanda, pp 492, tr. it. di Alfredo Marini, Milano, Angeli, 1992
 Elio Franzini, *Fenomenologia*, Introduzione tematica al pensiero di Husserl, pp. 121, Milano, Angeli, 1993 (3a)
 E. Franzini - M. Mazzocut - Mis, *Estetica*, I nomi, i concetti, le correnti, soprattutto pp. 123-148, le 'voci' Poetica e Retorica e la vasta bibliografia, Milano, Bruno Mondadori, 1996
 W. Drabkin - S. Pasticci - E. Pozzi, *Analisi Schenkeriana, Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, pp. 165, Lucca, Libreria musicale italiana, 1995
 Antonio Farì, *Il canto dell'ombra*, pp. 135, Fasano di Brindisi, Schena, 1992
 Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Paris, Editions Galilée, 1995; tr. it. di G. Piana, Milano, Cortina, 1996
 AA.VV., *Musica senza aggettivi, Studi per Fedele D'Amico*, a cura di Agostino Ziino, due voll., pp. 827, Firenze Olschki, 1991
 Enzo Fantin, *Anno Liturgico ed espressione musicale, alla ricerca delle "figure della coscienza del sacro" tra Riforma e Controriforma*, pp. 53-57, Treviso, Diastema, Ensemble '900, 8, 1994
 E. Fantin, *Beethoven e la sua filosofia della storia nella Missa Solemnis*, (1995) (in corso di pubblicazione)

Scassatimpani e sovvenzioni

Sul vocabolario della lingua italiana Zingarelli alla voce veltro si legge: "varietà di cane alto, snello, con ventre esilissimo, capo conico e muso acuto, orecchie acute, pelame come seta, abilissimo alla corsa ma poco intelligente". Che di quadrupedi di tutte le razze, con capi sferici o allungati a mo' di... tubo, "musi" di bronzo, ventri pantagruelici e orecchie foderate di prosciutto, il mondo della musica, come di altri settori, sia arcipopolato è cosa assai nota anche se non sempre pubblicamente ammessa per oscuri interessi di bottega.

Di questo discorrevano in tono dimesso e sfiduciato, tra una forchettata di risotto e un sorso di lambrusco, alcuni militanti melomani seduti ad una tavolata all'"ombra" della Quercia in una sera di mezza estate. Un complessino fracassone accompagnava, come di prammatica in queste adunanze, la conversazione. Attorno, smosse dalla tiepida brezza notturna, sventolavano qua e là alcune bandiere di un rosso sempre più pallido ed esangue. "Da tempo l'Europa sta abdicando a se stessa per divenire una colonia culturale americana. E questo vale anche per la musica", sentenziava amareggiato uno di loro. E un altro di rincalzo: "Già, se un tempo l'arte dei suoni si esprimeva in italiano, tedesco, francese ora parla inglese. Bella roba!". E un terzo: "Sta' a vedere che fra qualche decennio si esprimerà in un qualche oscuro dialetto vu cumprà", affermazione, quest'ultima, accolta dal gruppo con un certo sospetto. Un compagno di fede leghista? "Provate a sbirciare i cartelloni di certi festival e ve ne renderete conto. E intanto quegli snob dei nostri cari intellettuali giù a pisciarsi sotto. Purché la cosa sappia di "popolare" e di "esotico"...". "Già, già. L'intellettuale di sinistra", intervenne un quarto, insegnante presso il locale conservatorio. "Strano animale. Colto, preparato su tutto ma quanto alla musica buono solo ad entusiasinarsi al suono di un tam tam, per non parlare delle manifestazioni più squallidamente consumistiche che spaccia regolarmente per oro colato". "E pensare che un tempo potevamo vantarci di un Nono, di un Pollini, di un Abbado..." "...e di tanti altri che si son fatti una fortuna a cantar Bandiera rossa...". "Sì, però oggi chi abbiamo? Quattro rochetari della malora, rompitempani e imbroglianti". "Capirete..", soggiunse un altro con tono ironico, "l'alto contenuto dei loro messaggi...". "Mica stupidi però i nuovi direttori artistici", intervenne il presunto "leghista", "con la storia di assecondare i palati più ruspanti, quelli, tanto per intenderci, della "ggente" comune che, dal momento che paga, ha sempre "raggione", le alimentano per bene le entrate del botteghino...". "Già, Santa Cecilia con il concerto, come lo chiamano loro, di quel vattelapesca, Pesaro con la nuova opera rock dell'anno prossimo..." "Caro mio, i cosiddetti compositori "seri" di oggi hanno ormai mangiato la foglia. Cribbio! Vuoi mettere il suono delle monete con quello di violini, oboi, sirene della Fiat, rutti, pernacchie ed altre amenità del genere faticosamente rielaborati al computer?".

Alto, snello, con ventre esilissimo, capo conico e muso acuto.

"Suvvia, non siate così disfattisti. Adesso che ai beni culturali c'è..." "Buono quello con la sua ultima sparata. Pare che tutti i generi abbiano uguale dignità e quindi diritto alle sovvenzioni statali, privilegio fino ad oggi ingiustamente concesso alla sola musica "classica". Che scemenze! Uno spettacolo di scassatimpani equiparato ad una manifestazione della Scala." "Sono artisti anche loro, poverini, e gli incassi da stadio che fanno, evidentemente non bastano più a mantenerli in vita. E poi quel che conta è il principio di uguaglianza".

Orecchie acute, pelame come seta, abilissimo alla corsa (alla poltrona) ma poco intelligente.

"Bella fregatura! Così va il mondo e calci in culo a chi non si adegua". "Pensate", intervenne il professore, "non contenti di aver assecondato questo sfacelo adesso vogliono anche rovinare i conservatori. E a dar la mazzata finale, porca vacca, un altro dei nostri". "Mio caro, non si sa per quale sorta di strana malia anche le persone più accorte e serie a contatto con l'atmosfera del Ministero della Pubblica Istruzione vanno in tilt, si bevono il cervello". "Pazienza farsela, per raggiungere lo scopo, con quel manipolo di intriganti che pensano ai soli interessi delle rispettive parrocchiette. Ma quel che più mi fa incazzare son quei colleghi ottusi che stanno dalla sua parte godendo come pazzi nel prenderla in quel posto!". "Ragazzi, che Caporetto!". "Eh, ai vecchi tempi...". Ma si interruppero all'avvicinarsi di un noto caporione, occhialuto, muso duro, sguardo diffidente, di quelli, tanto per intenderci, della serie mi spezzo ma non mi piego. E, su invito dell'animatore della festa, troncarono l'argomento e si misero, come tutti, a giocare a tombola.

Hans