Finché non splende in ciel notturna face

Studi in memoria di Francesco Degrada

a cura di
Cesare Fertonani
Emilio Sala
Claudio Toscani

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

SOMMARIO

Cesare Fertonani
Introduzione 7

Cesare Fertonani (a cura di)
Nota bibliografica degli scritti e delle edizioni musicali di Francesco Degrada 13

Anna Laura Bellina
Tre gobbi per *Anagilda* 27

Lorenzo Bianconi
Indagini sull'*Incoronazione* 53

Gianmario Borio
Discorso analitico e immagine del passato. Note sulla ricezione di Debussy tra i compositori di musica seriale 73

Paolo Emilio Carapezza
'Musurgía naturalis' 99

Giovanni Carli Ballola
Requiem per Bellini 107

Fabrizio Della Seta
«D'amor sull'ali rosee». Analisi della melodia e prospettiva genetica 113

Roberto De Simone
Francesco Degrada: rigore dello scritto, libertà dell'orale 137

Gilles de Van
Élisabeth reine d'Angleterre entre Baroque et Romantisme 143

Paolo Fabbri
Visione e ascolto nell'opera italiana del Seicento. Un'esperienza a due sensi 151

Enrico Fubini
Musica e rivoluzione 161

Paolo Gallarati
Il melodramma ri-creato. Verdi e la 'trilogia popolare' 171

Philip Gossett
The skeleton score of *Una vendetta in domino*. Two surviving fragments 187

Adriana Guarnieri Corazzol
Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento. Una proposta di tipologia dei ruoli 203

Giuseppina La Face Bianconi
La linea e la rete. La costruzione della conoscenza in un quartetto di Haydn 225

Mario Messinis
Ricordando Francesco Degrada 251

Gian Paolo Minardi
Un lontano incontro 253

Jean Mongrédien
Spontini et les débuts de l'*opera seria* en France 255

Giovanni Morelli
Tope là: identificazione di un inno crittato. Parigi 1860 ca. 269

Riccardo Muti
Ricordo di Francesco Degrada 279

Giorgio Pestelli
Derivazioni e invenzioni nella Sonata op. 6 di Mendelssohn (1826) 283

Pierluigi Petrobelli
Altri modelli linguistici per il libretto di *Aida* 299

Carlo Piccardi
L'ombra di Mozart nello spazio Biedermeier 307

Franco Piperno
Loreto, 1573: come, perché e fra quali candidati scegliere il nuovo maestro di cappella 343

Herbert Schneider
Analytische Anmerkungen zu Luigi Cherubinis *Messe de Requiem* c-Moll 353

Michael Talbot
Some little-known compositions of Torelli in the British Library 371

Mercedes Viale Ferrero
Aida prima di *Aida* 397

Gianfranco Vinay
L'arte coreografica di Aurelio Milloss nello specchio dell'arte musicale di Stravinskij 415

Indice dei nomi 423

Cesare Fertonani

INTRODUZIONE

Se si scorrono i dati biografici di Francesco Degrada (Milano, 23 maggio 1940 - ivi, 20 maggio 2005) e i titoli della sua bibliografia si notano subito l'ampiezza d'interessi e il respiro culturale del grande studioso. Del resto, come storico della musica Degrada aveva la competenza di pochi. Si diplomò in pianoforte e in composizione al Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano, dove aveva studiato anche direzione d'orchestra, frequentando altresì la Scuola di Paleografia musicale di Cremona. Nel frattempo conseguì la laurea in lettere all'Università degli Studi di Milano, l'ateneo di cui sarebbe diventato docente dopo aver insegnato in alcuni conservatori (Bolzano, Brescia, Milano). In qualità dapprima di assistente (1965-1973), professore incaricato (1973-1980) e quindi professore ordinario (1980-2005), Degrada fu qui attivo per quarant'anni.

In particolare, il periodo in cui fu titolare della cattedra di Storia della musica segnò l'autentico radicamento e l'espansione delle discipline storico-musicali nell'ateneo milanese. Quando Degrada prese servizio come professore ordinario, si trovò nella situazione di costruire dalle fondamenta una realtà nuova e adeguata all'enorme sviluppo che la musicologia stava conoscendo all'epoca in Italia (oltre a Degrada, tra i vincitori del concorso bandito nel 1979 c'erano tra gli altri Lorenzo Bianconi, Giovanni Carli Ballola, Gioacchino Lanza Tomasi, Pierluigi Petrobelli, Thomas Walker). Sino ad allora, infatti, nell'Università degli Studi l'insegnamento della Storia della musica era vissuto in una situazione di precarietà, affidato a liberi docenti o professori incaricati, sia pure illustri, che in precedenza avevano ricoperto il posto di bibliotecario presso il Conservatorio «Giuseppe Verdi»: Gaetano Cesari (1924-1934), poi Federico Mompellio (dal 1950) e Guglielmo Barblan (dal 1960); all'insegnamento era mancata nei decenni quella continuità che permette a una disciplina di radicarsi nella vita e, per così dire, nella coscienza stessa di un'istituzione universitaria sino a divenirne parte organica (con tutto ciò che questo comporta: si pensi soltanto al problema di costituire una biblioteca di settore).

Grazie all'impegno caparbio e tenace di Degrada, la presenza della musicologia nella Facoltà di Lettere e Filosofia cresce sino a dar vita all'Istituto di Discipline musicologiche e dello spettacolo e quindi alla Sezione Musica del

Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo che arriverà a comprendere, oltre a chi scrive, Emilio Sala, Nicola Scaldaferri e Claudio Toscani. Inoltre, nel corso degli anni, hanno collaborato con l'insegnamento di Storia della musica numerosi altri studiosi e docenti a contratto come Virgilio Bernardoni, Maria Caraci Vela, Davide Daolmi, Laura Mauri Vigevani e Renato Meucci. Della sua cattedra, Degrada seppe fare un importante punto di riferimento della vita culturale milanese e della musicologia italiana e internazionale, riuscendo ad aggregare intorno a sé una comunità di studiosi appartenenti a generazioni più giovani, dei quali sapeva apprezzare il valore e l'indipendenza anche in caso di conflitto (caso non rarissimo dato il suo carattere puntuto).

D'altronde, a differenza di altri studiosi che in fondo considerano l'insegnamento non più che un mezzo per guadagnarsi da vivere, Degrada nutriva per la didattica una vera passione e per tutta la sua vita di docente e organizzatore universitario dedicò molto tempo ed energie affinché gli allievi avessero modo di trovarsi nelle migliori condizioni possibili per svolgere i loro studi. Nell'insegnamento di una disciplina così delicata come la storia della musica Degrada aveva l'ambizione – e la preoccupazione – di rivolgersi a un pubblico composito, in cui lo studente privo di qualsiasi preparazione specifica sedeva accanto a quello iscritto in una classe di composizione del conservatorio. Era un'ambizione alta, perché l'obiettivo di raggiungere e coinvolgere anche gli studenti di Lettere, Lingue, Filosofia che s'accostassero per la prima volta alla storia della musica – o addirittura alla musica *tout court* – non era affatto sentito da Degrada come mortificante ma, al contrario, come un preciso dovere culturale ancor prima che istituzionale. Non è un caso se i suoi corsi universitari erano sempre molto frequentati dagli studenti, sia per il fascino degli argomenti trattati sia per l'ampiezza di orizzonti e prospettive in cui essi venivano contestualizzati. Chi ha avuto poi la fortuna di laurearsi o addottorarsi sotto la sua guida sa che Degrada non ha mai imposto alcunché, lasciando la massima libertà nella ricerca per trasmettere piuttosto, in una lezione di rigore e umanità prodiga di suggerimenti e indicazioni, l'imperativo di un'onestà intellettuale assoluta, la chiarezza cristallina e, al contempo, la flessibilità metodologica e l'ampiezza dell'apertura culturale. Alla sua scuola all'Università degli Studi di Milano si sono formati in molti che poi avrebbero fatto della musicologia la loro professione o comunque lavorato in diversi campi della vita musicale; si possono ricordare, tra gli altri, Sonia Arienta, Giorgio Colombo Taccani, Raffaele Mellace, Carla Moreni, Cristiano Ostinelli, Franco Pavan, Antonio Polignano, Marco Riboni.

Che d'altra parte Degrada fosse riconosciuto a livello internazionale tra i maggiori musicologi italiani della sua generazione è testimoniato da molteplici aspetti: l'attività di docente all'estero, specie negli Stati Uniti, in Francia, in Portogallo e in Giappone; l'organizzazione di numerosi convegni (oltre a quelli di cui curò in prima persona la pubblicazione degli atti, meritano di essere menzionati almeno i due convegni organizzati al Teatro alla Scala di Milano, rispettivamente su Musorgksij nel 1981 e su Stravinskij nel 1982); la presenza

in svariati comitati scientifici, direttivi ed editoriali (tra cui quelli delle riviste «Il Saggiatore musicale» e «Studi musicali»); la direzione di alcune collane («Discanto» poi «Contrappunti» per La Nuova Italia; «Musica e spettacolo» e «Civiltà musicale napoletana» per Ricordi); l'appartenenza a prestigiose istituzioni, tra cui l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Come studioso, i suoi interessi spaziavano dal Rinascimento alla contemporaneità; e se vi si potevano individuare alcuni temi conduttori questi erano anzitutto l'opera italiana, con le sue mutevoli vicende e implicazioni internazionali dalle origini al primo Novecento; il Settecento strumentale e della civiltà musicale napoletana; il genere della cantata da camera; il dibattito estetico e la storia delle idee ma anche certe tendenze della nuova musica tra gli anni Settanta e Novanta. Tra gli autori da lui più studiati e amati – giacché per Degrada l'interesse storico-critico non era mai disgiunto dal sincero apprezzamento estetico – s'incontrano Monteverdi e Vivaldi, Domenico Scarlatti e Pergolesi, Gluck e Mozart, Verdi e Gian Francesco Malipiero.

Ora, se si prendono in considerazione i primi scritti di Degrada, vi si ravvisano già alcuni tratti essenziali del suo stile nonché, per così dire, di quel timbro caratteristico dei decenni successivi. Eccettuati i due lavori bibliografici, peraltro di indiscutibile rilevanza, consistenti nella compilazione degli indici della «Rivista musicale italiana» e della «Rassegna musicale», i primi saggi, dedicati soprattutto ad autori e argomenti settecenteschi, manifestano un orientamento metodologico e culturale piuttosto sfaccettato; il che non era per nulla scontato nel contesto della musicologia italiana degli anni Sessanta. Alla forte impronta idealistica e crociana, all'epoca ancora dominante, Degrada intreccia infatti sin dall'inizio un'attenzione scrupolosa al dato testuale. Nei suoi scritti, tale attenzione si coglie nella correttezza del ritrovamento, dell'impiego, della lettura e dell'interpretazione storica dei documenti; nell'importanza attribuita alla conoscenza e dunque alla ricostruzione filologica della tradizione testuale delle composizioni musicali; nel ruolo determinante dell'analisi stilistica e strutturale per la valutazione estetica; infine, nella necessità di interpretare il fatto musicale riconducendolo al suo più ampio contesto storico, sociale e culturale.

È alla luce dello spettro offerto da questo orientamento metodologico che, per esempio, Degrada iniziò a studiare le vicende della civiltà musicale napoletana del Settecento e di alcuni suoi protagonisti, aprendo nuove prospettive che indicarono l'esigenza di una sostanziale revisione storiografica di quelle vicende e, dunque, del loro stesso significato. A tale riguardo si pensi soltanto agli studi su Pergolesi, di cui Degrada incominciò a occuparsi sin dalla tesi di laurea discussa nel 1964 (*Giovanbattista Pergolesi: contributo ad un'interpretazione critica*, relatore Guglielmo Barblan), e a quanta parte vi ricoprano la storia della recezione della figura del compositore e della sua musica, le questioni di attribuzione e i fenomeni di falsificazione che per due secoli hanno complicato non poco le ricerche su questo autore. Per Degrada, Pergolesi resterà poi com'è noto l'interesse di una vita, fino all'ultimo convegno internazionale da lui organizzato (a Jesi, nel 2004); soprattutto, nell'arco di quarant'anni lo studioso raccolse una

quantità impressionante di documentazione e di materiali preparatori per quella monografia che poi non ebbe il tempo di scrivere ma della quale aveva già scelto il titolo, di per sé assai significativo: *Giovanni Battista Pergolesi. Un viaggio nell'immaginario musicale*.

Del resto, la demistificazione, l'inclinazione a sottoporre a un serrato vaglio critico i luoghi comuni più abusati, le più consolidate concrezioni della storiografia musicale per metterne a nudo le sovrastrutture ideologiche e culturali così da poterne ripensare in chiave problematica e propositiva gli elementi costitutivi sarà un tratto spiccato dell'attività di Degrada anche nei decenni a venire. Per questo ancor oggi i suoi scritti appaiono decisivi per la messa a fuoco e la discussione critica di certi temi, autori e capolavori della storia musicale: per esempio, i concetti di «opera napoletana» e «scuola napoletana», la commedia per musica del primo Settecento, il mito della musica italiana tra Otto e Novecento, la complessità a tutto tondo dell'esperienza compositiva di Domenico Scarlatti, l'attualità di Vivaldi e quella di Boccherini, il *Macbeth* di Verdi, *La sonnambula* di Bellini, la ricchezza stilistica e la raffinatezza drammaturgica delle opere italiane di Mozart. Semmai è indubbio che col passare degli anni – e in coincidenza con la compiuta affermazione della musicologia italiana a livello internazionale – Degrada approfondì un'idea del suo lavoro sostanziata da forte tensione interpretativa e sempre più incentrata sul rapporto dialettico con il passato.

Animava tale idea la ferma convinzione che una delle maggiori difficoltà e, al contempo, necessità della ricerca storico-musicale consistesse nel prendere le distanze dal presente in cui viviamo, dal modo di pensare e di agire che ci appartiene per cercare di mettersi quanto più possibile nei panni dei protagonisti di una determinata epoca, assumere le loro abitudini mentali e vedere le cose con i loro occhi. Per Degrada lo sforzo di calarsi all'interno di una realtà culturale, anzi antropologica che è profondamente lontana o comunque diversa dalla nostra costituiva il presupposto essenziale in ogni ambito degli studi e della ricerca, incluso quello delle edizioni critiche; in altri termini, l'esigenza di inserire un certo fatto, concetto o prodotto artistico-musicale nella realtà culturale cui esso aderisce rappresentava la *conditio sine qua non* per arrivare a qualche esito fondato e credibile. Proprio da questa difficoltà e necessità di prendere le distanze dal presente – e dunque anche da sé – per poter comprendere qualcosa del passato, da questo sforzo utopico della conoscenza, traeva impulso per Degrada il fascino della ricerca; una ricerca che non era mai fine a se stessa come semplice esercizio di erudizione ma al contrario puntava sempre a indagare e afferrare il senso profondo di un'esperienza o un'opera storico-musicale, il suo potenziale di significati e implicazioni culturali, la sua attualità.

Si diceva come l'attenzione al testo sia un connotato essenziale dell'approccio di Degrada. Ora, la stessa attenzione, associata all'interesse per la musica viva, si ritrova nella sua attività di curatore di edizioni. D'altronde Degrada non è mai stato lo studioso chiuso nella torre d'avorio; al contrario, ha sempre colti-

vato un rapporto multiforme, diretto e coinvolto con la musica viva. Negli anni Sessanta e Settanta si spese anche come clavicembalista e direttore (soprattutto con il Complesso Barocco di Milano, da lui fondato nel 1967), realizzando per la Arcophon alcune incisioni, notevoli per l'epoca, di musiche del Seicento e Settecento italiano e iniziando al contempo l'intenso lavoro nel campo delle edizioni che è poi venuto a costituire un aspetto molto rilevante della sua personalità di studioso. Oltre a curare le revisioni moderne di decine di partiture strumentali, sacre e operistiche di compositori italiani del Settecento, Degrada divenne membro dei comitati delle edizioni critiche di Vivaldi, Pergolesi e Verdi, svolgendo altresì il ruolo di consulente per la Ricordi. Nella realizzazione delle edizioni, sempre concepite in funzione della concreta destinazione esecutiva, confluivano diversi aspetti della personalità di Degrada: la formazione del musicista, lo scrupolo scientifico del filologo, l'interesse culturale per una corretta valorizzazione delle composizioni del passato (aggiornata nel corso dei decenni alla generale evoluzione dei presupposti e dei criteri editoriali nonché delle tendenze della prassi esecutiva) e, appunto, il coinvolgimento nel presente della musica viva. Tale coinvolgimento si riflette nell'amicizia e nella stretta collaborazione con musicisti come Laura Alvini, Roberto Gini e Ottavio Dantone, con Roberto De Simone e, soprattutto, con Riccardo Muti. Quando a pochi mesi dalla morte di Degrada la Sezione Musica del Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo gli rese omaggio con un ciclo di incontri e concerti nella Chiesa dell'Annunciata, situata nel complesso della sede centrale dell'Università degli Studi in via Festa del Perdono, tra i musicisti che parteciparono all'iniziativa c'erano Giovanni Antonini, Roberto Gini, Barbara Petrucci e Lucia Rizzi oltre ad alcuni che, come Franco Pavan e Marco Riboni, erano stati anche suoi allievi.

Ma il coinvolgimento di Degrada nell'attualità musicale non riguardava soltanto la valorizzazione e la riproposta di opere del passato. Il suo impegno sul versante della produzione contemporanea si riscontra nella trasparente militanza critica che lo indusse a scrivere su Nono, Bussotti, Berio, Sciarrino e poi nel ruolo svolto (dal 1994) all'interno del comitato artistico dell'associazione Milano Musica. In ogni caso, anche quando nell'ultimo decennio smise di occuparsi in prima persona della nuova musica con saggi, articoli e interviste mantenne sempre una curiosità vivissima per il panorama contemporaneo.

Il titolo del volume, che cita l'endecasillabo di Lorenzo Da Ponte «Finché non splende in ciel notturna face», vuole essere un omaggio agli interessi e agli studi di Francesco Degrada: è il terzo verso dell'aria di Susanna «Deh vieni, non tardar, o gioia bella» (n. 27) nel quarto atto delle *Nozze di Figaro*. Come rilevò a suo tempo Wolfgang Osthoff, il testo dell'aria è nella forma di una villotta veneta e rappresenta una variante femminile del modello che Da Ponte e Mozart utilizzeranno poi in *Don Giovanni* per la canzonetta «Deh vieni alla finestra, o mio tesoro» (n. 16); l'impronta della poesia popolare assume qui un significato ironico poiché Susanna, che poco prima ha scambiato i propri abiti con quelli

della Contessa, sotto le sembianze aristocratiche svela se stessa: il finto invito d'amore rivolto al Conte è in realtà un messaggio indirizzato a Figaro (che questi, peraltro, accecato in quel momento dalla gelosia non è in grado di decodificare). Se si considera che all'aria di Susanna, e più in generale ai temi della maschera, del travestimento e del sofisticatissimo gioco di «oscillazione dei livelli retorici» nel teatro musicale mozartiano Degrada dedicò alcune delle sue pagine più acute e penetranti, la citazione nel titolo del verso di Da Ponte è parsa appropriata oltre che suggestiva.

Il fatto che il volume inauguri la nuova collana «Il cantar sottile» a cura della Sezione Musica del Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo credo debba essere motivo di orgoglio per tutti i componenti della sezione stessa. Gli autori che hanno accettato di contribuirvi per affetto e amicizia nei confronti di Francesco Degrada sono troppo noti perché si debba presentarli; sarà sufficiente ricordare che sono amici, colleghi e, per così dire, compagni di strada con cui il musicologo ha condiviso studi, passioni, esperienze umane e professionali profonde. Nel chiedere agli autori un contributo per il volume si è volutamente scelto di non porre alcun tipo di vincolo tematico, eppure l'indice mostra chiaramente come l'insieme dei diversi saggi e interventi delinei un quadro costruito intorno ad alcuni degli ambiti di studio e degli interessi prediletti da Degrada: la tradizione e il sistema internazionale dell'opera italiana dalle origini al primo Novecento, il Settecento e la civiltà musicale napoletana, il dibattito estetico e la storia delle idee, la didattica della musica; e, ancora, la produzione o la fortuna di compositori amatissimi come Mozart, Stravinskij, Cherubini, Mendelssohn e Debussy.

È doveroso, a questo punto, ringraziare di cuore tutti coloro che hanno reso possibile la realizzazione di questo volume. Anzitutto Enrico Decleva, Rettore dell'Università degli Studi di Milano, Elio Franzini, Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, e Antonello Negri, Direttore del Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo, per il decisivo sostegno istituzionale e finanziario; Fernanda Caizzi, direttore della collana «Il Filarete», per i preziosissimi consigli editoriali e redazionali. E poi quanti, mi hanno aiutato con notizie e informazioni a scrivere questa prefazione nonché a raccogliere il materiale necessario a redigere la nota bibliografica degli scritti di Francesco Degrada: Milena Borromeo, assistente del Maestro Riccardo Muti; Susanna Colombo, responsabile del Servizio Stampa e Attività editoriali del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, con Roberta Scheggi; Giancarlo Di Marco e Luisella Viziano dell'Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala; Renato Garavaglia, direttore del Museo Teatrale alla Scala; Cristiano Ostinelli, direttore generale della Casa Ricordi. E ancora: Mariano Bauduin, Lorenzo Bianconi, Pietro Dossena, Silvia Farina, Alessandro Monga – che ha preparato una parte degli esempi musicali – e Nicola Scaldaferri.

Infine un ringraziamento speciale, particolarmente affettuoso va a Egizia Bonelli.

NOTA BIBLIOGRAFICA DEGLI SCRITTI E DELLE EDIZIONI MUSICALI DI FRANCESCO DEGRADA

a cura di Cesare Fertonani

La presente nota bibliografica degli scritti e delle edizioni musicali di Francesco Degrada è ordinata come segue in sette sezioni:

1. Volumi
2. Curatele
3. Saggi e articoli
   3.1. *Saggi e articoli pubblicati*
   3.2. *Saggi e articoli inediti*
4. Voci di enciclopedie
5. Programmi di sala
6. Testi per incisioni discografiche
7. Edizioni musicali
   7.1. *Edizioni musicali pubblicate*
   7.2. *Edizioni musicali inedite*

In particolare nelle sezioni dedicate ai programmi di sala, ai testi per incisioni discografiche e alle edizioni musicali, la nota bibliografica si limita a un'ampia selezione. Ogni sezione e sottosezione è organizzata in ordine cronologico a eccezione di quella comprendente i saggi e gli articoli inediti, che segue l'ordine alfabetico per titoli, e di quella relativa ai testi per incisioni discografiche, che segue l'ordine alfabetico per autori.

1. Volumi

Indici della Rivista musicale italiana (Annate XXXVI-LVII, 1929-1955), Firenze, Olschki, 1966.

Indici de la Rassegna musicale (Annate XXIII-XXXII, 1953-1962) e dei Quaderni della Rassegna musicale (N. 1, 2, 3, 1964-65), Firenze, Olschki, 1968.

Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo, 2 voll., Fiesole (Firenze), Discanto Edizioni, 1979. Contiene i seguenti saggi:

VOL. I

Gian Francesco Busenello e il libretto dell'«Incoronazione di Poppea» [1968], pp. 3-26;

Una minuscola poetica del melodramma tra Barocco e Arcadia [1966], pp. 27-39;

Origine e destino dell'opera comica napoletana [1975], pp. 41-65;

Una sconosciuta esperienza teatrale di Domenico Scarlatti: «La Dirindina» [1970], pp. 67-97;

Il palazzo incantato: Voltaire, la musica, l'opera [1963], pp. 99-113;

Tre studi su Gluck:
«Danze di eroi» e «saltarelli di burattini»: vicende dell'«Orfeo» di Gluck [1976], pp. 115-131;
Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse [1974], pp. 133-153; trad. ted. di R. Wiesend - S. Fink in «Hasse -Studien» 3 (1996), pp. 5-23;
Due volti di Ifigenia [1975], pp. 155-208.

VOL. II

Splendore e miseria della ragione: a proposito di «Così fan tutte» [1974], pp. 3-18;

Dal «Marriage à la mode» al «Matrimonio segreto»: genesi di un tema drammatico nel Settecento [1975], pp. 19-41;

Prolegomeni a una lettura della «Sonnambula» [1975], pp. 43-77; trad. ted. di J. Hoffmann in Heinz-Klaus Metzger - Rainer Riehn (Hg.), *Musik-Konzepte 46. Vincenzo Bellini*, München, text + kritik, 1985 pp. 17-46;

Tre studi su Verdi:
Lettura del «Macbeth» [1975-1977], pp. 79-141;
«Don Carlos»: il teatro musicale e la sua funzione critica [1977], pp. 143-153;
«Otello»: da Boito a Verdi [1976], pp. 155-166.

2. CURATELE

Appendice [Appendici biobibliografiche] a Aloys Greither, *Mozart*, Torino, Einaudi, 1968.

«Al gran sole carico d'amore». Per un nuovo teatro musicale, Milano, Ricordi, 1974; 1977[2].

Sylvano Bussotti e il suo teatro, Milano, Ricordi, 1976.

Con Maria Teresa Muraro, *Antonio Vivaldi: da Venezia all'Europa*, Milano, Electa, 1978.

Da Monteverdi a Vivaldi. Recupero critico e consumo del Barocco nell'esperienza musicale del Novecento, Milano, Assessorato alla Cultura della Provincia di Milano, 1980.

Vivaldi veneziano europeo, Firenze, Olschki, 1980.

Planelli, Antonio, *Dell'opera in musica* [Napoli, 1772], edizione, introduzione e note, Fiesole (Firenze), Discanto, 1981.

Andrea Gabrieli e il suo tempo, Firenze, Olschki, 1985.

«Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies» 1 (1986).

Con Roberto De Simone, Dario Della Porta e Gianni Race, *Pergolesi*, Napoli, Civita, 1986.

«Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies» 2 (1988) e 3 (1999).

Con Gennaro Barbarisi, Carlo Capra e Fernando Mazzocca, *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, 2 voll., Bologna, Cisalpino, 2000.

«Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies» 4 (2000).

Verdi. L'uomo, l'opera, il mito, catalogo della mostra (Milano, 2000-2001), Milano, Skira, 2000.

Verdi e il Teatro alla Scala, Milano, Rizzoli, 2001.

3. Saggi e articoli

3.1. *Saggi e articoli pubblicati*

Falsi pergolesiani: dagli apocrifi ai ritratti, «Il convegno musicale» 1 (1964), pp. 133-142.

Un'inedita testimonianza settecentesca sull'ospedale veneziano della Pietà, «Il convegno musicale» 1 (1964), pp. 237-258.

Dante e la musica del Cinquecento, «Chigiana» 22, n.s. 2 (1965), pp. 257-275.

Linee di una storia della critica pergolesiana, «Il convegno musicale» 2 (1965), pp. 13-43.

Voltaire e la musica, «Quaderni della Rassegna musicale» 3 (1965), pp. 87-99; poi come *Il palazzo incantato: Voltaire, la musica, l'opera*, in *Il palazzo incantato* cit.

Alcuni falsi autografi pergolesiani, «Rivista italiana di musicologia» 1-2 (1966), pp. 32-48.

In memoria di Ulisse Prota-Giurleo (Napoli 13 marzo 1886 - Perugia 9 febbraio 1966), «Rivista italiana di musicologia» 1-2 (1966), pp. 295-297.

Le messe di Giovanni Battista Pergolesi: problemi di cronologia e d'attribuzione, «Analecta musicologica» 3 (1966), pp. 65-79.

Le sonate per cembalo e per organo di Giovanni Battista Pescetti, «Chigiana» 23, n.s. 3 (1966), pp. 89-108.

