

# *Musicaaa!*

## Periodico di cultura musicale

Anno III - Numero 9  
Settembre-Dicembre 1997

### Sommario

<i>La vita è un trillo</i>	pag. 3
<i>Un solo istante i palpiti</i> , di P. Mioli	4
<i>Gli approdi di Franz Schubert</i> , di A. Cantù	5
<i>Tappezzeria di lusso</i> , di G. Tuniola	7
<i>Il viaggio in Italia di Mendelssohn</i> , di A. Parisini	10
<i>Il lamento di Schubert</i> , di J. K. Huysmans	16
<i>I ferri del mestiere dell'operista Donizetti</i> , di C. Marengo	17
<i>Ardo ma non ardisco</i> , di P. Avanzi	22
<i>G. B. Platti: Catalogo generale delle opere</i> , a cura di A. Iesuè	27
<i>I giornalai dell'etere</i>	31

*Direttore responsabile:* Fiorenzo Cariola

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

### Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesuè (Roma)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Marta Lucchi (Modena)
Fausto Battini (Modena)	Laura Molle (Frosinone)
Elvira Bonfanti (Recco - GE)	Emanuela Negri (Verona)
Alberto Cantù (Milano)	Piero Neonato (Trento)
Antonio Carlini (Trento)	Laura Och (Verona)
Ivano Cavallini (Trieste)	Andrea Parisini (Bologna)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Tarcisio Chini (Trento)	Noemi Premuda (Trieste)
Alberto Cristani (Ravenna)	Anna Rastelli (Bolzano)
Vittorio Curzel (Trento)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Paolo Rigoli (Verona)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Elka Rigotti (Trento)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Antonio Fari (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Graziano Tisato (Albignasego - PD)
Piera Anna Franini (Costa Volpino - BG)	Giordano Tuniola (Ferrara)
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

## Abbonamento 1998 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

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

### Bologna

Ricordi, Via Goito

### Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

### Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

### Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

### Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

### Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

### Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

### Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Fernelli, 5

### Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

### Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

### Padova

Musica e Musica, Via Altinate

### Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

### Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

### Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

### Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

### Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

### Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

### Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

oltre alle biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

## Kreiseriana

### *La vita è un trillo, ossia anche le farfalle usano il cellulare*

*Stanotte devo essermi sognato Tartini. Proprio quello del Trillo del diavolo. La risata mefistofelica non gli mancava, ma il violino sì. Aveva in mano qualcosa di minuscolo che trillava in continuazione, tanto che al solo pensarci mi rintonano ancora le orecchie.*

*Insomma, per farla breve, mi sveglio di soprassalto, mi alzo, apro la finestra e... che puzza, che trrraffico! Accidenti, tento qualche gargarismo ma senza esito. Tanto trrraffico e tanti trrrattori in marcia verso Roma per scaricare liquame su Montecitorio, senza sapere che in cima a quella enorme discarica sta scritto "Non si accettano prenotazioni: Completo". Forse tutti gli allevatori vanno all'Urbe per dare il biberon ai poveri orfanelli Romolo e Remo, rimasti soli dopo che il Governo ha arrostito la lupa capitolina, offrendola a un certo Kohl (sarà il padre di Claudia?) durante l'ultimo pranzo ufficiale.*

*Chiudo immediatamente la finestra, colto dall'improvviso desiderio di uscire. Nello scendere la trrromba delle scale, Trrr. Ti pareva? È il portiere che conversa con la moglie intenta a fare le pulizie sul sottostante pianerottolo. Come mi vede spegne l'aggeggio, porgendomelo. Vuol favorire, dottore? Trrrcento scatti ogni trrrenta secondi. Roba da ricchi! La sa l'ultima? Me l'ha telefonata proprio ora mio figlio da Torino. Si tratta della rottamazione delle lampadine, dei lampadari e dei lampioni decisa dall'Ulivo. Una scelta illuminata... Fiat Lux, non so se ho reso l'idea. E quando l' "Avvocato d'Italia" si sarà rifatto il seno, allora rottameranno anche il silicone.*

*Scendo e fuori dal portone un signore mi urta. Trrr. Pronto? Mi scusi, sussurra con circospezione, è mia moglie che vuol sapere le ultime sulla borsa. Non so, non conosco il nuovo amante della Parietti. Sulla plancia dell'edicola sta scritto che il Pontefice balla l'Habanera, mentre Fidel Castro intona il Requiem. E Bill Clinton? Beh, quello accusa Fumus persecutionis per un sigaro Avana, e certo non va bene! È arrabbiatissimo: "I Giorni dell'Iraq".*

*Ma che trrraffico insopportabile. Meglio rifugiarsi in qualche giardino. Almeno sotto una pianta si respira, e senza trrroppo inquinamento acustico. Entro e, guarda un po', c'è una farfalla che, preso dalla curiosità, inseguo. E mentre il variopinto insetto si infila in un cespuglio, Trrr, Trrr e ancora Trrr. Accidenti, anche lui? Mi acquatto dietro la macchia per capire meglio. Pronto, sei tu cara? Sì tesoro. Sbirccio di sottocchi, scoprendomi un po' guardone e chi ti vedo? Due creature alate, maschio e femmina, l'uno accanto all'altra sul bordo di un fiore. Lei con la chioma color ramarro, lui tatuato e trafitto da una dozzina di orecchini. Non si toccano e nemmeno si guardano, ma comunicano un grande amore secondo le ultime disposizioni Telecom. Ai miei tempi imperavano gli Smack, gli Slurp, i baci, insomma, ora i Trrr, ultima scoperta della biologia cellulare.*

*Per discrezione lascio in fretta il giardino, avviandomi di nuovo in mezzo al trrraffico, di nuovo nel folto degli avvenimenti, Sulla plancia dell'altra edicola, altre notizie fresche fresche. Per esempio, i trucchi contabili del Governo. Un momento, trucchi - ripeto - trucchi. Devo essermi normalizzato. Dicevamo del Governo Prrrrodi.*

*Prrr? Che l'Azienda telefonica abbia cambiato segnale acustico?*

*Resta pur sempre, come dice il buon Falstaff, la "demenza trillante".*

**J. Kreiser**

## *Un solo istante i palpiti*

*Ribrucia la fiamma respighiana, ma non a discapito del divino Settecento di Händel e Pergolesi: sulle inaugurazioni liriche '97-'98*

di Piero Mioli

Se non fosse per il *Macbeth* della Scala, il *Don Carlos* di Trieste e la *Turandot* di Bologna, bisognerebbe proprio riconoscere che Verdi e Puccini sono un po' decaduti, dai vertici inaugurali di qualche decennio fa.

La stagione lirica 1997-1998, infatti, ha visto i teatri italiani muoversi su scelte varie, originali, non di rado apprezzabili e comunque curiose (se non capricciose).

Il Regio di Parma, ad esempio, è riuscito a essere verdiano e originale nello stesso tempo, con quel *Giorno di regno* che rimane sempre una bella commedia d'altri tempi, brillante e commovente di marchesine e contessine, rampolli squattrinati e ufficiali "dissipati": e la compagnia di canto, che nel Verdi solito sarebbe stata censurabile, qui s'è divertita e ha fatto divertire.

Ma nessuno negherà palme di assoluta e scomoda novità al Massimo di Catania, al Comunale di Ferrara, all'Opera di Roma: l'un teatro non s'è accontentato della divina musica di Händel e ha messo in scena un *Rinaldo & C.* smontato e ricomposto da Azio Corghi; l'altro ha ritenuto che il libretto metastasiano della *Clemenza di Tito* di Mozart, per quanto aggiornato a suo tempo da Caterino Mazzolà, fosse una povera anticaglia e andasse ammodernato addirittura agli USA di 200 anni dopo, almeno disegnando un gruppo di giovani cantanti ben accolti dal pubblico; l'altro teatro ancora ha rispolverato la fastosa, decadente, bizantina *Fiamma* di Respighi e cercando di rispettarne tutta la temperie proto-novecentesca, grazie al felice apporto di un regista come Ugo de Hana che infittirebbe di particolari anche la più semplice farsa settecentesca.

Il Settecento appunto, e il Novecento: sono i due poli della storia dell'opera (giacché il Seicento seguita a languire e il Duemila è solo alle porte), che hanno destato l'interesse dei teatri di Jesi e di Genova.

A Jesi ha fatto ritorno Giambattista Pergolesi, alla grande: *La serva padrona*, senza dubbio, ma non più sola bensì logicamente inserita nei tre atti del suo dramma serio d'origine, *Il prigionier superbo* ovviamente grondante di belle melodie.

A Genova è calato invece Benjamin Britten, con un'opera di soggetto significativamente marino come *Peter Grimes*, e bene, benissimo, anche per placare le inveterate diffidenze dei pubblici contro tutto quanto sia venuto dopo Puccini.

Ma il panorama non è ancora finito, perché vi manca ancora il repertorio francese: sempre, e per fortuna, popolare in Italia, eccolo a Palermo con il gioiellino di Gounod intitolato a *Romeo et Juliette*, e a Torino con lo scrigno prezioso di Saint-Saëns intitolato a *Samson et Dalila*.

E Donizetti, il celebrando dell'annata '97-'98? Molto bolle in pentola, ma intanto il S. Carlo di Napoli ha riproposto l'intramontabile *Elisir d'amore*, invero senza una grinza, dal Dulcamara gustosissimo di Enzo Dara al Nemorino intenso e corposo di Luciano Pavarotti (il corpo allude allo spessore vocale, a null'altro). O meglio, con una grinza: che Pavarotti abbia cantato "Una furtiva lacrima" da par suo e della romanza mirabile abbia bissato soltanto la seconda strofa, "Un solo istante i palpiti".

## *Gli approdi di Franz Schubert*

*Riflessioni e riscontri per un bicentenario*

di Alberto Cantù

La produzione così ampia di Franz Schubert (1797-1828) - un migliaio di lavori - realizzata in una vita tanto breve - 31 anni, 9 mesi e una manciata di giorni - si può dividere in due periodi ben distinti, come scrive Renato di Benedetto. Il quale pure osserva come gli sviluppi di cui dà conto il secondo di questi periodi siano dovuti ad una maturazione e spinta creativa tutte interne anziché ad eventi eccezionali. “Eventi” di cui, infatti, la biografia schubertiana non dà conto.

L’ “anno spartiacque” coincide col 1820: coi due terzi del cammino della vita di Schubert. È l’anno che chiude una creatività rivolta anzitutto alla “musica d’uso” e d’intrattenimento: brani per complessi amatoriali, come le prime sei Sinfonie e, *ante omnes*, per gli amici di memorabili quanto conviviali Schubertiadi. È l’anno del congedo da lavori d’una tenerezza e giososità tutta viennese, seppure ricalcati in larga misura su Haydn e Mozart.

L’anno-ponte fra le “piccole forme”, pur col crisma del capolavoro sorgivo e assoluto - l’*espace* di un *Lied* - e nuovi lavori su ampia scala e di forti ambizioni come la Sonata pianistica, il Quartetto per archi e la Sinfonia, a testimoniare una sorta di “competizione” con Beethoven, attivo nella stessa Vienna proprio in quegli anni (significativo che la sinfonia in do maggiore detta “La Grande”, del marzo 1828, scovata da Schumann e diretta da Mendelssohn nel ’39, non fosse stata eseguita, l’autore vivente, perché “troppo lunga e difficile”).

L’anno 1820 e quelli subito a ridosso, fra silenzi compositivi, torsi e abbozzi, tentativi, movimenti staccati e lavori rimasti incompiuti (il più celebre, la Sinfonia in si minore, appunto “L’incompiuta”, il cui autografo data 30 ottobre 1822) indicano una svolta e un mutamento ancora in atto. Stanno cioè a significare un’importante crisi di identità. Attestano una pausa di maturazione (le Sonate pianistiche torneranno a fluire solo nel ’25-’26) e un raccogliere le forze per rinnovarsi e affrontare l’impegno di più ampie, personali e complesse strutture compositive.

Per quanto riguarda il Quartetto per archi, il brano di ricerca e di svolta è il *Quartettsatz* in do minore D 703 appunto del fatidico 1820. Nell’andare “verso la completa libertà della rappresentazione individuale” (B. Paumgartner), questo *Allegro assai* precede e prepara la ripresa quartettistica che avremo di lì a quattro anni. Fa da Ouverture ai tre capolavori in la minore D 804 (febbraio o inizio marzo 1824), in re minore D 810 *Der Tod und das Mädchen* ossia *La Morte e la Fanciulla* come da variazioni, nel secondo tempo, sulla melodia cantata dalla Morte nell’omonimo *Lied* (marzo 1824 - inizio del ’26) e il vertice supremo e visionario del Quartetto in sol maggiore D 887 (20-30 giugno 1826) sino all’ultimo, sommo lavoro cameristico schubertiano: il Quintetto per archi D 956 (agosto-settembre 1828) nello stesso do maggiore della “Grande”, composta - lo abbiamo visto - sei mesi prima.

Ciascuno degli ultimi Quartetti ha un tono espressivo di punta che culmina nei modi “visionari” di quello del congedo.

Nel Quartetto in la minore predomina la malinconia, dolcemente assaporata. In quello in re minore, invece, è lo “sconforto infinito” su cui va a parare l’ “inquietudine” - ancora Paumgartner - da cui muove il lavoro. Sconforto esemplificato dall’insistenza come ossessiva su tonalità minori: su toni minori ora demoniaci (re minore, appunto) ora (sol minore) con l’ethos di inquietudine e tormenti già attestato da Mozart. Così, nel Quartetto *La Morte e la Fanciulla* sono in minore tutti e quattro i movimenti: nel tono d’impianto, oltre s’intende l’*Allegro* d’apertura, è lo *Scherzo Allegro molto* - da sottolineare la sua niente affatto scherzevole cupezza e grevità di passo, di colore, di “sforzati” e di

taglio imitativo - e il Finale *Presto* che rinuncia pure alla canonica conclusione in maggiore. In sol minore è l'*Andante con moto*, fatto d'un Tema - quello della Morte - di cinque Variazioni e una Coda (qui solo la Quarta Variazione schiarisce in re maggiore così come aveva fatto il *Trio*, melodico e rasserenatore, dello *Scherzo*).

Ancora. L'urgenza ritmica e la violenza sonora del "segnale" - un segnale tematico - con cui attacca introduttivamente il Quartetto, preannuncia, dell'*Allegro*, la foga, anzi furia contrappuntistica, drammatica e disperata che nulla sacrifica alla qualità e al carattere dei materiali - Schubert il lirico - i quali risultano parte d'un tutto melodico e polifonico al contempo. Ci sono, in questo *Allegro*, due temi contrastanti e sezioni di esposizione, sviluppo e ripresa secondo l'itinerario canonico dell'*Allegro* di Sonata. Sugli schemi, però, prevale uno stato di continuo divenire con bruschi e interrogativi traguardi tonali ma soprattutto con modulazioni inarrestabili. È un girare senza via d'uscita in un labirinto di contrasti insanabili. Itinerario il quale rispecchia tutto il pessimismo schubertiano. Quello che ha per contropartita consolatoria melodie di assoluta bellezza - il lirico secondo tema dei violini per terze - dove la frase melodica incantata è appunto l'altra faccia, consolatoria come si diceva, del "male di vivere". Che è quanto si osserva nell'*Andante* con il moto circolare, dunque mai concluso, del piede dattilico - due lunghe-una breve, due lunghe - da cui muove il tema. Con l'assunto fascinatore della melodia che nel *Lied Der Tod und das Mädchen* la Morte canta alla Fanciulla per trarla a sé: "Dammi la tua mano, bella creatura delicata! Sono un'amica, non vengo per punirti. Su, coraggio! Non sono cattiva, dolcemente dormirai fra le mie braccia!". Proprio il dolce, ovattato ritorno nel grembo materno quale unico, auspicato approdo del negativo esistenziale. Negativo di cui le Variazioni sono un bilancio.

Il Quintetto in do maggiore D 956 vede l'insolito raddoppio del violoncello - il che dà al lavoro pienezza sonora ma anche inquietudine timbrica - e i caratteri riassuntivi e conclusivi dell'opera del congedo. Come ha sintetizzato Andrea Zamboni in una delle sue schede sui componimenti cameristici dell'Ottocento, l'"aspetto confidenziale dell'espressione, quando emerge, si vela di tristezza, l'armonia si tinge di riflessi cangianti e la scrittura offre un'inesauribile varietà di soluzioni tecniche nella gestione d'insieme. Tutto appare come fondamentale frutto di una riflessione ultima e coerente. Resta tuttavia l'impressione, riascoltando questo Quintetto, di una semplicità familiare, al di là degli aspetti straordinari del pensiero schubertiano: semplicità espressa sottovoce, con il cuore che racconta, ricorda, sogna". Così, se nel primo *Allegro ma non troppo*, dove troviamo echi della *Fantasia* per violino e pianoforte D 934 anch'essa in do maggiore, la cupezza drammatica dell'esordio si allarga d'improvviso, con fare lacerante, alla conclusione del movimento; così - dicevamo - se questa cupezza campeggia e dirompe, poi però si smorza per fare spazio alla bellezza raccolta del secondo tema. Nell'anticipare oasi d'intimità e struggimenti che saranno di Johannes Brahms, tale tema dà il via a sonorità contenute e sfumate, tutte rifrangenti luminose. Apre un discorso, come negli altri tre movimenti, fluido e fatto di chiaroscuri anziché di sobbalzi, ricco di amabilità viennese, d'una grazia remota in rimando appunto riassuntivo e conclusivo a modelli mozartiani: su tutti il Quintetto per archi KV 515 nello stesso do maggiore.

Cellula unitaria dell'intero lavoro è l'intervallo di seconda minore, impiegato sia in senso melodico-armonico - proprio la dolenza impressa da questo intervallo al primo tema dell'*Allegro* d'esordio - sia nel definire il rapporto fra le tonalità interne ai vari movimenti: quelle toccate dallo sviluppo ancora dell'*Allegro*, i toni di mi maggiore e fa minore per il grande, assorto e liederistico *Adagio* (sarà un modello per Brahms così come lo *Scherzo* subito seguente) e quelli di do maggiore e re bemolle maggiore rispettivamente per lo *Scherzo Presto* e il *Trio Andante sostenuto*. A sua volta, l'*Allegretto* si congeda (e congeda Schubert dalla musica da camera) trasfigurando l'intrattenimento *Biedermeier* in umorismo decantato. Un *humour* che muove da un ritornello scanzonato e danzante-popolare e si svolge fra varianti o riapparizioni di questo tema e nuovi episodi. Il tutto rifacendosi al Rondò "lieto fine" di Concerto fra Viotti e Paganini secondo il gusto coevo, tante volte battuto.

**Alberto Cantù**

## Tappezzeria di lusso

*Intorno al rapporto musica e immagine nel film*

di **Giordano Tunio**

Credo sia assai nota la definizione della musica per film enunciata dal grande compositore Igor Stravinskij: semplice e pura tappezzeria che aveva, come suo unico compito, quello di arricchire il compositore. Di fatto il rapporto tra il grande compositore russo e il cinema anche se non sempre ostile ed avverso, fu certamente conflittuale e labile. Roman Vlad e Jacques Ibert hanno posto in evidenza la condizione di dipendenza della musica rispetto all'immagine ed alla narrazione filmica ed Ennio Morricone ha più volte rilevato come il musicista di cinema reagisce soggettivamente alle immagini o alla scena filmica in virtù proprio della caratteristica della musica che è quella di essere un'arte astratta, un'arte che non rimanda a nulla al di fuori di sé stessa. Morricone concepisce la musica per film in termini di convenzione e transazione con il fenomeno filmico fino ad escludere una possibile relazione di tipo impressionistico. Pur consapevole di dipendere dall'immagine e d'attivare un processo assai simile a quello della musica a programma, Morricone intende restituire alla musica cinematografica dignità ed elevata qualità artigianale se non artistica. Perfettamente in sintonia con quanto sostiene Ennio Morricone, possiamo affermare che non esiste nessuna relazione semantica tra la musica e le sequenze di immagini, poiché essa inonda le scene extra-immagine, in quanto essa stessa extra-immagine.

Nella musica non esiste dunque un reale collegamento con azioni, personaggi, oggetti o situazioni extra-musicali. La peculiarità di quest'arte sembrerebbe escludere ogni possibilità di esprimere concetti. Un eventuale processo denotativo verrebbe ad attuarsi solo in quei casi in cui un elemento musicale acquisisse un particolare valore simbolico o indicativo, come in occasione dell'uso del *Leitmotiv* o dei suoni onomatopeici. In conclusione, è più razionale e chiaro definire un rapporto tra musicista e cinema che tra musica e film. Mi sembra tuttavia innegabile l'esistenza di un rapporto reale tra suono e immagine; questo può esplicitarsi attraverso un insieme di funzioni pragmatiche, d'ipotesi operative e considerazioni estetiche assai complesse e differenti. I teorici hanno disquisito ampiamente sull'argomento cercando di volta in volta di coglierne gli aspetti salienti, ponendo in evidenza il rapporto musica-immagine in quanto coincidenza o discrepanza ritmico-temporale delle due componenti fondamentali, quella musicale e quella visiva. Talvolta hanno fatto riferimento alla scelta estetica che considera la musica elemento narrativo per inserirla nel contesto filmico conservandone la piena autonomia. S. M. Eisenstein, nel sottolineare come le figurazioni musicali e visive non siano paragonabili ad elementi strettamente descrittivi, ritiene inutile e senza senso cercar di trovare gli equivalenti agli elementi musicali trasferibili solamente in immagini: l'unica possibile e profonda relazione fra il suono e la sequenza filmica è costituita dai movimenti fondamentali della musica e dell'immagine. Per il regista russo non possono esistere equivalenze assolute, esattamente corrispondenti agli "elementi musicali trasferibili solamente in immagini". Voler ad ogni costo identificare un effetto emozionale di un brano musicale come suo equivalente unico ed indissolubile è quindi operazione quanto mai ingenua e non rispondente alla realtà. Significherebbe, oltre tutto, ignorare l'ineludibile processo connotativo che viene ad attuarsi ogniqualvolta c'immergiamo nell'ascolto di un brano musicale.

Nel momento in cui la componente grammaticale-strutturale si configura in opera compiuta, diviene stimolazione connotativa. Le connotazioni emotive, ideologiche o stilistico culturali, rivestono un ruolo di primaria importanza nella fruizione musicale e, similmente, si comportano nel coniugarsi con la sequenza filmica. Non di rado viene a crearsi un tipo di simbolismo musicale frutto di stereotipi, abitudini culturali e convenzioni. La musica diventa, in questo caso, "funzionale" e partecipa ad un procedimento di integrazione assai più ampio e complesso, fino a perdere la sua totale autonomia, in

un rapporto di sudditanza con l'immagine. La musica, nel cinema, acquisisce nuovi elementi ed interagisce con altri componenti operando una sintesi che esprime una nuova realtà estetica e comunicativa; le connotazioni si trovano nel punto di intersezione in cui confluiscono i messaggi multipli. Indipendentemente dalle varie e possibili considerazioni, rimane l'interrogativo se la musica debba sottostare al discorso filmico accettandone incondizionatamente la prevaricazione nell'ambito di semplice e pura funzione di accompagnamento sonoro o se, pur nel tentativo di integrarsi e plasmarsi con l'articolazione narrativa dell'azione visiva, non possa o debba creare una struttura autonoma. La coesistenza di codici e architetture di natura diversa è possibile soprattutto nel cinema, dove la musica si sposa con l'immagine in movimento con la massima logica e naturalezza nelle più disparate situazioni. Lo spettatore, per una serie di molteplici e complesse ragioni, viene influenzato dalla musica in quanto tale, più che dalle caratteristiche peculiari di un certo brano musicale. Per una serie di associazioni più o meno volontarie che scaturiscono nell'istante stesso in cui si producono simultaneamente il fenomeno auditivo e quello visivo, lo svolgimento di un tema o di un brano musicale può palesare una concordanza con una composizione plastica, architettonica.

Nell'ambito del rapporto colonna sonora e colonna delle immagini, possiamo supporre un'area semantica che osservi tre aspetti distinti: la musica sull'immagine, la musica nell'immagine e la musica contro l'immagine. Vengono così a crearsi parametri attendibili e concretamente verificabili in diversi contesti. Il rapporto dialettico tra colonna sonora e colonna visiva è determinante quando prende atto delle reciproche esigenze senza offendere le peculiarità di ogni forma linguistica, senza alcuna discriminazione. L'uso della musica nel film e la sua subordinazione alla sequenza cinematografica deve rispettare una logica che appartiene, con caratteristiche differenti, tanto alla musica quanto al linguaggio filmico. Se è impossibile ottenere un costante e corrispondente livello qualitativo in senso assoluto tra le due componenti, è importante che entrambe conseguano pari dignità, senza scadimento scontato della musica con la realizzazione di un commento banale o volgare. Vi sono tuttavia esempi che non tengono conto dei principi enunciati e rappresentano assai spesso dei veri e propri esempi negativi, non solo nella loro applicazione pratica, ma anche nella loro concezione estetica. Un modo di concepire la colonna musicale con molta superficialità ed una distorsione dei canoni estetici ed interpretativi del linguaggio musicale è la presunzione di poter appiccicare un genere musicale ad una situazione filmica in modo approssimativo. Nel ricercare un banale corrispondere di brani musicali preesistenti (spesso di repertorio) a situazioni e tipi di atmosfera di genere diverso si cade nell'assurdo, talvolta nel ridicolo e mi pare sia evidente l'ingenuità dell'abbinamento. Prima dell'avvento del cinema sonoro l'impiego di musica preesistente e l'uso di una vera e propria biblioteca musicale a cui accedere costituiva il metodo più comune di sonorizzazione del film muto e ci si poteva avvalere di pagine musicali per pianoforte (con cui generalmente si accompagnava la proiezione cinematografica nella sala) o per piccoli organici strumentali, che si adattavano più o meno alle situazioni narrative più disparate. Era possibile scegliere tra un vasto repertorio comprendente "Scene drammatiche", "Scene comiche", "Momenti lirici", "Atmosfere romantiche" ed altro. Questa prassi compilativa costituiva un uso (ed un abuso) di brani di repertorio che, nei casi peggiori, tuttora è vivo: basti pensare a certe antologie discografiche disponibili per uso cineamatoriale o ai suggerimenti destinati sempre agli amatori cinematografari che qualcuno in più occasioni offre come soluzione al problema del commento musicale. In ogni modo è opportuno pensare ad una realtà che, pur palesandosi diversamente, appartiene all'espressione cinematografica come a quella musicale: la logica in quanto manifestazione del pensiero.

Esiste una logica filmica e una logica musicale e ognuna di queste si avvale di una propria sintassi. Logica musicale è sinonimo di pensiero musicale e il musicista "pensa musicalmente", rispettando limiti e possibilità peculiari dell'arte dei suoni. La musica, arte autonoma ed aconcettuale, esprime soltanto sé stessa, ma ciò non significa che essa non possa porsi in relazione con emozioni o non abbia la facoltà di destare nell'ascoltatore impressioni e suggestioni più o meno intense; piuttosto queste scaturiscono sicuramente da processi psicologici individuali e riconducibili ad una dinamica del sentimento di cui la musica può rappresentare il momento simbolico. Nel momento in cui la musica perde la propria dimensione per acquisirne una nuova, subordinata all'immagine, diventa elemento costitutivo del film. Ogni elemento grammaticale che si sposa con l'immagine diventa componente



essenziale del film ; ciò avviene senza che la compartecipazione ai problemi espressivi del prodotto cinematografico sottragga alla musica la propria identità semantica, la propria “logica”, fatta di una sintassi che ad essa soltanto appartiene.

Uno dei molti problemi è l’inserimento di brani musicali in sequenze o frammenti di queste di durata tale che non consentono un normale svolgimento tematico e costringono il compositore ad intervenire con tagli ed adattamenti talvolta poco ortodossi. Questo porta a comporre linee melodiche molto brevi e duttili, pur rispettando il loro spontaneo evolversi nell’ambito della necessaria ed ovvia logica linguistica. A volte è sufficiente un “gesto” melodico perché questo assuma un particolare “significato”, in analogia con la tecnica madrigalistica o il descrittivismo musicale.