Uno sconosciuto intermezzo di Giovanni Battista Pergolesi, in *Collectanea Historiae Musicae, 4. Saggi di musicologia in onore di Guglielmo Barblan in occasione del 60. compleanno*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 79-91.

Appunti critici sui concerti di Francesco Durante, «Chigiana» 24, n.s. 4 (1967), pp. 145-165.

Giuseppe Riva e il suo «Avviso ai compositori e ai cantanti» «Analecta musicologica» 4 (1967), pp. 112-123; poi come *Una minuscola poetica del melodramma tra Barocco e Arcadia*, in *Il palazzo incantato* cit.

Le musiche di Ludwig van Beethoven per l'«Egmont» di Goethe, in *Associazione Amici della Scala. Conferenze 1967-1968*, Milano, s.e., 1968, pp. 51-71.

Le musiche strumentali di Nicolò Porpora, «Chigiana» 25, n.s. 5 (1968), pp. 99-125.

Gian Francesco Busenello e il libretto dell'«Incoronazione di Poppea», in Raffaello Monterosso (a cura di), *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Verona, Stamperia Valdonega, 1969, pp. 81-102; poi in *Il palazzo incantato* cit.

G.B. Pergolesi, La serva padrona, in Gioacchino Lanza Tomasi (a cura di), *Guida all'opera*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1971, I, pp. 414-420.

Una sconosciuta esperienza teatrale di Domenico Scarlatti: «La Dirindina», in *Memorie e contributi alla musica dal medioevo all'età moderna offerti a Federico Ghisi*, «Quadrivium» 12 (1971), pp. 229-265; poi in *Il palazzo incantato* cit.

Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana, in *Testimonianze, studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti (1892-1973)*, «Quadrivium» 14 (1973), pp. 412-432; poi in Mario Messinis (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 131-152.

Aspetti gluckiani dell'ultimo Hasse, «Chigiana» 29-30, n.s. 9-10 (1975), pp. 309-329; poi in *Il palazzo incantato* cit.

L'avventura intellettuale di Händel in Italia, «Chigiana» 29-30, n.s. 9-10 (1975), pp. 99-108.

Due volti di Ifigenia, «Chigiana» 32, n.s. 12 (1977), pp. 165-184 e *Appendice*, pp. 185-223; poi in *Il palazzo incantato* cit.

La musica a Milano nell'età di Carlo V, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Milano, 1977), Milano, Electa, 1977, pp. 168-173.

L'opera a Napoli nel Settecento, in Alberto Basso (a cura di), *Storia dell'opera*, 3 voll., Torino, Utet, 1977, I, pp. 237-332.

Lettura del «Macbeth», «Studi musicali» 6 (1977), pp. 209-267.

Prolegomeni a una lettura della «Sonnambula», in Giorgio Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 319-350; poi in *Il palazzo incantato* cit.

Sulla musica di «Al gran sole carico d'amore», in Francesco Degrada (a cura di), *«Al gran sole carico d'amore». Per un nuovo teatro musicale* cit., 1977[2], pp. 57-63.

Attualità di Vivaldi, in Francesco Degrada - Maria Teresa Muraro (a cura di), *Antonio Vivaldi: da Venezia all'Europa* cit., pp. 80-89.

Origini e sviluppi dell'opera comica napoletana, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1978 e 1981, I, pp. 149-173; poi come *Origini e destino dell'opera comica napoletana*, in *Il palazzo incantato* cit.

Vivaldi e Metastasio: note in margine a una lettura dell'«Olimpiade», in Francesco Degrada (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo* cit., pp. 155-181.

La «Generazione dell'80» e il mito della musica italiana, in Fiamma Nicolodi (a cura di), *Musica italiana del primo Novecento. La «Generazione dell'Ottanta»*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 83-96.

Macbeth. Commentaire littéraire et musical, trad. franc. di S. Falcinelli, «L'Avant-scène Opéra» 40 (1982), pp. 26-77.

Il segno e il suono. Storia di un editore musicale e del suo mondo, in *Musica, musicisti, editoria. 175 anni di Casa Ricordi: 1808-1983*, Milano, Ricordi, 1983, pp. 9-25.

Introduzione a Robert Schumann, *Regole di vita musicale*, trad. it. di F. Jaeggy, Milano, Ricordi, 1983.

Musica e musicisti nell'età di Lodovico il Moro, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Milano, Comune di Milano, 1983, pp. 409-415.

Le lettere di Antonio Vivaldi pubblicate da Federigo Stefani: un caso di «revisione» ottocentesca, «Informazioni e studi vivaldiani» 5 (1984), pp. 83-89.

Observations on the genesis of Verdi's «Macbeth» e *The «Macbeth» Scala libretto. A genetic edition*, in David Rosen - Andrew Porter (eds.), *Verdi's «Macbeth». A sourcebook*, New York - London, Norton, 1984, rispettivamente pp. 156-173 e 306-338.

Problemi e prospettive delle ricerche sull'opera italiana del Settecento, in *Musica e spettacolo a Parma nel Settecento*, Parma, Università di Parma, 1984, pp. 299-308.

Strutture musicali del «Torneo notturno», in Luigi Pestalozza (a cura di), *Gian Francesco Malipiero e le nuove forme della musica europea*, Milano, Unicopli, 1984, pp. 66-82.

«Il flauto magico» e la tradizione dell'opera tedesca, in *Intorno al «Flauto magico»*, catalogo della mostra (Milano, 1985), Milano, Mazzotta, 1985, pp. 55-58.

Presentazione a Domenico Scarlatti, *Messa breve «La stella»*, a 4 voci con ripieno e organo, trascrizione e revisione di Eleonora Simi Bovini, Roma, Pro Musica Studium, 1985, pp. V-VIII.

Il lavoro musicologico e la sua tutela, in *Per la tutela del lavoro musicologico*, Milano, Ricordi, 1986, pp. 104-111.

Pergolesi tra mito e storia, in Francesco Degrada *et al.* (a cura di), *Pergolesi* cit., pp. 9-16.

«Scuola napoletana» e *«Opera napoletana»: nascita, sviluppo e prospettive di un concetto storiografico*, in Bruno Cagli - Agostino Ziino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo, 1737-1987. L'opera, il ballo*, Napoli, Electa, 1987, pp. 9-20.

Lo «Stabat Mater» di Pergolesi e la parafrasi «Tilge Höchster, meine Sünden» di Johann Sebastian Bach, «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies» 2 (1988), pp. 155-184.

Note filologiche in margine all'edizione critica delle cantate di Antonio Vivaldi, in Antonio Fanna - Giovanni Morelli (a cura di), *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1988, I, pp. 355-385.

Pergolesi, il marchese Pianetti e il Conservatorio di S. Maria di Loreto: su alcune relazioni tra Jesi e Napoli, «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies» 2 (1988), pp. 20-48;

Vivaldi a Siena, ieri e oggi, «Chigiana» 41, n.s. 21 (1989), pp. 9-17.

La commedia per musica a Napoli nella prima metà del Settecento: una ricerca di base, in Angelo Pompilio *et al.* (a cura di), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. III. Free Papers*, Torino, EDT, 1990, pp. 263-274.

I molti volti di «Idomeneo», in Agostino Ziino (a cura di), *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 197-218.

Vivaldi e il suo tempo. Il miracolo del Prete Rosso, «Amadeus» 15 (1991), pp. 24-31.

Giuseppe Tartini. Il trillo di fuoco, «Amadeus» 36 (1992), pp. 44-47.

Musica colta e musica popolare nell'opera napoletana del Settecento. Il caso Pergolesi, in *Musica colta e musica popolare. Atti del convegno promosso dalla Siae (Varazze, 8-9 giugno 1991)*, Roma, Siae, 1992, pp. 67-76.

Prefazione a Cesare Fertonani, *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, pp. IX-XIV.

La musica a Milano dal Medioevo al Rinascimento, in Franco Della Peruta (a cura di), *Storia illustrata di Milano. Milano antica e medievale, vol. 3*, Milano, Sellino, 1993, pp. 921-940.

La musica a Milano dal Seicento a oggi, in Franco Della Peruta (a cura di), *Storia illustrata di Milano. Milano moderna, vol. 5*, Milano, Sellino, 1993, pp. 1601-1620.

«Lo frate 'nnamorato» e l'estetica della commedia musicale napoletana, in Bianca Maria Antolini - Wolfgang Witzenmann (a cura di), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 21-35; trad. ted. di B. Starek - M. Nyffeler in Stefan G. Harpner - Birgit Gotzes (Hg.), *Über Musiktheater. Eine Festschrift gewidmet Arthur Scherle anläßlich seines 65. Geburtstages*, München, Ricordi, 1992, pp. 49-62.

Luigi Boccherini e la musica strumentale dei maestri italiani in Europa fra Sette e Ottocento, «Chigiana» 43, n.s. 23 (1993) pp. 363-375.

Luigi Boccherini. Ritorno di fiamma, «Amadeus» 45 (1993), pp. 28-33.

Polistilismo e polilinguismo in Mozart, in *Convegno mozartiano in occasione del secondo centenario della morte* (Roma, 13-14 novembre 1991), Roma, Accademia dei Lincei, 1993, pp. 23-29.

False attribuzioni e falsificazioni nel catalogo delle opere di Giovanni Battista Pergolesi. Genesi storica e problemi critici, in Ottavio Besomi - Carlo Caruso (a cura di), *L'attribuzione. Teoria e pratica: storia dell'arte, musicologia, letteratura*, Basel, Birkhäuser, 1994, pp. 93-114.

La musica a Napoli durante il Viceregno austriaco, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale (1707-1734)*, catalogo della mostra (Vienna - Napoli, 1994), Napoli, Electa, 1994, pp. 123-129.

La scomparsa di Claudio Sartori. Un «ribelle» schivo e severo, «Amadeus» 55 (1994), pp. 52-53.

Riflessioni sul «Don Giovanni» di Mozart, in Talia Pecker Berio (a cura di), *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il Novecento musicale italiano*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 65-85.

Ripensare oggi la civiltà musicale napoletana, in *Civiltà musicale napoletana: serio buffo sacro profano*, Milano, Ricordi, 1994, pp. 10-19.

Domenico Scarlatti. Enigmatico genio, «Amadeus» 72 (1995), pp. 32-35.

Les trois comédies goldoniennes de Gian Francesco Malipiero; trad. franc. di F. Decroisette in Françoise Decroisette (éd.), *Musiques goldoniennes. Hommage à Jacques Joly*, Saint-Denis - Belfort, Université de Paris VIII - Circé, 1995, pp. 197-205.

Mozart, la maschera, la musica, «Mozart Studien» 6 (1996), pp. 43-58.

Riccardo Muti: dieci anni alla Scala, in Paola Calvetti (a cura di), *Riccardo Muti: dieci anni alla Scala*, Milano, Leonardo Arte - Teatro alla Scala, 1996, pp. 11-20.

«Amor vuol sofferenza» di Leonardo Leo, in Paolo Pellegrino (a cura di), *Amor sacro e amor profano. Leonardo Leo e la cultura musicale napoletana del '700*, Lecce, Argo, 1997, pp. 29-49.

Tre «lettere amorose» di Domenico Scarlatti, «Il Saggiatore musicale» 4/2 (1997), pp. 271-316.

Voyages et lettres de Hasse, de Vienne à Venise, in Brigitte Massin (éd.), *Mozart: les chemins de l'Europe*, Strasbourg, Editions du Conseil de l'Europe, 1997, pp. 93-98.

Un sconosciuta serenata di Domenico Scarlatti, «Revista Portuguesa de Musicologia» 7-8 (1997-1998), pp. 133-148.

Il teatro di Claudio Monteverdi: gli studi sullo stile, in Paola Besutti *et al.* (a cura di), *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 263-283.

«Lo sposo deluso» da Cimarosa a Mozart, in Markus Engelhardt - Wolfgang Witzenmann (Hg.), *Convegno italo-tedesco «Mozart, Paisiello, Rossini e l'Opera buffa» (Rom 1993)*, «Analecta musicologica» 31 (1998), pp. 1-31.

Giuseppe Sigismondo, il marchese di Villarosa e la biografia di Pergolesi, «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies» 3 (1999), pp. 251-277.

«Il re Teodoro in Venezia»: un apologo politico nella Vienna di Mozart, in Alberto Colzani *et al.* (a cura di), *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, Como, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1999, pp. 439-459.

Mozart, il concerto per pianoforte e la vita musicale nella Vienna absburgica, in *Il suono ritrovato di Benedetti Michelangeli*, Milano, Elemond, 1999, pp. 58-75.

Recensione a *Johann Adolph Hasse - Gianmaria Ortes, Lettere (1760-1783)*, edizione e commento di Livia Pancino, Turnhout, Brepols, 1998, «Il Saggiatore musicale» 6/1-2 (1999), pp. 302-319.

Le esperienze milanesi di Mozart: una rivisitazione critica, in Gennaro Barbarisi *et al.* (a cura di), *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini* cit., II, pp. 731-750.

Nuove acquisizioni pergolesiane, «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies» 4 (2000), pp. 209-252.

Critical performance, in Alison Latham - Roger Parker (eds.), *Verdi in performance*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 147-150.

Domenico Scarlatti. Mito, realtà enigmi, «Amadeus» 153 (2002), pp. 28-31.

Dipingere il mito: Nacciarone e Pergolesi, in *Omaggio a Pergolesi: dipingere un mito*, Napoli, Electa, 2003, pp. 22-39.

Giovanni Battista Pergolesi. Tra realtà e mito, «Amadeus» 180 (2004), pp. 35-38.

Laura Alvini (Milano 14 luglio 1946 - ivi 15 gennaio 2005). Verso la verità, «Amadeus» 184 (2005), p. 20.

Due autografi pergolesiani inediti, «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies» 5 (2006), pp. 13-19.

Strategie compositive e drammaturgiche nel «Flaminio» di Giovanbattista Pergolesi, «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies» 5 (2006), pp. 141-186.

3.2. *Saggi e articoli inediti*

Consulenza di parte nella causa G. Ricordi & C. Spa / UPLAS [Sul concetto di 'edizione critica' e in particolare sull'edizione critica dell'*Italiana in Algeri* di Rossini curata da Azio Corghi], 1993.

Il coro nell'«Otello» di Verdi, s.d.

Il finale terzo dell'«Otello»: un problema di drammaturgia musicale, 1980.

[*Le cantate di Leonardo Leo*], s.d.

Pietro Antonio Locatelli: virtuoso e compositore dall'Italia all'Europa, s.d.

Verdi e Giulio Ricordi. Il problema delle disposizioni sceniche, s.d.

4. Voci di enciclopedie

Voci per l'*Enciclopedia della Musica*, diretta da Claudio Sartori, 4 voll., Milano, Ricordi, 1964: *Planelli Antonio*; *Scarlatti Domenico*; *Shakespeare William*; *Tasso Torquato*; *Tosi Pierfrancesco*; *Voltaire François*; *Weber Carl Maria*; *Zeno Apostolo*.

Voci per *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, XIII, Kassel, Bärenreiter, 1966: *Tadolini, Giovanni*; *Tebaldini, Giovanni*; *Terziani, Eugenio*; *Tomadini, Jacopo*; *Tomeoni, Pellegrino*; *Tommasini, Vincenzo*; *Tornioli, Marcantonio*; *Toselli, Enrico*; *Tosti, Francesco Paolo*; *Troilo, Antonio*; *Turco, Giovanni del*; *Ursillo, Fabio*; *Viadana, Berardo Marchesi da*; *Vignali, Francesco*; *Visconti, Domenico*; *Vitali, Angelo*; *Zingarelli, Nicola Antonio*.

Voce per *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, *Personenteil*, XIII, Kassel, Bärenreiter, 2005: *Pergolesi, Giovanni Battista*, cc. 309-319.

5. Programmi di sala

Poiché molti testi sono stati pubblicati più volte, anche da diversi enti e istituzioni, si indica in genere soltanto la prima edizione.

Chopin e il Romanticismo, in *Il pianoforte di Chopin. 4° Festival Pianistico Internazionale «Arturo Benedetti Michelangeli»*, Brescia, Festival Pianistico Internazionale *Arturo Benedetti Michelangeli*, 1967.

Due «intermezzi» [su *L'impresario delle Canarie* di Domenico Sarro e *La serva padrona* di Giovanni Paisiello], in *XII Autunno Musicale Napoletano*, Napoli, RAI, 1969.

Antonio Vivaldi: Concerto in sol minore [RV 576], *Giovanni Battista Pergolesi: Stabat Mater, Igor Stravinski: Sinfonia di Salmi, Giuseppe Verdi: Te Deum*, in *Stagione Sinfonica 1969*, Milano, Teatro alla Scala, 1969, pp. 104-107.

Le cantate [sulle cantate di Alessandro Scarlatti e sui duetti di Francesco Durante], in *XIII Autunno Musicale Napoletano*, Napoli, RAI, 1970.

Musiche di G.B. Pergolesi, in *XIV Autunno Musicale Napoletano*, Napoli, RAI, 1971.

Piramo e Tisbe [su *Piramo e Tisbe* di Johann Adolf Hasse], in *XV Autunno Musicale Napoletano*, Napoli, RAI, 1972.

«Laborintus II» di Luciano Berio, «Histoire du soldat» di Igor Strawinsky, Bologna, Teatro Comunale, 1973.

La serva padrona [di Giovanni Battista Pergolesi], *Il maestro di musica* [attribuito a Giovanni Battista Pergolesi], *Il maestro di cappella* [di Domenico Cimarosa], *Bastien und Bastienne*, in *Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto «Adriano Belli». Ventinovesima stagione*, Spoleto, Teatro Nuovo - Teatro Caio Melisso, 1975, pp. 20-24, 29-30, 33-34, 36.

«Macbeth», un'opera sperimentale, in *Macbeth*, Milano, Teatro alla Scala, 1975, pp. 7-29.

«Balli di eroi» e «saltarelli di burattini»: vicende dell'«Orfeo» di Gluck, in *39° Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 1976, pp. 251-256; poi come *«Danze di eroi» e «saltarelli di burattini»: vicende dell'«Orfeo» di Gluck*, in *Il palazzo incantato* cit.

«Otello»: da Boito a Verdi, in *Otello*, Milano, Teatro alla Scala, 1976, pp. 70-75; poi in *Il palazzo incantato* cit.

Pièces de chair II [su *Pièces de chair II* di Bussotti], in *Feste Musicali a Bologna*, Bologna, Teatro Comunale, 1976, pp. 7-9.

Splendori e miseria della ragione, in *Così fan tutte*, Milano, Teatro alla Scala, 1976, pp. 7-15; poi come *Splendore e miseria della ragione: a proposito di «Così fan tutte»*, in *Il palazzo incantato* cit.

Dal «Marriage à la mode » al «Matrimonio segreto»: genesi e sviluppo di un tema drammatico, in *Il matrimonio segreto*, Firenze, Teatro Comunale, 1977, pp. 397-412; poi come *Dal «Marriage à la mode» al «Matrimonio segreto»: genesi di un tema drammatico nel Settecento*, in *Il palazzo incantato* cit.

«Don Carlos»: il teatro musicale e la sua funzione critica, in *Don Carlos*, Milano, Teatro alla Scala, 1977, pp. 66-71; poi in *Il palazzo incantato* cit.

«Bergkristall» di Bussotti, in *Bergkristall*, Venezia, Teatro La Fenice, 1978, pp. 377-383.

Joseph Myslivecek e l'opera metastasiana [su *Il Gran Tamerlano* di Myslivecek], in *Josef Myslivecek (Praga 1737 - Roma 1781)*, Reggio Emilia, Teatro Municipale, 1979, pp. 5-15.

Segni, in *Le Racine* [di Sylvano Bussotti], Milano, Teatro alla Scala, 1980, pp. 3-6.

Goffredo Petrassi: «Orationes Christi» - Giovanni Battista Pergolesi: «Messa in fa maggiore», Milano, Musica nel nostro tempo, 1982.

La vera storia [su *La vera storia* di Luciano Berio], in *La vera storia*, Milano, Teatro alla Scala, 1982, pp. 35-39.

Un problema di filologia verdiana: la Cabaletta «Infin che un brando vindice», in *Ernani*, Milano, Teatro alla Scala, 1982.

Pli selon pli [su *Pli selon pli* di Pierre Boulez], Milano, Teatro alla Scala, 1983, p. 13.

Nota su «Lucrezia Borgia», in *Lucrezia Borgia*, Bologna, Teatro Comunale, 1984, pp. 3-9.

Aspetti in ombra dell'esperienza teatrale, in *Domenico Scarlatti. Un musicista, un teatro, il territorio*, Palermo, Teatro Massimo, 1985, pp. 31-44.

Il teatro musicale a Napoli nel primo Settecento, in *Numero unico per il 48° Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 1985, pp. 93-103.

«La Dirindina», farsetta per musica di Domenico Scarlatti, in *Opere e concerti dedicati al 300° anniversario della nascita di Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Domenico Scarlatti*, Cagliari, Ente Lirico, 1985.

Vocalità e strumentalismo nell'esperienza compositiva di Domenico Scarlatti, in *Europäisches Jahr der Musik '85. Internationales Musikfest Stuttgart*, Stuttgart, Internationales Musikfest, 1985, pp. 83-93.

Appunti per un'analisi del «Macbeth», in *Macbeth*, Venezia, Gran Teatro La Fenice, 1986, pp. 7-41.

Monteverdi e «Il ritorno di Ulisse in patria», in *50° Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 1987, pp. 147-159.

Lettura della «Scala di seta» di Rossini, in *La scala di seta*, Pesaro, Rossini Opera Festival, 1988, pp. 17-27.

Sylvano all'opera [su *L'ispirazione* di Sylvano Bussotti], in *51° Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 1988, pp. 171-183.

«Lo frate 'nnamorato» e l'estetica della commedia musicale napoletana, in *Lo frate 'nnamorato*, Milano, Teatro alla Scala, 1989, pp. 63-72.

Metastasio e l'arcivandalico Gluck [su *La Danza* di Gluck], in *Ravenna Festival 1990*, Ravenna, Ravenna Festival, 1990, pp. 48-56.

«Tra l'incendio infinito…». «La morte di San Giuseppe» di Giovanni Battista Pergolesi, in *II Giugno Barocco. Musica a Napoli nel '600 e '700*, Napoli, RAI, 1990, pp. 31-34.

«Il flauto magico», in *Die Zauberflöte*, Milano, Teatro alla Scala, 1991, pp. 61-67.

I molti volti di «Idomeneo», in *Idomeneo*, Milano, Teatro alla Scala, 1991, pp. 33-51; anche in Agostino Ziino (a cura di), *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico* cit.

A colloquio con Salvatore Sciarrino, in *Perseo e Andromeda*, Milano, Teatro alla Scala, 1992, pp. 75-81.

«Le nozze di Figaro»: maschera e catarsi, in *55° Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 1992, pp. 117-134.

Sull'«Incoronazione di Poppea» di Claudio Monteverdi, in *L'incoronazione di Poppea*, Firenze, Teatro Comunale, 1992, pp. 77-100.

Riflessioni sul «Don Giovanni» di Mozart, in *Don Giovanni*, Milano, Teatro alla Scala, 1993, pp. 70-95; poi anche in Talia Pecker Berio (a cura di), *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il Novecento musicale italiano* cit.

«Amor vuol sofferenza» di Leonardo Leo, in *20° Festival della Valle d'Itria*, Martina Franca (Taranto), Festival della Valle d'Itria, 1994, pp. 29-36.

Una favola per diventare uomini, in *Die Entführung aus dem Serail*, Milano, Teatro alla Scala, 1994, pp. 67-93.

«Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht». Sul «Flauto magico» di Mozart, in *Die Zauberflöte*, Milano, Teatro alla Scala, 1995, pp. 75-101.

Don Giovanni a Napoli [su *Il convitato di pietra* di Giacomo Tritto], in *Don Giovanni - Il convitato di pietra*, Napoli, Teatro San Carlo, 1995, pp. 207-223.

Luciano Berio: «Coro», in *La Biennale di Venezia. 48° Festival di musica contemporanea*, Milano, Ricordi, 1995, pp. 210-218.

Luigi Nono [su *Il canto sospeso*], in *Concerto per il Bicentenario del Tricolore*, Reggio Emilia, Teatro Municipale Valli, 1997, pp. 17-19.

«Questo è un dramma che non ha nulla di comune cogli altri». Il primo incontro tra Verdi e Shakespeare, in *Macbeth*, Milano, Teatro alla Scala, 1997, pp. 29-105.

Musiche religiose di scuola napoletana [sul *Confitebor tibi Domine* e la *Messa di Sant'Emidio* di Giovanni Battista Pergolesi e sul *Salve Regina* di Nicolò Porpora], in *Concerto di Natale*, Milano, Teatro alla Scala, 1998, pp. 7-18.

Un apologo politico nella Vienna di Mozart, in *Il re Teodoro in Venezia*, Venezia, Gran Teatro La Fenice, 1998, pp. 79-88; poi anche in Alberto Colzani *et al.* (a cura di), *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII* cit.

Nina, la follia, l'utopia e il rimpianto dell'eden perduto, in *Nina, o sia La pazza per amore*, Milano, Teatro alla Scala, 1999, pp. 129-135.

La nuova edizione di «Bohème», in *La bohème*, Milano, Teatro alla Scala, 2000, pp. 61-75.

Problematicità e grandezza nell'«Incoronazione di Poppea», in *L'incoronazione di Poppea*, Palermo, Teatro Massimo, 2000, pp. 11-19.

«Tratteggiare gli affetti pastorali in uno stile elevato»: difficoltà e grandezza di «Sonnambula», in *La sonnambula*, Milano, Teatro alla Scala, 2001, pp. 45-73.

«L'Olimpiade» di Metastasio e Pergolesi: un dramma per musica nello spirito della commedia musicale napoletana, in *Festival Pergolesi Spuntini 2002*, Jesi, Fondazione Pergolesi - Spontini, 2002, pp. 21-24.

L'aria della sera. Cinque concerti alla Casa Museo Boschi Di Stefano, Milano, Fondazione Boschi, 2003.

Peripezie amorose nella Napoli di primo Settecento. «Il Flaminio» di Giovanni Battista Pergolesi, in *Festival Pergolesi Spuntini 2004*, Jesi, Fondazione Pergolesi - Spontini, 2004, pp. 65-69.

6. Testi per incisioni discografiche

Con Raymond Melan, AAVV [Scarlatti, Alessandro; Scarlatti, Domenico; Fiorenza, Nicola; Sarri, Domenico], *Il Settecento napoletano*, interpreti vari, LP Harmonia Mundi - Arcophon AHM 30104, s.d.

Boccherini, Luigi, *Six Trios a deux violons et violoncello obligé Oeuvre Ie*, Trio Arcophon, LP Arcophon AC 701, 1970.

Boccherini, Luigi, *Le Sei Sinfonie opera 35*, I Filarmonici del Teatro Comunale di Bologna, direttore Angelo Ephrikian, 3 LP Arcophon AC 7110, 1971.

Bussotti, Sylvano, *The Rara Requiem*, interpreti vari, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, direttore Gianpiero Taverna, LP Deutsche Grammophon 2530754, 1976.

Carissimi, Giacomo, *Dives Malus a otto voci in due cori*, interpreti vari, direttore Angelo Ephrikian, LP Arcophon AC 684, s.d.

Cimarosa, Domenico, *Il maestro di cappella - Sinfonia da «Li due baroni di Rocca Azzurra» - Due arie buffe*, Gastone Sarti, I Solisti di Milano, direttore Angelo Ephrikian, LP Arcophon AC 681, s.d.

Clementi, Muzio, *Sonate per pianoforte a quattro mani*, Gino Gorini e Sergio Lorenzi, LP Arcophon AC 673, s.d.