La logica dello schermo e quella musicale richiedono l’osservanza delle esigenze narrative che quasi sempre sono già state determinate dal montaggio cinematografico che pone il musicista di fronte al fatto compiuto. È necessario quindi che il compositore sappia “leggere” il film e cogliere il senso interno delle immagini, consapevole, peraltro, di comporre musica “applicata” che obbedisce ad una logica tutta sua, inserita in questa nuova dimensione, senza ritenerla un genere inferiore, di seconda categoria rispetto a quella destinata al teatro o alla sala da concerto, ma solo “musica in funzione del cinema”. Si pensi come Kubrick, nel suo film *2001: Odissea nello spazio*, usa il *Donau-Walzer* op. 314 di Strauss mutandone radicalmente la normale collocazione storica, sociale e culturale, per inserirlo in una ambientazione proiettata nel futuro a sostegno di un magnifico e surreale balletto di astronavi e pianeti nello spazio. Indubbiamente è un esempio non solo di stravolgimento del contesto di cui generalmente fa parte il valzer Straussiano secondo la nostra cultura, ma rappresenta una sfida all’immaginazione dello spettatore, senza che il linguaggio melodico, armonico e timbrico del brano venga modificato nella sua essenza fondamentale; vi si interviene solo con qualche lieve cambiamento strutturale per consentirne l’inserimento nei tempi filmici. In questo caso abbiamo un esempio di musica preesistente “applicata” all’azione cinematografica in cui il montaggio delle immagini è presumibilmente costruito sulla musica stessa. Similmente si può constatare come nel film *Barry Lyndon* sempre Stanley Kubrick utilizzi, per la sequenza dell’incontro di Barry con la futura Lady Lyndon, il secondo movimento del Trio in Mi bemolle Maggiore n. 2 op. 100 di Franz Schubert ripetendo però le prime venti battute del primo tema dell’Andante con moto e mutando la struttura originaria della composizione. Questi esempi considerano l’impiego di musica preesistente nel cinema, ma ugualmente si possono riscontrare eccellenti soluzioni di compositori che hanno composto musica per il film osservando i principi estetici e i canoni compositivi tradizionali. Nel film *La Signora omicidi (The Lady killers, 1956)* di Alexander Mackendrick, il compositore Tristram Cary compone una Fuga, ovvero una tra le forme più barocche e accademiche della letteratura musicale, ma anche tra le più raffinate e complesse. All’opposto, Nino Rota ha composto quasi tutte le colonne sonore dei film di Fellini servendosi di schemi compositivi stereotipati, molto semplici ed orecchiabili, che ben si prestavano alla poetica del grande regista scomparso, sposandosi con le sue idee di commento musicale cinematografico.

Che il suono sia diegetico od extradiegetico, fedele o no al principio dell’asincronismo, esso deve sempre rispondere all’esigenza di interpretare la capacità espressiva del film. Molto spesso la musica deve creare un’impressione dell’epoca e del luogo, svolgendo funzioni identificative e discorsive; il mondo dei suoni viene così ad essere parte fondamentale della struttura della scena e dell’azione drammaturgica divenendone componente determinante alla continuità del film. Ad essa si contrappone soltanto il silenzio - come scelta estetica e non come limite - che può esaltare determinati momenti del racconto filmico costituendo la rarefazione della componente musicale; la colonna sonora, tuttavia, rimane una necessità per lo spettatore, anche quando si passa dall’uso essenziale ed elegante - talvolta laconico - di un Antonioni o del cinema della *nouvelle vague*, all’eccesso di certi film commerciali o destinati alla pubblicità. L’incidenza e gli effetti della musica sulla comprensione dell’immagine e relativa connessione si presentano come oggetto di studio per il futuro, poiché sono ancora moltissimi gli interrogativi che ci poniamo e che ci inducono a riflettere su molti aspetti fenomenologici. Un rapporto complesso e del tutto aperto all’indagine ed alla riflessione, quindi non certamente privo di fascino.

**Giordano Tunio**

---

## *Il viaggio in Italia di Mendelssohn*

di Andrea Parisini

“Finalmente in Italia! Vi ho sempre pensato come a una delle gioie più grandi della mia vita, da quando ho la facoltà di intendere. Ora questa meravigliosa avventura è incominciata e io la sto vivendo. La giornata di oggi è stata ricca di impressioni, cosicché ho potuto avere un po' di raccoglimento solo questa sera, e vi scrivo per ringraziarvi, cari genitori, della felicità che mi avete procurato, e voglio pensare anche a voi, care sorelle, e mi augurerei, o Paolo, che tu fossi qui per godere insieme a me della affaccendata attività di questa gente. Vorrei far vedere a te, o Hensel, che l'*Assunzione di Maria Vergine* è veramente la cosa più divina che un uomo abbia mai potuto dipingere! Ma voi non siete qui, e io devo manifestare il mio entusiasmo in pessimo italiano al facchino, quando ci fermiamo. Se continuo così come in questo primo giorno la mia mente si confonderà tutta, poiché a ogni ora mi si presentano cose tanto meravigliose e indimenticabili che non so davvero come potrò fare per riuscire a comprenderle bene e a fondo. Ho veduto l'*Assunzione*, poi un'intera galleria nel palazzo Manfrini, poi una solennità religiosa nella chiesa dove ho trovato il *San Pietro* del Tiziano, poi ancora la chiesa di San Marco. Dopo pranzo ho fatto una gita lungo il mare Adriatico; quindi sono andato ai giardini pubblici, dove il popolo si sdraia sull'erba e mangia; infine, ancora a piazza San Marco, dove sul far della sera vi è un incredibile movimento e affollamento di gente. E tutto si deve vedere oggi, perché domani resta ancora molto da vedere e c'è sempre qualche cosa di nuovo” (lettera alla famiglia del 10 ottobre 1830. Il documento è tratto, come i seguenti, da Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lettere dall'Italia*, Torino, Fògola editore “La torre d'avorio”, 1983).

Con queste parole, a cinque mesi dalla sua partenza da Berlino, Mendelssohn annuncia al padre Abraham, alla madre Lea e alla famiglia tutta, nonché al cognato Hensel, sposo della sorella Fanny, il suo arrivo a Venezia. Un Mendelssohn ventunenne, entusiasta della vita e dell'arte e già carico di successi, giunto in Italia dopo aver fatto visita a Goethe nella sua regia residenza di Weimar ed aver da questi ricevuto il viatico per il “paese dove fioriscono i limoni”. Del vecchio saggio, a cui lo legava un'amicizia quale né Mozart, né Beethoven, né Schubert poterono mai vantare, Mendelssohn assume quel distacco, quello spirito oggettivo nell'osservazione della realtà che il poderoso *corpus* di lettere ci testimonia in maniera così eloquente. Vi troviamo i modi del perfetto *gentleman*, del turista d'alto bordo e un po' schizzinoso ma animato da un'inesauribile curiosità e voglia di apprendere. Nutre le sue osservazioni una cultura vasta, estesa a una molteplicità straordinaria di discipline, ma soprattutto improntata al culto del bello, secondo i precetti classicistici ricevuti fin da fanciullo da Ludwig Heise e, per la musica, da Friedrich Zelter, entrambi ferventi ammiratori di Goethe.

Il piano di viaggio è attentamente predisposto e comprende soggiorni nei principali centri italiani: da Venezia a Firenze, da Roma a Napoli, e poi a ritroso passando per Genova e Milano. Contrariamente però a Liszt, che romanticamente avrebbe visto nei capolavori dell'arte e della letteratura italiana fonti preziose d'ispirazione, l'atteggiamento di Mendelssohn si mantiene, potremmo dire, fondamentalmente turistico. Le testimonianze dell'arte, specie quella rinascimentale, costituiscono per lui motivo del più grande interesse, sorta di nutrimento corroborante che deve elevare l'animo ma senza distorgliere la mente dal lavoro quotidiano. La mitezza del clima e l'incanto della natura, se lo affascina, distraendolo temporaneamente dai suoi impegni, non esercitano tuttavia una vera influenza

sul suo pensiero, che negli anni 1830-1831 si indirizza su opere tutt'altro che solari, quali, ad eccezione della *Sinfonia Italiana*, la cantata profana *Die erste Walpurgisnacht*, da Goethe, e l'ouverture sinfonica *La Grotta di Fingal*, oltre ai primi abbozzi della *Sinfonia "Scozzese"* e a un certo numero di composizioni sacre. Mendelssohn rimane insomma ben legato al proprio mondo, lui, artista tedesco, che grazie anche alla guida di Zelter, ha ormai chiaro il senso della propria appartenenza alla civiltà di Bach e che ora, in Italia, può allargare il proprio respiro attraverso la conoscenza dei grandi polifonisti dell'età rinascimentale, Palestrina *in primis*.

Sulla strada maestra di Roma vi è comunque Firenze, che gli offre motivi d'incanto non meno intensi di quelli di Venezia. Un luogo, ancora una volta, visto con gli occhi del classicista, attratto in egual misura dalla generosità del paesaggio, nel quale è tangibile la mano operosa dell'uomo, che dai tesori dell'arte. "Un'ora prima di arrivare a Firenze il vetturino mi ha detto che solo allora aveva inizio il bel paese; ed è vero che il bel paese d'Italia comincia soltanto da questa regione. Vi sono ville su tutte le alture, vecchie mura, sopra le mura rose e aloe, sopra i fiori grappoli d'uva, sopra i rampicanti s'intravedono gli olivi e la cima dei cipressi e dei pini, e il tutto stagliato nettamente contro il cielo. Oltre a ciò visi leggiadri e angolosi, e vita dappertutto nelle strade e, in lontananza nella valle, l'azzurro della città" (lettera alla famiglia del 23 ottobre 1830). E qualche giorno più tardi, il 30 ottobre: "Dopo la calda pioggia di ieri l'aria è così piacevolmente tiepida che mi siedo presso la finestra aperta e scrivo; e non fa male davvero il vedere la gente che gira per le strade con canestri di fiori odorosi e offre violette fresche, rose e garofani. Ieri l'altro ero stanco di ammirare quadri, statue, vasi e di visitare musei, e pensai quindi di andare a passeggio per tutto il pomeriggio. Mi comprai un mazzolino di narcisi e di eliotropi e salii sulla collina in mezzo ai vigneti. Fu una deliziosa passeggiata e mi sentii ristorato e di buon umore vedendomi intorno una natura festante, e mille lieti pensieri mi frullavano pel capo. Giunsi così a una palazzina di campagna, Bellosguardo, dove si vede dinnanzi a sé tutta Firenze con la sua ampia vallata; mi consolai tutto alla vista di questa ricca città e delle sue fitte torri e de' suoi magnifici palazzi, ma più ancora delle innumerevoli e bianche ville che coprono tutti i monti e tutte le colline fin dove arriva l'occhio. Quando presi il canocchiale e spinsi lo sguardo attraverso le nebbie turchine lungo la vallata, questa conca mi apparve tutta seminata di bianche ville e di fitti punti chiari, e mi sentii benissimo e come in casa mia. Poi salii sulla vetta più alta del colle, sul quale vi era una torre; quando vi arrivai trovai della gente occupata a fare del vino, ad asciugare grappoli d'uva e a rattoppare tini. Era la torre di Galileo, ov'egli era solito fare le sue osservazioni e le sue scoperte. Di lassù tutto all'intorno si godeva una vista estesissima, e la ragazza che mi condusse in cima alla torre mi raccontava nel suo dialetto una quantità di storielle che io però capivo poco. Mi offrì poi un grappolo della sua uva dolce e secca, che mangiai con disinvoltura".

La distanza che Mendelssohn pone fra sé e gli oggetti della sua osservazione rivela in realtà l'appartenenza a un'epoca di passaggio, che successiva alle ultime propaggini del pensiero settecentesco riconosceva lo spirito del proprio tempo nell'ordine provvisorio e artificiale della Restaurazione. Pur con la ricchezza della sua vita interiore, Mendelssohn, giunto alla maturità artistica a soli sedici anni (al 1825-1826 risalgono capolavori sorprendenti come *L'Ottetto per archi op.20* e l'ouverture del *Sogno di una notte di mezz'estate*, dalla commedia omonima di William Shakespeare), vive in realtà una condizione isolata che, contemporanea a quella di Weber, per pochi anni la distanzia dalle prime importanti realizzazioni di musicisti romantici come Chopin, Schumann e Liszt. L'identificazione di vita e arte così come si sarebbe affermata attraverso l'esperienza di questi compositori rimane un concetto estraneo al suo modo di sentire, e c'è chi ha ravvisato nella frenetica attività di organizzatore e di esecutore cui egli si dedicò nell'ultimo quindicennio i segni di un vero

e proprio disagio esistenziale. La fedeltà alle forme del passato e il tentativo di riempirle di contenuti nuovi - una poetica variamente definibile secondo i criteri di un neoclassicismo e di un neobarocchismo non certo chiusi in se stessi, ma anzi animati da un'inquietudine e da uno spirito di ricerca costanti - fanno di Mendelssohn forse il più significativo rappresentante della stagione Biedermeier, volto alla conquista di un equilibrio fra le diverse e opposte correnti che si muovevano sotto la superficie degli eventi.

L'anelito alla dimensione classica trova infine appagamento a Roma, dove le testimonianze dell'antica grandezza dell'Urbe prendono, nell'animo del giovane, il sopravvento sul paesaggio. Il punto di osservazione è quello di un turista davvero privilegiato: "Immaginatevi una piccola casa in piazza di Spagna al n.5, illuminata tutto il giorno dal sole: una camera al primo piano, dove c'è un buon pianoforte di Vienna [...] Alla mattina, quando sono nella mia camera e faccio colazione, mi appare il sole splendido (vedete come i poeti mi hanno guastato!) e ciò produce in me un senso infinitamente piacevole perché siamo già alla fine dell'autunno, e chi può pretendere ancora da noi il caldo, il cielo sereno e i grappoli d'uva e i fiori? Dopo colazione lavoro un poco: suono e canto e compongo fin verso mezzogiorno. Poi mi resta del tempo per godere, come d'obbligo, tutto il fascino di Roma; vado adagio assai in questo lavoro e ogni giorno scelgo qualche altra cosa di quanto appartiene alla storia del mondo [...] Non vorrei trascurare il mio lavoro mattutino e tralasciare continuamente di scrivere, ma mi dico: "Eppure tu devi ben vedere il Vaticano". Quando poi sono là non vorrei andarmene più via, e così ciascuna di queste mie occupazioni mi dà una purissima gioia, e io passo di piacere in piacere". Segue poi un confronto significativo: "Se Venezia col suo passato mi è parsa come un sepolcro, dove i palazzi oggi diroccati e il durevole ricordo dello splendore d'un tempo mi hanno quasi rattristato e reso di cattivo umore, il passato di Roma mi appare come la storia stessa; i suoi monumenti elevano l'animo, rendono solenni e allo stesso tempo sereni. Procura una piacevole sensazione il pensiero che gli uomini possano produrre ancora qualcosa là dove dopo mille anni è ancora possibile ritemperarsi e divenire più forti" (lettera alla famiglia dell'8 novembre 1830).

Le frequentazioni sono ben selezionate, e se nella stessa lettera scrive "cerco i conoscenti e gli amici; ci scambiamo le impressioni su quanto ciascuno di noi ha fatto e ha visto e ci divertiamo tutti insieme", un mese più tardi Felix dichiara al padre la sua avversione nei confronti dei suoi connazionali pittori, i cosiddetti Nazareni, che affollano il Caffè Greco: "Essi siedono intorno ai banchi con larghi cappelli in testa, con accanto grossi mastini e il collo, le guance, tutto il viso coperti di capelli; fanno un fumo orribile e si dicono reciprocamente volgarità; i cani, poi, provvedono alla diffusione dei parassiti; una cravatta o un frac parrebbero eccentricità. La parte del viso che è lasciata libera dalla barba è coperta dagli occhiali e in questo modo bevono caffè e parlano di Tiziano e di Pordenone come se anche questi sedessero accanto a loro e portassero barbe e cappelli da marinaio. Così dipingono madonne malaticce, santi malandati, eroi imberbi, tanto che verrebbe voglia di prenderli a schiaffi". Più gradita e stimolante invece la frequentazione dello scultore Bertel Thorwaldsen, rappresentante del movimento neoclassico, il cui "aspetto è simile a quello di un leone [con] occhi così limpidi come se tutto in lui dovesse assumere una forma e un'immagine" (lettera al padre del 10 dicembre 1830), e del pittore tedesco Wilhelm von Schadow, autore degli affreschi con *Le Storie di Giuseppe in Egitto* nella casa del console prussiano Bartholdy, zio del musicista. Fra gli stranieri presenti a Roma in quegli anni Hector Berlioz, vincitore dopo vari tentativi dell'ambito Prix de Rome, e come tale ospite per un biennio presso l'Académie de France a Villa Medici, è anch'egli in rapporti con il Nostro (e sappiamo dai *Mémoires* quale ammirazione il francese nutrì per il tedesco pur senza risparmiargli qualche frecciata ironica che dovette suscitare la permalosità di quest'ultimo) ma sulla sua arte Mendelssohn espresse sempre profonde riserve, massime al riguardo della *Symphonie*

*fantastique*, nella quale lo ritiene “contorto, senza una scintilla di talento; brancola nel buio, crede di essere il creatore di un nuovo mondo e invece [...] è peggiore degli altri perché è più affettato, [con questo] entusiasmo esteriore, questa disperazione manifestata in presenza delle signore e questa genialità a pezzi e bocconi, nero su bianco” (lettera alla famiglia del 29 marzo 1831).

Ma Mendelssohn desidera soprattutto conoscere musicisti e intellettuali italiani. Fra questi, come ovvio, i membri del clero romano, depositari di una tradizione che egli reputa della massima autorità. Un legame sincero è quello che lo unisce all’abate Fortunato Santini, “un vero collezionista, nel senso migliore della parola. Per lui è indifferente se le sue cose abbiano un grosso valore in denaro: perciò egli dà volentieri tutto senza distinzione e cerca soltanto di avere sempre qualcosa di nuovo, poiché a lui sta a cuore soprattutto di promuovere la diffusione e la generale conoscenza della sua vecchia musica” (lettera al padre del 10 dicembre 1830): in particolare la musica di Palestrina, che Mendelssohn intende apprendere, oltre che dall’ascolto diretto, dall’abate Giuseppe Baini, difficile però da avvicinare. Baini, cantore papale, compositore di musica sacra e autore della prima monumentale biografia palestriniana (Roma, 1828), rappresenta agli occhi del musicista tedesco la figura che riassume la grande tradizione polifonica romana, e della cui prassi esecutiva Mendelssohn invierà a Zelter puntualissime descrizioni. Di queste Mendelssohn coglie l’aspetto essenziale, che le rende degne di ammirazione anche al suo gusto raffinato ed esigente. “La gente ha molto lodato o molto biasimato le cerimonie della settimana santa e, come spesso avviene, tutti dimenticano di dire la cosa più importante, e cioè che è un tutt’uno inscindibile [...] Molti hanno cercato di separare la sola musica dall’insieme accusandola d’aver bisogno dell’esteriorità per produrre effetto. Essi possono aver ragione, ma siccome questa esteriorità è necessaria in quel luogo, soltanto nella completezza dell’insieme, essa può produrre il suo effetto. Sono quindi persuaso che il luogo, il tempo, la disposizione, la gran quantità di gente che nel più grande silenzio aspetta il momento in cui si dà inizio alla musica contribuiscono a produrre quell’impressione; perciò mi riesce odiosa l’idea che intenzionalmente si voglia separare ciò che appartiene a tutto un insieme per mettere in rilievo soltanto una parte che si ritiene di scarso valore” (lettera alla famiglia del 4 aprile 1831).

È evidente, come si vede, la capacità del protestante Mendelssohn di penetrare a fondo il senso di una religione e di un rito tanto diversi dai propri. L’identificazione della romanità con la storia stessa basta, nella sua immagine ideale, a esercitare su Mendelssohn l’impressione grandiosa di un’unità indistruttibile. Ma tanto più chiara risulta anche, da parte del compositore, la consapevolezza della propria diversità, rappresentata dal suo essere tedesco. La Germania si configura infatti, in queste lettere, come patria di una nuova sensibilità che si esprime essenzialmente attraverso la musica, arte non più sottomessa all’esteriorità del culto ma portatrice di propri significati: “per me la musica non è un “mezzo per elevare alla devozione” come qui vogliono, ma è piuttosto un linguaggio che mi parla, e il significato è esattamente quello espresso dalle parole, soltanto quello in esse contenuto. Così è la *Passione* di Bach” (lettera a Zelter del 16 giugno 1831). Su quest’ultimo punto il giudizio è severo: forte, in particolare, risulta per Mendelssohn il contrasto fra la dimensione del passato e la realtà del presente; ecco infatti quello che scrive: “devo biasimare che la musica non sia conforme e degna delle rovine, dei quadri, delle bellezze della natura, che insomma non sia un’ottima musica” (lettera a Zelter dell’1 dicembre 1830). In realtà “L’arte, in Italia, ora è soltanto nella natura e nei monumenti; in questi essa rimane anche eterna [...] Ciò nonostante io sono un musicista troppo esigente per non desiderare ardentemente di ritrovarmi con un’orchestra e un coro completo. Lassù da noi c’è la musica, nulla di simile c’è qui. Essa è diventata cosa *nostra*, e se dobbiamo privarci per tanto tempo di questo elemento ne sentiamo troppo la mancanza [...] L’Italia non può conservare la gloria di essere chiamata il “paese della musica”; di fatto l’ha già perduta e ciò accadrà presto anche

nell'opinione della gente, per quanto quest'ultima eventualità sia affidata al caso" (lettera alla famiglia del 17 maggio 1831). E ancora: "Le orchestre sono più scadenti di quanto si possa immaginare. Mancano del tutto i musicisti e una giusta sensibilità interpretativa. Quei pochi suonatori di violino hanno ciascuno il proprio modo d'imbracciare lo strumento ed entrano a loro piacimento; gli strumenti a fiato o crescono o calano [...] tutto l'insieme sembra una vera musica di gatti e queste poi sono le composizioni che conoscono. Ci sarebbe da chiedersi se è possibile attuare una riforma radicale, mettere altra gente in orchestra, insegnare il tempo ai musicisti, avere il desiderio e la possibilità di istruirli dall'inizio; e non c'è alcun dubbio che anche la gente ne avrebbe piacere. Fino a che non si farà questo non vi saranno miglioramenti, ma tutti sono così indifferenti che vi sono poche speranze al riguardo [...] E se almeno le cose andassero meglio nel canto! I grandi cantanti hanno abbandonato il paese: Lablache, David, la Lalande, la Pisaroni e altri cantano a Parigi e ora i pigmei copiano i loro passaggi migliori e ne fanno insopportabili caricature" (lettera alla famiglia del 17 gennaio 1831).

Le riserve riguardano anche la musica sacra e i suoi stessi esponenti, fra i quali lo stesso Baini, le cui "composizioni non sono molto interessanti, come in genere tutta la musica qui. La voglia non mancherebbe, ma mancano del tutto i mezzi [...] I cantori pontifici, poi, invecchiando diventano antimusicali, non riescono a eseguire bene neanche i pezzi che cantano abitualmente, e l'intero coro si compone di trentadue cantori che però non sono mai al completo" (lettera alla famiglia del 7 dicembre 1830). Ma a ben vedere la severità del giudizio coinvolge anche i contenuti spirituali, in confronto ai quali Mendelssohn rivendica a chiare lettere la superiorità del luteranesimo, modello di una religiosità più consapevole e ragionata. "Il papa è morente o già morto; "ne faremo presto uno nuovo" dicono gli italiani con molta indifferenza; tutto gli va bene purché la sua morte non rechi danno al carnevale e le feste religiose continuino sempre con la loro pompa, le loro processioni e la loro bella musica" (lettera alla famiglia del 30 novembre 1830). Le ragioni stesse di questa cultura sembrano ormai venute meno, "perché quando, causa un'indicibile e un'incomprensibile barbarie, si vede una parte delle Logge di Raffaello scrostata per far posto a scritte con la matita [...] quando davanti al *Giudizio Universale* di Michelangelo si erge un altare così grande che copre metà dell'affresco e ne distrugge l'intero effetto; quando tra le stupende sale di Villa Madama, le cui pareti furono affrescate da Giulio Romano, si caccia il bestiame e vi si conserva il foraggio soltanto per indifferenza verso ciò che è bello, tutto ciò è ancora peggio di una cattiva orchestra, e il pittore deve soffrirne più di quanto io soffra per la mia povera musica". E poi, l'inevitabile conclusione: "Il popolo è intellettualmente insignificante e alquanto smarrito. Essi hanno una religione in cui non credono, hanno un papa, dei governanti, e se ne ridono; hanno uno splendido, luminoso passato che non tengono in nessun conto. Non c'è da meravigliarsi, quindi, se non riescono a godere delle cose dell'arte, se tutto quello che è bello è per loro indifferente [...] Prima le cose non andavano meglio, ma allora si credeva, e ciò costituisce la differenza" (lettera alla famiglia del 7 dicembre 1830).

E' lo stesso popolo, nel senso inteso da Herder e da Goethe, a sembrargli assente, come egli afferma in un'altra lettera alla famiglia del 17 maggio, nella quale, davanti alla splendida vista del Vesuvio e del golfo, egli descrive le particolari condizioni della vita a Napoli. "L'idea di un grosso centro per un grande popolo, che rende Londra così straordinariamente bella, mi sembra che a Napoli non ci sia, proprio perché manca il popolo; infatti, non posso chiamare popolo i pescatori e i lazzaroni. Essi sono piuttosto selvaggi, e il loro punto d'incontro non è Napoli ma il mare. Il cetto medio, quelli che esercitano un mestiere, i cittadini che lavorano e che nelle altre grandi città costituiscono il fondamento della popolazione, qui sono del tutto subordinati; ma si potrebbe dire che mancano del tutto" (lettera ai genitori del 6 giugno 1831). Le caratteristiche ambientali contribuiscono a spiegare, come si legge ancora nella lettera, le inclinazioni della popolazione e, in definitiva, la debolezza del tessuto sociale.

“Mi sentivo stanco, svogliato di tutte le cose serie: in poche parole, inerte [...] e così compresi alla fine che a Napoli il ceto più elevato vive proprio così, e che la ragione del mio disagio non era dunque in me, come temevo, ma in tutto l’insieme: nell’aria, nel clima, e così via. Il clima è fatto proprio per un gran signore, che si alza tardi, non ha bisogno di andare a piedi, non pensa a nulla (perché questo potrebbe eccitarlo), e nel pomeriggio si fa le sue due belle ore di sonno sul sofà, gusta quindi il suo gelato e la notte va a teatro, dove nuovamente non trova nulla a cui pensare ma può fare e ricevere visite. D’altra parte il clima si adatta a meraviglia anche a un lazzarone in camicia con le gambe e le braccia nude, che non ha bisogno di muoversi, va mendicando qualche moneta se non ha di che vivere, nel pomeriggio fa il suo sonnellino sdraiato in terra, al porto o sul selciato (i passeggeri lo scavalcano o lo spingono da una parte della strada se egli sta nel mezzo), va a prendere egli stesso i suoi *frutti di mare*, e poi la sera s’addormenta là dove si trova e, in breve, fa in ogni momento quello che gli va a genio, come un animale. Queste sono le due principali classi sociali di Napoli [...] Quelli poi che devono lavorare secondo la loro posizione, e quindi devono anche pensare ad essere operosi, trattano il lavoro come un male necessario che procura denaro, e, quando ne hanno, vivono da gran signori [...] Proprio per questo c’è così poca industria e concorrenza; per questa stessa ragione Donizetti finisce un’opera in dieci giorni; essa viene fischiata, ma ciò non ha importanza dal momento che lo pagano, e può tornare a spassarsela. Se, alla fine, la sua reputazione dovesse essere compromessa, sarebbe costretto a mettersi a lavorare con impegno e questo gli tornerebbe scomodo. E allora scrive un’opera in tre settimane, s’impegna su un paio di pezzi che possano piacere al pubblico, e così può tornare a spassarsela per un altro po’ di tempo, continuando a scrivere male!”.

La distanza fra la cultura italiana, considerata nelle sue varianti regionali, e l’etica protestante della borghesia settentrionale è tutta contenuta in queste righe. Non diversamente dalle lusinghe del “dolce far niente”, che Mendelssohn avverte nella sua forza di fascinazione ma che “dentro [è] costretto ad ammettere che è male” (lettera ai genitori del 6 giugno 1831), anche il cattolicesimo rappresentato dalla chiesa di Roma e dai suoi fasti produce in lui una tensione profonda. Per quanto unitario e monolitico, il modello cattolico-romano appare al compositore tedesco come una realtà ormai tanto superata - sopravvissuta a se stessa, per così dire - quanto immodificabile, cui egli antepone quella individualistica e razionale rappresentata dal luteranesimo. A quest’ultima Mendelssohn si attiene attraverso una metodica e concentrata opera di compositore che, per quanto estraniata dalla realtà che qui in Italia lo circonda, molto risente della fortificante presenza degli antichi monumenti e della mitezza del clima. In ciò lo spirito classicista di Mendelssohn trova pieno appagamento, e con esso il suo bisogno di armonia e di serenità; quell’armonia e quella serenità che, mutuata dalla lettura di Goethe, vive ormai, negli anni delle rivoluzioni borghesi, in una precarietà che è destinata a lasciare presto il posto a un nuovo ordine civile. Le lettere di Mendelssohn, se ci dicono molto dell’Italia di allora, ci dicono altrettanto e forse di più dello stesso Mendelssohn, del suo anelito a un equilibrio fra passione e ragione che è segno, nel giovane artista, di un’ammirevole maturità, e che meglio non potrebbe rappresentare l’epoca di transizione di cui egli è giustamente riconosciuto come uno fra i più alti e significativi rappresentanti.