Clementi, Muzio, *Sonatine per pianoforte op. 36, 37, 38*, Gino Gorini, 2 LP Arcophon AC 673, s.d.

Frescobaldi, Girolamo, *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo. Libro I*, Laura Alvini, 2 LP Italia-Fonit Cetra 70097, 1983.

Merulo, Claudio, *Nove canzoni à quattro* - Facoli, Marco, *Balli d'arpicordo*, Mariolina De Robertis, LP Italia-Fonit Cetra 70068, 1980.

Monteverdi, Claudio, *Il primo libro dei madrigali a 5 voci*, Sestetto Italiano Luca Marenzio, LP Angelicum 5975, 1965.

Monteverdi, Claudio, *Madrigali e canzonette a due, e tre voci. Libro nono*, interpreti vari, LP Arcophon AC 666, s.d.

Monteverdi, Claudio, *Messa a quattro voci - Salve Regina - Litanie della B.V.*, interpreti vari, Complesso vocale Polifonia, direttore Angelo Ephrikian, LP Arcophon AC 6610, s.d.

Monteverdi, Claudio, *Pezzi sacri*, interpreti vari, Coro Polifonico di Milano, Orchestra dell'Angelicum, direttore Giulio Bertola, LP Angelicum 5959, s.d.

Pergolesi, Giovanni Battista, *Composizioni sacre*, Emilia Cundari, Giovanna Fioroni, Coro Polifonico Italiano, Orchestra dell'Angelicum, direttore Giulio Bertola, LP Angelicum 5991, s.d.

Pergolesi, Giovanni Battista, *Il Flaminio*, Gennaro Sica, Daniela Dessì, Elena Zilio, Fiorella Pediconi, Michele Farruggia, Valera Baiano, Silvano Pagliuca, Orchestra del Teatro di San Carlo di Napoli, direttore Marcello Panni, 3 LP LMA-Fonit Cetra 3023, 1984.

Pergolesi, Giovanni Battista, *Missa* [*Messa in fa maggiore*], Complesso vocale Polifonia, I Solisti di Milano, direttore Angelo Ephrikian, LP Arcophon AC 674, s.d.

Pergolesi, Giovanni Battista, *Quattro cantate per soprano e complesso strumentale*, Luciana Ticinelli Fattori, Nuovo Concerto italiano, direttore Claudio Gallico, LP Curci Erato 70346, s.d.

Pergolesi, Giovanni Battista, *Tutte le opere strumentali*, interpreti vari, LP Arcophon AC 686, s.d.

Pergolesi, Giovanni Battista - Hasse, Johann Adolf, *La contadina*, Iolanda Meneguzzer, Ugo Trama, I Solisti del Maggio Musicale Fiorentino, direttore Angelo Ephrikian, LP Arcophon AC 667, s.d.

Scarlatti, Alessandro, *Le dodici Sinfonie di concerto grosso*, I Solisti di Milano, direttore Angelo Ephrikian, 2 LP Arcophon AC 678, s.d.

Sciarrino, Salvatore, *Dodici canzoni da battello su melodie veneziane del Settecento*, Donella Del Monaco, interpreti vari, LP Italia-Fonit Cetra 70030, 1978.

Storace, Bernardo, *Selva di varie composizioni di intavolatura per cimbalo*, Mariolina De Robertis, LP Italia-Fonit Cetra 70041, 1978.

Stradella, Alessandro, *Cantate ed arie*, Complesso Barocco di Milano, direttore Francesco Degrada, LP Arcophon 6810, s.d.

Stradella, Alessandro, *Tutte le opere strumentali*, interpreti vari, 3 LP Ars Nova C 46/171, 1979.

Vivaldi, Antonio, *Sei Sonate violoncello solo col basso*, Paul Tortelier, Robert Veyron-Lacroix, LP Arcophon AC 687, s.d.

Vivaldi, Antonio, *Suonate da camera a tre op. I*, interpreti vari, LP Arcophon AC 677, s.d.

7. Edizioni musicali

7.1. *Edizioni musicali pubblicate* *

Durante, Francesco, *Concerto in si bemolle maggiore per clavicembalo e archi*, 1968.

Porpora, Nicolò, *Concerto in sol maggiore per violoncello, archi e basso continuo*, 1970.

Vivaldi, Antonio, *Kyrie* [RV 587], per 2 cori a 4 voci miste, 2 orchestre d'archi e basso continuo, 1971.

Vivaldi, Antonio, *Nisi Dominus* [RV 608], Salmo 126 per contralto, archi e basso continuo, 1971.

Vivaldi, Antonio, *Lauda Jerusalem* [RV 609], Salmo 147 per soli, 2 cori a 4 voci miste, 2 orchestre d'archi e 2 organi, 1973.

Vivaldi, Antonio, *L'Olimpiade*, 1978.

Pergolesi, Giovanni Battista, *Domine ad ajuvandum me festina*, Mottetto per soprano solo, coro a 5 voci, 2 oboi, 2 corni, archi e organo, 1978.

Durante, Francesco, *Sonate per cembalo divise in studii e divertimenti*, 1978.

Pergolesi, Giovanni Battista, *Confitebor tibi Domine*, Salmo per soli, coro a 5 voci, archi, organo e cembalo, 1979.

Sarti, Giuseppe, *Tre sonate per il cembalo*, 1979.

Scarlatti, Domenico, *La Dirindina*, edizione critica, 1985.

Pergolesi, Giovanni Battista, *Lo frate 'nnamorato*, 1989.

Puccini, Giacomo, *La Bohème*, nuova edizione riveduta sulle fonti, 1990.

Vivaldi, Antonio, *Cantate per soprano I-II* e *Cantate per contralto*, edizione critica, 3 voll., 1997 [1984-1995].

Porpora, Nicolò, *Salve Regina*, Antifona per contralto, due violini, viola e basso continuo, edizione critica, 1996.

Scarlatti, Alessandro, *Salve Regina*, Antifona per soprano, due violini, viola e basso continuo, edizione critica, 1996.

* Salvo diversa indicazione: Milano, Ricordi.

Pergolesi, Giovanni Battista, *Messa di S. Emidio*, per soli e 2 cori di voci e strumenti, edizione critica, 1998.

Pergolesi, Giovanni Battista, *L'Olimpiade*, edizione critica (in collaborazione con Claudio Toscani), Jesi, Fondazione Pergolesi - Spontini, 2002.

Vivaldi, Antonio, *Tremori al braccio e lagrime sul ciglio*, Cantata per soprano e basso continuo, edizione critica, 2002 [Integrazione a Vivaldi, Antonio, *Cantate per soprano I-II* cit.].

7.2. *Edizioni musicali inedite*

Pergolesi, Giovanni Battista, *In coelestibus regnis*, Antifona per contralto solo, archi e cembalo, trascrizione e revisione, 1965.

Pergolesi, Giovanni Battista, *Salve Regina*, Antifona per soprano solo, archi e organo, trascrizione ed elaborazione, 1965.

Jommelli, Niccolò, *Miserere per due voci, archi e cembalo*, revisione, 1966.

Durante, Francesco, *Concerto in mi minore per archi e basso continuo*, trascrizione e revisione, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1967.

Durante, Francesco, *Concerto in la maggiore per archi e basso continuo «La pazzia»*, trascrizione e revisione, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1967.

Sarro, Domenico, *L'impresario delle Canarie*, Intermezzo in due parti, trascrizione e revisione, RAI, 1969.

Hasse, Johann Adolf, *Piramo e Tisbe*, Intermezzo tragico a tre voci, revisione, RAI, 1972.

Pergolesi, Giovanni Battista, *Messa in fa maggiore*, per soli, 4 cori, 2 orchestre e basso continuo, revisione, RAI, 1982.

Scarlatti, Domenico, *Clori e Fileno*, Serenata a 2, edizione critica, 1999.

Scarlatti, Domenico, *18 Cantate e Duetti*, edizione critica, 2005. Comprende le seguenti composizioni:

Cantate per soprano e basso continuo: *Con qual cor mi chiedi pace?*; *Di Fille vendicarmi*; *Fille, già più non parlo*; *No, non fuggire o Nice*; *Qual pensier, quale ardire*; *Se ti dicesse un core*; *Sospendi, o man, per poco*; *Ti ricorda, o bella Irene*.

Cantate per soprano, due violini e basso continuo: *Dir vorrei, ah m'arrossisco*; *O qual meco, Nice*; *Piangete occhi dolenti*; *Pur nel sonno almen tal'ora*; *Scritte con falso inganno*; *Se fedele tu m'adori*; *Tinte a note di sangue*.

Duetti per due soprani e basso continuo: *Se per un sol momento*; *Tirsi caro*.

Anna Laura Bellina

TRE GOBBI PER «ANAGILDA»*

Il giovane Goldoni librettista, poco più che ventenne, debutta a Feltre nel 1729 come autore d'intermezzi, una tipologia di spettacolo che coltiva con alterne vicende fino al 1760 [1]. Dall'elenco di queste diciotto *pièces*, disposte per comodità in ordine cronologico (cfr. *Tabella 1*), si vede che l'*entracte* non è un genere monolitico ma si differenzia almeno per i sistemi di produzione. Infatti *Il buon vecchio* e *La cantatrice* in due parti a tre voci, perduti entrambi ma descritti nelle *Prefazioni* [2], erano stati richiesti da alcuni cavalieri dilettanti per cantarli durante le recite di un paio di drammi metastasiani senza musica. Fra i titoli successivi si annoverano pasticci di stampo diverso, dall'attribuzione piuttosto chiacchierata: *Pelarina*, rifatta da Antonio Gori nel 1734 per i comici del San Samuele sulla base della *Cantatrice* goldoniana; *Amor fa l'uomo cieco* del 1742, rimaneggiato dall'avvocato veneziano a partire da un celebre antecedente, *La contadina astuta* ovvero *Livietta e Tracollo*, arrivata da Napoli dopo lunghe traversie nel baule di una coppia di cantanti, Ginevra Magagnoli e Domenico Cricchi; infine *L'Arcifanfano re de' matti*, ricavato dall'omonima *pièce* del 1750, tagliata e ricucita nel 1759 per la sala romana di Tordinona, sicuramente dall'autore stesso che lo dichiara nei *Mémoires* [3]. Fra gli altri intermezzi, quelli confezionati dal 1732 al 1736 sono tutti commissionati ed eseguiti dagli attori, come si evince dall'autobiografia, mentre *Il quartiere fortunato*, che Ortolani data al 1744 [4], forse non è mai andato in scena perché non si trova l'edizione per il teatro.

---

* Desidero ringraziare Maria Chiara Bertieri, Andrea Fabiano, Saverio Lamacchia, Giovanni Polin, Laura Riccò, Lucio Tufano e Anna Vencato per il generoso aiuto e per i consigli preziosi.

[1] Gian Giacomo Stiffoni, *Introduzione* a Carlo Goldoni, *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 9-65; l'edizione critica degli intermezzi e dei libretti goldoniani è reperibile anche in rete all'indirizzo www.carlogoldoni.it.

[2] Carlo Goldoni, *Prefazioni ai diciassette tomi delle commedie edite a Venezia da Giambattista Pasquali (1761-1778)*, in *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, I, pp. 662-663.

[3] *Mémoires*, in Goldoni, *Tutte le opere* cit., I, p. 405.

[4] Goldoni, *Tutte le opere* cit., X, p. 1244.

Tabella 1 - Goldoni, intermezzi.

Anno	Titolo	Parti	Voci	Musica	Interpreti	Luogo
[1729]	[*Il buon vecchio*]	[2]	[3]	?	[Goldoni e 2 dilettanti]	[Feltre, perduto]
[1729]	[*La cantatrice*]	[2]	[3]	?	[Goldoni e 2 dilettanti]	[Feltre, perduta]
1732	*I sdegni amorosi*	2	2	[un violinista]	[2 attori della compagniaVitali]	Milano
1734	*Pelarina*	3	3	[Maccari (Groppo)]	[Casanova, Imer, Amurat]	Venezia
1735	*La pupilla*	2 o 3	3	[Maccari (Groppo)]	[Casanova, Imer, Amurat]	Venezia, 2 versioni
1735	*La birba*	3	3	?	[Casanova, Imer, Amurat]	Venezia
1735	*L'ippocondriaco*	2	2	?	[D'Afflisio, Imer]	Venezia
1735	*Il filosofo*	2	2	[Maccari (Groppo)]	[D'Afflisio, Imer]	Venezia
1736	*Monsieur Petiton*	2	4	[Maccari (Groppo)]	[D'Afflisio, Imer, Amurat, Monti?]	Venezia
1736	*La bottega da cafè*	3	3	[Maccari (Groppo)]	[D'Afflisio, Imer, Amurat]	Venezia
1736	*L'amante cabala*	3	3	[Maccari (Groppo)]	[D'Afflisio, Imer, Amurat]	Venezia
1742	*Amor fa l'uomo cieco*	2	2	[pasticcio]	Magagnoli, Cricchi	Genova
[1744?]	*Il quartiere fortunato*	3	2	?	?	?
1749	*La favola de' tre gobbi*	2	4	[Ciampi]	M.A. Paganini, C. Paganini, Carattoli, Cosmi	Venezia
1756	*Il matrimonio discorde*	2	4	Lorenzini	Bagnano, Toschi, Santi, Liberati	Roma
1756	*La cantarina*	2	4	Galuppi	Toschi, Santi, Liberati, Bagnano	Roma
1759	*L'Arcifanfano re de' matti*	2	4	[pasticcio]	Lovattini, Carattoli, Borghesi, Pieri	Roma
1760	*La vendemmia*	2	4	Sacchini	De Dominicis, Rossi, Fabri, Bartolini	Roma

Invece costituiscono produzioni completamente nuove, interpretate da virtuosi professionisti, sempre citati nelle *principes* dei testi, *La favola de' tre gobbi* del 1749, che accompagna un'opera seria a Venezia, e tre intermezzi romani per soli uomini, più o meno castrati come si usava nello stato pontificio, inseriti fra gli atti di altrettante commedie goldoniane dal 1756 al 1760: *Il matrimonio discorde*, *La cantarina* e *La vendemmia*.

L'avvocato veneziano trascura un altro tipo di *entracte*, quello destinato ai convittori dei collegi prestigiosi, generalmente a due voci, eseguito durante le vacanze di carnevale e diviso in quattro parti perché doveva sistemarsi fra i cinque atti della tragedia in latino o in volgare. Si tratta di una specie di saggetto, vagamente educativo malgrado l'argomento ridicolo, a cui partecipano gli studenti e il maestro di cappella, assoldato dall'istituzione, che scrive per loro la partitura e magari li addestra a cantarla [5]. A Venezia non sembra molto diffuso, forse perché il sistema scolastico è diverso da quello praticato per esempio al Germanico di Roma o al Tolomei di Siena, anche se Benedetto Marcello si era cimentato nella confezione di un curioso intermezzo misto: due cori più due scenette per voci e archi, eseguite da Spago e Filetta negli intervalli di *Lucio Commodo*, un dramma recitato nel 1719 in ambiente accademico [6].

Generalmente, negli intermezzi goldoniani destinati agli attori, il testo verbale è più importante di quello musicale, non tanto per la cura con cui viene scritto, quanto per le ascendenze letterarie e per i legami coi personaggi topici del teatro di parola, fra cui spiccano il tutore burlato nella *Pupilla*, il malato immaginario nell'*Ippocondriaco* e soprattutto il libertino punito nell'*Amante cabala* del 1736. Come nota Gian Giacomo Stiffoni [7]:

> Il percorso narrativo dell'*Amante cabala* [ossia 'bugiardo'] ricorda molto (con le debite differenze per ciò che concerne la parte ultraterrena) alcuni aspetti del *Don Juan* di Molière che Goldoni aveva in mente perché il suo *Don Giovanni Tenorio* è proprio del 1736. Non a caso lo cita chiaramente nel finale primo, quando il libertino, intento a circuire contemporaneamente Lilla e Catina, finge amore per ambedue ma fa credere a ognuna di esse che l'altra sia pazza. Il modello, che porta all'agnizione del malvagio, obbliga inoltre il librettista a porre alla fine della *pièce* una morale a mo' di congedo che [...] anticipa in modo sorprendente quella del *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte.

Dal punto di vista musicale, con tutta probabilità il genere presentava caratteristiche peculiari, viste le scarse attitudini dimostrate dagli attori della compagnia guidata da Giuseppe Imer, interpreti di *Pelarina* e poi destinatari di sette inter-

---

[5] Anna Laura Bellina, *«Giovanetti cavalieri» e virtuosi giramondo. Dai drammi donchisciotteschi di Girolamo Gigli all'intermezzo di padre Martini*, in Franco Bernabei - Antonio Lovato (a cura di), *Sine musica nulla disciplina*, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 309-326.

[6] Francesco Degrada, *Gli intermezzi per la tragedia «Lucio Commodo»*, relazione al convegno *Benedetto Marcello. La sua opera e il suo tempo*, Venezia, 15-17 dicembre 1986 (inedita; manca negli *Atti*, a cura di Claudio Madricardo - Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1988); Marco Bizzarini, *Benedetto Marcello*, Palermo, L'Epos, 2006, pp. 208-211.

[7] Stiffoni, *Introduzione* cit., p. 29.

mezzi goldoniani in due anni. Lo stesso librettista informa che il capocomico e Zanetta Farussi Casanova stonavano a più non posso, mentre Lisetta D'Afflisio e Agnese Amurat erano in grado di cavarsela un po' meglio [8]. Nulla si sa delle partiture, attribuite da Groppo all'oscuro Giacomo Maccari e tutte irrimediabilmente cestinate dalla storia [9]. Ma sopravvive il manoscritto delle *Metamorfosi odiamorose* ossia *Mestre e Malghera*, su testo di Gori con le note di Salvatore Apolloni, un violinista come l'autore dei goldoniani *Sdegni amorosi* [10], eseguite in parte dallo stesso *cast* al Grimani di San Samuele nel 1732 e riprese all'Opera di Varsavia nel 1748, sempre da un gruppo di comici fra cui Zanetta, giunta in Polonia da una decina d'anni [11]. Si tratta di un tipo di spettacolo che spesso fa il verso all'opera seria, stravagante e più complesso rispetto all'*entracte*, largamente praticato a Venezia in quegli anni e coltivato anche dal nostro avvocato [12], impegnando un numero superiore di caratteri: sei per *Aristide*, un atto unico «eroicomico» del 1735; nove per *La fondazion di Venezia*, un «divertimento» encomiastico del 1736, diviso in «azioni» e aperto dal prologo allegorico; sette per *Lugrezia romana*, un «dramma comico» del 1737, contando la presenza dell'Oracolo, modesta ma decisiva per gli sviluppi ridicoli della vicenda; cinque, come nel caso di *Mestre e Malghera*, per *La contessina*, una fortunata «comedia» del 1743, rimaneggiata da Coltellini per Gassmann nel 1770. Le intonazioni veneziane di queste *pièces*, in cerca di un nome e di una forma, sono tutte perdute e attribuite sempre a Maccari da Groppo e da Corniani [13], compreso *Aristide* che il libretto ascriverebbe esplicitamente a Lotavio Vandini, anagramma di Antonio Vivaldi.

Anche se la partitura di *Mestre e Malghera*, che testimonia la messinscena tardiva e periferica del 1748, non può essere presa come esempio *tout court*, nulla vieta di pensare che la scrittura musicale dei drammetti e degli intermezzi goldoniani destinati agli attori non si discostasse eccessivamente da questo modello. Le arie dell'operina, costruite da Gori in due strofette di tre o quattro versi e adatte alla forma regolare con *da capo*, rispondono prevalentemente

---

[8] Goldoni, *Mémoires* cit., p. 158; Goldoni, *Prefazioni* cit., pp. 714, 724.

[9] Antonio Groppo, *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatisi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi* [1767] *accresciuto di tutti li scenarii, varie edizioni aggiunte a drammi e intermedii*, Venezia, 1741 [ma 1767], ms., I-Vnm, cod. it., VII, 2326 (= 8263).

[10] Goldoni, *Prefazioni* cit., p. 695.

[11] Antonio Gori - Salvatore Apolloni, *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti (Mestre e Malghera)*, a cura di Maria Giovanna Miggiani - Piermario Vescovo, «Problemi di critica goldoniana» 10-11 (2003-2004), pp. 7-250.

[12] Piero Weiss, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini. I drammi per musica dei comici a Venezia nel primo Settecento*, in Giovanni Morelli (a cura di), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi*, Milano, Ricordi, 1982, pp. 168-188; Anna Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: «Osmano re di Tunisi»*, «Quaderni veneti» XX (1994), pp. 9-56.

[13] [Marcantonio Corniani Algarotti], *Annali drammatici, musicali, pittorici, teatrali della città di Venezia nei secoli XVII, XVIII e XIX a tutto l'anno 1836, con aggiunta delle farse, degl'intermedi, delle cantate e degli oratori sacri italiani e latini eseguiti nei conservatori veneziani*, Venezia, 1837, ms., I-Mb, raccolta drammatica Corniani Algarotti, 6011.

allo schema AA'BAA', dove A' presenta scarse variazioni rispetto ad A, con cui B intrattiene rapporti tonali semplici, nell'area della dominante o del relativo minore. A parte un breve recitativo strumentato, *Mestre e Malghera* contiene un duetto largamente omoritmico e un coro finale all'unisono, il tutto sostenuto dai violini, sovente impegnati nella prolessi della melodia, con qualche sporadico intervento della viola, delle trombe e dei corni, almeno a quanto si evince dall'organico esplicito. La scrittura «con la parte» imperversa dovunque, per esempio quando gli archi raddoppiano la linea vocale, perché gli attori, non essendo in grado di leggere le note, imparavano per imitazione e avevano bisogno di un sostegno durante la recita.

A differenza del dramma satirico memore dell'opera seria, Zeno e Metastasio in testa, e dell'intermezzo per i comici, che allude al teatro di prosa, quello per i cantanti sembra meno impegnativo da un punto di vista letterario. La fonte a cui Goldoni allude nella prefazione alla *Favola de' tre gobbi*, il suo primo *entracte* eseguito sicuramente da virtuosi professionisti, che sia una fiaba tradizionale o un racconto connesso all'esotismo delle *Mille e una notte*, sembra del tutto irrilevante [14]. La semplice trama si riassume alla svelta: i pretendenti gelosi di un'affascinante signora, che ambisce ai loro soldi, si convincono ad amarla «in compagnia» (v. 610). Una bella copia della partitura di Vincenzo Ciampi, proveniente dal Conservatoire di Parigi, attualmente si trova nella Bibliothèque Nationale de France, con la segnatura D 2053. Vergata palesemente da una mano sola e attribuita al compositore da un'annotazione che si legge nel frontespizio, consta di 101 carte numerate in alto a destra e si può considerare l'unica testimonianza strettamente legata alla prima intonazione di un intermezzo goldoniano. Dalla collazione con la *princeps* del libretto, infatti, risulta che essa presenta una macrovariante, ma in compenso accoglie qualche lezione strampalata [15], riporta numerose didascalie di scena, comprese quelle che descrivono l'andirivieni del servo muto [16], e concorda in un caso d'ipermetria [17]. Naturalmente la scrittura di Ciampi è più complessa rispetto a quella di *Mestre e Malghera*, non foss'altro per l'organico esplicito che prevede due corni, due oboi, violini primi e secondi, viola e continuo, e per la statura dei quattro cantanti: Maria Angela Paganini, unica donna del *cast* nel ruolo di madama Vezzosa; Francesco Carattoli e Carlo Paganini, primo e secondo uomo,

---

[14] *La favola de' tre gobbi*, in Goldoni, *Intermezzi e farsette per musica* cit., pp. 479-480, *Amico lettore*: «La mia benemerita signora nonna, quand'io ero bambino, mi raccontava delle novelle, o siano fole, che in veneziano si dicon fiabe. Fra l'altre mi raccontò parecchie volte quella bellissima dei tre gobbi che poi mi è sempre restata in mente e che ora ho scelta per argomento del presente intermezzo […]. Vi è chi ha preteso di ravvivarla [*sic*] nelle *Novelle arabe* ma quella non è la legitima».

[15] *La favola de' tre gobbi* cit., v. 459: «Asse» per «Assae»; v. 499: «Scieu» per «Sieu».

[16] *Ivi*, v. 22: «Torna il servo e gli parla piano»; v. 24: «Parte il servo»; v. 28: «Vien il marchese Parpagnacco»; v. 110: «Viene il servo»; v. 115: «Parte il servo»; v. 124: «Si ritira in una camera»; eccetera.

[17] *Ivi*, v. 85: «Mi potrebbero consolar» (ottonario ipermetro).

interpreti rispettivamente del conte Bellavita e del marchese Parpagnacco; Giuseppe Cosimi o Cosmi, buffo caricato nei panni del barone Macacco Tartaglia, gobbo, scemo e balbuziente.

L'azione comincia *in medias res*, perché durante il pezzo di apertura, «Sì lo so, non replicare», Vezzosa finge di proseguire una discussione col servitore che se la ride ascoltando le sue vanterie [18]. Il brano, in posizione privilegiata e in forma ABB' con un preludio di 22 battute, chiarisce immediatamente che Maria Angela porta i pantaloni. Inoltre l'unica macrovariante riguarda proprio lei che in partitura canta un'aria con *da capo*, inesistente nell'edizione del 1749 ma troppo legata all'argomento per essere uscita dal baule della virtuosa. Dopo aver affermato a parte che Bellavita è «matto» oltre che gobbo (v. 210), il soprano si rivolge al conte, fingendo di amarlo e lodando le due protuberanze che gli crescono sulla schiena col settenario sui «globi», accettabile considerando «graziosi» quadrisillabo, tanto più che il manoscritto musicale riporta i valori necessari per intonarlo all'inizio di B. Anche se il quarto verso, tutt'altro che significativo, rispunta nella *Calamita de' cuori* (v. 161) pubblicata dall'avvocato veneziano nel 1753, il testo non fa parte del *corpus* goldoniano e non si trova nelle ristampe settecentesche della *Favola* che si leggono nelle raccolte di Tevernin, Olzati, Savioli e Zatta [19]:

Voi siete un bel furbetto,
io vi conosco già,
ahimè con quel visetto
voi mi ferite il cor.

In questo petto mio
non v'è mai stato amor
ed ora sento, oh dio!
che per il mio gobbetto
son tutta tutta ardor.

Quei globi graziosi
son così belli e sono
due cardini amorosi
ove risiede in trono
il faretrato Amor.

Il terzo brano di Maria Angela, «Sieu tanto benedetti» sempre con *da capo*, è più breve di «Voi siete un bel furbetto» ma forse drammaturgicamente più importante e movimentato (cfr. *Tabella 2a*).

---

[18] *Ivi*, v. 6: «Vezzosa […] Che! Tu ridi? Ignorantaccio».

[19] *Opere drammatiche giocose di Polisseno Fegeio, pastor arcade*, Venezia, Giovanni Tevernin, 1753, IV, pp. 149-171; Carlo Goldoni, *Opere drammatiche giocose*, Torino, stamperia Reale, a spese di Agostino Olzati, 1757, IV, pp. 153-175; Carlo Goldoni, *Opere drammatiche giocose*, Venezia, Agostino Savioli, 1770-1772, VIII, pp. 143-162; Carlo Goldoni, *Drammi giocosi per musica*, in *Opere teatrali*, XXXV-XLIV, Venezia, Antonio Zatta, 1794-1795, XXXV, pp. 181-205; manca l'intermezzo in Carlo Goldoni, *Opere drammatiche giocose*, Torino, Guibert e Orgeas, 1777-1778.