**Andrea Parisini**

## *Il lamento di Schubert*

di Joris-Karl Huysmans

*Chi di noi non ha i propri compositori prediletti? Musiche affascinanti e, perché no, medusee che lasciano letteralmente di sasso fin dal primo ascolto. Non occorre chiamarsi Wagner o Mahler per mandare in deliquio un animo eccitabile, una creatura vorace di emozioni. Anche senza il fuoco di Wotan può bastare la “scintilla divina” leggendariamente riconosciuta da Beethoven a Franz Schubert, per provocare un incendio di vaste proporzioni. Dipende anche dalla “paglia”. È quello che accade a Des Esseintes, protagonista del romanzo di Joris-Karl Huysmans A rebours (A ritroso o Controcorrente, come di solito si traduce). Raggiardevole esponente del Decadentismo europeo, lo scrittore parigino di origine fiamminga infonde nel raffinato dandy una morbosa ipersensibilità che si intriga con le più deliranti peregrinazioni mentali, scivolando in un crescendo di profumi, colori, suoni, parole, al massimo della suggestionabilità artistica e psicologica: matrice di altri esempi letterari a venire.*

Des Esseintes si era di proposito allontanato dalla musica; da quando se ne privava, cioè da anni, ricordava con piacere soltanto alcune esecuzioni di musica da camera nelle quali aveva avuto modo di ascoltare Beethoven, Schumann e Schubert: musiche che gli avevano toccato ogni nervo, almeno come i più intimi e inquietanti poemi di Edgar Poe.

Certe sortite del violoncello in Schubert lo avevano letteralmente lasciato senza fiato, strozzandogli la gola come accade agli isterici; ma ad esaltarlo in modo particolare erano i *Lieder* di Schubert, mandandolo fuori di sé, per poi farlo cadere in una spossatezza pari a quella provocata dalla perdita di fluido nervoso dopo un'orgia mistica.

Questa musica lo riempiva di brividi fino alle ossa; poi gli ritornava nel cuore - un cuore stupito di tanta confusa angoscia e di tanto confuso dolore - una congerie di sofferenze dimenticate, di antiche malinconie prive di causa.

Quella musica desolata che urlava dal più profondo dell'anima lo terrificava e ammaliava al tempo stesso. Mai aveva potuto ripetere “I lamenti della fanciulla” senza che gli occhi gli si bagnassero di un pianto nervoso.

C'era in quel lamento qualcosa di più del dolore, qualcosa di strappato alle carni, qualcosa come una landa desolata, la fine di un amore.

Ed ogniqualvolta gli affioravano alle labbra quelle note sublimi e intrise di morte, sempre gli richiamavano alla memoria un luogo nei paraggi della città; un paesaggio arido e silenzioso dove, in lontananza, cortei di esseri distrutti dalla vita, piegati in due, sfumano silenziosamente nel crepuscolo; mentre ubriaco di tristezza, divorato dalla nausea, egli si sentiva solo tra quella malinconica natura, completamente solo, frustrato da un'indicibile tristezza da un'imperterrita angoscia, così forte e misteriosa da escludere qualsiasi conforto, qualsiasi pietà, da annullare qualsiasi speranza.

Come un funebre rintocco di campane, quel canto privo di speranza lo veniva a trovare mentre lui giaceva a letto febbricitante e in preda ad un delirio impossibile a calmarsi, dal momento che non se ne vedevano più le cause.

E così finiva per lasciarsi andare, travolgere dal fiume d'angoscia suscitato da quella musica: fiume cui poneva per qualche istante un freno il canto lento e flebile che sorgeva in lui, un canto di salmi, scandito da rintocchi di campana che sembravano martirizzargli le tempie doloranti.

(traduzione a cura di G.G.)



# *I ferri del mestiere dell'operista Donizetti*

di Carlo Marengo

## seconda parte

Per *Lucia di Lammermoor* Salvatore Cammarano confeziona un libretto suddiviso in due parti, la prima costituita da un atto unico, la seconda da due atti.

### Parte prima - atto unico

1 - Preludio e Coro d'Introduzione: uno schema del tutto particolare ABC (internamente tripartito in AbA) d A<sup>1</sup> + coda;

2 - Scena e Cavatina (Enrico (baritono), Raimondo (basso) e coro): aria-coro-cabaletta. Di un certo interesse è l'aria, una struttura tripartita A (Abc) b A<sup>1</sup> (a<sup>1</sup>ec) distribuita su due strofe di sei versi. Anche il Coro centrale ABCA, quest'ultimo interrotto, non rientra, per così dire, nei moduli convenzionali di *Anna Bolena*;

3 - Scena e Cavatina: l'aria (Abc Dea<sup>1</sup>) e la cabaletta (AAbc) di Lucia (soprano) sembrano sviluppare ulteriormente queste conformazioni "atipiche";

4 - Scena e Duetto - Finale I: Lucia ed Edgardo (tenore), dopo un breve recitativo, intonano un Larghetto ABC con A e B internamente tripartiti seppur con diverse modalità (A=Aba<sup>1</sup>, B=AbA<sup>1</sup>). Segue un elaborato recitativo sinfonico e il Finale, il celebre "Verranno a te sull'aure", un semplicissimo Abc proposto da Lucia e ripreso da Edgardo su pizzicato degli archi ed infine ripetuto da entrambi con raddoppio dell'orchestra;

### Parte seconda - atto primo

5 e 6 - Preludio, Recitativo e grande Duetto Enrico-Lucia: introduzione (recitativo sinfonico A (Enrico), A (integralmente ripetuto da Lucia)), Larghetto AB e cabaletta Aba<sup>1</sup> reiterata e, dopo la riconduzione, ripresa "a due". Questo duetto sembra riportare le strutture formali su binari più standardizzati, dopo le libertà assunte nella prima parte;

7 - Scena ed Aria: scena solistica di transizione di Raimondo secondo il consueto modulo recitativo-aria<sup>16</sup>-cabaletta con pertichini (Lucia);

8 e 9: Scena e Quartetto; Seguito e Stretta del Finale II<sup>17</sup>;

### Parte seconda - atto secondo

10 - Uragano, Scena e Duetto: Edgardo ed Enrico, dopo una burrascosa introduzione orchestrale, si scontrano all'interno di un impianto duettistico semplificato in introduzione (letteralmente reiterata come nel precedente duetto Enrico-Lucia: Andante aab, Moderato Abc) ed una sbrigativa stretta "a due" ABA con coda indissolubile, ripresa dopo la riconduzione di prammatica;

11 e 12 - Coro e Gran Scena con Cori: una vasta sezione riassumibile in un primo coro (A (tripartito) B (in recitativo sinfonico) A<sup>1</sup> (ripresa parziale) + coda) con al centro un'aria su due strofe di otto versi ciascuna di Raimondo (Aba<sup>1</sup> (prima strofa), cdef (seconda strofa in funzione di transizione)) ed un Secondo coro (A (tripartito) b (Raimondo solo) a<sup>1</sup> (ripresa parziale) + coda);

13 - Scena ed Aria: la pazzia di Lucia, suddivisa in un cantabile A (orchestra) A<sup>1</sup>b (Lucia), un recitativo accompagnato, un Larghetto in recitativo sinfonico (a<sup>1</sup>ba<sup>1</sup>, recitativo, a<sup>2</sup>) e infine l'aria "Ardon gl'incensi", un ABA<sup>1</sup> con A piuttosto sviluppato (a<sup>1</sup>b<sup>1</sup>a<sup>1</sup>c, orchestra e Lucia), un B (coro) e infine la ripresa della protagonista (a<sup>2</sup>e+coda)<sup>18</sup>. Un altro recitativo sinfonico (AAbcd) che accompagna l'entrata di Enrico (cambio di scena) si stempera in un arioso Aba<sup>1</sup> di Lucia per cedere presto il passo ad un ennesimo quanto breve recitativo sinfonico ed infine alla cabaletta AbC con coda indissolubile, riconduzione e ripresa. Un impianto, secondo i moduli della "scena di pazzia", assai complesso in cui l'aria e la cabaletta vengono ad assumere la funzione di punti di riferimento attorno ai quali si sviluppa

un flusso musicale che trova nelle cangianti tecniche del recitativo e nella mescolanza con gli ariosi il mezzo più efficace dell'espressione drammatica;

14 e 15 - Scena; Aria finale: dopo uno breve recitativo (Raimondo e Normanno), Edgardo si esibisce in una scena canonica ripartita in introduzione orchestrale, recitativo (con arioso), aria ABA<sup>1</sup> (diversamente da quella di Lucia suddivisa in A=abc, B=d<sup>1</sup>d<sup>2</sup> e A<sup>1</sup>=ae), due cori di transizione ed infine la cabaletta Aba<sup>1</sup>. Notevole è il trattamento del pezzo finale, formalmente definibile come una cabaletta o seconda aria, un caso emblematico di come un pezzo di chiusa possa esser rivisitato e adattato alle esigenze drammatiche. Avviene così che nella ripresa il violoncello si sostituisca sommessamente al canto di Edgardo morente fornendo il sostegno ai suoi spezzati interventi vocali.

Vista nel suo insieme anche Lucia sembra svilupparsi secondo un ampio crescendo e decrescendo formale. La fase di esposizione si enuclea attorno all'intero primo atto (le sortite solistiche di Enrico e della protagonista, il finale con Edgardo il quale, come Enrico in *Bolena*, entra con un duetto) mentre quella di sviluppo, dopo il duetto Enrico-Lucia, raggiunge un primo apice nel Finale II, per incrinarsi momentaneamente nel successivo duetto e acquistare nuovamente spessore nell'ampio squarcio corale tripartito. Dalla scena della pazzia alla morte di Edgardo ha infine luogo, ancora con due strutture solistiche, la fase di epilogo.

Contrariamente ad *Anna Bolena* scompare la complessità e la macchinosità dei duetti e dei terzetti. La narrazione si snoda flessuosa e scorrevole e la stessa forma chiusa assume tratti più agili e imprevedibili (cfr. l'atto unico iniziale), sorretta e complementata dal magistrale trattamento delle sezioni destinate al recitativo di cui il finale secondo e la scena della pazzia rappresentano i due momenti più significativi. Diversa pure la funzione del coro, non più concepito come elemento di cesura ma di personaggio di sfondo al canto dei protagonisti.

Anche il piano tonale<sup>19</sup>, pur facendo riferimento a re maggiore, differisce da quello di

Parte prima - atto unico

Parte seconda - atto primo

Coro Enrico Lucia Lucia/Edgardo Enrico/Lucia Raimondo

Parte seconda - atto secondo

Coro/Arturo rec.sinf. Concertato rec.sinf. Stretta Enrico/Edgardo Coro/Raim./Coro Lucia Edgardo

*Anna Bolena* in quanto la tonalità principale stenta inizialmente ad emergere per imporsi solo nel prosieguo dell'opera. Così se la prima parte si enuclea attorno a Si bemolle maggiore, il tG di Re (affinità di terza), si dovrà attendere la stretta del Finale II per una prima affermazione del centro predominante che, di contro, incornicia l'intero atto conclusivo (il Re del duetto e della morte di Edgardo), attraverso il Mi dell'ampio squarcio corale e il Re/Fa della scena della pazzia.

*La favorite*, su libretto di Alphonse Royer e Gustave Vaëz, rappresenta un prototipo, assai raro in Donizetti, di partitura in quattro atti, *quasi* sul modello del *grand opéra*:

#### atto primo

Ouverture: preceduta da un Larghetto in stile fugato, irrompe una forma sonata contraddistinta da un primo tema in do minore il cui motivo fondamentale di due battute è fatto oggetto di una vistosa reiterazione sino a sfociare in un cantabile secondo tema in sol minore/maggiore. Nella parte centrale è ancora protagonista la figura tematica precedente che cede il passo ad una ripresa abbreviata del secondo tema in do maggiore a tutta orchestra.

1 - Coro<sup>20</sup>

2 - Romanza: un'aria strofica di Fernand (tenore), su di un modulo semplicissimo quanto convenzionale  $Aba^1$ , in cui il novizio racconta del primo incontro ...di preghiera con una bella sconosciuta (Léonor, la favorita del re Alphonse);

3 - Duetto: la reazione del superiore, Balthazar (basso), si costituisce attorno ad una struttura piuttosto asimmetrica sia formalmente che tonalmente. Questo "duetto" in realtà funge da chiusa, da "cabaletta" all'aria precedente, esemplificando una tecnica affatto insolita attraverso la quale due numeri distinti vengono in realtà a fondersi in un'unica scena musicale;

4 e 5 - Recitativo e Coro; Aria: dalle austere volte del Convento di Santiago si passa ora ad "un site délicieux, sur le rivage de l'Ile de Léon", ove Inés (soprano) e un gruppo di leggiadre donzelle danno luogo a quel duplice coro con transizione centrale, versione corale della scena solistica, di cui si accennava all'inizio<sup>21</sup>;

6 e 7 - Duetto: dopo un breve recitativo di Fernand, l'ingresso di Léonor (mezzosoprano) dà il via ad un duetto contrassegnato dai tre "luoghi" canonici: introduzione in recitativo sinfonico (una strofa dell'orchestra  $Aba^1+cde$  (Léonor) e  $Aba^1+fge$  (Fernand)), breve Larghetto AAB interrotto da un recitativo, interessante per rimarcare come nel maturo Donizetti la forma chiusa tenda a sposarsi sempre più con la declamazione, ed infine la cabaletta finale (Moderato), un ABA, al solito, reiterato e, dopo la riconduzione, ripreso "a due";

8 - Scena e aria: l'atto, nella versione originale, si chiude nelle intenzioni donizettiane con un'aria ancora di Fernand secondo uno schema espanso  $ABA^1$  seguito da una parte centrale e ripresa, in cui il giovane decide di darsi a gloriose imprese belliche per poter aspirare alla mano di Léonor della quale non conosce ancora l'identità;

#### atto secondo

9 e 10: Introduzione, Scena ed Aria: la fase di esposizione prosegue con la sortita di Alphonse XI di Castiglia (baritono), l'amante di Léonor. Contrariamente a Fernand e Léonor che, seppur in modo diversificato, entrano accoppiati ad altri protagonisti, Alphonse si presenta secondo la scansione solistica con ampia introduzione orchestrale, scena, aria, un semplicissimo  $Ab$  con coda cui segue immediatamente, senza transizione, la cabaletta  $ABA^1$ ;

11 - Duetto: Alphonse e Léonor danno vita ad un pezzo a due che dopo un breve e simmetrico recitativo sinfonico  $A^1A^2$  sfocia in un articolato Larghetto. Omessa la stretta;

12, 13 e 14 - recitativo, Ballabili, secondo le consuetudini parigine, e ancora recitativo;

15 - Quartetto-Finale II: la prima grande scena dell'opera, da cui prende finalmente avvio la fase di sviluppo, raffreddata dai ballabili. Balthazar (almeno nella versione francese) giunge a guastar la festa tuonando maledizioni contro Léonor e il sovrano (che da tempo sta meditando di sbarazzarsi della moglie per impalmare la bella cortigiana) in un concertato  $A$  ( $AbC$ , Balthazar),  $B$  ( $AbA^1$ , Tutti), con recitativo sinfonico e una imponente e complessa stretta finale richiamante una scrittura in stile severo ( $A$  (breve sezione fugata ripetuta,  $aa$ ),  $B$  (progressione),  $C$  (sezione cadenzale), seguiti da un possente corale  $Aba^1$  ripreso dopo una elaborata riconduzione sulla testa del tema del fugato);

#### atto terzo

16 e 17 - Preludio e recitativo; Terzetto: il prode e blasonato Fernand, anch'esso ora per meriti di guerra il "favorito" del re, chiede come premio per le sue gesta la mano di Léonor, non sospettando affatto essere costei l'amante nonché promessa sposa del sovrano. Ne nasce un altro "falso" pezzo d'insieme, strutturato questa volta secondo lo schema di rondò  $Aba^1cA^2+coda$ , "falso" in quanto il protagonista assoluto è Alphonse mentre Léonor (esterrefatta) e Fernand (inconsapevole) si limitano a brevi interventi sulla linea guida del baritono nei due *couplets*  $b$  e  $c$ . Assente anche qui, oltre all'introduzione, la stretta finale;

18 - Aria: dopo una concitata e "beethoveniana" introduzione orchestrale, Léonor dà vita ad una ennesima scena con recitativo culminante nel celebre *O mon Fernand* ( $Aba^1$ ) immediatamente seguito, come nella sortita di Alphonse, da una cabaletta  $Aba^1$  (si osservino i ricorrenti moduli "aba");

19, 20, 21, 22: area formale contrassegnata da una nutrita sequenza di cangianti tipologie di recitativo enucleate attorno a due numeri corali. I cortigiani snobbano Fernand disposto, secondo loro, ad accettare

i favori del re in cambio del disonorevole matrimonio con Léonor;

23 - Scena e Finale III: rappresenta il punto culminante della fase di sviluppo. Si articola, al solito, attraverso una consistente serie di recitativi, in cui il malcapitato Fernand viene a conoscenza della verità e decide di piantar tutti in asso e ritornarsene in convento, un concertato  $AA^1B^{22}$  ed una stretta in do maggiore la cui strofa principale AbC è ripresa in Mi bemolle, per riconcedersi a Do solo alla fine del “b” centrale;

#### atto quarto

24 - Introduzione: un motivo dell’organo, in seguito più volte ripreso dal coro interno, e quindi di gran rilievo nell’economia generale dell’atto, si alterna con la citazione ai violoncelli di quello che sarà il tema finale del duetto Fernand-Léonor;

25 - Coro e recitativo: su un’ampia strofa orchestrale  $ABA^1$  il coro (siamo ritornati nel monastero di Santiago) si distende su un ribattuto sui suoni dell’accordo di mi maggiore, sorta di corde di recita di gregoriana memoria; segue un Larghetto  $AA^1$ , esposto in tutta la sua nudità armonica (unisono-octava) da Balthazar e ripreso dal coro in forma accordale;

26 - Recitativo e Romanza: l’aura mistica è spezzata da Fernand e dalle sue nostalgie amorose espresse nel bellissimo “Ange si pur”, ovvero “Spirito gentil”, un ennesimo  $ABA$  con coda, (per fortuna) privo di cabaletta;

27 - Recitativo e Coro: vasta sezione di recitativi sinfonici e ariosi, il primo dei quali una sorta di microaria (AbC, Léonor che, morente, si è trascinata fino al monastero per chiedere il perdono dell’amato), contrassegnata dalle riprese (Coro interno, Fernand) del tema introduttivo, un vero e proprio *Leitmotiv* che funge da elemento di coesione dell’intero atto<sup>23</sup>;

28 - Duetto, Finale ultimo: Léonor e Fernand si ritrovano faccia a faccia in un duetto (epilogo) che, pur richiamando i percorsi di quello del primo atto, si sostanzia tuttavia della rilevante presenza e funzionalità drammatica del declamato. Dopo una introduzione con recitativo sinfonico che si stempera nel canto ironico di Fernand (Ab (orchestra) Cbe+coda (Fernand)) cui risponde non la ripresa ma il declamato di Léonor, segue un Allegretto centrale A (Léonor, la bemolle minore), B (Fernand, La bemolle maggiore, secondo gli immancabili cambi di modo) e, dopo la ripresa parziale del recitativo sinfonico introduttivo, una cabaletta (Moderato)  $Aba^1$  (do maggiore), reiterata, in cui Fernand dichiara il proprio amore e perdono. Una cadenza di inganno sul VI grado abbassato introduce una riconduzione di forte aderenza drammatica affidata al sommo coro interno sul “Leitmotiv” dell’organo mentre la ripresa “a due” si scioglie ancora in un dolente recitativo spezzato da brevissimi ariosi, sull’ultimo dei quali Léonor muore. La chiusa dell’edizione francese, in cui peraltro è assente la ripresa della cabaletta, prosegue questa fase di dissolvenza sonora in si bemolle minore terminando, dopo un breve intervento di Balthazar e dei monaci, sulle parole di Fernand “Et vous prirez demain pour moi”, contrariamente all’effettistico, roboante e “loggionistico” “È spenta!” (fa minore) dell’edizione italiana.

Dal piano tonale

Overture Coro Fernand Balth./Fern. Coro/Inés Léonor/Fern. Fernand Alphonse Alphonse/Léonor Quartetto

Preludio Terzetto Léonor Coro Coro FinaleIII Introd./Coro— Fernand Coro Léonor/Fernand

emerge come area di riferimento primaria il tono di Do, contrassegnato da molteplici ramificazioni e ritorni. Notevoli per quantità sono i rapporti di terza sia tra la struttura principale e le sue espansioni che tra le stesse aree secondarie. Fra queste di rilevante importanza è la TP/Tp la maggiore/minore (in tali ambiti si svolgono tra l'altro le arie più importanti dell'intera partitura). Curioso (casuale?) il percorso, per così dire, speculare del primo e del terzo atto: il primo che afferma do maggiore per abbandonarlo, dopo la ripresa nel duetto Léonor-Fernand, nell'aria in la maggiore di quest'ultimo, il secondo che esordisce e ritorna frequentemente a La per concludere, all'opposto, su Do (stretta finale).

Le novità prospettate da *Favorite* rispetto a Lucia sarebbero numerose se colte alla luce di una analisi ad ampio raggio: il notevole sfoggio di preziosità stilistiche, dalla scrittura omofonica arricchita dal contrappunto quando non di sezioni richiamanti più apertamente atteggiamenti polifonicizzanti, le raffinate soluzioni armoniche, le inattese fluttuazioni tonali, per non tacere della strumentazione. Limitatamente alle strutture formali è da registrare la predilezione per gli impianti strofici con ripresa ("aba"), la semplificazione delle impalcature sceniche (soltanto i duetti Fernand-Léonore si presentano nella forma canonica), la tendenza ad organizzare i consueti tragitti scenico-musicali attraverso più numeri strettamente concatenati. Tutta particolare, anche per la dislocazione in quattro atti, la tripartizione esposizione, che si esaurisce solo a metà del secondo atto dopo i ballabili, sviluppo, abbracciante buona parte del resto dell'opera, ed epilogo, espletantesi questa volta non più attraverso le scene solistiche (*Anna Bolena* e *Lucia*) ma nel solo duetto finale mentre il "cattivo" di turno si defila, al solito, prima del previsto alla fine del terzo atto.

Altro elemento assai significativo di questa partitura, peraltro già registrato nelle scene di pazzia (e non solo) dei precedenti lavori, è il sempre più assiduo espediente di spezzare la forma chiusa nel recitativo o quantomeno di utilizzarlo come punto di riferimento attorno al quale far scorrere una declamazione altamente espressiva. Ciò avallerebbe l'ipotesi prospettata da Egidio Saracino<sup>24</sup> circa "l'indebitamento verdiano nei confronti di Donizetti dentro i cui spartiti sono radicate pure certe esigenze del comporre di Verdi, la più evidente fra tutte [...] quell'ossessiva ricerca nei libretti della cosiddetta "parola scenica". [...] Ma si avrebbe il coraggio di ribaltare certe collocazioni storiche e inoculare il veleno del dubbio: che sia Verdi un "postdonizettiano?"". Affermazione questa piuttosto forte che tuttavia evidenzia, anche alla luce dei dati sin qui riportati, come i cardini della drammaturgia donizettiana debbano esser ricercati *anche* al di là della forma chiusa. Ma ciò sarebbe materia per altro lavoro.

**Carlo Marenco**

2 - *continua*

<sup>16</sup> Tuttavia anche qui l'aria, seppur di non pregevole fattura, assume uno schema del tutto particolare: Ab c (in funzione di breve parte centrale in quanto il b precedente chiude e cadenza sulla tonica Fa) e d, preceduto da una cesura, che segna il ritorno al centro Fa quasi si trattasse di una ripresa ma effettuata con materiale melodico diverso.

<sup>17</sup> Cfr. il piano generale descritto in *Musicaaaa!*, Anno III - n° 8, p. 9.

<sup>18</sup> Nell'edizione curata per la Philips, Jesús López Cobos illustra nel libretto di presentazione le manomissioni operate dall'usuale edizione in commercio (Ricordi) rispetto al manoscritto originale su cui è basata l'incisione discografica. Tra queste la trasposizione dell'aria "Regnava nel silenzio" da Mi bemolle a Re, la cabaletta successiva da La bemolle a Sol, il duetto Enrico-Lucia da la maggiore a Sol e infine l'intera scena della pazzia da re/Fa a do/Mi bemolle. È da sottolineare inoltre che per la pazzia Donizetti non scrisse alcuna cadenza, limitandosi semplicemente a notare verso la fine dell'aria "Ardon gl'incensi" un possibile punto d'innesto. A partire sin dalla prima interprete dell'opera, la Persiani, questa cadenza iniziò ad assumere tratti sempre più vistosamente virtuosistici sino ad arrivare a quella ancora oggi in uso.

<sup>19</sup> Sono state prese qui in considerazione le regioni tonali originali e non quelle consacrate dalla tradizione.

<sup>20</sup> Cfr. *Musicaaaa!*, Anno III - n° 8, p. 9.

<sup>21</sup> Cfr. *Musicaaaa!*, Anno III - n° 8, p. 9.

<sup>22</sup> ... *Barform AA<sup>1</sup>B* con A che dal re minore di partenza si conclude con una cadenza d'inganno al VI grado si bemolle trasformantesi, nella successiva sezione, in vera e propria area tonale, un A<sup>1</sup> inteso come ripetizione variata e semplificata, seppur contrappuntisticamente più nutrita, ed un B in re maggiore, internamente piuttosto asimmetrico.

<sup>23</sup> Sul quarto atto di *Favorite* circola l'aneddoto secondo il quale Donizetti l'avrebbe composto nel corso di una sola notte. In realtà, essendo quest'opera frutto di assemblaggio di pezzi derivati da lavori mai rappresentati (*Adelaide*, *Le Duc d'Albe* e soprattutto *L'Ange de Nisida*), Donizetti si limitò a ricucire in poche ore con materiale nuovo dei pezzi preesistenti. Ne nacque un capolavoro di equilibrio e coesione drammatico-musicale.

<sup>24</sup> *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di E. Saracino, Utet, Torino 1993, p. XI.

## *Ardo ma non ardisco*

di **Pietro Avanzi**

**terza parte**<sup>21</sup>

Non si parlerà direttamente dei procedimenti, metodi o modi relativi alla realizzazione dell'aria di Belli, in quanto tali metodi devono provenire da una documentazione mirata, seguita da relativa analisi delle citazioni più significative, proprio per evitarne la personalizzazione. Secondo Cavalieri-Guidotti, gli strumenti per la *Rappresentazione di Anima e Corpo* devono essere suonati "dietro le tele delle Scene, e da persone che vadino secondando chi canta, senza diminuire, e pieno"<sup>22</sup>.

Bianciardi chiarisce l'ultima richiesta di Cavalieri nel momento in cui, considerando troppo povera un'armonia a tre voci, ritiene molto utile aggiungere delle ottave al basso e alle altre parti. Questo atteggiamento è richiesto in quanto, oltre ad arricchire l'armonia, permette di passare "da una consonanza all'altra più continuamente, con più leggiadria, e con maggior commodo della mano". Il teorico senese avverte inoltre che "resta nondimeno la libertà al compositore d'usar le consonanze a suo capriccio ..."<sup>23</sup>. Caccini, nella prefazione a *L'Euridice* del 1600, scrive che l'armonia delle parti si regge "sopra un basso continuato, nel quale ho io segnato le quarte, seste e settime, terze maggiori e minori più necessarie, rimettendo nel rimanente lo adattare le parti di mezzo a' lor luoghi nel giudizio e nell'arte di chi suona...". L'ultima frase del testo, che s'incontra di nuovo nella parte conclusiva della prefazione a *Le Nuove Musiche* del 1614-15, risulta così modificata: "lasciando nel rimanente in arbitrio di chi più intende, ..."<sup>24</sup>.

Con la divisione degli strumenti in due ordini: "alcuni come fondamento (...) altri come ornamento", Agazzari<sup>25</sup> introduce qualcosa di nuovo, ma nello stesso tempo definisce in modo chiaro le funzioni e i ruoli dei due ordini. Gli strumenti per il fondamento sono quelli che "guidano e sostengono tutto il corpo delle voci e stromenti", per l'ornamento sono quelli che "scherzando e contraponteggiando rendono più aggradevole e sonora l'armonia". Molti strumenti sono adatti a svolgere la funzione di fondamento, ma quelli che più vi si prestano sono decisamente l'organo e il cembalo. In occasione di "poche e sole voci", quella funzione può essere sostenuta anche dal liuto, dalla tiorba o dall'arpa. Alcuni strumenti possono quindi assolvere a tutti e due i ruoli, mentre altri, come la cetera, la chitarrina o il violino, sono idonei ad ornare soltanto le parti che cantano. Agazzari sostiene infatti che gli strumenti avendo diverso ufficio, diversamente si adoperano. Perciò, quando si suona con uno strumento che serve per il fondamento, questo strumento "si deve suonare con molto giudizio", ossia tenendo "l'armonia ferma, sonora e continuata".