Tabella 2a - La favola de' tre gobbi, *aria «Sieu tanto benedetti» (Vezzosa).*

Organico, Testo	Tempo	Ritmo	Battute	Tonalità	Parte
violini, viola	Allegro	4/4	1-4	sol maggiore re maggiore	A
violini, viola		6/8	5-12	sol maggiore	
Sieu tanto benedetti o cari sti gobetti. Staremo allegramente in paxe tra de nu.		4/4	13-22	sol maggiore	
Caro quel muso, caro colù!		6/8	23-26	sol maggiore	
Via che la vaga, de chi è sti mondi, tutti i xe nostri, tutto è per nu.		4/4	27-32	sol maggiore re maggiore	
Caro quel gobbo, caro colù! *Via via de chi è sti mondi,* *via via tutti i xe nostri,* *via via tutto è per nu.* Caro quel gobbo, caro colù!		6/8	33-46	re maggiore	
violini, viola		6/8	47-50	re maggiore	
Sieu tanto benedetti […] in paxe tra de nu.	[Allegro]	4/4	51-60	la minore sol maggiore	A'
Caro quel muso, caro colù!		6/8	61-64	sol maggiore	
Via che la vaga […] tutto è per nu.		4/4	65-70	re maggiore	
Caro quel gobbo, caro colù! *Via via de chi è sti mondi* […] caro colù!		6/8	71-84	sol maggiore	
violini, viola		6/8	85-88	sol maggiore	
Mi za son donna Betta che gh'ha la lengua schietta. Se vu saré zelosi, redicoli saré. E chi è zeloso… Za m'intendé…	[Allegro]	4/4	89-95	mi minore si minore	B

Madama Vezzosa, travestita «alla veniziana» (v. 439) da cameriera dialettofona di se stessa, convince i gobbi ad abbandonare la gelosia, raddoppiando la finzione e proponendo un *ménage* a quattro. Nelle sezioni A e A' Ciampi, senza perdere l'occasione offerta dal librettista, in parte cambia ritmo approfittando della polimetria del testo, in parte mescola i quinari goldoniani coi settenari nuovi (in *Tabella 2a* in corsivo) ottenuti ricombinando le parole.

Tabella 2b - La favola de' tre gobbi, *aria «Veda che garbo» (Bellavita).*

Organico, Testo	Tempo	Ritmo	Battute	Tonalità	Parte
violini, viola	Allegro	4/4	1-20	mi♭ maggiore	A
Veda che garbo, veda che brio, tutto son io grazia e beltà. Io con le dame son tutto amore, son l'amorino, caro, carino, son per le donne tutto bontà.			21-48	mi♭ maggiore si♭ maggiore	
Ma a chi m'offende sono terribile, con braccio orribile, con luci irate tiro stoccate di qua, di là.	Allegro	3/4	49-74	si♭ maggiore	B
violini, viola			75-80	si♭ maggiore	
Veda che garbo […] tutto bontà.	[Allegro]	4/4	81-115	si♭ minore mi♭ maggiore	A'
Ma a chi m'offende […] di qua, di là.	[Allegro]	3/4	116-139	mi♭ maggiore	B'
violini, viola		3/4	140-147	mi♭ maggiore	
Fatene stima, non mi lasciate, se voi bramate d'esser felice; ognun mi dice ch'io sono bello, che io sono quello che fa l'onore della città.	[Allegro]	4/4	148-175	do minore sol minore	C

Se Maria Angela fa la parte del leone, il suo secondo è il buffo Carattoli che canta due arie. Per la prima, «Veda che garbo» estesa per oltre 170 battute (cfr. *Tabella 2b*), Ciampi adotta la forma ABA'B'C, valendosi delle quattro stanze preparate da Goldoni e del mutamento affettivo introdotto dall'avversativa «ma» nella terza strofa, ammesso che si possa così definire la crisi isterica, manifestata dal personaggio all'inizio della parte B, che lo conduce a toccare la nota più acuta della tessitura, un vero strillo in tritono col basso. Nella sezione A', assai trafficata all'interno dal punto di vista tonale, la melodia di Bellavita è costellata di salti di settima, una serie di ragli asinini e sgraziati emessi in ossimoro col «garbo» del testo (v. 224). Curioso l'episodio C che s'interrompe alla relativa del quinto grado, sol minore, senza nessuna indicazione di ripresa, forse per sottolineare l'esortazione di Vezzosa nel recitativo che segue immediatamente sull'accordo di do: «Non si stia a faticare. / Sempre meno dirà di quel che appare» (vv. 249-250). L'altro assolo di Carattoli, «Vi prego di core», conferma che la sua tessitura è più duttile rispetto a quella di Carlo Paganini, marito o fratello di Maria Angela, che canta due pezzi con *da capo*: «Quegli occhietti belli belli», tramandato anche da una copia del 1770 circa [20], e «Se vi guardo ben bene nel volto». L'ultima ruota del carro sembrerebbe Giuseppe Cosmi ossia Macacco Tartaglia, con due arie di cui una in forma AA', le più brevi della *pièce*, anche se il compositore moltiplica la sua balbuzie e si sbizzarrisce a fargli ripetere le sillabe *ca ca ca*, *co co co* e simili. Ma fra i quattro virtuosi, proprio Cosmi, uno dei guitti che nel 1753 scateneranno la *querelle des bouffons*, è titolare dei gesti verbali e vocali più caricati, e dunque più visibili, anche nel recitativo.

In sostanza per le arie della *Favola* Ciampi adotta la struttura canonica AA'BAA' in sei casi su nove, anche quando i testi, lunghi e articolati, si presterebbero a qualunque soluzione (cfr. *Tabella 3*). Le tre eccezioni alla regola, equamente distribuite, sono destinate alla donna (ABB'), al primo buffo (ABA'B'C) e al caricato (AA'). Naturalmente esiste un nesso tra la quantità di frasi o semifrasi, e dunque battute che si leggono in partitura, e il numero dei versi lirici contenuti nel libretto, la cui divisione in stanze, distici o strofette si articola in base alla clausola tronca, dove il compositore può far cadenza se vuole. Tuttavia il risultato, che deriva con tutta probabilità da una collaborazione fra gli operatori, non è univoco né cogente. Per esempio il testo pronunciato da Vezzosa copre circa l'80% di quello esposto da Bellavita. Ma a conti fatti Maria Angela, unico elemento del *cast* a cui sono destinati tre pezzi, canta assolo circa il doppio di lui. A titolo di parziale risarcimento, Cosmi balbetta a più non posso, mentre Carattoli partecipa con Paganini al duetto-duello che apre la seconda parte, in cui Ciampi riesce a scrivere 50 battute sui 13 versi di Goldoni, aggiungendo una serie di «ah» e iterando le bellicose esclamazioni dei gobbi durante il maldestro combattimento: «Alto, ferma, tira, vieni» (v. 348). Frattanto, gli interventi marziali dei corni e gli accordi dei violini in battere sottolineano le stoccate che i musici avranno mimato di sicuro, benché non ci siano didascalie.

[20] D-Hs M A/2936; RISM *on line*, s.v.

Tabella 3 - La favola de' tre gobbi, *arie*.

Incipit	Personaggio	Versi	Forma	Battute	Organico
Sì lo so, non replicare	Vezzosa	3 + 5	ABB'	123	corni, violini
Quegli occhietti belli belli	Parpagnacco	6 + 4 + 4 + 4	AA'BAA'	118 + *da capo*	violini, viola
Son ancora raga… gazzo	Macacco	5 + 4	AA'BAA'	50 + *da capo*	violini, viola
Voi siete un bel furbetto	Vezzosa	4 + 5 + 5	AA'BAA'	144 + *da capo*	violini, viola
Veda che garbo	Bellavita	4 + 6 + 6 + 9	ABA'B'C	175	violini, viola
Vi prego di core	Bellavita	5 + 10 + 9	AA'BAA'	82 + *da capo*	violini, viola
V'ho ca… ca… ca…ca… capito	Macacco	4 + 3	AA'	92	violini, viola
Sieu tanto benedetti	Vezzosa	4 + 2 + 4 + 2 + 4 + 2	AA'BAA'	95 + *da capo*	violini, viola
Se vi guardo ben bene nel volto	Parpagnacco	6 + 5	AA'BAA'	49 + *da capo*	corni, violini, viola

Tabella 4a - La favola de' tre gobbi, *finale primo*.

Parte	Versi	Tempo	Ritmo	Versi	Battute	Voci, Organico
A	Senari	Allegro	3/8			
	0			0	1-13	corni, oboi, violini
	7			7	14-28	I buffo, buffa, a 2
	5 + 2 = 7			12	29-54	I buffo, buffa
	2 [+ 1] + 4 + 2 = [9]			13	55-85	II buffo, I buffo, buffa, I e II buffo a 2
	3 + 3 + 3 = 9			14	86-114	I buffo, II buffo, buffa, a 3
B	Settenari	[Allegro]	4/4			
	2 + 2 + 2 + 3 = 9			10	115-125	buffa, caricato, a 2
	2 + 2 + 1 = 5			6	126-131	I e II buffo a 2, buffa, caricato
	4 + 3 + 3 = 10			12	132-144	I e II buffo a 2, buffa, caricato
	2			8	145-153	a 4

I due finali della *Favola*, a tratti omoritmici ma ben lontani dall'impiego del comodo unisono, forse sarebbero stati impervi per un quartetto di attori. Il concertato di mezzo, un *Allegro* in sol maggiore, si estende per circa 150 misure che coprono una sessantina di versi predisposti da Goldoni (cfr. *Tabella 4a*). Nella prima parte dell'*ensemble*, dai 32 senari che in partitura, grazie alle ripetizioni di Ciampi, diventano 46, il musicista ricava quattro episodi. Quello iniziale, affidato a Bellavita e a Vezzosa dopo un breve preludio strumentale, modula tranquillamente dalla tonalità d'impianto alla dominante senza iterare il testo, dando voce al nascente idillio fra il conte e la donna che finge di corrispondergli. Nel secondo, più movimentato, il nuovo disegno degli archi annuncia l'arrivo di un terzo incomodo, mentre Bellavita afferma di sentir «gente» (v. 288). Il codardo spasimante, credendo che si tratti del fratello pazzo e manesco di Vezzosa, fa una digressione tremebonda in la minore sulle parole «ha poco cervello» (v. 291), che poi ribadisce tornando in sol. Nella terza sezione le cerimonie caricate di Parpagnacco e Bellavita, che si complimentano reciprocamente dicendo «padron riverito» e «son servo obligato» (vv. 295-296), provocano una coppia di inchini sonori e forse anche mimici. Infatti le sillabe *ri-to* e *ga-to* si estendono per una battuta ciascuna, allungando a tre misure il senario, che ne occupava sempre due, e realizzando una vistosa asimmetria. A questo punto Vezzosa esclama molto opportunamente: «Che gran civiltà». Il commento, attestato dalla partitura, manca nella *princeps* e nelle raccolte settecentesche di Tevernin, Olzati, Savioli e Zatta. Probabilmente la lezione corretta è quella del manoscritto musicale, ma non si può accogliere in un'edizione critica basata sulla stampa, per evitare la contaminazione a vanvera dei testimoni. Nell'ultimo episodio, che tocca un momentaneo la minore, si torna ovviamente in sol, affermato da una frase dei buffi per terze, mentre la donna, che ha fatto credere a Parpagnacco di essere sorella del conte e viceversa, li esorta a nascondersi l'uno dall'altro. I due gobbi «si ritirano» (v. 311) lasciando Vezzosa da sola in scena a lanciare l'*incipit* successivo.

Nella seconda parte del finale, in cui arriva il balbuziente Macacco, Ciampi ricava quattro sezioni da 24 settenari, generalmente estesi per una battuta ciascuno. Nella prima, che modula da sol a re, il numero dispari delle misure è determinato dai tartagliamenti di Cosmi, bloccato, manco a dirlo, sulla sillaba *ca* e sull'avverbio «qua», ripetuto cinque volte insieme al soprano che gli fa il verso. Nella seguente, quando Parpagnacco e Bellavita rientrano in scena e si accorgono che la prima donna ha troppi fratelli sbucati da ogni parte, aumenta l'imbarazzo di Vezzosa, sottolineato dall'ormai familiare la minore. Qui poeta e musicista, politicamente scorretti, approfittano dell'*handicap* del buffo caricato che nel libretto starnazza pronunciando ancora il settenario tronco «son qua qua qua qua qua» (v. 320), dilatato allegramente da Ciampi: «Son qua qua… Son qua qua… Son qua qua qua qua qua». Nel terzo episodio, fermo alla tonalità d'impianto, compare un disegno ribattuto degli archi insieme al tono blandamente minaccioso dei gobbi nei confronti del soprano che cerca di cavarsela con l'aiuto dello staccato dei violini.

Tabella 4b - La favola de' tre gobbi, *finale secondo.*

Parte	Versi	Tempo	Ritmo	Versi	Battute	Voci, Organico
A	Settenari tronchi	Allegro	12/8			
	4 + 4 + 4 + 4 = 16			32	1-32	II buffo, I buffo, caricato, buffa
	Quinari doppi					
	2			4	33-36	a 4
B	Ottonari	[Allegro]	12/8			
	2 + 2 + 2 + 2 = 8			12	37-52	I buffo, II buffo, caricato, buffa
	4			17	53-69	a 4
	0			0	70-71	corni, oboi, violini, viola

La misura eccedente dipende ancora dalla balbuzie di Macacco, inchiodato alla sillaba *co*, alla quale non rinuncia nella quarta e ultima sezione. Benché sia chiaro dalla *princeps* che tutti dovrebbero eseguire una specie di stretta *ante litteram*, litigando e cantando insieme «che razza maledetta» (v. 336), in partitura Macacco ripete spaesato «co… co… co… co…» fuori dall'omoritmia degli altri.

Durante il recitativo che precede il secondo quartetto, uno alla volta i personaggi, felici di aver raggiunto un accordo, escono di scena lasciandola vuota e tornano alla spicciolata per il gran finale, portando uno strumento ciascuno. Questo *ensemble* (cfr. *Tabella 4b*), sempre Allegro in sol maggiore, è una giga vivace di 71 misure che comincia *ex abrupto* senza preludio, ballata dai virtuosi come si evince dal testo [21] e costruita sui 30 versi di Goldoni, raddoppiati dalle ripetizioni in partitura. Nel primo episodio, in settenari tronchi estesi per una battuta ciascuno, Parpagnacco e Bellavita espongono le loro strofette modulando alla dominante. Segue Macacco che passa balbettando in la minore e torna alla tonalità d'impianto. A questo punto entra Vezzosa con un tamburello che probabilmente suona, transitando fugacemente per la e per re minore e concludendo con una vistosa cadenza di sol, ribadita a quattro sui quinari doppi goldoniani con lo stesso tempo.

La sezione successiva, sempre in 12/8 malgrado gli ottonari del libretto, presenta un piacevole diversivo. Mentre Bellavita si cimenta col violoncello finto che ha recato in scena, quello vero gli risponde «solo» dal rigo del continuo. Quando Parpagnacco fa le viste di suonare il suo «chitarino» (v. 601), i violini secondi, nel silenzio dell'orchestra, pizzicano lo stesso inciso melodico. Il flauto, probabilmente diritto e affidato a uno dei due oboisti, s'incarica d'imitare il «cifoletto» di Macacco (v. 605), variando leggermente il disegno che diventa per così dire balbuziente. Anche se non ci sono didascalie, probabilmente Vezzosa continua ad agitare e a percuotere il suo tamburello ritornando in sol e cantando: «Ed il cembal, senti senti, / dice: 'E viva i tre contenti'» (vv. 607-608). Per inciso, Pietro Antonio Novelli e Giuliano Zuliani, illustratori dell'edizione Zatta, mostrano di non aver capito bene il gioco scenico, perché raffigurano Vezzosa intenta ad accompagnare i gobbi suonando un ingombrante clavicembalo che non può certo aver trasportato da sola (*Figura 1*). Delle 16 battute, le quattro eccedenti rispetto ai 12 versi, che occupano una misura ciascuno, sono affidate per l'appunto all'effetto eco degli strumenti. Nel tutti conclusivo «viva, viva l'allegria» (v. 609), così lieto che Macacco ha smesso perfino di tartagliare, per nutrire la strofetta di Goldoni e probabilmente per continuare il gioco della musica al quadrato, non esplicito in partitura, Ciampi riprende il testo della sezione precedente, ricombinandolo e dividendo fra i personaggi gli ottonari nuovi, un po' zoppicanti, così ottenuti:

[21] *La favola de' tre gobbi* cit., vv. 573-576: «Andiamo dunque uniti / a cantare e a ballare / e per divertimento / venga ognuno a suonar qualche istromento».

VEZZOSA, BELLAVITA	Viva.	
MACACCO, PARPAGNACCO	Senti il	ciffoletto. chitarrino.
VEZZOSA, BELLAVITA	Viva viva il dio bambino.	
MACACCO, PARPAGNACCO	Senti.	
VEZZOSA, BELLAVITA	Senti il	cembal>o<, senti. violoncello
MACACCO, PARPAGNACCO	Viva.	
VEZZOSA, BELLAVITA	Senti.	
MACACCO, PARPAGNACCO		Viva.
VEZZOSA, BELLAVITA		Senti.
MACACCO, PARPAGNACCO	Viva, senti il	ciffoletto. chitarrino.

Com'è ovvio, in ogni festa che si rispetti i fuochi d'artificio più elaborati si sparano per ultimi. In questa logica del crescendo e dell'accelerazione, il viavai dei personaggi, il riconoscimento dei finti fratelli e il conseguente litigio annodano l'azione del primo concertato, prolungano il testo verbale e lo arricchiscono di materiali e di spunti, fornendo maggiori *chances* al compositore che può dividere il brano in sezioni, variandole per metro e tonalità. Per esempio, fra gli intermezzi goldoniani, anche l'*ensemble* di *Monsieur Petiton* impegna quattro voci ma solamente per 30 versi durante un semplice battibecco, sia pure polimetrico e plurilingue, in veneziano, bolognese, toscano e francese. Pur essendo più breve rispetto al primo e poco movimentato dal punto di vista tonale, il secondo quartetto della *Favola* presenta, insieme all'entrata differita dei cantanti, una trovata che lo rende più articolato e più concertante rispetto al solito coretto semplice e banale, per la scrittura vocale diversificata e per il dialogo fra canto e strumenti. La musica al quadrato non è certo una novità, tanto più che lo stesso Goldoni l'aveva sperimentata negli intermezzi per gli attori, in particolare nella prima scena della *Pupilla* del 1735, quando Rosalba decide di consolarsi cantando un'arietta scopertamente allusiva «sopra d'un augellin tutto amoroso / composta in venezian stile curioso» (vv. 48-49). Dall'ambito solistico si passa al duetto nella *Scuola moderna*, dove Ninetta e Lauretta eseguono «a orrecchia» (v. 849) un pezzo sgangherato ma esilarante, in cui gli spettatori avranno colto senz'altro l'eco metastasiana. L'espediente deve aver funzionato a dovere nel quartetto conclusivo della *Favola*, se pochi mesi dopo ricompare, ulteriormente amplificato, nel concertato di mezzo dell'*Arcadia in Brenta*, in cui cinque buffi se la spassano recitando una commedia «all'improvviso» (v. 950). Come nota Giovanni Polin [22]:

[22] Giovanni Polin, *Introduzione* a Carlo Goldoni, *Drammi comici per musica. I. 1748-1751*, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio, 2007, p. 53; Daniel Heartz, *The creation of the buffo finale in Italian opera*, «Proceedings of the Royal Musical Association» 104 (1977-1978), pp. 67-78.

> Daniel Heartz, in uno dei pochi saggi importanti che abbiano finora cercato di dar conto di questi primi finali buffi, parla negativamente della musica di Ciampi, criticandola per la scarsa varietà armonica e ponendo in rilievo per contrasto la ricchezza della messa in scena musicale operata da Galuppi nei finali dell'*Arcadia in Brenta*. In realtà a mio avviso si tratta di brani difficilmente paragonabili, innanzi tutto per la lunghezza del testo messo in campo dal poeta nelle due differenti occasioni: molto più lungo e ricco di appigli drammatici quello dell'opera galuppiana, specie per il finale secondo, con una quarantina di versi per pezzo; molto più breve quello del dramma per Ciampi [*Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*], in cui il finale primo è di quindici versi e il secondo appena poco più lungo.

Infatti con *La favola*, dove può farlo perché il testo lo permette, Ciampi coglie prontamente le occasioni fornite dal poeta nelle arie, nel duetto e specialmente nei finali, veri e propri modelli strutturali fortunati, molto adatti alla drammaturgia musicale della nascente opera buffa. Questo curioso *entracte*, l'ultimo che Goldoni scrive per una piazza alla moda come Venezia, dato che gli altri sono commissionati dal Capranica o dal Tordinona nella seconda metà degli anni Cinquanta, «in qualche sera» del carnevale 1749 debutta con un'opera vecchia opportunamente «accomodata» [23]: *Anagilda* di Girolamo Gigli, il celebre autore della *Dirindina* [24], in Arcadia Amaranto Sciaditico. Il testo non ha niente a che fare con *Roderico* di Giovanni Battista Bottalino, musicato da Carlo Francesco Pollarolo nel 1684, ripreso anche a Venezia nel 1735 e ribattezzato proprio *Anagilda* per aumentare la perplessità dei posteri [25]. Si tratta invece della *Fede ne' tradimenti*, destinata nel lontano 1689 ai convittori del collegio Tolomei e riproposta nelle raccolte letterarie del poeta [26]. Nell'arco di ottant'anni la *pièce*, musicata con titoli diversi da una quindicina di compositori, fra cui Attilio Ariosti, Antonio Caldara e Giuseppe Sarti di cui sopravvivono le partiture o gli *excerpta* [27], gode di un'incredibile fortuna che all'inizio riguarda prevalentemente l'ambito aristocratico, privato o accademico, ma prosegue imperterrita fino agli anni Quaranta, diradandosi nella seconda metà del secolo (cfr. *Tabella 5*).

L'intreccio s'ispira a un episodio della storia spagnola scritta dal gesuita Rogatis [28] che narra i fasti di Sancho I Garcés, membro della dinastia Jiménez e

---

[23] [Corniani Algarotti], *Annali* cit., n. 849; Groppo, *Catalogo* cit., n. 864: «[Inverno 1749] *Anagilda*. Teatro di San Moisè […]. Musica de diversi. Con questo dramma si sono rappresentati gl'intermezzi intitolati *La favola de' tre gobbi*».

[24] Girolamo Gigli - Domenico Scarlatti, *La Dirindina*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Ricordi, 1985.

[25] Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, nn. 20070-20082 (*Roderico*, 1684-1727), 1887 (*L'Anagilde* [*sic*] *o vero Il Rodrigo*, 1685), 1888 (*L'Anagilda o vero Il Rodrigo*, 1687), 20092 (*Rodrigo*, 1695), 1881 (*L'Anagilda*, 1735).

[26] Girolamo Gigli, *Poesie dramatiche*, Venezia, Antonio Bortoli, 1700, pp. 229-280; Venezia, Marino Rossetti, 1708, I, pp. 229-280 (stessa impaginazione).

[27] Ariosti in GB-Lbl, Caldara in D-MÜs, il pasticcio del 1753 in D-Wa, Sarti in S-Skma e in D-SWl; *The new Grove dictionary of music and musicians*, New York, Oxford University Press, 2001, *s.v.*; RISM *on line*, s.v.

[28] Bartolomeo de Rogatis, *Il regno dei Goti nella Spagna abbattuto e risorto o vero La perdita e racquisto della Spagna occupata da' Mori*, Napoli, Francesco Savio, 1648.

re di Navarra dal 905 al 925. Gli succede il figlio García I la cui sorella, Sancha di Pamplona, sposa in terze nozze Fernán Gonzáles, conte di Castiglia. Nel libretto Fernando, fratello di Elvira, avrebbe invece ammazzato il padre di Anagilda e di Garzia, che lo fa imprigionare a tradimento. La vicenda, sbrigata in tre atti divisi in 34 scene che a Venezia diventano 30, si conclude allegramente con un doppio innamoramento, seguito dal matrimonio incrociato fra le due coppie che intonano una quartina anisometrica citando il titolo della *pièce* [29]:

Della neve a' candori innocenti
serba fede dell'etra l'ardore
ma la face pudica d'amore
fa più bella *La fé ne' tradimenti*.

Fin dalla *princeps* della *Fede* appare subito evidente l'intricato paesaggio che accompagna la nascita degli intermezzi, verso la fine del Seicento, e la loro diaspora nel primo Settecento. Nel 1689 il dramma compare in due edizioni diverse, una delle quali riporta la descrizione dei balli e dell'abbattimento, la dedica firmata dal poeta e il nome del musicista: Giuseppe Fabbrini, maestro di cappella al collegio Tolomei [30]. L'altra invece è priva d'informazioni sugli operatori [31]. Un appunto, che compare soltanto nella copia di quest'ultima conservata a Washington, attribuisce alcune fantomatiche scene buffe non ad Amaranto Sciaditico bensì alla penna di Arezio Gateatico, altrettanto arcadica e famosa: «Quest'operetta medesima si trova con l'aggionta di due ridicoli, fatta dal signor Franco [*sic*] de Lemene» [32]. Infatti durante le riprese l'opera, destinata a un *cast* di quattro seri e forse troppo breve per lo *standard* del mercato, spesso si arricchisce grazie agli inserti comici, maggiormente diffusi di quanto non appaia, visto che talora si pubblicano a parte oppure non si stampano affatto «per convenienti motivi», anche se vengono citati i nomi dei cantanti [33].

Nel 1690 due «ridicoli», la vecchia Nice «serva d'Anagilda» e il vanaglorioso Delfo, domestico di Fernando, inesistenti negli esemplari del 1689, agiscono a Bologna snocciolando le solite ariette sentenziose [34]. Cinque anni dopo a Lodi, città natale di Lemene, Betta e Simone cantano gli «interrompimenti» che non si collocano fra un atto e l'altro bensì in mezzo all'azione principale della *Fede*, musicata da quel Giacomo Griffini che nel 1692 aveva intonato una parte dell'*Endimione*, la nota favola pastorale di Arezio Gateatico [35].

---

[29] *La fede ne' tradimenti*, Siena, Stamperia del Pubblico, 1689, III 13; *Anagilda*, Venezia, Modesto Fenzo, 1749, III 11.

[30] Sartori, *I libretti italiani* cit., n. 9866.

[31] *Ivi*, n. 9867.

[32] Oscar George Theodore Sonneck, *Catalogue of opera librettos printed before 1800*, Washington, Government Printing Office, 1915, p. 485.

[33] Sartori, *I libretti italiani* cit., nn. 9877 e 13421 (intermezzi), 9881 e 13422 (intermezzi), 1878.

[34] *Ivi*, n. 9868; le scene comiche si trovano in I 3, I 8, II 2, II 6-8, III 4, III 9.

[35] *Ivi*, n. 9869; gli «interrompimenti» si trovano nell'atto I fra scena 2 e 3 e fra 6 e 7, nell'atto II fra 3 e 4 e fra 8 e 9, nell'atto III fra 4 e 5 e fra 8 e 9; *The new Grove dictionary of opera*, London, Macmillan,1992, s.v. *Griffini*, data la recita al 1691.

Tabella 5 - La fede ne' tradimenti, *1689 e seguenti;* L'innocenza difesa, *1700;* Anagilda, *1711 e seguenti.*

TITOLO	MUSICA	ANNO	CITTÀ	TEATRO	INTERMEZZI	INTERPRETI
Fede	Fabbrini	1689[1]	Siena	collegio Tolomei	balli, abbattimento	«illustrissimi signori convittori»
Fede	[Fabbrini]	1689[2]	Siena	collegio Tolomei		
Fede	?	1690	Bologna	[casa Guidotti]	*Nice e Delfo*	?
Fede	Griffini	1695	Lodi	[Sociale]	*Betta e Simone*	Carminati, Vitali
Fede	?	1697	Firenze	corso dei Tintori	*Tisbe e Gillo*	? [testo comico virgolato, forse non eseguito]
Fede	?	1697	Mantova	Piccolo di Corte	*Simone e Betta*	?
Fede	?	1699	Mantova	[Corte]	*Anna e Lopes*	Livia Nannini, Lucia Nannini
Innocenza	[Mancia?]	1700	Milano	Ducale		
Fede	Ariosti	1701	Berlino	Lietzenburg		
Fede	?	1703	Verona	[Temperati]	*Betta e Simone*	?
Fede	[Pollarolo]	1705	Venezia	San Fantin	*Betta e Simon* [*sic*]	?
Anagilda	Caldara	1711	Roma	[palazzo Bonelli]	*Grullo e Dorina*	Cavana, Fabri
Anagilda	Caldara	1713	Perugia	?		
Fede	?	1714	Parma	Ducale	[*Vespetta e Pimpinone*]	[Ungarelli, Cantelli]
Fede	[Predieri]	1716	Bologna	Marsigli Rossi	*Nice e Delfo*	Landi, Forelli
Fede	[Predieri]	1716	Bologna	Formagliari	*Nice e Cola*	Landi, Bellisani
Fede	[pasticcio]	1717	Pesaro	Pubblico		
Fede	Predieri	1718	Firenze	Pergola	[*Vespetta e Pimpinone*]	Ungarelli, Ristorini
Fede	Sarro	1718	Napoli	San Bartolomeo	*Rosicca e Padiglio*	Petrignani, Corrado

Anagilda	Predieri	1719	Torino	Carignano	[*Vespetta e Pimpinone*?]	Ungarelli, Ristorini
Fede	?	1720	Ferrara	Bonacossi	*Nice e Cola*	Benegiunta, Bellisani
Fede	[Pietragrua]	1721	Venezia	Sant'Angelo	[*Melinda e Tiburzio*?]	[Ungarelli, Ristorini]
Anagilda	Caldara	1722	Foligno	[Pubblico]	*Grullo e Dorina*	Federici, Rumi
Fede	Capelli	1723	Modena	Pubblico	*Nice e Cola*	Gualandi, Bresci
Fede	Buini	1723	Faenza	Remoti	?	Delfini, Ermini
Fede	[Sarro]	1725	Cracovia	?		
Fede	?	1730	Ferrara	Bonacossi	[*Ircano innamorato*?]	?
Anagilda	Predieri	1730	Alessandria	Guasco Solerio	balli	?
Fede	[Schiassi]	1732	Bologna	Marsigli Rossi	*Tilla e Delfo*	Ruvinetti, Angelini
Fede	?	1732	Padova	Obizzi	[*Cola mal maritato*]	Venturini, Michelli
Fede	[Schiassi]	1732	Firenze	Pergola		
Fede	Predieri	1734	Ravenna	Pubblico		
Fede	J.N. Alberti	1736	Graz	Tummelplatz	balli	?
Anagilda	Schiassi	1737	Lisbona	Trinità		
Fede	?	1744	Firenze	Cocomero	*Moschetta e Grullo*	?
Anagilda	[pasticcio]	1749	Venezia	San Moisè	[*La favola de' tre gobbi*]	[M.A. Paganini, C. Paganini, Carattoli, Cosmi]
Anagilda	[pasticcio]	[1753]	Braunschweig	Opera	balli	?
Anagilda	[pasticcio]	1757	Bonn	Elettorale	[*Il filosofo*]	[Tedeschi, Ferrini]
Anagilda	Sarti	1758	Copenhagen	Regio	[*Moschetta e Grullo*?]	?
Anagilda	Scalabrini	1772	Copenhagen	Regio		

Nel primo episodio Betta irretisce Simone promettendo le ricchezze ereditate dal defunto marito. Nel secondo Simone, pentito di aver contratto il matrimonio, fugge rubando le proprietà della nuova moglie. Nella terza parte la donna lo insegue e lo ritrova in un bosco. Ma davanti al notaio, chiamato per costringere il ladro a restituire il maltolto, si scopre che in realtà il giovanotto è il figlio che Betta riteneva di aver perduto. L'intreccio aggrovigliato, con tanto di agnizione quasi edipica, ben diverso dal semplice battibecco fra Nice e Delfo, rispunta a Mantova nel 1697, a Verona nel 1703 e a Venezia nel 1705. In mancanza di fonti certe, malgrado i labili indizi, non ha senso ascrivere questi primi *entractes* a Lemene e tanto meno agli stessi autori del dramma principale, mentre per la ripresa successiva della *Fede*, avvenuta a Roma nel 1711, si sa che lo stesso Gigli rivede il testo, cambiando il titolo in *Anagilda* e aggiungendo i ruoli comici più moderni di Grullo e Dorina [36].

Stando sempre agli intermezzi della *Fede*, assai longevi benché soggetti all'*apartheid*, talora i cantanti vanno in giro col proprio personaggio ovvero con la parte in valigia, come Francesco Bellisani e Carlantonio Landi, appiccicati ai ruoli di Cola e Nice, comunque si chiami il *partner* [37]. Altri virtuosi passano con una certa disinvoltura dal comico al serio e viceversa. A Parma nel 1714 Antonio Ristorini, nel ruolo di Garzia, ignora la futura compagna Rosa Ungarelli che esegue *Vespetta e Pimpinone* insieme ad Angelo Cantelli. Ma poi la prende con sé a Firenze nel 1718 e a Torino nel 1719, dove un altro famoso tenore sostiene la parte di Garzia [38]: Annibale Pio Fabri che si era travestito da Dorina a Roma nel 1711 [39], quando aveva quattordici anni e la voce bianca. Al contrario Bellisani, Cola a Bologna nel 1716 e a Ferrara nel 1720, diventa Garzia a Modena nel 1723, passando il suo costume vecchio ad Alessandro Bresci, un «dilettante» di Finale Emilia che sa cantare in napoletano [40]. Spesso tutto avviene in famiglia, come a Faenza nel 1723, dove l'accademico filarmonico bolognese Giuseppe Maria Buini scrive la nuova partitura per la consorteria dei Remoti. Sua moglie Cecilia Bellisani, forse parente di Francesco e certo presa in giro da Benedetto Marcello [41], indossa i panni di Fernando *en travesti*, mentre i coniugi Margherita Delfini, veneziana, e Cosimo Ermini, fiorentino, cantano gli *entractes* [42].

Invece Gioacchino Corrado si muove ben poco da Napoli, dove ha un posto fisso alla cappella di corte, e soprattutto non si schioda dal San Bartolo-

---

[36] *Anagilda*, Roma, Antonio De Rossi, 1711, *Ristretto dell'opera*: «Quest'opera […] si fa vedere adesso in Roma con qualche piccola mutazione e giunta di ariette, colle quali ha stimato di ravvivarla e meglio adattarla all'uso d'oggidì il suo medesimo primo autore. Egli […] ci ha tramezzate due parti ridicole affatto sciolte dal nodo del dramma (siccome oggi si pratica nelle scene di Venezia e altrove) colle quali s'intrecciano gli stessi intermedi».

[37] Sartori, *I libretti italiani* cit., nn. 9878, 9879, 9883.

[38] *Ivi*, nn. 9877, 9881, 1878,

[39] *Ivi*, n. 1876.

[40] *Ivi*, nn. 9878, 9883, 9886.

[41] Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda* […] *stampato ne' borghi di Belisania*, [Venezia, 1720].

[42] Sartori, *I libretti italiani* cit., n. 9885.

meo, dove compare a fianco di Rosicca, *alias* Rosa Petrignani, come Padiglio nel 1718, quando si recita l'ennesima ripresa della *Fede* [43]. Un'altra Rosicca, ovvero la celebre Santa Marchesini, accompagna Corrado, che stavolta porta il nome di Morano, durante un *Siface* partenopeo del 1723. La musica della *pièce*, un pasticcio serio che impegna il giovane Metastasio [44], è di Francesco Feo a cui viene spesso attribuita anche la parte comica [45]. Ma la dichiarazione che si legge nell'edizione coeva potrebbe far sorgere un ragionevole dubbio, tanto più che il libretto non cita il poeta bensì il compositore: «Le scene buffe sono d'altro autore di quello del dramma» [46]. Curiosamente un altro Padiglio, un altro Fernando e un'altra Anagilda comparivano già nella *Forza della virtù* del 1693 [47], il lontano antecedente di *Siface* che Domenico David aveva tratto da un diverso episodio della storia spagnola di Rogatis. E per colmo di sventura, nel 1719 Feo mette in musica una *Forza della virtù* che, essendo una commedia, non ha nulla a che vedere con l'omonimo libretto serio [48].

Oltre alla notevole confusione di ruoli e nomi, le numerose recite della *Fede* attestano, se ce ne fosse bisogno, l'estrema versatilità degli inserti comici. Per esempio, consultando l'indice delle piazze in Sartori, si viene a sapere che l'impresario veneziano Angelo Mingotti, all'epoca «direttore dell'opere italiane» a Bonn [49], nella primavera del 1757 per comando del principe elettore mette in scena, oltre alla solita *Anagilda*, un *entracte* intitolato *Il filosofo convinto in amore* [50]. Questo contrasto fra due personaggi, Anselmo e Lesbina, altro non è che il vecchio *Filosofo* goldoniano del 1735, rimusicato da Johann Friedrich Agricola a Potsdam nel 1750. Non si può certo confrontare la partitura veneziana perduta con quella nuova, conservata in numerose copie [51], il cui successo fruttò al compositore l'impiego alla corte prussiana di Federico II Hohenzollern.

---

[43] *Ivi*, n. 9882; Franco Piperno, *L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi: Gioacchino Corrado e Celeste Resse*, in Francesco Degrada (a cura di), *Studi Pergolesiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, III, pp. 157-171.

[44] Lucio Tufano, *Itinerari librettistici tra Sei e Settecento: da «La forza della virtù» di Domenico David a «Siface» di Pietro Metastasio*, in Elena Sala Di Felice - Rossana Caira Lumetti (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio*, Roma, Aracne, 2001, pp. 193-231.

[45] Charles Troy, *The comic intermezzo*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, pp. 170, 219; attribuiscono la partitura a Feo, *s.v.*, intitolando l'intermezzo *Rosina e Morano*: *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti*, Torino, Utet, 1985; *The new Grove dictionary of opera* cit.; *The new Grove dictionary of music and musicians* cit.; per il manoscritto musicale, cfr. RISM *on line*, s.v. *Rosicca*: «Possibly autograph? 1723? […] I-Nc […] shelf n. 32.3.27»; l'intermezzo, sempre attribuito a Feo, è stato ripreso a Napoli, Teatro Sancarluccio, 2002, a San Vito dei Normanni, Festival Leonardo Leo, 2002, a Gassino Torinese, Salone di piazza Sampieri, 2004.

[46] Sartori, *I libretti italiani* cit., n. 21952; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel - Basel, Bärenreiter - Metzler, 1994-2007, s.v. *Feo*, chiarisce che l'intermezzo non è suo.

[47] Sartori, *I libretti italiani* cit., n. 10873; Tufano, *Itinerari librettistici* cit., p. 231.

[48] Sartori, *I libretti italiani* cit., n. 10881.

[49] *Ivi*, n. 1884.

[50] *Ivi*, n. 10345.

[51] D-B, D-DS, D-WRgs, D-WRz, US-Wc; RISM *on line*, s.v.; per le intonazioni degli intermezzi goldoniani successive alla prima, cfr. Stiffoni, *Introduzione* cit., pp. 43-56.

Tabella 6 - La scuola moderna, *autunno 1748;* Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno, *carnevale 1749;* Anagilda, *carnevale 1749;* La favola de' tre gobbi, *carnevale 1749.*

CANTANTE	*SCUOLA*			*BERTOLDO*			*ANAGILDA*			*FAVOLA*		RUOLO
Segantini	2	2	1	2	1; a 2	1	1	2	1			I seria da donna
Travaglia	1	1	1	1	1	1	1	1	1			II seria da donna
Bastiglia	1	1	1	1	1; a 2	1	1	1	1			I seria da uomo
Baratti	1	0	0	0	1	1	1	1	1			II buffa, II seria da uomo
M.A. Paganini	2	1	1	2; a 4	2	1				2	1	I buffa
Carattoli		manca		2; a 4	2	1				1	1; a 2	I buffo
C. Paganini	1	1	1	1; a 4	1	1				1	1; a 2	buffo, II buffo
Cosmi	1	1	0	1; a 4	1	1				1	1	buffo caricato
[A.] Bassani	0	1; a 2	0	0	1	0		manca			manca	I bambina soprano [poi II buffa]
[C. Bassani]	0	1; a 2	0		manca			manca			manca	II bambina contralto [poi I seria]

Tuttavia è lecito supporre che si tratti di un'intonazione ben diversa da quella originaria per gli attori, visto che è destinata a una coppia di virtuosi professionisti emigrati in area germanofona: Rosa Ruvinetti Bon e Domenico Cricchi, interpreti della prima [52].

Ai tempi della *Favola*, un *hapax* nella produzione del nostro, in vita sua Goldoni le aveva già provate tutte, non foss'altro per sbarcare il lunario: intermezzi di vario tipo, compreso *Il filosofo*, drammi satirici per gli attori, pasticci per il San Samuele come la famosa *Griselda* vivaldiana del 1735, opere auliche pagate un po' meglio dal Grimani di San Giovanni Crisostomo, fra cui l'illeggibile *Oronte re de' Sciti* del 1740. Per l'autunno del 1748 Angelo Mingotti, allora impresario del San Moisè, scrittura Ciampi, l'avvocato e sette musici che diventano otto nel carnevale del 1749: tre serie, Livia Segantini e Radegonda Travaglia da donna, con Anna Bastiglia da uomo; la bistrattata Caterina Baratti, una specie di *jolly* tappabuchi, buono per le parti maschili ma utilizzabile per il comico-patetico, a patto che non canti molto; due buffi, Maria Angela e Carlo Paganini, a cui si aggiunge Carattoli; e per finire il caricato Giuseppe Cosmi. Non contento, Mingotti ingaggia una coppia di bambine che studiano da soprano e da contralto, sorelle fra loro [53], sicuramente accompagnate da una mamma orgogliosa, esibizioniste e magari pestifere. Se si potessero identificare con Anna e Chiara Bassani, che appena cresciute parteciperanno ad alcune prime goldoniane [54], si confermerebbe che le stigmate del ruolo vocale comparivano in tenerissima età.

Goldoni, stretto dalle convenienze teatrali e dalla composizione del *cast*, e Ciampi, in partenza per Londra, devono fare i conti con questa via di mezzo fra il gineceo e il caravanserraglio. Ne risultano tre spettacoli in cui intervengono più o meno gli stessi operatori: un rifacimento radicale della «materia buffa» [55] riciclando la seria, ovvero *La scuola moderna* dell'autunno 1748, senza Carattoli ma con le due bambine petulanti; l'adozione di arie «adulterine per commodo e compiacimento de' virtuosi» [56] in *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* del carne-

---

[52] Sartori, *I libretti italiani* cit., n. 10342.

[53] *La scuola moderna*, vv. 790-793: «NINETTA […] Voi volete che canti? Ed io vi canto. / BELFIORE Oh che spirto! Oh che spirto! / Canta anch'essa il contralto [come Lauretta]? NINETTA Io son soprana, / per servirla signor. BELFIORE Pare una rana»; *La scuola moderna*, vv. 843-844: «LAURETTA Sorella, che volete che facciamo? / NINETTA È meglio che cantiamo».

[54] *Il signor dottore*, Venezia, Modesto Fenzo, 1758, *Personaggi*: «PARTI SERIE: LA CONTESSA CLARICE vedova (la signora Chiara Bassani) […]. PARTI BUFFE: […] PASQUINA figliuola di Beltrame (la signora Anna Bassani)»; *Li uccellatori*, Venezia, Modesto Fenzo, 1759, *Personaggi*: «PARTI SERIE: LA CONTESSA ARMELINDA (la signora Chiara Bassani) […] PARTI BUFFE: […] MARIANNINA (la signora Anna Bassani)»; *Buovo d'Antona*, Venezia, Modesto Fenzo, 1759, *Personaggi*: «PARTI SERIE: DRUSIANA principessa d'Erminia (la signora Chiara Bassani) […] PARTI BUFFE: […] CECCHINA giardiniera (la signora Anna Bassani)». Per gli altri ruoli sostenuti dalle sorelle Bassani, cfr. Sartori, *I libretti italiani* cit., *Indici*, II, *Cantanti*, p. 55.

[55] Goldoni, *Drammi comici per musica* cit., p. 153.

[56] *Ivi*, p. 224.

vale 1749, con la piccola Bassani che allora aveva otto anni [57]; nella medesima stagione, l'accostamento di un intermezzo nuovo e complesso a una breve *pièce* antiquata che non ha nulla a che vedere coi tre gobbi e con la balbuzie. Contando le arie e gli *ensembles* di queste produzioni, atto per atto, sommando *Anagilda* con *La favola* e tenendo presente che i personaggi di rango elevato non partecipano ai finali di mezzo, si ottengono tre situazioni simili ma non identiche (cfr. *Tabella 6*). È difficile resistere alla tentazione d'immaginare una vivace lotta per la supremazia che si svolge a suon di bizze dietro le quinte: nella lista degli interpreti Carlo Paganini compare prima di Carattoli che canta meglio e più di lui; Caterina Baratti guadagna terreno, mentre lo perdono Anna Bassani, che partecipa al *Bertoldo*, e soprattutto la sorellina che resta a casa; frattanto le pretese di Maria Angela e di Livia, che la spunta col *title role* e con quattro pezzi nell'*Anagilda*, portano a un traballante equilibrio fra l'elemento aulico e la sezione ridicola.

Figura 1 - Giuliano Zuliani (da Pietro Antonio Novelli), rame allusivo ossia illustrazione della Favola de' tre gobbi *in Carlo Goldoni,* Opere teatrali, *Venezia, Antonio Zatta, 1794, XXXV, p. 183.*

[57] *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, *Personaggi*, in Goldoni, *Drammi comici per musica* cit., p. 225: «LISAURA figlia del re e della regina (la signora [Anna] Bassani d'anni otto)».

In questo momento l'avvocato medita la cosiddetta riforma del teatro parlato e insieme sperimenta con Ciampi il montaggio di uno spettacolo musicale misto che possa durare per l'intera serata, esercitandosi con diverse tipologie di pasticcio. Poco dopo, durante la *sensa* del 1749, al Sant'Angelo va in scena *L'Arcadia in Brenta* che piace a tutti: nuovo il teatro, nuovo il *cast*, nuovo il libretto e nuova la collaborazione con Galuppi, avviata al San Giovanni Crisostomo ma inedita nell'ambito del comico. L'opera, che impiega solo due caratteri seri, Margherita Parisini da donna e Berenice Penni da uomo, segna a Venezia l'irresistibile ascesa del dramma giocoso, un genere adattabile a qualsiasi *habitat*, come le specie vincenti che si espandono e sopravvivono mentre le altre si estinguono. Ma affonda le radici anche nei concertati della *Favola* che gode di una straordinaria fortuna europea, a quanto sembra estesa dalla Francia alla Russia fino al 1808 [58].

[58] Stiffoni, *Introduzione* cit., pp. 49-54.

Lorenzo Bianconi

INDAGINI SULL'«INCORONAZIONE»

Un enigma. Un rompicapo. Un puzzle scompagnato. Nessun'altra opera famosa, nella storia del melodramma, presenta quesiti paragonabili a quelli che ci pone *L'incoronazione di Poppea*; e nessuna dà risposte così evasive. Non una riga di libretto, non un rigo di partitura si lascia ricondurre con certezza al primo allestimento dell'opera, 1643. Le fonti note sono tutte indirette, tranne lo *Scenario*, un libriccino che contiene il sunto della trama, scena dopo scena [1]. Ma lo *Scenario* è un mero sussidio alla visione, all'ascolto: muto su tutto il resto; mentre i veri testimoni del dramma – i libretti, le partiture, tutte successive al 1643 – traboccano d'interrogativi e lesinano sui responsi [2].

Dal 1681 si dice, si crede che *L'incoronazione di Poppea* sia di Claudio Monteverdi. Ma oggi sappiamo che quest'attribuzione è inaffidabile. Per quanto i musicologi si arrovellino intorno alla questione della paternità, non c'è certezza per il sì o per il no. I dubbi sono di due specie, riguardano da un lato l'attribuzione, dall'altro l'integrità dell'opera come ci è pervenuta. Monteverdi ha avuto mano nell'*Incoronazione* o no? Quanti e quali autori hanno scritto, e quando, quale musica contenuta nelle due partiture superstiti, conservate nella Biblioteca Marciana di Venezia (It. IV.439 = 9963) e nel Conservatorio di Napoli (Rari 6.4.1)? Partiamo dal primo quesito: fondatezza dell'attribuzione a Monteverdi.

Nel 1681 il canonico Cristoforo Ivanovich pubblica una raccolta di lettere, *La Minerva al tavolino*; vi include in appendice le *Memorie teatrali di Venezia*, un saggio di storia e analisi del sistema teatrale veneziano che comprende la prima cronologia degli spettacoli d'opera dati a partire dal 1637 [3]. Lì, a p. 434, si legge: «1643 – A' SS. Gio: e Paolo. La Poppea del Businello, Musica del Monte-

---

[1] Il testo dello *Scenario* del 1643 si può leggere in Claudio Gallico, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 92-96.

[2] Un quadro aggiornatissimo delle fonti dell'*Incoronazione di Poppea* è offerto ora da Ellen Rosand, *Monteverdi's last operas: a Venetian trilogy*, Berkeley, University of California Press, 2007, pp. 61-68 (libretti) e 88-128 (partiture).

[3] Le *Memorie teatrali*, nella riedizione aumentata del 1688, sono disponibili nel reprint curato da Norbert Dubowy, Lucca, LIM, 1993.

verde». Una notizia semplice, esplicita. Ma Ivanovich è stato smascherato come testimone del tutto inattendibile. Il merito è di Thomas Walker, che vi dedicò una memorabile relazione in un convegno veneziano nel 1972 [4]. Ivanovich nel 1643 aveva quindici anni e abitava nella natia Budva, Dalmazia meridionale, dove rimase fin verso il 1654; a Venezia si stabilì soltanto nel 1657: dunque *non* fu un testimone oculare del primo ventennio dell'opera a Venezia. Nel compilare la sua cronistoria dell'opera veneziana l'Ivanovich volle abbinare a ciascun titolo un librettista e un compositore; per farlo, racimolò le notizie sparse nei libretti. Metodo corretto. Ma applicato con negligenza, e non senza mistificazioni. Negligenza: per i primi quindici anni della cronologia, 1637-1651, in un terzo abbondante dei casi Ivanovich indica nomi di musicisti – per non parlare delle date e dei teatri – erronei rispetto ai libretti da lui stesso consultati. Mistificazioni: là dove i libretti tacciono, Ivanovich s'è inventato i nomi; in qualche caso, documenti d'archivio emersi molto più tardi hanno consentito di rettificare le sue attribuzioni fantasiose; in altri casi, mancando la controprova documentaria, le sue ipotesi attributive hanno resistito a lungo. Un esempio: nel libretto e nella partitura dell'opera *Artaserse*, 1669, il nome del compositore non compare, sicché per tre secoli l'attribuzione a Carlo Grossi registrata dall'Ivanovich è stata accolta e replicata da tutti; ma qualche anno fa è ricomparsa una lettera autografa di Antonio Cesti, che il 13 dicembre 1668 dice d'aver appena completata «la compositione dell'Artaxerse, opera dell'Aureli» [5]. Un'opera in meno per Grossi, una in più per Cesti; e un'altra panzana dell'Ivanovich svelata.

Per di più il canonico volle turare di testa sua tutte le falle della cronologia: quando incontrava un anno buco, ossia privo di libretti, ci metteva una notizia che a lui sembrava verosimile. Così, mancandogli dei libretti per il 1646, in quell'anno ficcò una ripresa dell'*Incoronazione di Poppea* al SS. Giovanni e Paolo, altrimenti del tutto ignota; e la accompagnò, attribuendone la musica a Francesco Cavalli, con *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, un dramma che conosciamo soltanto dall'edizione letteraria che nel 1656 ne fece Gian Francesco Busenello, *Delle hore ociose*, la stessa raccolta che contiene anche la sua *Incoronazione di Poppea* [6]. Alla fallacia dell'Ivanovich cercarono di

[4] Thomas Walker, *Gli errori di «Minerva al tavolino». Osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1976, pp. 7-16.

[5] La lettera è stata resa nota e pubblicata de Herbert Seifert, *Cesti and his opera troup in Innsbruck and Vienna, with new information about his last year and his oeuvre*, in Mariateresa Dellaborra (a cura di), *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 15-62: 42 s. e 55 s.

[6] Cfr. John Whenham, *Perspectives on the chronology of the first decade of public opera at Venice*, «Il Saggiatore musicale» 11 (2004), pp. 253-302: 297 s. e 285 nota 121. Thomas Walker, in una sua cronologia dell'opera veneziana redatta negli anni '60-'70 e rimasta manoscritta, avanza l'ipotesi, non peregrina, che per la sua cronologia l'Ivanovich abbia semplicemente 'adattato' la data dei due drammi come compare nell'*impressum* delle *Hore ociose* di Busenello da «1656» a «1646».

porre rimedio i suoi seguaci – Giovan Carlo Bonlini nel 1731, Antonio Groppo nel 1745, i continuatori dell'Allacci nel 1755 – rettificando fin dove poterono le sue informazioni (e aggiungendoci qualche svista tutta loro): ma in assenza di prove contrarie, anche costoro presero per buone le notizie da lui fornite.

È proprio questo il caso dell'*Incoronazione di Poppea*: le fonti dirette dell'opera sono così laconiche che la paternità monteverdiana, pacificamente registrata nel 1681 dall'Ivanovich, non si può allo stato dei fatti né smentire né confermare. Va dunque presa con le pinze, vista la comprovata infondatezza di molte attribuzioni del canonico dalmata. A sua volta la pubblicazione della cronologia del 1681 può aver indotto altre 'attribuzioni' che devono però venir assoggettate alla stessa critica: chi a fine '600 sul dorso della rilegatura in pelle della partitura veneziana ha dapprima apposto la dicitura «Il Nerone» (ossia il nome del protagonista maschile d'un'opera che al rilegatore si presentava adespota), e in un secondo momento l'ha sostituita col nome «Monteverdi», l'avrà magari fatto dopo aver consultata la cronologia dell'Ivanovich [7]; e chi ha vergato il nome di Monteverdi su varie copie manoscritte del libretto approntate dopo il 1700 si sarà rifatto anch'egli a Ivanovich o ai suoi seguaci [8].

Giova allora verificare uno per uno i dati certi intorno all'*Incoronazione*. Abbiamo notizia sicura di due allestimenti, forse tre: Venezia 1643 [9], Napoli

---

[7] La partitura veneziana, oggi alla Marciana, apparteneva alla collezione di manoscritti musicali raccolta da Marco Contarini a fine '600; entrò a farne parte – ed è il nucleo di gran lunga più importante, per la storia dell'opera veneziana degli esordi – la raccolta privata di Francesco Cavalli, tra cui appunto anche il manoscritto dell'*Incoronazione*. Le rilegature in marocchino dei mss. Contarini risalgono all'epoca della costituzione della collezione, anni '80 del Seicento. Cfr. Thomas Walker, *«Ubi Lucius»: thoughts on reading «Medoro»*, in Francesco Lucio, *Medoro*, a cura di Giovanni Morelli - Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», 4), pp. CXXXI-CLXIV: CXLI-CXLVII e CLVII-CLIX.