Come ultima citazione si ricorda la conclusione di un breve Avvertimento di S. D'India: "... il restante de' numeri si rimette al giudizio del discreto musico"<sup>26</sup>.

Da queste concise ma essenziali informazioni sono estrapolabili i seguenti concetti: pienezza, libertà, capriccio, arbitrio, giudizio, arte e discrezione. Col primo e l'ultimo si è chiusa la seconda parte, nella personale convinzione che i due termini comprendano anche tutti gli altri. Ad una prima e superficiale analisi i suddetti concetti sembrano suggerire un quadro anomalo, contraddittorio, irrazionale. Si tenterà ora di dimostrarne il contrario.

In Cavalieri sono già sintetizzati, in modo straordinario, il ruolo e la funzione del continuista nei tre elementi (secondare non diminuire pieno) che costituiranno il contenuto più significativo degli scritti di tutti i teorici italiani successivi. Secondare chi canta consente di agevolare l'altrui operare, seguendo

e sostenendo con armonie appropriate la linea del canto e gli affetti dell'orazione. Il non diminuire è richiesto proprio per non disturbare, per non richiamare l'attenzione su di sé distogliendola dalla parola cantata. Il suonare pieno si riferisce all'armonia prodotta da uno o più strumenti (densità e volume), e al propagarsi del concerto in tutto l'uditorio per evitare "vuoti" o cedimenti che indeboliscano l'effetto psicologico dell'azione scenica.

Diversi sono gli aspetti che emergono in Bianciardi: la pienezza, la leggiadria, la comodità, la libertà e il capriccio. Nel primo sono implicite alcune particolarità che necessitano di chiarimenti. L'espressione "più continuatamente", che ritroveremo in Agazzari nella variante toscana "continovatamente", indica, non soltanto presenza costante delle armonie che si susseguono senza interruzione, ma anche che tali armonie non devono saltare o muoversi in modo disordinato, irregolare o sgradevole. Si afferma in sostanza un principio cardine della prassi italiana, quello di un accompagnamento pieno, costante, ordinato, omogeneo e armonioso. Per la leggiadria, che contiene l'idea di moto, di grazia e di eleganza, è ragionevole pensare a un accorto uso delle consonanze imperfette, e a un adeguato e variato inserimento di consonanze e dissonanze; per la comodità ad una esecuzione che mantenga le armonie unite e vicine, o distribuite fra le due mani come si legge nell'opuscolo *Della Regola...* di Sabbatini<sup>27</sup>. Nella seconda citazione compaiono in successione i termini "libertà" e "capriccio", come se il primo giustificasse il secondo o viceversa. In questo contesto la libertà non deve identificarsi con l'indipendenza, nel senso che nessuno è indipendente dai propri doveri, mentre ciascuno è libero di adempierli. Per esempio, non si può imporre ad un continuista di accompagnare diversamente dalle sue capacità (tecnica formazione sensibilità o altro), ma soltanto verificarne la coerenza o la pertinenza stilistica o estetica. La locuzione avverbiale "a suo capriccio" si riferisce invece ad un comportamento, la cui interpretazione "capricciosa" di un passaggio dipende dall'impossibilità di stabilire regole sicure per l'uso delle consonanze imperfette, o per quello della quinta al posto della sesta, o per tantissime altre opportunità, come si evince nel seguito della citazione riportata nella prima parte del presente studio.

Caccini pone in evidenza tre parole di particolare efficacia psicologica: "giudizio", "arte" e "arbitrio". Il giudizio, come ragione che determina, non è separabile dall'arte intesa come esercizio materiale e insieme consapevole e intuitivo. L'arte rivela l'artista o l'uomo abile, esperto, ossia colui che, fra gli esecutori, può decidere anche arbitrariamente in quanto "intende" di più, ossia è in grado di proporre o di suggerire soluzioni migliori in relazione alla parte che si canta.

La divisione introdotta da Agazzari non modifica la natura sostanzialmente armonica del continuo emersa nei precedenti teorici. Sbaglia quindi chi identifica il fondamento con l'ornamento, perché nel primo caso gli strumenti guidano e sostengono, mentre nel secondo abbelliscono o condiscono il concerto. Agazzari infatti, pur informandoci su tutti gli strumenti in concerto, è costretto per la pratica a muoversi nell'ambito del fondamento, come si evince dall'esempio musicale (molto simile a quello di Bianciardi) proposto nella sua opera teorica. Il nobile Agazzari non poteva comportarsi diversamente, in quanto la funzione ornamentale - richiedendo una grande scienza nel contrappunto e una particolare abilità nel diminuire la propria parte - rientrava in un tipo di fantasia o di creatività da concordare difficilmente insegnabile o traducibile in modelli<sup>28</sup> da imitare.

Infine D'India, lasciando il rimanente al "giudizio del discreto Musicista", introduce un termine essenziale e decisivo per il musicista che accompagna o compone sopra la parte. Sia l'aggettivo discreto che il sostantivo discrezione riassumono in sé diverse parole sopraindicate, in quanto sottendono un tipo di attività regolato da conoscenza e da giudizio. Nell'arbitrio vi può essere anche capriccio, ma siccome il loro significato più profondo rispetto al continuo non rientra nell'esercizio assoluto della volontà, appare corretto farli rientrare nella discrezione assieme alla libertà, dal momento

che conoscenza e giudizio ne sono la *conditio sine qua non*. Il concetto di arte formulato in precedenza può invece riferirsi tanto al suonare pieno che alla discrezione: al suonare pieno per la formazione delle armonie (quantità posizione distribuzione) che qualificano gli accompagnamenti armonici; alla discrezione per la consapevolezza che determina la scelta delle consonanze appropriate relative ai moti del continuo, o ai fondamenti della musica<sup>29</sup>.

Quali conclusioni trarre dai documenti presi sinteticamente in considerazione, al fine di poter determinare i procedimenti relativi alla tecnica del basso continuo? Esistono certamente dei presupposti che sembrano uscire dalla contingenza e dalla pura individualità artistica<sup>30</sup>, tuttavia, e al di là di una preparazione adeguata, ciò che appare particolarmente impegnativo è sempre la possibilità di ottenere un insieme stilisticamente credibile. In altri termini e restringendo i confini: come accompagnare un determinato brano affinché il tutto corrisponda ad un risultato che soddisfi le componenti formali od estetiche di una composizione, le cui caratteristiche rientrano nella “seconda pratica” monteverdiana? Ecco una serie di norme generali comuni e specifiche.

Per quanto concerne le parti d’accompagnamento, relativamente al cembalo<sup>31</sup>, occorre tenere presente la loro quantità e distribuzione, e in quale registro o posizione collocarle. Riguardo la quantità si utilizzano quasi sempre le quattro parti: quella del continuo unita alle altre tre per formare una perfetta armonia. Sono consigliati i raddoppi delle consonanze d’ottava per le armonie semplici, e prevalentemente quelli di terza, o d’ottava se nel basso non c’è il diesis, per la sesta; dovendo produrre più armonia si raddoppiano indifferentemente tutte le consonanze (talvolta anche se modificate col segno maggiore), distribuendole fra le due mani in modo da coprire lo spazio esistente fra il grave e l’acuto. Nei primi esempi prevale la tecnica di affidare alla destra, nella maggioranza dei casi, gli accompagnamenti con tre tasti e uno o due alla sinistra, procurando però di evitare vuoti eccessivi e prolungati fra le due mani. Simile disposizione consente di utilizzare anche l’esecuzione a parti divise (due o tre alla sinistra e due o una alla destra), soprattutto quando la destra “rompe” l’armonia o introduce qualche diminuzione “a proposito”. I teorici raccomandano poi il “moto obliquo” (il cambio di posizione è utile per ripristinare buone posizioni), e quello contrario quando fra il basso e il soprano si presenta il pericolo di due quinte o due ottave di seguito, ossia non salvate da una consonanza di diversa natura (gli errori armonici sono tollerati dai più nelle parti interne), ma pure quello retto se il grave e l’acuto procedono per terze o decime. Infine i teorici consigliano di non seguire, per quanto possibile, la linea del canto, di stare cioè sotto il soprano o di fuggire le voci acute, limitando quindi l’estensione della destra al registro medio-basso o a non eccedere il Mi nel quarto spazio, già di per sé piuttosto raro.

Per quanto attiene ai modi di esecuzione è necessario avvertire che le armonie piene vanno quasi sempre arpeggiate (tutte nella prima parte), differenziandone la velocità di articolazione in base alla struttura ritmica del continuo e alla variabilità melodica del canto. Tutto questo dipende dalla preparazione tecnico-musicale degli esecutori, potendosi formalizzare gli effetti reali soltanto nel momento in cui si inizia la “concertazione”. Altri aspetti, propri delle musiche col basso continuo del primo Seicento, sfuggono alla possibilità di essere completamente codificati, come il cantare non soggetto a battuta (applicabile in parte anche all’aria di Belli), o la capacità di coinvolgere “affettivamente” gli ascoltatori. Molte sono le cose rimaste in sospeso, tuttavia mi sembra giunto il momento di concludere affermando che soltanto la ricerca incessante degli accompagnamenti “armonici” più adeguati, interessanti, gradevoli e musicalmente efficaci, può consentire il recupero differenziato della prassi storico-artistica del continuo. Uno studio approfondito, sorretto sempre da tentativi diretti tastiera-canto, mi ha condotto verso la seguente realizzazione<sup>32</sup> dell’aria di Domenico Belli.

**Pietro Avanzi**



Domenico Belli  
aria seconda

Realizzazione  
di Pietro Avanzi

<sup>21</sup> Per gli articoli precedenti vedi *Musicaaaa!* nn. 7/8/97.

<sup>22</sup> L'opera di Cavalieri venne "data in luce" da A. Guidotti in Roma nel 1600, con una prefazione "A' Lettori" contenente la citazione.

<sup>23</sup> Bianciardi, *Breve Regola per imparar' a sonare sopra il basso*, pubblicata in Siena il 9 settembre 1607, un mese prima del breve opuscolo di Agazzari (10 ottobre). L'avvertimento completo è riportato nel numero 7/97 di *Musicaaaa!* a p. 26.

<sup>24</sup> Le citazioni si possono leggere anche in Solerti, *L'Origine del Melodramma*, Torino 1903, rispettivamente alle pp. 51 e 70. Il seguito della seconda frase così prosegue: "il ripercuotere con il Basso quelle corde, che possono essere il migliore intendimento loro, o che più accompagneranno la parte che canta, ...".

<sup>25</sup> *Op. cit.*, vedi nota 8 (nelle note 11, 12, 14 di p. 22 del precedente periodico, le cifre 14, 16, 9 relative alla locuzione "vedi nota...", vanno corrette in 8, 10, 3; inoltre il Do bequadro alla battuta 40 di p. 23 è un Do diesis).

<sup>26</sup> *Le musiche di Sigismondo D'India Nobile palermitano Da cantar solo nel Clavicordo Chitarrone Arpa doppia Et*

altri istromenti simili, novamente dato in luce In Milano 1609.

<sup>27</sup> *Della Regola per sonar sopra il basso*, Venezia 1628, parte prima. Galeazzo ebbe a disposizione ancora 34 anni, ma la seconda non venne mai alla luce, nonostante le promesse che sarebbe servita anche agli “esperti”.

<sup>28</sup> La nostra immaginazione, quando si parla di “modello”, è portata a pensare ad uno schema fisso od alquanto rigido. Il senso si colloca invece nei significati di modulo, norma o misura, per cui vale come maniera che giova seguire operando.

<sup>29</sup> Nel grande foglio volante di Bianciardi si legge: “Principalmente si considerano i movimenti del Basso, come fondamento della musica, che procede da una corda all’altra...”. In Gasparini, a p. 75 del suo trattato edito nel 1708, troviamo quanto segue: “considerando il Basso, cioè il fondamento, e la base dell’armonia, come il Padrone degli accompagnamenti, cioè a dire le Consonanze, come servitori a quello obbligati”. Il termine “fondamento” non dev’essere affatto confuso col concetto di “fondamentale” teorizzato da Rameau (non si applicano quindi le sue teorie al Seicento, e neppure alla prima metà del Settecento italiano).

<sup>30</sup> Diversi studiosi del Novecento sostengono che la tecnica del continuo deve essere praticata “in piena libertà artistica, ma con una stilistica fedeltà alla prassi di quell’epoca” (Hermann Keller), oppure “secondo il genio o l’estro dell’improvvisatore” (Alceo Toni). Mi riservo di approfondire l’argomento in un prossimo articolo.

<sup>31</sup> La scelta del cembalo, in sostituzione del chitarrone voluto da Belli, non deve essere vista negativamente. La possibilità di variare o di mutare strumenti per suonare sopra la parte negli stili profani da camera o teatrale, è una prerogativa della musica barocca del Seicento. Ogni esecutore deve sentirsi libero di accompagnare sopra qualsiasi strumento, trattandosi di una prassi molto empirica o da laboratorio.

<sup>32</sup> La realizzazione, oltre ad essere incompleta, è volutamente priva della parte cantata per i seguenti motivi: le parti di Belli sono riportate nei due numeri precedenti; un simile modo di procedere lo troviamo in Antonio Tonelli, il quale separa la parte composta da quella realizzata ponendo la prima a sinistra e la seconda a destra (vedi il suo “basso pel tasto” manoscritto dell’opera quinta di Arcangelo Corelli che si trova nella biblioteca estense di Modena).

---

## Utilizzazione o appropriazione?

Spettabile Redazione,

a cominciare dal titolo - *La musica personaggio...* - e attraverso l’individuazione degli episodi-chiave, dei temi e delle strutture filmico-musicali, fino all’attribuzione dei relativi significati, gli articoli di Giordano Tuniola sul sodalizio Rota-Fellini apparsi nei nn. 7 e 8 del Vs. periodico rappresentano un saccheggio inverecondo del capitolo *Fellini e la musica come personaggio*, appartenente al mio libro *la musica nel film* (Discanto, Fiesole 1982).

Com’è noto, la differenza fra l’utilizzazione e l’appropriazione del lavoro altrui sta nella correttezza con la quale si rimanda alla fonte - soprattutto quando si ricorre al riepilogo di un concetto, cioè in assenza di citazioni letterali - in modo che il lettore possa distinguere, inequivocabilmente, tra i due contributi. Tuniola rimanda invece al mio testo, guarda caso, soltanto dove vi sono riportate dichiarazioni di Fellini e di Rota (n. 7, p. 22), mentre nell’unico punto in cui fa riferimento esplicito al mio pensiero lo fraintende e lo impoverisce (giacché il livello mediato non è affatto “fusione delle due situazioni precedenti” - n. 8 p. 25).