[8] Il libretto manoscritto di gran lunga più importante dell'*Incoronazione di Poppea* è quello ritrovato da Paolo Fabbri nella Biblioteca comunale di Udine, sotto la segnatura Joppi 496 (cfr. Paolo Fabbri, *New sources for «Poppea»*, «Music & Letters» 74, 1993, pp. 16-23): esso reca in calce la dicitura «Fine della coronatione di Poppea. Del sig.r Businello. Recitata in Musica del sig.r Monte Verde nel Theatro da chà [*sic*] Grimani a San Gio. e Paolo l'anno 1642» (*more veneto*; cfr. la nota successiva). Finora non è stato dimostrato con metodi scientifici (analisi delle filigrane, dell'inchiostro, della grafia) se la redazione del manoscritto udinese è coeva degli allestimenti certi dell'opera (1643-1651) o se invece risale a molti anni o decenni più tardi. Se si dimostrerà che essa è anteriore al 1681, ossia alla cronologia dell'Ivanovich, il suo valore probatorio aumenterà immensamente. Nel proprio articolo Fabbri documenta le evidenti connessioni della redazione udinese con un evento teatrale: il che indubitabilmente depone a favore di una datazione precoce. Il testo del dramma secondo Udine si legge tra i *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda - Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. 49-105 e 1814-1816. In un'appendice del suo *Monteverdi's last operas* cit. (pp. 414-419) Ellen Rosand offre ora una prima trascrizione dell'«Idillio per la S.ra [manca il nome] Cantatrice unica ed insigne nel Teatro dell'Ill.mo sig.r Gio. Grimani Rapresentante Popea» che figura in calce al dramma nel ms. udinese: un testo impervio ma interessantissimo.

[9] Càpita ancora di leggere qua e là la data 1642 con riferimento alla 'prima' dell'*Incoronazione* (p. es. nella 'voce' *Monteverdi* del *New Grove dictionary of music and musicians* del 1980). La datazione *more veneto*, attestata da due libretti mss. (cfr. Rosand, *Monteverdi's last*

1651; forse Parigi 1647. Il primo allestimento è documentato dal citato *Scenario dell'opera reggia intitolata La coronatione di Poppea che si rappresenta in musica nel Teatro dell'Illustr. Sig. Giovanni Grimani*. Grimani è il proprietario, in questi anni, del Teatro di SS. Giovanni e Paolo, una sala da commedie che a partire dal 1639 – sono passati due anni da quando s'è aperto il primo teatro d'opera a Venezia, il S. Cassiano – rappresenta anche opere in musica. «Opera regia» viene a dire 'dramma con personaggi regali', intrighi di principi e sovrani: in questo caso l'imperatore Nerone, l'imperatrice Ottavia, i nobili Ottone e Poppea. Il contenuto dello *Scenario* – tre atti, tredici più tredici più otto scene, con dodici personaggi terreni, tre deità nel prologo e altre tre nell'azione, più svariati subalterni – corrisponde *grosso modo*, anche se non in ogni dettaglio, all'azione drammatica delle due partiture; che a loro volta corrispondono, ma non proprio alla lettera, all'«opera musicale» *L'incoronatione di Poppea* pubblicata nel 1656 da Giovan Francesco Busenello: questo testo destinato alla lettura ha infatti qualche personaggio, alcune scene e parecchi versi in più [10]. Nessuna di queste fonti reca nomi di musicisti, compositori o cantanti; e se non fosse per l'edizione del 1656, una silloge di cinque drammi musicali scritti dal Busenello tra il 1640 e il 1655, ignoreremmo anche il nome del drammaturgo.

L'allestimento del 1651 è anch'esso attestato da un libretto, stampato a Napoli in quell'anno: *Il Nerone ovvero L'incoronatione di Poppea* [11]. Ad esso corrisponde, sempre con varianti piuttosto incisive, la partitura adespota del Conservatorio di Napoli. Anche stavolta il «drama musicale» apparve senza nomi d'autori. Quanto all'allestimento parigino, che cade esattamente a metà tra Venezia e Napoli, ciò che per ora ne sappiamo traspare da una lettera del cantante Stefano Costa al suo protettore Cornelio Bentivoglio, venuta a galla qualche anno fa nell'Archivio di Stato di Ferrara. Il 3 gennaio 1647 Costa, che

---

operas cit., p. 62; e cfr. qui la nota precedente), si è lungamente mantenuta negli studi musicologici poiché fu presa per buona e tramandata dai cronisti e bibliografi settecenteschi dell'opera in musica veneziana (il Bonlini, il Groppo, i continuatori dell'Allacci): i quali di fronte alla discrepanza tra la data dei manoscritti e quella dello *Scenario* si trassero d'impaccio inventandosi una stagione autunnale del 1642. In realtà nei teatri di Venezia le stagioni operistiche d'autunno sono documentate con una certa continuità solo a partire dagli anni '90 (cfr. Eleanor Selfridge-Field, *Song and season: science, culture, and theatrical time in early modern Venice*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 119-126; Ead., *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 25-34).

[10] Del testo letterario del 1656 offre una mediocre edizione il florilegio di *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, a cura di Andrea Della Corte, Torino, Utet, 1958 («Classici italiani», 57), I, pp. 431-509; una riproduzione dell'originale del 1656 (esemplare della raccolta Corniani Algarotti nella Biblioteca Braidense di Milano) si vede in rete, all'indirizzo http://rd.braidense.it/book_djvu.php?ID=29&OB=titolo&OM=. Manca tuttora un'edizione moderna accurata dei drammi del Busenello, importantissimi per la fase eroica dell'opera veneziana.

[11] Non si conosce la data precisa della rappresentazione napoletana. Domenico Antonio D'Alessandro, *L'opera in musica a Napoli dal 1650 al 1670*, in Roberto Pane (a cura di), *Seicento napoletano. Arte, costume, ambiente*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 409-430 e 543-549: 412 s., propone motivatamente gli ultimi giorni di carnevale del 1651 (forse il 20 febbraio).

era a Parigi nella troupe mobilitata dal cardinal Mazarino per inscenare l'*Orfeo* di Francesco Buti e Luigi Rossi (Palais Royal, 2 marzo 1647), scrive:

> Intorno alla recita [dell'*Orfeo*] siamo addietro assai et non è conposto altro che il primo atto delle parole et anco della musica, et si crede che faremo il Nerone sicuro inanzi, però nel piciolo teatro senza machine, solo con li abbiti belli, et doppo poi faremo l'opera grossa [*scil.* l'*Orfeo*], quale le parole sono del sig.r Buti. [12]

Orbene, di questo Stefano Costa sappiamo se non altro che aveva cantato a Venezia nello stesso teatro e nella stessa stagione dell'*Incoronazione*: il suo nome risulta infatti dall'edizione delle musiche composte da Filiberto Laurenzi per *La finta savia* di Giulio Strozzi, andata in scena al SS. Giovanni e Paolo ai primi di gennaio del 1643. Nella stessa raccolta di arie figurano con Costa i nomi di tre altri cantanti che cantarono al SS. Giovanni e Paolo, due prime donne e un castrato buffo: Anna Renzi, Anna Valeri (o Di Valerio), e il «famoso Rabacchio»; i nomi delle due Anne, Renzi e Valerio, sono documentati anche nel libretto della *Finta savia* [13]. Siccome sappiamo che i cantanti venivano scritturati nei teatri di Venezia per un'intera stagione, possiamo dar per certo che la medesima troupe abbia cantato, dopo *La finta savia*, anche la seconda opera in cartellone, appunto la *Poppea* [14]. Nel caso delle due donne si tratta anzi di una certezza documentaria: un opuscolo in lode di Anna Renzi uscito nel 1644 ci dice che costei cantò la parte di Ottavia [15]; mentre una lettera del proprietario del SS. Giovanni e

---

[12] Sergio Monaldini, *L'orto dell'Esperidi. Musici, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM, 2000, p. 13.

[13] Le *Arie a una voce* […] *nel dramma della Finta Savia* (Venezia 1643) di Filiberto Laurenzi sono disponibili in reprint, a cura di Alessandro Magini, Firenze, SPES, 2000; nello stesso volume il reprint del dramma di Strozzi, nonché dei *Concerti et arie* di Laurenzi (Venezia 1641). Nelle *Arie* del 1643 i nomi dei cantanti della *Finta savia* compaiono sopra i singoli brani da loro cantati. Sulla *Finta savia*, cfr. tuttora il saggio di Wolfgang Osthoff, *Filiberto Laurenzis Musik zu «La finta savia» im Zusammenhang der frühvenezianischen Oper*, in Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento* cit. (qui alla nota 4), pp. 173-194. Solo di recente è stata accertata la data di nascita del compositore (Bertinoro, 6 febbraio 1618): cfr. Simonetta Venturi, *Filiberto Laurenzi, la vita e «La finta savia»*, «Studi e documentazioni. Rassegna umbra di musicologia» 13/46 (giugno 2004), pp. 19-29.

[14] Sul *casting* dei teatri veneziani, cfr. il ricco lavoro di Beth L. Glixon - Jonathan E. Glixon, *Inventing the business of opera: the impresario and his world in seventeenth-century Venice*, New York, Oxford University Press, 2006 (in part. il cap. VII, sui cantanti, pp. 173-214). Whenham, *Perspectives on the Chronology* cit., pp. 261 s., 265 e 293 s., ha ricostruito su base indiziaria la sequenza delle due opere date a SS. Giovanni e Paolo nel carnevale del 1643: a capodanno o poco dopo *La finta savia*, a fine gennaio o inizio febbraio *L'incoronazione* (quell'anno il carnevale durò fino al 17 del mese).

[15] Il riferimento è all'opuscolo *Le glorie della signora Anna Renzi romana* pubblicato a cura di Giulio Strozzi nel 1644 (reso noto per stralci da Claudio Sartori, *La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi*, «Nuova rivista musicale italiana» 11, 1977, pp. 430-452). L'«Abbozzo di veraci lodi alla signora Anna Renzi romana cantatrice singolare», idillio in versi sciolti «d'incerto autore» (pp. 37-54), allude espressamente alla parte di Aretusa nella *Finta savia* (p. 45) e aggiunge poi: «Ti conducesti al fine, / pur nella stessa scena, [*scil.* nel Teatro di SS. Giovanni e Paolo] / sotto nome mentito / d'Ottavia imperatrice, / di tue grazie e vaghezze / a far leggiadra ed amorosa mostra» (p. 47).

Paolo, Giovanni Grimani, a Cornelio Bentivoglio in data 29 novembre 1642 rivela che Busenello intendeva destinare la parte di Poppea a una cantante di nome Anna (dunque la Valerio) [16]. È facile supporre allora che quattr'anni dopo, nel mettersi in viaggio per Parigi, Stefano Costa ficcasse in baule proprio la partitura dell'*Incoronazione*, l'opera ch'egli chiama «Nerone», e nella quale lui – soprano castrato – avrebbe ben potuto impersonare la parte dell'imperatore, che è il protagonista maschile ma canta in registro di soprano.

Nelle fonti coeve il nome di Monteverdi non compare mai abbinato al titolo di quest'opera. Fa capolino, è vero, in una lettera inviata al cardinal Mazarino da Piacenza il 25 marzo 1643. Al primo ministro francese, così desideroso d'impiantare l'opera in musica all'italiana sulle sponde della Senna, l'anonimo corrispondente raccomanda due cantanti, «Anna Valeria» e «una altra signora Annuccia» (evidentemente la Renzi), ch'egli ha «visto recitare tutt'e due divinamente a Venetia»; e dopo essersi dilungato sull'entusiasmo manifestato dagli aristocratici turisti francesi che avevano ammirato la bravura delle due in scena, soggiunge che, se si vorranno fare delle opere degne di Parigi, «bisognarebbe però accertare che la musica fosse tutta del Mondevergo» [17]. Punto e basta. Troppo poco per attribuirgli determinatamente la paternità proprio dell'*Incoronazione di Poppea*: l'anonimo spettatore avrà applaudito le due Anne nel carnevale appena trascorso, nella *Finta savia* prima e nell'*Incoronazione* poi; ma riferendosi alla musica del «Mondevergo» costui potrebbe anche alludere al *Ritorno d'Ulisse in patria* o alle *Nozze d'Enea con Lavinia*, se non addirittura alla vecchia *Arianna*, opere certificate di Monteverdi, date a Venezia nel 1640 e nel '41. Con buona coscienza, non possiamo né asserire che *L'incoronazione* è di Monteverdi, né escludere che lo sia; ma stante la situazione, chi crede alla paternità monteverdiana è in obbligo di spiegare perché, se non vuole abbandonarsi alle lusinghe del *wishful thinking*.

Come che sia – e qui veniamo alla seconda questione, quella dell'integrità – nella musica di quest'opera com'è pervenuta nelle due partiture di Venezia e di Napoli non c'è una mano sola: ce n'è tre o quattro. Sappiamo che la partitura di Venezia proviene dalla biblioteca personale di Francesco Cavalli: reca ampi interventi di suo pugno; gli atti I e III furono vergati dalla moglie di Cavalli, Maria Sozomeno, che gli faceva da copista. La biografia della moglie di Cavalli e il riscontro con le filigrane di altre partiture di casa Cavalli consentono di fissare intorno al 1650-51 la redazione di questo manoscritto dell'*Incoronazione* [18].

---

[16] Roberta Ziosi, *I libretti di Ascanio Pio di Savoia: un esempio di teatro musicale a Ferrara nella prima metà del Seicento*, in Paolo Fabbri (a cura di), *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, Lucca, LIM, 1999, pp. 135-165: 156.

[17] Margaret Murata, *Why the first opera given in Paris wasn't Roman*, «Cambridge Opera Journal» 7 (1995), pp. 87-105: 101 s.

[18] Per gli accertamenti diplomatici e grafologici sui mss. di Cavalli, cfr. l'importantissimo lavoro di Peter Jeffery, *The autograph manuscripts of Francesco Cavalli*, Ph.D. Diss., Princeton University, 1980; le risultanze che riguardano *Poppea* sono ora ampiamente sunteggiate in Rosand, *Monteverdi's last operas* cit. Le prime partiture ricopiate dalla moglie di Cavalli, Maria

Alan Curtis, dopo aver studiato per decenni l'*Incoronazione* – in combutta con Thomas Walker –, ha evidenziato talune caratteristiche semiografiche (p. es. il modo di segnare il tempo ternario) che in certe sezioni convergono e in altre divergono dalle consuetudini scrittorie di un Monteverdi, per avvicinarsi a quelle della generazione seguente, Cavalli Ferrari Sacrati Laurenzi [19]. Di sicuro, il manoscritto di Venezia è una partitura *in progress*, non una copia d'uso, tanto meno una bella copia: contiene cancellature, sostituzioni, rappezzi, avvertimenti rivolti al copista che l'avrebbe poi dovuta mettere in bella; presenta vistose incoerenze nelle tonalità, nella notazione, nei registri vocali. A metà strada tra un originale ormai troppo manomesso e una revisione ancora imperfetta, non possiamo ricostruire l'integrità del testo di partenza, né definire il testo d'arrivo. La partitura di Napoli ricalca all'ingrosso quella di Venezia, ignorandone però parecchi innesti; in cambio apporta nuove aggiunte, nuove sostituzioni. Anche il testo verbale si distacca spesso, in entrambe le partiture, da quello letterario pubblicato nel 1656, come pure l'azione teatrale presenta qualche discordanza rispetto a quella dello *Scenario* del 1643 [20]. Un labirinto.

Di più. Se gli indizi racimolati da Curtis e Walker alimentano il sospetto che nelle due *Poppee* superstiti ci sia lo zampino di musicisti diversi, e di diversa età, sappiamo con certezza che interi pezzi sono presi da altri drammi per musica. I casi patenti sono tre.

1. La Sinfonia d'apertura nel manoscritto di Venezia (c. 2*r*, poi biffata) corrisponde a una Sinfonia della *Doriclea* di Francesco Cavalli, andata in scena nel carnevale 1645 (Monteverdi era morto da un anno e più): ecco uno squarcio aperto sul laboratorio di Cavalli, sulle sue tecniche di *self-borrowing* [21].

Sozomeno, risalgono al 1650. A questo putativo *terminus a quo* fa da pendant un *terminus ante quem* categorico: Cavalli restò vedovo a metà settembre 1652.

[19] Cfr. Alan Curtis, *«La Poppea Impasticciata» or, Who wrote the music to «L'Incoronazione» (1643)?*, «Journal of the AMS» 42 (1989), pp. 23-54. La materia di questo saggio è stata poi rifusa nella prefazione alla partitura dell'opera curata da Alan Curtis: Claudio Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea*, London - Sevenoaks, Novello, 1989. L'ipotesi che Francesco Sacrati abbia avuto mano nella musica dell'*Incoronazione di Poppea*, formulata da Curtis sulla base di un confronto stilistico con la partitura Borromeo della *Finta pazza* (cfr. qui nota 22), è francamente poco plausibile, in particolare se si vuol ricondurre il contenuto della partitura alla 'prima' del 1643: nel carnevale di quell'anno Sacrati era impegnato al Teatro Novissimo, nella *Venere gelosa*. Altra ditta, altra compagnia.

[20] A più di mezzo secolo di distanza dagli studi pionieristici di Wolfgang Osthoff (in part. *Die venezianische und neapolitanische Fassung von Monteverdis «Incoronazione di Poppea»*, «Acta Musicologica» 26, 1954, pp. 88-113), la monografia di Ellen Rosand (*Monteverdi's last operas* cit.) offre ora un contributo analitico agguerritissimo sulla partitura napoletana in relazione con le altre fonti dell'opera. Quanto alle varianti testuali, per tutti i libretti noti prima dell'articolo cit. di Paolo Fabbri (cfr. qui nota 8), rimane valido lo studio di Alessandra Chiarelli, *«L'incoronazione di Poppea» o «Il Nerone». Problemi di filologia testuale*, «Rivista italiana di musicologia» 9 (1974), pp. 117-151.

[21] L'identità è stata rilevata ed evidenziata sinotticamente da Wolfgang Osthoff, *Neue Beobachtungen zu Quellen und Geschichte von Monteverdis «Incoronazione di Poppea»*, «Musikforschung» 11 (1958), pp. 129-138: 132 s.

2. Tra i brani che Cavalli cancellò con un tratto di penna dal manoscritto veneziano della *Poppea* ci sono le due Sinfonie che incorniciano l'acclamazione dei Consoli e Tribuni alla novella imperatrice nella scena dell'incoronazione («A te, sovrana augusta»; cc. 102*r*-v e 104*r*-*v*). Ora, proprio queste due Sinfonie – in ordine inverso – figurano come Sinfonia d'apertura nel manoscritto della *Finta pazza* da me identificata nel 1984 nella biblioteca musicale dei principi Borromeo all'Isola Bella. *La finta pazza* è l'opera famosissima, testo di Giulio Strozzi e musica di Francesco Sacrati, che nel 1641 inaugurò il Teatro Novissimo di Venezia, con le scene di Giacomo Torelli; ed è una delle prime opere ad aver fatto il giro d'Italia, dal 1644 in poi: nel 1645 fu anche la prima opera in musica data a Parigi, sempre con Torelli scenografo. La partitura dell'Isola Bella ci conserva appunto (senza nomi) la versione 'da viaggio' della *Finta pazza*, non quella veneziana del 1641; risale dunque a *dopo* il 1643, e non possiamo accertare quanta musica del 1641 essa contenga [22]. Sicché il rebus delle due Sinfonie che figurano anche nel manoscritto veneziano della *Poppea* non si lascia sciogliere: chi può dire se c'erano già nella *Finta pazza* del 1641, e se da lì sono transitate nella *Poppea* del 1643? o se sono state composte *ad hoc* per l'*Incoronazione* del 1643, e da lì trapiantate nella *Finta pazza* del 1644? o se non siano nate con la versione itinerante della *Finta pazza*, e da lì siano magari finite nell'*Incoronazione* come Stefano Costa la cantò a Parigi? Chissà che Maria Sozomeno e l'altro copista di casa Cavalli nel copiare la *Poppea* non abbiano avuto davanti agli occhi una partitura *retour de Paris*, già irta di manipolazioni? Sappiamo solo che intorno alla metà del secolo le due Sinfonie, relitto d'un'intricata vicenda esecutiva, arrivano sullo scrittoio di Cavalli, che alla fine se ne disfa barrandole con la penna. Nella partitura napoletana, le due Sinfonie ex-*Finta pazza* non ci sono proprio.
3. Il duetto finale di Poppea e Nerone (cc. 105*v*-108*r* nel ms. di Venezia) non compare né nello *Scenario* né nell'edizione letteraria del dramma (1656), il quale si conclude con l'apoteosi d'Amore, nume tutelare dell'intera vicenda [23]. Ma le parole – la celebre estasi erotica del «Pur ti miro, pur ti godo» –

---

[22] Sulla *Finta pazza*, cfr. riassuntivamente Lorenzo Bianconi, s.v. *Sacrati: «Finta pazza»*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, V, hg. von Carl Dahlhaus - Sieghart Döhring, München, Piper, 1994, pp. 491-494; poi ripresa e ampliata in *Illusione e simulazione: «La finta pazza»*, in Francesco Milesi (a cura di), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 77-87. Nicola Michelassi ha approntato l'edizione sinottica delle due versioni del dramma di Giulio Strozzi (Venezia 1641; Piacenza 1644 ss.), in corso di pubblicazione negli «Studi e Testi per la Storia della Musica» dell'editore Leo S. Olschki di Firenze.

[23] Il duetto c'è invece nel libretto di Udine (ed è presente anche nella partitura di Napoli). Una volta di più, chi riuscisse ad accertare la data precoce del manoscritto udinese – ma senza pregiudizi, ossia mediante prove falsificabili e non in base a inverificate 'probabilità' e 'compatibilità' – porterebbe un contributo decisivo alla risoluzione degli enigmi dell'*Incoronazione*: in questo caso, l'enigma circa l'effettivo o potenziale rapporto tra la partitura della Marciana (e del Conservatorio di Napoli) e ciò che videro e ascoltarono gli spettatori del SS. Giovanni e Paolo nel carnevale 1643.

figuravano pari pari nel duetto finale dei due protagonisti del *Pastor regio* di Benedetto Ferrari cantato nel Teatro Guastavillani di Bologna nel maggio 1641 [24]; e si ritrovano poi in un duetto morale cantato in un carro carnevalesco, *Il trionfo della Fatica*, dato a Roma nel 1647 con musica di Filiberto Laurenzi [25]. Queste musiche di Ferrari e di Laurenzi sono perdute, non possiamo cioè accertare se Poppea e Nerone nel 1643 cantarono le stesse note sentite già a Bologna nel 1641 sotto il nome di Ferrari, e risentite poi a Roma nel '47 sotto il nome di Laurenzi. Ma un dato salta all'occhio: Benedetto Ferrari – un pioniere dell'opera veneziana, visto che nel 1637 aveva scritto e montato l'*Andromeda*, la prima opera cantata in laguna [26]; e un pioniere della disseminazione dell'opera veneziana in Italia, visto che capitanò la troupe veneziana che nel 1640 diede il *Ritorno d'Ulisse* di Monteverdi e la *Delia* di Manelli a Bologna [27] – era impegnato nel Teatro di SS. Giovanni e Paolo proprio nella stagione del carnevale 1643, nell'altra opera in cartellone, *La finta savia* di Giulio Strozzi; e con lui c'era Filiberto Laurenzi, il mae-

[24] Il libretto è nella collezione del Museo della Musica di Bologna, n. 1621. Il testo del duetto, che *non* compare nella versione veneziana del *Pastor regio* di Ferrari (1640), era disponibile a tutti fin da quando Andrea Della Corte attinse dal libretto bolognese del '41, o da una delle edizioni successive (la raccolta delle *Poesie drammatiche* di Ferrari apparsa a Milano da Ramellati nel 1644; o i libretti stampati in occasione delle riprese date a Milano e Piacenza nel '46), il testo del drammetto per i suoi *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno* cit. qui alla nota 10 (I, pp. 267-331: il duetto è a p. 331). La stessa antologia reca l'*Incoronazione di Poppea* secondo l'edizione letteraria del Busenello, 1656: dunque *senza* il duetto. Ma Della Corte, distratto curatore, non s'era avveduto del curioso nomadismo del duetto, o non ne avvertì il lettore; e chi poi tra i lettori più attenti se ne avvide, preferì star zitto. Non mi risulta che il riscontro della strana coincidenza tra *Il pastor regio* e la partitura dell'*Incoronazione* sia stato menzionato prima che, su mio suggerimento, lo rendesse noto Alessandra Chiarelli (*«L'incoronazione di Poppea»* cit., p. 150 s.).

[25] *Il trionfo della Fatica Carro musicale del Poeta Inesperto posto in musica da Filiberto Laurentij, e rappresentato in Roma nel Carnevale dell'Anno 1647* (Roma, Girolamo Barberi, 1647) si trova nella Biblioteca Apostolica Vaticana sotto la segnatura Miscell. G.8: ringrazio Claudio Annibaldi, che tanti anni fa mi segnalò l'opuscolo e me ne fornì la trascrizione. Il duetto «Pur ti miro, pur ti godo» è intonato dalla prosopopea della Ricchezza (soprano) e da Valoriano Laborioso (contralto); gli altri personaggi sono Lupagno Parasito (basso), Persoro Giuocatore (soprano), Venardo Ganimede (tenore), Mirindo custode della Ricchezza (soprano); «il disegno e lavoro del Carro è opera di Antonio Chiccheri pisano». Secondo Filippo Clementi, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee*, I, Città di Castello, RORE-NIRUF, 1938, p. 500, il «carro musicale» fu commissionato dal contestabile Colonna.

[26] Un'edizione dei drammi veneziani di Benedetto Ferrari, a cura di Vincenzo Martorana, è in pubblicazione per l'editore fiorentino Leo S. Olschki, nella serie «Historiae Musicae Cultores».

[27] La notizia si ricava dall'opuscolo encomiastico *Le Glorie della Musica celebrate dalla sorella Poesia, rappresentandosi in Bologna la Delia, e l'Ulisse nel Teatro de gl'Illustriss. Guastavillani* (Bologna, G.B. Ferroni, 1640). Discusso e pubblicato in parte da Wolfgang Osthoff, *Zur Bologneser Aufführung von Monteverdis «Ritorno di Ulisse» im Jahre 1640*, «Mitteilungen der Kommission für Musikforschung», 11, Wien, Rohrer, 1958 («Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften», 1958, n. 2), l'opuscolo si legge ora in reprint in Claudio Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, a cura di Sergio Vartolo, II. *Saggio introduttivo e libretti*, Firenze, SPES, 2006, pp. 51-62.

stro di canto della prima donna Anna Renzi. Facile immaginare che Ferrari avesse con sé il duetto d'amore di Clizio e Laurina del suo *Pastor regio* di Bologna, che l'avesse piazzato come una lasciva ciliegina sulla torta nuziale di Nerone e Poppea, e che Laurenzi, ritornatosene a Roma dond'era venuto sul finire del 1640 [28], se lo sia poi portato appresso.

Più in generale, se compariamo le fonti delle due opere del SS. Giovanni e Paolo, la *Finta savia* e la *Poppea* del 1643, cogliamo una serie d'istruttive differenze. L'autore della *Finta savia* è loquace, sciala nel dispensar notizie: dal libretto di Strozzi apprendiamo, oltre i nomi delle due prime donne e dello scenografo (Giovanni Burnacini), anche quelli dei compositori che contribuirono alla musica dello spettacolo: Filiberto Laurenzi, appunto, e Benedetto Ferrari, ma anche Arcangelo Crivelli, Tarquinio Merula, Vincenzo Tozzi, Alessandro Leardini. Sei musicisti, un'opera, anzi un *patchwork* [29]. Rispetto al garrulo Strozzi, il librettista dell'*Incoronazione* è un autore taccagno: non solo Busenello nello *Scenario* non fa nomi – neppure il proprio –, ma anche nei drammi da lui raccolti nelle *Hore ociose* del 1656 non menziona un collaboratore che sia uno. Donde il mistero circa la paternità della musica di *Poppea*; donde l'inverificata attribuzione dell'Ivanovich [30]; donde una coltre di tenebra su chi ne avesse scritta la musica. Di certo non vi dovettero essere implicati Sacrati né Cavalli, impegnati l'uno nella *Venere gelosa* al Novissimo, l'altro nell'*Egisto* al S. Cassiano [31]. Ma nulla, davvero nulla esclude che il *team* della *Finta savia* mettesse mano all'altra opera in cartellone: magari insieme col settuagenario Monteverdi, o magari senza di lui. *Nobody knows*.

Che morale trarre dall'insoluto nodo della *Poppea*? Il teatro d'opera è un prodotto artistico complesso, ibrido, impastato con la polvere e il sudore e l'adrenalina del palcoscenico. È il figlio spurio di una madre denominata 'fretta', e di molti, troppi padri. O di nessun padre. Dovremo allora imparare a goderci l'*Incoronazione di Poppea* pensando che forse Monteverdi c'entra e forse no; ossia prendendo il suo nome come quello d'Omero, il favoloso autore di due mirabili poemi che il mondo continua a leggere come se, dall'alfa all'omega, li avesse davvero scritti lui [32].

---

[28] Dalla prefazione delle *Glorie della signora Anna Renzi romana* (cit. alla nota 15) risulta che «venne questa canora ninfa del Tebro nel fin dell'anno 1640»: dunque poco prima dell'apertura del Teatro Novissimo e della 'prima' della *Finta pazza* (14 gennaio 1641). E con lei c'era il suo maestro di canto, Laurenzi.

[29] Cfr. sempre il saggio di Wolfgang Osthoff e le fonti del libretto e della musica cit. qui a nota 13.

[30] L'Ivanovich peraltro, al suo solito, s'inganna sia sul teatro sia sul compositore della *Finta savia*, l'opera di Laurenzi e soci che condivise con la *Poppea* la stagione di carnevale 1643 al SS. Giovanni e Paolo (p. 434: «A San Cassiano. L'Egisto del Faustini, Musica del Cavalli. La Finta Savia dello Strozzi, Musica del Cavalli»).

[31] Cfr. quanto detto in coda a nota 19.

[32] È questo l'atteggiamento che, fin dal titolo, tiene Ellen Rosand in un articolo scritto parecchi anni fa per il mensile del Metropolitan Opera Guild (a mo' di replica ideale all'articolo di Alan Curtis cit. qui alla nota 19): *Did Monteverdi write «L'Incoronazione di Poppea» and does*

Che altro dire per orientare chi voglia tentare oggi un approccio storicamente coscienzioso all'intricata partitura? Più che altro, gli potrà giovare tenere sott'occhio il prospetto delle scene, insomma qualcosa di simile allo *Scenario* stampato nel 1643 per essere venduto alla porta del Teatro di SS. Giovanni e Paolo, leggiucchiato prima dello spettacolo oppure durante, candeletta alla mano. Potrà così badare alle mutazioni (ai cambi di scena), dunque ai luoghi dell'azione, potrà cogliere a colpo d'occhio la duplice ossatura dell'organismo drammatico, e la sua segmentazione.

atto I, scene I-IV	Palazzo di Poppea	*esposizione del primo intreccio:* (esterno) amori sfortunati di Ottone e fortunati di Nerone per Poppea;
atto I, scene V-XIII	Città di Roma	*esposizione del secondo intreccio:* l'imperatrice Ottavia lamenta l'abbandono di Nerone (V-VI);
		nodo e peripezia del primo intreccio: Seneca contrasta i progetti coniugali di Nerone, ma costui, istigato da Poppea, lo condanna a morte (VII-X);
		continuazione del secondo intreccio: Ottone si ricongiunge a Drusilla, da lui già trascurata per Poppea (XI-XIII);
atto II, scene I-III	Villa di Seneca	*scioglimento del primo intreccio:* morte di Seneca, per comando di Nerone;
atto II, scene IV-X	Città di Roma	*nodo del secondo intreccio:* Ottavia ingiunge a Ottone di assassinare Poppea, camuffandosi con le vesti di Drusilla;
atto II, scene XI-XIII	Giardino di Poppea	*peripezia del secondo intreccio:* Amore sceso dal cielo sventa l'attentato di Ottone e salva Poppea;
atto III, scene I-VII	Città di Roma	*catastrofe del secondo intreccio:* l'attentatore Ottone e i complici Drusilla e Ottavia vengono scoperti e puniti con l'esilio da Roma;

it matter?, «Opera News» 59/1 (luglio 1994), pp. 20-23. In realtà, Rosand era ed è arciconvinta della paternità monteverdiana; anzi, per lei *L'incoronazione* rappresenta il culmine di una vera e propria 'trilogia veneziana' costituita dalle ultime tre opere di Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (testo di Giacomo Badoaro), *Le nozze d'Enea e Lavinia* (testo di Michelangelo Torcigliani) e appunto la *Poppea* (cfr. *Monteverdi's last operas* cit.).

atto III, scena VIII	Reggia di Nerone	*scioglimento ed apoteosi del secondo intreccio:* Nerone in terra, Venere e Amore in cielo incoronano Poppea imperatrice.

La duplicità dell'intreccio riflette le due fonti della *fabula*. La vicenda amorosa e delittuosa di Poppea e Nerone, e la morte di Seneca, sono narrate negli *Annali* di Tacito (libri XIV-XV). Il secondo nodo – il più intrecciato, nel dramma – pesca invece a piene mani nella tragedia *Octavia* tramandata come opera dello stesso Seneca. L'attribuzione è ormai comunemente rigettata, anche perché Seneca stesso compare tra i personaggi della tragedia [33]. Deriva dall'*Octavia* anche il diverbio politico-morale tra l'imperatore scavezzacollo e il filosofo stoico, un violento duello verbale in sticomitia (I, IX); mentre non figura nell'*Octavia* – va da sé – la morte di Seneca stesso (aprile 65 d.C.), avvenuta del resto tre anni dopo il ripudio dell'imperatrice (giugno 62 d.C.): una scena che nell'opera assurge alle vette del patetico (nonché dell'irrisione, nei lepidi scongiuri dei Famigliari del filosofo). L'anacronismo scaturisce dalla contaminazione operata nel dramma veneziano tra le due diverse fonti classiche [34]. In generale, il drammaturgo veneziano si è preso parecchie libertà: per dire, la figura d'Ottavia, proterva e criminosa nell'opera, non ricalca la remissiva mitezza dell'eroina nell'*Octavia*; semmai, alcuni suoi tratti sarebbero esemplati sui temi polemici proto-femministi agitati da una bizzarra monaca veneziana coeva, Arcangela Tarabotti, amica del Busenello, pugnace autrice di feroci *pamphlets* contro la monacazione forzata e la mortificazione del sesso muliebre [35].

Delle sette scene, la generica «Città di Roma» che compare in tutti e tre gli atti – una piazza? un crocicchio? una veduta monumentale? – sarà stata una scena 'corta', un siparietto piuttosto avanzato verso il proscenio; mentre le altre saranno state scene 'lunghe', architetture di edifici o di verdura simulate nella fuga prospettica di cinque, sei coppie di quinte laterali da sistemare nel frattempo dietro il siparietto della «Città di Roma». Oppure, secondo un'ipotesi

[33] L'edizione più autorevole della tragedia: *Octavia: a play attributed to Seneca*, a cura di R. Ferri, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Sulle fonti classiche dell'*Incoronazione* e sul trattamento che ne fa il Busenello, cfr. sempre ancora Cesare Questa, *Roma nell'immaginario operistico*, in Guglielmo Cavallo *et al.* (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, IV. *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, 1991, pp. 307-358: 307-314 e 355-358; ripreso, col titolo *I Romani sulla scena operistica*, nel suo *L'aquila a due teste. Immagini di Roma e dei Romani*, Urbino, QuattroVenti, 1998, pp. 173-227: 173-181 e 224-227.

[34] Sull'uso disinvolto dei precetti pseudoaristotelici da parte dei librettisti italiani, e di riflesso sulla loro tolleranza nei confronti degli anacronismi, cfr. Anna Tedesco, *«Scrivere a gusti del popolo»: l'«Arte nuevo» di Lope de Vega nell'Italia del Seicento*, «Il Saggiatore musicale» 13 (2006), pp. 221-245.

[35] Cfr. Wendy Heller, *«O delle donne miserabil sesso»: Tarabotti, Ottavia, and «L'incoronazione di Poppea»*, «Il Saggiatore musicale» 7 (2000), pp. 5-46; poi rifuso in varie parti della sua monografia *Emblems of eloquence: opera and women's voices in seventeenth-century Venice*, Berkeley, University of California Press, 2003, pp. 136-177.

avvalorata da recenti ricerche di Davide Daolmi sulla scenografia coeva negli spettacoli romani promossi dai Barberini, la «Città di Roma» poteva essere una scena fatta di quinte fisse, 'costruite': tra di esse comparivano e scomparivano, montate su carrelli, le quinte scorrevoli delle altre quattro scene, con i corrispondenti celetti e fondali [36]. Questi quattro luoghi più connotati alludono ai tre protagonisti del dramma: vediamo il palazzo di Poppea dall'esterno (atto I), indi il giardino interno (II); la reggia di Nerone apparata per il trionfo (III); e la villa di Seneca (II), il quale – lo riferisce Tacito – era un facoltosissimo e invidiatissimo proprietario terriero. L'azione della *Poppea* è eminentemente terrestre: ma nel prologo e nel finale la incorniciano comparse 'volanti' di divinità celesti, che intervengono inoltre in certi punti di svolta del dramma. In particolare il prologo – prosopopea della Fortuna e della Virtù in competizione con Amore, che vincerà e procurerà la peripezia del dramma salvando Poppea dall'agguato di Ottone – prefigura in una scena aerea il tracciato dell'azione terrena: apostolo della Virtù soccombente sarà il filosofo Seneca, mentre al fianco di Poppea guerreggeranno vittoriosi il «garzon cieco» (Amore) e la «donna calva» (la Fortuna), come insinua sarcastica la nutrice Arnalta (I, IV, v. 252 dell'ed. cit. alla nota 8) [37]. Nella realtà storica narrata da Tacito, il trionfo d'Amore fu, per Poppea, effimero: morì pregna, brutalizzata dall'iracondo consorte; viceversa, pieno e totale è nel dramma di Busenello. *L'incoronazione di Poppea*, caso raro nella storia del teatro moderno, infrange il precetto, altrimenti tassativo, della giustizia poetica [38]: se qui la bontà è punita e il crimine è premiato, lo si dovrà forse all'ideologia libertina dell'Accademia degli Incogniti in cui militava

---

[36] Cfr. Davide Daolmi, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le «volubili scene» dell'opera barberiniana*, «Il Saggiatore musicale» 13 (2006), pp. 5-62: 14 s. (con un'attenta rilettura dei dati scenografici ricavati dallo *Scenario* del 1643, nonché della letteratura critica precedente).

[37] Sul prologo dell'*Orfeo* e dell'*Incoronazione*, cfr. l'illuminante saggio di Wilhelm Seidel, *Prima del dramma. I prologhi nelle opere teatrali*, nel numero speciale di «Amadeus» *Claudio Monteverdi 1643-1993*, Milano, De Agostini - Rizzoli (ottobre 1993), pp. 42-45.

[38] Sulla questione della 'giustizia poetica' rinvio a un illustre saggio di Alexander A. Parker, *The approach to the Spanish drama of the golden age*, London, Hispanic and Luso Brazilian Councils, 1957, 1971². Memorabile il commento di Wilhelm Seidel sulla conclusione della *Poppea*, nel saggio cit. alla nota 37: «La stessa conclusione dell'opera sarà mostruosa: ripugnante e affascinante nel contempo. Nerone, lo spaventoso prediletto d'Amore, dopo aver condannato Seneca al suicidio, dopo avere esiliato l'amico della sua amante, dopo aver ripudiato e abbandonato ai capricci dei venti marini […] la propria consorte Ottavia, che cosa fa? Canta. Questo Nerone celebra con Poppea il proprio amore in un duetto trascinante […]. La musica non si assoggetta alla morale insita nel dramma. Senza curarsene, Monteverdi dà a ciascun personaggio, in ciascun momento, ciò che gli compete. È come se la musica appartenesse di volta in volta per intero al personaggio che in quel momento attraverso di essa si esprime. Essa non smaschera né denuncia alcuno. Il duetto intonato da Nerone dopo che gli è stata recata la notizia della morte di Seneca è un madrigale d'immacolata bellezza. La stravaganza dell'opera sta nel fatto che la musica rivela la propria bellezza proprio là dove sembra trionfare la malvagità. Non è pensabile che gli autori non abbiano procurato a bella posta questa contraddizione. Essa suscita un effetto estetico *sui generis*: una condizione in cui l'ascoltatore segue le bellezze della musica con crescente costernazione».

il Busenello, un club d'intellettuali assai irriverenti implicati negli esordi del teatro d'opera a Venezia, anni '40 del Seicento [39].

A leggere lo Scenario risulta abbastanza chiaro un congegno drammatico-teatrale che quasi sempre le riprese moderne alterano con tagli o spostamenti di scene, e che nell'ascolto discografico tende a sfuggirci. A ciascun cambio di scena, ossia a ciascun segmento del dramma, corrisponde di norma *una* sequenza di episodi più o meno coerente nell'intreccio, tenuta insieme mediante la *liaison des scènes*, la permanenza in scena di almeno un personaggio [40]. Il meccanismo assicura la concatenazione logica degli eventi, la continuità causale e temporale. Cosa tanto più opportuna in un dramma costruito su un doppio nodo, esposto cioè al rischio della disorganicità e della confusione. (Un particolare curioso: le due rivali, Poppea ed Ottavia, non s'incontrano mai in scena, un po' come Leonora e Azucena nel *Trovatore*.) Va tuttavia notato che il dramma del Busenello, barocchissimo nell'elocuzione concettosa, osserva diligentemente le classiche unità di luogo e di tempo: si svolge tutto in Roma [41], inizia all'alba e si conclude nel giro d'una sola giornata [42].

---

[39] Il riferimento all'Accademia degl'Incogniti, i «libertini» raggruppati intorno a Giovan Francesco Loredano, è ormai topico nella letteratura critica sull'opera veneziana nella sua fase eroica, grazie soprattutto a studiosi come Iain Fenlon, Peter N. Miller, Ellen Rosand e Wendy Heller. Lo spunto è venuto *in primis* da Giovanni Morelli, che nel 1974 mise all'erta Thomas Walker e me (stavamo scrivendo il saggio *Dalla «Finta pazza» alla «Veremonda». Storie di Febiarmonici*, «Rivista italiana di musicologia» 10 (1975), pp. 379-454; cfr. in part. il § 6, pp. 410-424). Ma già Wolfgang Osthoff, *Maske und Musik. Die Gestaltwerdung der Oper in Venedig*, «Castrum Peregrini» 65 (1964), Amsterdam, pp. 10-49 (in italiano nella «Nuova rivista musicale italiana» 1, 1967, pp. 16-44), aveva intuito il nesso tra i librettisti veneziani e quel gruppo d'intellettuali. È poi sintomatico che, se il primo grande storico contemporaneo degli Incogniti (Giorgio Spini, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Roma, Universale, 1950; 2ª ed. aum. Firenze, La Nuova Italia, 1983) non menzionava mai, nemmeno *en passant*, il loro coinvolgimento nel teatro d'opera, oggi un bel saggio di storia delle idee come quello di Edward Muir, *The culture wars of the late Renaissance: skeptics, libertines, and opera* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2007), dichiara il nesso fin dal sottotitolo; è semmai specioso che nell'edizione italiana l'opera in musica sia del tutto scomparsa dal frontespizio (*Guerre culturali. Libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Roma - Bari, Laterza, 2008; sarà l'ombra lunga del misomelo don Benedetto a proiettarsi ancor oggi sull'illustre casa editrice barese?).

[40] L'importanza del meccanismo della *liaison des scènes* per la drammaturgia operistica è stata segnalata in un famoso saggio di Harold Powers, *Il «Serse» trasformato (I)*, «The musical quarterly» 47 (1961), pp. 481-492 (trad. it. in L. Bianconi, a cura di, *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 229-241). La *liaison* è stata teorizzata in Francia a metà Seicento, nel trattato di François Hédelin d'Aubignac, *La pratique du théâtre* (1657), ed è analizzata partitamente in Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, pp. 266-284. Ma dalla letteratura teatrale risulta palese che il procedimento era noto e praticato dai drammaturghi italiani ben prima d'allora.

[41] Ancorché in luoghi diversi della città, come s'è visto. Ma appunto questa è l'interpretazione attenuata che del precetto dell'unità di luogo sogliono dare i librettisti italiani, anche i classicisti osservanti come il Metastasio.

[42] Lo annuncia Amore fin dal prologo, apostrofando la Virtù e la Fortuna: «*Oggi* in un sol certame / l'un' e l'altra di voi da me abbattuta / dirà che 'l mondo a' cenni miei si muta»

Si osservi anche che, contrariamente alle nostre consuetudini, né il prim'atto né il secondo hanno dei 'finali' sonori e fastosi: la logica costruttiva non è quella del melodramma ottocentesco. Come ogni altra opera veneziana di metà Seicento, *L'incoronazione* è per prima cosa un dramma *tout court*, rappresentazione scenica di un conflitto combattuto mediante la parola: parola versificata, certo, e cantata, ma *in primis* e sopra tutto parola. È una forma teatrale che richiede, prima ancora che cantanti, attori. Sappiamo qualcosa, per sentito dire, delle qualità di Anna Renzi, che impersonò l'esulcerata antagonista Ottavia. Agli occhi dei contemporanei – è Giulio Strozzi a testimoniarlo, nell'«Elogio» del 1644 in onore di Anna Renzi – costei aveva questo sommo pregio: «padroneggia la scena» e «intende quel che proferisce» [43]. Il canto era il di più che faceva la differenza. E di questa differenza si bea l'ascoltatore d'oggidì, dopo 350 anni e passa.

Ho scritto queste pagine nel febbraio 2005. Me le aveva chieste Sergio Vartolo per accompagnare una sua bella registrazione discografica dell'*Incoronazione di Poppea* (Brilliant Classics 4 CD BOX 92752; il saggio è apparso in inglese e in neerlandese, non in italiano). Avrei avuto caro che Francesco Degrada le leggesse, e che magari ne potessimo discutere una volta con calma: ma l'occasione, ahimè, venne crudelmente meno. Mi sarebbe piaciuto riesaminare con lui quella che credo gli paresse una curiosa impuntatura: Degrada, un benemerito degli studi sul teatro di Monteverdi [44], ha sempre scrollato il capo di fronte allo scetticismo che Thomas Walker ed io nutrivamo circa l'attribuzione tradizionale dell'*Incoronazione*. Proprio lui, che ha bonificato alla radice il territorio degli studi pergolesiani estirpando attribuzioni di comodo e denunziando falsi più o meno inconsapevoli, non si capacitava che degli studiosi competenti potessero mettere in dubbio l'autorità d'un'opera da tutti collegata al nome di Monteverdi [45].

(vv. 60-62); lo proclama programmaticamente Nerone nel diverbio con Seneca: «*Oggi, oggi* Poppea sarà mia moglie» (I, IX, v. 444); e lo ribadisce a nodo ormai sciolto (Ottavia è stata scoperta come mandante dell'agguato assassino): «*Oggi* come promisi / mia sposa tu sarai / […] / *oggi* sarai, ti giuro, / di Roma imperatrice» (III, V, vv. 1357-1362); lo conferma infine, a giochi fatti, la nutrice Arnalta: «*Oggi* sarà Poppea / di Roma imperatrice» (III, VII, vv. 1399-1400). La scena I, I si svolge all'alba (i soldati di Nerone si svegliano che «ancor non è dì», v. 113; mentre Ottone sotto i balconi di Poppea esorta l'amata a «precorr*ere* 'l die», v. 72). Nell'ultima scena, con concetto barocco, Nerone invoca il cielo stellato: «[…] per farti sovrana a donne e a dee / Giove nel tuo bel volto / stillò le stelle e consumò l'idee» (vv. 1449-1451).

[43] Cfr. *Le glorie della signora Anna Renzi romana* (cit. alla nota 15), pp. 5-12: 9.

[44] Ricordo due saggi capitali: *Gian Francesco Busenello e il libretto dell'«Incoronazione di Poppea»*, in Raffaello Monterosso (a cura di), *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, s.l., s.e., 1969, pp. 81-102; e Paola Besutti *et al.* (a cura di), *Il teatro di Claudio Monteverdi: gli studi sullo stile*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, pp. 263-283.

[45] Sull'argomento, Degrada non ha nascosto un certo qual fastidio, nel saggio *Problematicità e grandezza dell'«Incoronazione di Poppea»*, che accompagna la registrazione dell'opera realizzata da Gabriel Garrido nel 2000 (CD K617110/3 HM63X3). Dopo aver dichiarato di non tener conto «delle tesi che sono giunte addirittura a mettere in dubbio che Monteverdi sia stato

In realtà, come il paziente lettore giunto fin qui ha ben capito, il chiodo che in queste pagine ho martellato una volta ancora non consiste nella curiosa smania di voler sottrarre a Monteverdi la paternità di uno stupefacente capolavoro, bensì tutt'all'opposto nel desiderio che a un'attribuzione flagrantemente debole – quella registrata nel 1681 da Ivanovich – si possa prima o poi porre rimedio mediante un'attribuzione forte e certa: magari, perché no?, proprio a Monteverdi medesimo. È un desiderio tutt'altro che irragionevole, se è vero che almeno un dato si è ormai consolidato nella percezione di tutti gli studiosi monteverdiani coscienziosi: non tutta la musica che possediamo per l'*Incoronazione* è farina del sacco di Monteverdi; e dunque un problema attributivo c'è per davvero, e merita che noi lo svisceriamo. E per sviscerarlo giova più il dubbio che non la «cieca prevenzione».

Rimango saldo in questo convincimento: lo scetticismo radicale di cui era sostanziato il metodo critico di Thomas Walker, e al quale mi sforzo d'aderire sempre nel mio lavoro, non è soltanto scientificamente inattaccabile e concettualmente salubre, ma sotto il profilo euristico è assai più produttivo e fecondo che non la pacifica accettazione delle nozioni ricevute. Da quando, nel convegno Cini del 1972, Tom Walker insinuò in tutti noi il tarlo della scandalosa inattendibilità di Ivanovich, la nostra conoscenza dei dati anagrafici circa l'*Incoronazione di Poppea* è enormemente progredita: ed è progredita anche proprio in virtù di quel tarlo, che ha spinto molti di noi a cercare conferme o smentite; mentre rimane nullo, sul tema, il contributo conoscitivo di chi pregiudizialmente respinge il dubbio [46]. I progressi li si deve a chi ha cercato e

---

in qualche modo l'autore dell'opera», osservava: «Occorre dire che una domanda legittima (in quale misura i due manoscritti superstiti dell'opera rispecchiano il testo originale monteverdiano) si è trasformata progressivamente in una presunzione arbitraria di inautenticità complessiva del lavoro». Degrada non è stato il solo a reagire con incredulità nei confronti di chi ha avanzato dei dubbi circa l'attribuzione complessiva dell'opera a Monteverdi. Citerò almeno un altro collega, il compianto Claudio Gallico, che nel saggio *Edizioni critiche di musica barocca*, in *Enciclopedia della musica*, II, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2002, pp. 950-966, liquida la questione negandola: «Benché asserita tardivamente in fonti documentali, nessuno studioso contemporaneo contesta la paternità della musica di Claudio Monteverdi» (p. 959). La circostanza non va priva di una sua involontaria ironia: se il volume che contiene queste parole di Gallico s'intitola *Il sapere musicale*, e se in 1156 pagine io vi vengo citato una volta sola – sempre nel saggio di Gallico, a proposito dell'incerta autorità del duetto finale dell'*Incoronazione*, «Pur ti miro, pur ti godo» (p. 960 s.) –, vuol dire che in questi anni ho dato un ben magro contributo all'accrescimento del sapere musicale; ma ho poi motivo di consolarmene, visto che Degrada stesso non è citato neppure una volta, nel medesimo volume; né lo è Gallico, al di fuori del suo stesso capitolo. Caro Francesco, caro Claudio, o abbiamo lavorato senza costrutto, o avevamo in mente un «sapere musicale» diverso da questo.

[46] Il rifiuto dello scetticismo critico si può manifestare in almeno due modi: o reprime *sic et simpliciter* il dubbio, ovvero lo irretisce nelle petizioni di principio. Un esempio del primo caso: Wolfram Steinbeck, *«Pur ti miro» – Schritte der Näherung. Zur Dramaturgie in Monteverdis «L'Incoronazione di Poppea»*, in Norbert Bolin *et al.* (a cura di), *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000. Festschrift für Dietrich Kämper zum 65. Geburtstag*, Köln - Rheinkassel, Dohr, 2001, pp. 141-152 (a p. 142 il pregiudizio dichiarato: «Aus den Befunden [der Quellen] ergibt sich nichts Eindeutiges, obgleich die Annahme der Echtheit

prodotto prove documentarie (come la lettera indirizzata al Mazarino nel 1643 reperita da Margaret Murata, il libretto udinese riscoperto da Paolo Fabbri, i documenti Bentivoglio scovati da Sergio Monaldini e Roberta Ziosi: tutte prove utili e *tantalizing*, anche se nessuna risolutiva); a chi ha svolto investigazioni di tipo 'criminalistico' (come gli eccellenti studi diplomatici e grafologici di Peter Jeffery sui manoscritti di Cavalli); a chi ha tentato di ricostruire su base indiziaria contesti esplicativi coerenti: alludo all'immenso lavoro di Ellen Rosand, ancora troppo fresco perché se ne siano potuti digerire e assimilare appieno i portati; ma anche alla rinnovata istruttoria condotta da John Whenham sulla cronologia dei teatri veneziani dei primordi. La ricerca delle prove documentali e la combinatoria degli indizi sono stimolati dallo sprone del dubbio, che pungola gl'investigatori – pubblica accusa, difesa, parte civile – in quel procedimento giudiziario *sui generis* che è la ricerca storica. Anche la notizia emersa per puro caso può essere illuminante, ma chiede pur sempre d'essere inquadrata nei *plots* contrapposti che le parti in causa elaborano, ciascuna a suffragio della propria tesi; e una volta inquadrata li rettifica e li arricchisce, oppure li àltera e li smentisce.