**Sergio Miceli**

Spettabile Redazione,

sono sinceramente dispiaciuto del tono, a mio parere, eccessivamente aggressivo con cui l’illustre musicologo S. Miceli definisce l’articolo “La musica personaggio: profilo di un rapporto” sul rapporto Fellini-Rota. Non era mia intenzione appropriarmi del pensiero altrui ma tentare una lettura, magari ingenua, di opere e scritti di saggi importanti come Commuzio, Simeon e Miceli. In perfetta buona fede ho privilegiato la tesi di S. Miceli, commettendo ingenuamente l’errore di non sottolinearne abbastanza la provenienza. D’altro canto, l’inesperienza mi ha portato a citare Miceli nei punti essenziali del mio percorso dando per scontato che il suo testo “La musica nel film” sia oggi talmente noto da non dover altro aggiungere. Nel rendermi conto di aver probabilmente male elaborato certi concetti espressi nel suddetto testo, desidero chiarire lo spiacevole equivoco scusandomi con l’autore e con la redazione che ha ospitato le mie “povere” riflessioni. Cordialmente,

**Giordano Tuniola**

*Per gli insegnanti di teoria: ecco sfagiolato, in poche e sintetiche battute, il concetto di tonalità maggiore e minore.*

*Giovanni Benedetto Platti*

## *Catalogo generale delle opere*

a cura di Alberto Iesùè

Composizione	Collocazione del Manoscritto	Edizioni	Incisioni discografiche
<i>1. Ricercata a violino e violoncello, in re maggiore (13)</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 670)	Bärenreiter, a cura di F. Zobeley, 1951, ristampa 1965	AAR ML 200009(14)
<i>2. Ricercata a violino e violoncello, in la maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 671)	Bärenreiter, a cura di F. Zobeley, 1951, ristampa 1965	
<i>3. Ricercata a violino e violoncello, in mi minore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 672)	Bärenreiter, a cura di F. Zobeley, 1951, ristampa 1965	
<i>4. Ricercata a violino e violoncello, in sol maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 673)	Bärenreiter, a cura di F. Zobeley, 1951, ristampa 1965	
<i>1. Sonata in do maggiore, violino, violoncello, cembalo (15)</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 674)		
<i>2. Sonata in sol maggiore, violino, violoncello, cembalo (organo?)</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 675)		
<i>3. Sonata in sol maggiore, violino (oboe), violoncello, basso</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 676)		Agorà 078
<i>4. Sonata in mi minore, violino, violoncello, basso</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 677)		
<i>5. Sonata in mi minore, violino, violoncello, cembalo</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 678)		
<i>6. Sonata in re maggiore, violino, violoncello obbligato, violone</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 679)		

7. <i>Trio in re maggiore, violino, violoncello, basso continuo</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 680)		
8. <i>Sonata in re maggiore, violino, violoncello, cembalo</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 681)		
9. <i>Sonata in re maggiore, oboe, violino, basso</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 682)		Agorà 078
10. <i>Sonata in la maggiore, violino, violoncello, cembalo</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 683)		
11. <i>Sonata in la maggiore, violino, violoncello obbligato, basso</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 684)		
12. <i>Trio in la maggiore, violino, violoncello, cembalo</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 685)		Agorà 078
13. <i>Trio in fa maggiore, violino, violoncello, basso</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 686)		
14. <i>Sonata in re minore, violino, violoncello, basso</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 687)		Agorà 078
15. <i>Sonata in si bemolle maggiore, violino, violoncello, violone</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 688)		
16. <i>Sonata in si bemolle maggiore, violino, violoncello, cembalo</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 689)		Agorà 078
17. <i>Sonata in si bemolle maggiore, violino, violoncello, cembalo</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 690)		
18. <i>Trio in sol minore, violino, violoncello, basso continuo</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 691)		
19. <i>Sonata in sol minore, violino, violoncello, violone</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 692)		
20. <i>Trio in do minore, violino, violoncello, basso</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 693)		
21. <i>Trio in do minore, violino, violoncello, basso continuo</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 694)		

22. <i>Trio in do minore, oboe, fagotto, violone</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 695)		
23. <i>Trio in sol maggiore, flauto traverso, violino o oboe, basso continuo</i>	Regensburg (Fürst Thurn und Taxis)	Musica Rara, a cura di H. Voxman, 1975. Verlag Heinrichshofen, a cura di H. Kölbel, 1978.	

<i>Concerto in la maggiore per violino principale, violino primo, violino secondo, viola, violone</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2787-O-1)		
---	---	--	--

<i>Sonata per violino solo col Basso in la maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 696)		
---	---	--	--

1. <i>Sonata per violoncello solo, in re maggiore (16)</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 697: comprende le sonate 1-6)		Agorà AG 016.1
2. <i>Sonata per violoncello solo, in sol maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		Agorà AG 016.1
3. <i>Sonata per violoncello solo, in la maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		Agorà AG 016.1
4. <i>Sonata per violoncello solo, in do minore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		Agorà AG 016.1
5. <i>Sonata per violoncello solo, in si bemolle</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		Agorà AG 016.1
6. <i>Sonata per violoncello solo, in fa maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		Agorà AG 016.1
7. <i>Sonata per violoncello solo in sol minore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 698: comprende le sonate 7-12)		
8. <i>Sonata per violoncello solo in re minore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		

9. <i>Sonata per violoncello solo in do maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
10. <i>Sonata per violoncello solo in la maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
11. <i>Sonata per violoncello solo in re maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		
12. <i>Sonata per violoncello solo in mi maggiore</i>	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn)		

<sup>13</sup> Dei sicuramente sei pezzi originali esistono ancora i numeri 1, 2, 3 e 6. Cfr. Frohmut Dangel-Hofmann, *Der gute Houboist von Würzburg, del platti...*, in *Musik in Bayern Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayrische Musikgeschichte*, n. 47, 1993, pag. 21.

<sup>14</sup> Trattasi di incisioni in cassetta.

<sup>15</sup> Abbiamo indicato come organico gli strumenti secondo l'intestazione delle parti nel manoscritto.

<sup>16</sup> Un secondo violoncello funge da basso continuo.

Nel catalogo non sono indicate alcune composizioni di Platti, conosciute ma andate perdute: l'opera *Arianna*, gli oratori *Franchonia cristiana* e *Sant'Elena al calvario*, l'azione sacra *Sedecia*, una *Serenata*, due *Concerti per cembalo*, una *Sonata per 2 oboi e basso*. Presso la Universitätsbibliothek di Würzburg sono conservati i testi dell'oratorio *Franchonia cristiana* e della *Serenata* (= *Applauso festoso per l'Elettione..... di Federico Carlo Vescovo di Bamberg..... da cantarsi in Serenata.... ai 18 Maggio 1729*). Riguardo ad almeno uno dei due concerti per cembalo non ancora rinvenuti, Torre Franca sosteneva la possibilità che fosse conservato presso la biblioteca privata del conte Harrach a Vienna. Dopo pazienti ricerche - e cortesi risposte - siamo venuti a conoscenza che la biblioteca della famiglia dei Conti Harrach è stata acquisita dall'Österreichisches Staatsarchiv di Vienna, ma nessuna composizione di Platti risulta esistente presso questo archivio.

## Le Sonate a tre

Delle 22 *Sonate a tre* conservate a Wiesentheid (una è incompleta) solo due sono in partitura, mentre per le altre abbiamo le parti staccate. Tredici sono sicuramente autografe; sei sono copie; le rimanenti sono in parte autografe, in parte opera di vari copisti. Per la maggioranza dei casi le sonate sono per violino, violoncello e basso. In quattro sonate è presente l'oboe, in una il fagotto. Il basso è indicato in alcuni casi genericamente "basso", in altri "basso continuo", in altri "cembalo", in altri "violone". In alcuni casi la scrittura del cembalo - sono presenti lunghe tenute di "pedale" - fa pensare alla possibile utilizzazione dell'organo, quale strumento "basso". 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". È importante leggere con attenzione la scrittura del terzo strumento. In molti casi questo terzo strumento - parte di violone o 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 Iesùè**

## I giornalisti dell'etere

Il generale Carbuicchio quella sera era particolarmente emozionato. Finalmente, dopo tanto silenzio, la televisione di stato, quella, per intenderci, alla quale anche lui sborsava il canone, si degnava di trasmettere una diretta dalla Scala. Incredibile ma vero! Una intera "prima serata" con protagonista Macbeth. Niente telegiornale, niente ochette al silicone sculettanti e starnazzanti, niente quiz idioti pilotati dal solito babbeo ultragettonato, niente dibattiti addomesticati. Niente di... niente, insomma.

Ma, guarda caso, a precedere le immagini della sala del Piermarini ecco il ghigno incazzato dell'anchor man di turno a protestare contro la scelta della Rai di ridurre il sacro e inviolabile TG a favore di un avvenimento che sarebbe potuto (e dovuto) essere diversamente programmato: leggi alle 02.00 del mattino. Sciopero dunque. "Imbecille!" fu la reazione spontanea dell'anziano ufficiale. "Se ci fosse stata la solita partita di calcio nulla da eccepire, mentre invece trattandosi di...".

Mugugnando in cuor suo sulla sortita alquanto infelice del "giornalaio dell'etere", Carbuicchio fu tuttavia preso da un insolito senso di benessere. Sì quella sera, è vero, si dava Macbeth ma nello stesso tempo veniva dispensato da quel rito sempre più buffonesco e cialtrone, da quel crogiolo di panzane mescolate a fondi di verità sapientemente alterati, ridimensionati, dilatati, fuorviati ecc. ecc. che si chiama TG. TGI, 2, 3, 4, 5, 6 e chi più ne ha più ne metta: la minestra, gira e rigira, è sempre la stessa. Qualunque sia da vecchio brontolone? Ai posteri l'ardua sentenza.

"Che belli (si fa così per dire) i vecchi notiziari DC, con quei mezzibusti impettiti, lessati e inespressivi a sciorinar comunicati governativi e dove "sua eccellenza" il ministro (con o senza portafogli) era immancabilmente ripreso in doppio petto anziché in mutande. Dove si parlava solo di politica, di disgrazie e di cultura. Adesso guarda invece a cosa ha ridotto la concorrenza il giornalismo televisivo! Tutti lì a farsela sotto per l'audience, dalla stronzetta della serie "sono brava, bella e intelligente", al superraccomandato che si impappina ogni due parole, al beone in preda ai.. fumi di Londra. Addirittura interi consigli di amministrazione cadono se il sig. Lo Russo per sbaglio pigia il tasto 5 del telecomando scivolatogli di mano. 0,0000000001 % in meno rispetto al nemico! E allora giù a chi le spara più grosse. Così se il "Santo Padre" decide di andarsi a curare i reumatismi al sole dei tropici e magari scambiare quattro chiacchiere sui rispettivi acciacchi senili col vecchio rivoluzionario del luogo (razza purtroppo in via di estinzione), ecco un nugolo di vespe ronzare a tutta canna di "avvenimento storico" ecc. ecc. Si deridono (giustamente) gli americani che eleggono a suon di voti di castità i loro degni rappresentanti e intanto, dall'altra sponda dell'Oceano i tinelli brulicano delle ramificate protuberanze della First Lady. Lavativi! Li manderei tutti di ramazza a pulir le latrine, altro che stipendi miliardari!".

Intanto sullo schermo scorrevano i titoli di testa. Bruson, la Guleghina, Colombara, Alagna, Muti..... "E poi, in pieno orario di cena ti vanno immancabilmente a propinar sangue, budella squarciate, organi trapiantati. Evidentemente per contribuire alla dieta del telespettatore. Che schifo!", sbottò il generale mentre il "maestro" Muti sciorinava alla molfettana la trama del primo atto. "Infine la ciliegina, la pagina rosa o culturale che sono poi la stessa cosa: immagini di re, principi e principesse magari un po' zoccole, di modelle anoressiche, dell'immancabile pancione emetti-rumori e dei suoi degni comparì. Ogni tanto qualche necrologio. Ma anche la morte deve far spettacolo per cui se non sei consacrato per aver (ed esserti) "venduto" alla grande, rassegnati: la tua fine sarà semplicemente annunciata con un laconico comunicato di circostanza. Puoi essere bello, brutto, bravo, asino, intelligente, fesso: quel che importa è che tu "buchi", altrimenti sei fottuto. Potresti perfino essere un cane. Perdiana! Se penso che sere fa sono arrivati a profondersi sulle avventure erotiche e sul menù preferito di quel pastore tedesco che "recita" in quella serie di polizieschi austriaci... È proprio vero che di fronte ad una macchina da presa ci puoi piazzare, e con successo, anche un cane!". Seccato e inviperito, il vecchio generale scosse la testa e, archiviata la faccenda con un sonoro "andate tutti a quel paese", si concentrò finalmente sull'ascolto di Macbeth. **Hans**

## I Quaderni di *Musicaaa!*

- 1 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (quinti toni e septimi toni)  
a cura di Carlo Marenco  
*Versione integrale con la resolutio in tutti e quattro i modi autentici*  
due fascicoli £. 33.000
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***  
*Attraverso l'analisi di alcune composizioni, l'autore affronta le problematiche inerenti all'esecuzione della musica organistica frescobaldiana anche su strumenti non propriamente dell'epoca.*  
un fascicolo £. 12.000
- 4 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)  
a cura di Carlo Marenco  
*Il primo dei Quaderni dedicati ai nove libri dei Madrigali a cinque voci, volti a divulgare un momento di grande importanza della produzione del celebre madrigalista bresciano.*  
due fascicoli £. 25.000
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***  
*Già apparso su *Musicaaa!*, questo studio, riproposto in veste integrale, affronta in chiave scrupolosamente scientifica il fenomeno della musica commerciale e i meccanismi sui cui fonda il suo incontrastato successo.*  
un fascicolo £. 8.000
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***  
*La Fenomenologia applicata alla musica e all'interpretazione musicale, esemplificata attraverso l'analisi delle interpretazioni più rappresentative di alcuni grandi esecutori del nostro secolo.*  
un fascicolo £. 9.000

**La diffusione dei Quaderni di *Musicaaa!* è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di £.. 2.000 per spese di spedizione) sul c/c postale 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Fernelli, 5 - 46100 Mantova.**  
**Per informazioni: redazione di *Musicaaa!* via Fernelli, 5 - 46100 Mantova tel. 0376- 224075**

**in considerazione del carattere promozionale di questa iniziativa nei confronti di *Musicaaa!* non si inviano copie omaggio**