Recherò un esempio minuscolo e del tutto marginale. Una briciola che aggiunge poco o nulla. Dopo la ripulitura proposta da Thomas Walker, nella cronologia dell'Ivanovich restava una lacuna, una zona grigia tra il 1645 e il 1647: per il 1647 abbiamo un sol libretto (una ristampa della *Deidamia* del '44), per il 1646 nessuno. Come ho già detto, Ivanovich ha tappato il buco del 1646 con due drammi del Busenello pei quali possediamo solo l'edizione letteraria del 1656: *La Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, e una ripresa dell'*Incoronazione di Poppea* (p. 434: «A' Santi Gio: e Paolo si replicò la Poppea fatta l'anno 1643»). Non abbiamo alcuna notizia della *Prosperità* all'infuori dell'edizione letteraria del 1656, ma sembra comunque certo che l'«opera musicale» fosse destinata alle scene e non alla semplice lettura: lo rivelano tanto

---

des Duetts, wenigstens seiner Musik als Komposition Monteverdis, näher liegt als das Gegenteil»; a p. 152 la banalizzazione del dubbio: «Vor diesem Hintergrund scheint die Frage, von wem das Schlussduett stammt, kaum wichtig. Will man in der Idee einer derart stringenten dramaturgischen Folgerichtigkeit nicht ohnehin allein Monteverdi als Urheber erblicken, so bleibt die Tatsache selbst: Das Schlussduett krönt die stetige Näherung durch endgültige Vereinigung der beiden Protagonisten»). Un esempio del secondo caso: Anthony Pryer, *Authentic performance, authentic experience and «Pur ti miro» from «Poppea»*, in Raffaello Monterosso (a cura di), *Performing practice in Monteverdi's music: the historic-philological background*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1995, pp. 191-213 (a p. 195 il grido di dolore dell'adepto vulnerato dall'iconoclastia dei miscredenti: «This duet has been praised by many writers, and it has been seen by some as the culmination of Monteverdi's career. None-the-less, the scholarly endeavours of Alessandra Chiarelli, Lorenzo Bianconi, Alan Curtis and others have cast new light, or rather, dramatic new shadows, on its right to be heard as the authentic voice of the composer Claudio Monteverdi»; a p. 212 s. l'idealistica sublimazione consolatoria: «These tricks of our perception – that is, the way in which the aesthetic object may have a unity and a character that is not to be found in the material object that gives rise to it – do not, of course, demonstrate either way that Monteverdi did or did not write 'Pur ti miro'. They simply hint to us that, given certain conditions, we may hear it as if he did, even if he did not»).

l'epilogo intonato da Nettuno («Libertà, senti, ascolta: / […] / tu canterai le lodi, ed io gl'applausi / di Venetia immortal in stil giocondo / nel Teatro Griman famoso al mondo», p. 64) [47] quanto una didascalia scenotecnica che in un'edizione puramente letteraria avrebbe poco senso («Queste meze scene si faranno tutte con i laterali delle scene principali, e con un tellaro grande in prospetto», p. 6). Manca tuttavia qualsiasi argomento che suffraghi la datazione proposta da Ivanovich, come pure la sua attribuzione della musica della *Prosperità* a Cavalli. Walker congetturava che l'approssimativo Ivanovich avesse – per svista o con intenzione – 'accomodato' la data dell'edizione Busenello, da 1656 a 1646, turando così una falla nella serie annuale degli spettacoli d'opera [48]. In un articolo del 1975 ci siamo spinti un passo più in là: abbiamo ipotizzato che, finito il carnevale 1645, fino a tutto il 1647 a Venezia non fossero più state allestite opere a carnevale, per via delle misure di austerità indotte dalla guerra di Candia; che dunque il buco del 1646 non andasse turato affatto [49].

Questa nostra ipotesi esplicativa è stata nel frattempo falsificata. E ciò grazie all'interesse investigativo della parte opposta. Accertare che a Venezia nel 1646 fosse stata ripresa l'*Incoronazione di Poppea* vorrebbe dire – lo vedon tutti – assodare un anello significativo, un nodo cruciale nello stemma che unisce genealogicamente le diverse versioni dell'opera. E il dato sarebbe tanto più incisivo in quanto, trattandosi di una versione postuma, giustificherebbe l'intervento di mani aliene: quell'intervento di cui sia il manoscritto marciano sia quello napoletano, ancor più tardivi, esibiscono tracce tanto abbondanti quanto enigmatiche [50]. Proprio per questo Rosand e Whenham, fautori della paternità monteverdiana dell'opera, si sono adoperati per concretare il dato riferito dall'Ivanovich, nella speranza di conseguire la certezza di una recita dell'*Incoronazione* successiva alla 'prima' e anteriore alla redazione dei due manoscritti superstiti. A tal uopo hanno dimostrato, documenti alla mano, che

---

[47] I Grimani erano i proprietari del SS. Giovanni e Paolo, spesso chiamato «Teatro Nuovo» nei documenti coevi. L'Ivanovich prende dunque l'ennesimo abbaglio, quando dice: «Al Novissimo. La Prosperità di Giulio Cesare del Businello, Musica del Cavalli» (p. 434). Nel carnevale del 1646 il Novissimo era sicuramente già chiuso (cfr. la ricostruzione della vicenda di questo teatro in Glixon - Glixon, *Inventing the business of opera* cit., pp. 74-88).

[48] Cfr. *supra*, nota 6.

[49] Bianconi - Walker, *Dalla «Finta pazza» alla «Veremonda»* cit. (qui alla nota 39), p. 416 s.

[50] Rosand, *Monteverdi's last operas* cit., propone in via esplorativa due distinti stemmi delle fonti dell'*Incoronazione di Poppea*. Il primo (p. 100), che non tiene conto dell'incerto allestimento veneziano del 1646, congettura un antigrafo *A* (la partitura autografa), una *performance score* del 1642/43, e due distinti esemplari, uno per ciascuna delle due partiture superstiti. Nel secondo stemma (p. 128) Rosand include l'ipotetica recita del 1646 (Venezia) e quella del 1647 (Parigi): ad esse fa corrispondere due ipotetiche partiture, e nella prima delle due (Venezia 1646) si spinge a riconoscere il probabile esemplare donde Cavalli coi suoi collaboratori avrebbe poi ricavato la partitura marciana. Non sto qui ad argomentare le mille incertezze suscitate da questo tentativo di ricostruzione stemmatica. Su una cosa però non ho dubbi: quest'è una strada che la logica stessa del lavoro storico impone di percorrere. Mancano ancora troppe tessere? Le congetture investigative, purché sottoposte a una critica severa e spassionata, ci aiuteranno a rintracciarle o a ricostruirle.

l'ipotesi di una temporanea chiusura dei teatri veneziani tra il 1645 e il '47, ventilata da me e Walker nel 1975, è infondata. L'articolo di Whenham del 2004 dimostra irrefutabilmente che i teatri di Venezia furono attivi nel carnevale 1646, sebbene nessun testimone coevo riveli i titoli delle opere recitate [51].

Alle testimonianze addotte da Whenham ne posso ora aggiungere una in più, che nel 2004, quando redigetti il suo articolo per «Il Saggiatore musicale», non conoscevo: in realtà, si tratta di una notizia ch'era disponibile fin dal 1991. Il 10 gennaio 1646 un viaggiatore francese, l'astronomo Ismaël Boulliau, scrive da Venezia: «[…] nous avons eu des Comédies en musique depuis 5 jours» (quindi la stagione si aprì verso l'epifania); ma neanche il francese ci dice quali *comédies*, né chi ne avesse scritta la musica, peraltro «très bien adaptée aux paroles et à ce qu'elles expriment» [52]. Il dato completa e migliora la documentazione raccolta da Whenham, senza alterarne il quadro. Lo cito anche perché illustra bene quant'è difficile racimolare le tessere superstiti, e quanto sfuggente sia tuttora il disegno complessivo del puzzle.

Non c'è che tener duro. Non possiamo escludere che prima o poi emerga una notizia certa e probante circa l'autore della musica del 1643, circa il titolo delle opere effettivamente date in laguna nel 1646, circa la genesi e la destinazione delle due tormentate partiture di Venezia e Napoli. Proprio perché questa notizia o queste notizie ci interessano, conviene che continuiamo a prendere sul serio il dubbio motivatamente avanzato, trentasei anni fa, da Thomas Walker: vuoi per confermarlo, vuoi per confutarlo.

Un'ultima considerazione. Inviai in lettura le mie paginette del 2005 a uno studioso insigne di Monteverdi, il compianto Wolfgang Osthoff [53]. L'amabilissimo collega, dal suo eremo estivo di Berzona (in Val Onsernone, nel Ticino), mi scrisse (16 settembre 2005):

> […] Was das *labirinto* aller von Ihnen aufgeworfenen Fragen betrifft, habe ich es seit geraumer Zeit nicht mehr betreten, da ich mich in meinem Leben auch noch mit einigen anderen Sachen beschäftigen wollte. Doch meine Liebe zu dieser Musik, diesem Werk, ist lebendig geblieben.
>
> Das aber ist der Punkt, den Sie nicht berühren, eben die Musik und die Frage ihrer Qualität. Sie setzen sie wohl voraus, doch scheint mir, dass die Frage der *paternità* nicht davon zu trennen ist. Zum Beispiel die von Ihnen erwähnte – durch die Renzi offenbar so hervorragend dargestellte – Ottavia: zweifeln Sie wirklich, ob deren beide grossen Monologe jemand anderes hätte komponieren können, einer unserer lieben Ferrari, Sacrati, Laurenzi, Merula usw.? Selbst Cavalli, von dem

[51] Cfr. Whenham, *Perspectives on the chronology* cit., pp. 270-285.

[52] Denise Launay, *La musique à Venise vers 1645: Ismaël Boulliau, astronome français mélomane et voyageur*, «Revue de musicologie» 77 (1991), pp. 269-277: 274. Nel riportare uno stralcio della lettera di Bouillau, l'autrice la riferisce alla *Doriclea* e al *Titone*, opere date per la verità nel carnevale del 1645, non del 1646.

[53] Le sue *Monteverdistudien I. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Tutzing, Schneider, 1960, sono state per me diciottenne una delle primissime letture *stricto sensu* musicologiche.

> wir ja genug eindrucksvolle Beispiele haben, traue ich das – bei allem Respekt – nicht zu.

Parole sacrosante. Ma controbatto allora: di fronte a interrogativi così inquietanti come quelli implicitamente sollevati dalla critica delle fonti *à la* Thomas Walker, possiamo davvero considerarci equipaggiati di criteri d'analisi stilistica pertinenti e stringenti per penetrare la *musica* operistica delle origini, e in particolare per distinguere le 'mani' degli operisti veneziani della prim'ora? O non ci troviamo forse, su questo terreno, ancor più in balìa del *wishful thinking*? E ribadisco: se un giorno vorremo elaborare, ma sul serio, categorie filologiche e critiche che ci consentano di esercitare l'attribuzionismo su base rigorosamente stilistica, quale dei seguenti due interrogativi ci aiuterà di più: «che cos'ha in comune la musica dell'*Incoronazione di Poppea* con le opere certe di Monteverdi?», o non piuttosto «che cosa distingue la musica dell'*Incoronazione di Poppea* dalle opere certe di Monteverdi?». Non v'è chi non veda che la prima domanda, proclive alla credulità, può facilmente imboccare un circolo vizioso di postulati che si autoavverano; mentre la seconda, più guardinga e sospettosa, ci può forse guidare meglio sul crinale di un accertamento impervio.

Stando così le cose, le indagini sull'*Incoronazione di Poppea* sono tutt'altro che concluse.

Gianmario Borio

DISCORSO ANALITICO E IMMAGINE DEL PASSATO

Note sulla ricezione di Debussy tra i compositori di musica seriale

I

Gli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo sono caratterizzati, sul piano della pratica compositiva, dalla nascita e dallo sviluppo della tecnica seriale multidimensionale e, su quello della teoria musicale, da un considerevole incremento dell'analisi e della riflessione sui suoi metodi. Questi due processi, che a prima vista non sembrano avere a che fare l'uno con l'altro, sono collegati almeno dal fatto che i loro attori sono spesso gli stessi; tale coincidenza rimanda poi alla questione, estendibile a tutte le epoche della musica d'arte dell'Occidente, di quale nesso vi possa essere tra i mutamenti della tecnica compositiva e le modalità di comprensione del passato. Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale i compositori cominciano ad affrontare, per esigenze connesse ai loro obiettivi artistici in modo diretto o mediato, repertori più o meno noti impiegando procedimenti e concetti sviluppati nel proprio laboratorio. Si disegna cioè un circolo ermeneutico tra nuovo e antico che è peculiare per le fasi in cui si ridefiniscono i paradigmi: il nuovo stabilisce l'orizzonte tecnico ed estetico per la comprensione dell'antico, il quale dal canto suo si affranca dai legami storici per manifestare in modo preponderante i suoi potenziali di innovazione, per rivelarsi come sorgente di quel futuro che nel frattempo si è almeno in parte realizzato. L'orizzonte del presente – o, se si preferisce il termine dell'ermeneutica, l'«orizzonte di attesa» – svolge una duplice funzione mediatrice: esso fa da guida alla localizzazione tecnica ed estetica dell'opera analizzata e, al contempo, traccia il perimetro all'interno del quale vengono concepite le nuove opere. Nella sfera della produzione artistica, la storia degli effetti e della ricezione non si costituisce dunque per linea diretta da opera a opera, bensì procede grazie alla mediazione della teoria. Il discorso analitico e, in ge-

nerale, il linguaggio assumono le funzioni di un dispositivo di distribuzione e conversione di rappresentazioni mentali la cui forma originale non è verbale. Questa interazione è, a sua volta, un caso specifico di una relazione tra musica e linguaggio che caratterizza il pensiero musicale dell'Occidente nel suo complesso: il suono richiama il linguaggio come suo altro.

I compositori di musica seriale consideravano l'attività teorica come parte integrante del proprio lavoro. Essa non sopraggiungeva a posteriori come spiegazione di nessi musicali di per sé poco perspicui e non era neppure semplicemente intesa come un esercizio propedeutico all'artigianato. Il rapporto tra teoria e prassi aveva invece un carattere eminentemente dialettico: «La composizione musicale non si richiama solamente a una teoria preesistente, ma rivendica essa stessa un valore teorico, il quale appartiene sia ai primi passi dell'opera d'arte che al suo rapporto con la storia» [1]. Con questo asserto Gottfried Michael Koenig esprimeva una convinzione ampiamente condivisa dai suoi coetanei: la pratica della composizione fa sempre riferimento a una qualche teoria formulata in precedenza e nel contempo, in quanto atto del pensiero, produce nuova teoria – e ciò indipendentemente dal fatto che il compositore decida di esplicitare mediante il linguaggio verbale la dimensione teorica delle sue creazioni. La teoria non presuppone solo la piena consapevolezza e il controllo delle procedure adottate, ma anche l'analisi di tecniche del passato. Pochi anni prima Pierre Boulez aveva sottolineato che l'analisi gode di piena cittadinanza nell'ambito della teoria, rappresentandone in qualche modo la coscienza critica: «La critica del compositore […] è, in effetti, per prima cosa una critica analitica dell'altro. Da tecnico a tecnico, le astuzie non sono pressoché ammissibili […]. Il compositore prende così le sue coordinate, e calcolerà parimenti la misura delle proprie esigenze» [2].

Boulez ritornò sul rapporto tra analisi e critica, ampliandone considerevolmente la prospettiva, in una conferenza tenuta presso gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt nel 1961 [3]. La conferenza, che è dedicata agli obiettivi dell'insegnamento della composizione, scandaglia diversi aspetti della trasmissione del sapere musicale; tra di essi, il formarsi di una tradizione o di una linea storica appare centrale. Qui, in un contesto improntato all'esperienza pedagogica, emerge la dimensione intersoggettiva dell'attualizzazione del passato. Nell'articolo precedente invece l'«attività critica di un artista» [4], l'approfon-

[1] Gottfried Michael Koenig, *Musik und Zahl (II)* [1958], in Id., *Ästhetische Praxis. Texte zur Musik*, *Band 1 1954/1961*, hg. von Wolf Frobenius *et al.*, Saarbrücken, Pfau, 1991, p. 35. Cfr. anche Henri Pousseur, *Theorie und Praxis in der neuesten Musik*, «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik» 2 (1959), pp. 15-29 (*Théorie et practique dans la musique récente*, in Id., *Écrits théoriques: 1954-1967*, choisis et présentés par Pascal Decroupet, Liège, Mardaga, 2004, pp. 279-294).

[2] Pierre Boulez, *Probabilità critiche del compositore* [1954], in Id., *Punti di riferimento*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 1984, p. 87.

[3] Cfr. Pierre Boulez, *Disciplina e comunicazione*, in Id., *Punti di riferimento* cit., pp. 93-104.

[4] Boulez, *Probabilità critiche del compositore* cit., p. 88.

dimento delle modalità operative di un altro situato in un'epoca più o meno lontana, era considerata come un passaggio necessario nel processo di maturazione, come lo strumento più adeguato per «saggiare i limiti delle proprie qualità e portarle al massimo grado di rendimento» [5]. L'accento era dunque posto sulla selezione messa in atto dal soggetto della ricezione; l'individuazione delle opere da analizzare veniva implicitamente intesa come parte integrante e momento iniziale della presa di coscienza artistica. Ora invece Boulez si sofferma sull'aspetto collettivo della comprensione della storia e del formarsi di una tradizione: «Ogni epoca dà una propria interpretazione particolare delle opere di un certo passato» [6]. Espresso nei termini dell'ermeneutica: la mediazione degli orizzonti, fondamentale per comprendere ciò che ci è temporalmente lontano, non avviene soltanto mediante un «dialogo degli autori ad alta quota» [7] ma anche grazie a un consenso generale che si forma nella sfera pubblica. La necessità di un *feedback* da un ambiente che, per quanto limitato, è comunque una comunità fondata su principi condivisi è significativa per i problemi che stiamo affrontando. Il *feedback* è infatti possibile solo se si accetta l'esistenza di un livello intersoggettivo della teoria musicale, al quale si lasciano ricondurre tutte le questioni specifiche e stilisticamente connotate: «Perché Webern è stato il primo veramente 'divorato', se così si può dire? Perché egli apportava una soluzione radicale a certi problemi grammaticali, a certi problemi stilistici di cui avevamo bisogno che fossero risolti con la massima urgenza» [8].

II

L'ampliamento di campo dell'analisi musicale, che ebbe luogo nelle particolari circostanze del nascente pensiero seriale, può essere spiegato alla luce di tre fattori: (1) l'esigenza di comprendere a fondo le tecniche compositive della prima metà del XX secolo; (2) la volontà di fondare la pratica della composizione su solide basi, evidenziandone i forti legami con la storia; (3) l'insufficienza della terminologia e delle procedure analitiche derivate dalla trattatistica del XIX secolo.

1. Un aspetto cruciale di questa fase è l'allargamento del repertorio a quella musica che oggi si chiama 'post-tonale'. Questo termine, che ha preso il posto di quello ambiguo di 'atonale', designa composizioni generalmente scritte tra il 1880 e il 1930 che non si possono spiegare adeguatamente facendo ricorso all'armonia funzionale e all'idea di forma organica, che sembrano cioè sottrarsi ai

[5] *Ivi*, p. 89.
[6] Boulez, *Disciplina e comunicazione* cit., p. 95.
[7] Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1982, p. 812.
[8] Boulez, *Disciplina e comunicazione* cit., p. 95.

due pilastri su cui si era fondata la teoria della musica tonale da Adolf Bernhard Marx a Hugo Riemann, da Simon Sechter a Heinrich Schenker. Nella prima metà del XX secolo non erano mancati studi che cercavano un fondamento teorico per relazioni sonore non più comprensibili sulla base della teoria tradizionale: gli studi sugli accordi simmetrici di Bernhard Ziehn e Hermann Erpf, il «gradiente armonico» di Paul Hindemith, i sistemi di dodici suoni di Matthias Hauer e Herbert Eimert [9]. Ora però la prospettiva sembra rovesciarsi: l'obiettivo non è tanto una nuova teoria dell'armonia o del contrappunto quanto la comprensione di determinate opere che vengono percepite come stadi preliminari del momento attuale. Poiché gli iniziatori di questo dialogo produttivo con il passato sono compositori, è evidente che l'interesse per Schönberg, Webern, Debussy, Stravinskij e Bartók è determinato primariamente dal bisogno di riempire il vuoto che si era creato, nella vita concertistica non meno che nelle istituzioni didattiche, con l'avvento delle dittature e la guerra. Anche da questa prospettiva, il pensiero seriale sembra collocarsi all'esatto opposto dell''ora zero' – l'immagine che è stata usata in epoca successiva per interpretarlo ideologicamente – definendosi come tentativo di creare un canale di comunicazione tra le due metà del secolo.

2. Il rapporto che i compositori instaurano con il passato è selettivo. La selezione, con il suo quoziente di soggettività e contingenza, è una caratteristica dei più importanti processi di ricezione nelle arti. In un articolo sulla *Ifigenia* di Racine e su quella di Goethe, Hans Robert Jauss sottolinea come la formazione di un canone e dunque di una tradizione (la base del costituirsi di una storia delle arti in Occidente) dipenda sempre da atti di selezione. È impossibile presentificare il passato nella sua interezza; abbiamo piuttosto a che fare con ipotesi di comprensione del processo storico, con linee specifiche che spesso vengono costruite a posteriori e non hanno di per sé un'evoluzione coerente e necessaria:

> Infatti l'opera d'arte, per diventare un esempio da imitare, deve abbandonare il suo carattere di evento singolo; per diventare canonica – per compiere il passaggio dalla diacronia di eventi individuali alla sincronia di attese normative – la lunga storia delle opere di un genere artistico deve essere ridotta a un insieme di regole e la molteplicità di opere di un'epoca deve essere riportata a uno stile o a diversi indirizzi stilistici. […] Nell'ambito dell'arte la tradizione non è un divenire organico e autonomo né un conservarsi della sostanza o un semplice 'custodire l'eredità'. Tradizione presuppone selezione – ovunque si possa riconoscere un effetto dell'arte del passato nella ricezione attuale. [10]

[9] Cfr. Bernhard Ziehn, *Canonical studies. A new technique in composition*, Berlin, Wm. A. Kaun, Milwaukee - Richard Kaun, 1912; Herbert Eimert, *Atonale Musiklehre*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1924; Josef Matthias Hauer, *Von Melos zur Pauke. Eine Einfuhrung in die Zwölftonmusik*, Wien, Universal, 1925; Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927; Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, Schott, 1937.

[10] Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* cit., pp. 742-743.

Questi atti di selezione sono già presupposti nella nozione di orizzonte di attesa: ogni esperienza ha luogo in un orizzonte precedentemente tracciato. Alla costituzione di tale orizzonte concorre un complesso di istanze tra cui le norme consolidatesi, i principi teorici tramandati, il grado di conoscenza del repertorio e la previsione di possibili sviluppi. Nella parola 'orizzonte' è iscritta l'idea di limitazione: «Ogni volta che si volge lo sguardo su qualcosa, lo si distoglie da qualcos'altro» [11]. L'interpretazione appare allora come una mediazione tra l'orizzonte del passato, rappresentato dall'opera analizzata, e l'orizzonte del presente, rappresentato dal soggetto che analizza. Questa mediazione si attiva nella dialettica di domanda e risposta: l'opera del passato, muta e lontana, ricomincia a parlare fornendo risposte alle domande del fruitore. Tuttavia, nel caso specifico del «dialogo degli autori», il processo di lettura determina anche l'articolazione del rapporto tra identità e alterità: per il compositore analizzante si tratta di comprendere il passato nella sua alterità e, al contempo, di consolidare la propria identità artistica comprendendo il presente come esito di forze che scaturiscono dal passato.

A questo livello si pone la questione cruciale sulla legittimità o pertinenza delle domande. L'obiezione che è stata più volte sollevata nei confronti delle analisi compiute dai compositori di musica seriale è infatti quella di avere semplicemente sovrapposto l'orizzonte del presente a quello del passato. Alcuni procedimenti di Schönberg, Webern, Debussy e Stravinskij furono interpretati come 'precedenti' della tecnica seriale multidimensionale, spesso in palese contrasto con le loro premesse teoriche, latenti o esplicite. Le critiche mosse all'epoca mostrano un momento di debolezza poiché rivendicano un senso dell'opera primario e immobile; esse ripiegano cioè sul metodo storicistico per il quale un'autentica comprensione si può solamente dare mediante l'immedesimazione dell'osservatore nello spirito del passato [12]. Tuttavia, anche se si prescinde dall'ingenuità di questa posizione, i dubbi circa l'adeguatezza delle domande non sono affatto soppressi; se non si vuole equiparare il comprendere a un'incontrollata produzione di differenze, bisogna presupporre che nell'opera siano depositate istanze che rimangono riconoscibili nella trasformazione ermeneutica determinata dall'analisi. Detto in termini empirici: si deve indagare se esista una congruenza tra l'orizzonte aperto dell'analisi – le ipotesi circa il superamento del tematismo, l'abolizione della differenza tra orizzontale e verticale, l'organizzazione sistematica di durate o cellule ritmiche, l'emancipazione del timbro e la forma aperta – e l'orizzonte chiuso dell'esperienza rappresentato dall'opera e dalla sua genesi.

---

[11] *Ivi*, pp. 660-661. Il gioco di parole di Jauss – «jedes Hinsehen auf etwas [impliziert] ein Absehen von etwas anderem» – non è facile da rendere in italiano.

[12] Cfr. per esempio Peter Stadlen, *Serialism reconsidered*, «Score» 22 (1958), pp. 12-27; Id., *No real causalities*, «Score» 24 (1958), pp. 9-98; René Leibowitz, *Sens non-sens dans l'interprétation de la musique de Webern* […], in Id., *Le compositeur et son double*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 273-278.

3. A tutto ciò è collegato il motivo del rifiuto della teoria tradizionale, la quale esclude la possibilità di comprendere le opere del passato come pre-istoria del presente e minaccia la legittimità di ciò che il compositore sta facendo *hic et nunc*. Nella fase formativa della poetica seriale, Henri Pousseur sottopose la teoria della musica tonale a una critica globale il cui primo obiettivo è quello di dimostrare la sua storicità e dunque di prospettare la possibilità del suo superamento. Egli concepiva il sistema teorico della tonalità come un insieme coeso che va dalla notazione alle reazioni percettive passando per le norme di scrittura ed esecuzione; lo intendeva cioè come un'ideologia al centro della quale stanno i concetti di armonia, simmetria, equilibrio e compiutezza [13]. Webern è stato il primo compositore a sottrarsi a questo apparato ideologico e ad aprire la strada a una «nuova sensibilità musicale» [14]. È evidente che di fronte a opere che raccolgono questa sfida, i metodi di analisi tradizionali risultano fallimentari. In una serie di analisi di composizioni weberniane, Pousseur ha sperimentato procedimenti analitici che siano in grado di descrivere e comprendere una logica non-centrica, strutture multipolari, forme aperte e decorsi temporali non univocamente direzionati [15]. Tra i compositori di musica seriale, egli è stato quello che ha indagato più estensivamente i rapporti tra la prima e la seconda metà del secolo, sviluppando nozioni e tecniche analitiche che si possono applicare sia a Webern che alle composizioni concepite mediante la generalizzazione del principio seriale. Nel 1968 Pousseur ha pubblicato un trattato di armonia che, partendo ancora una volta da esigenze poste dal proprio artigianato (in questo caso il problema di integrare citazioni di diversi stili in *Votre Faust*), ha come obiettivo quello di fondare teoricamente un «espace harmonique intégral» [16]. In tal modo la speculazione del compositore belga assume un respiro ancora più ampio, si svincola da un repertorio specifico e mira a un'elaborazione globale ed esaustiva delle combinazioni di altezze. Le corrispondenze con la contemporanea *set theory* spiccano malgrado gli esiti siano diversi. Il piano prescrittivo continua a rimanere privilegiato rispetto a quello

---

[13] Cfr. Henri Pousseur, *Webern und die Theorie*, «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik» 1 (1958), pp. 38-43 (*Webern et la théorie*, in *Écrits théoriques: 1954-1967* cit., pp. 95-100); Id., *Theorie und Praxis in der neuesten Musik* cit.; Id., *La question de l'ordre dans la musique nouvelle*, «Revue belge de musicologie», 20 (1966), pp. 136-152 (trad. it. in Id., *Musica, semantica, società*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 73-96).

[14] Cfr. Henri Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, «Incontri musicali» 2 (1958), pp. 3-37.

[15] Cfr. Henri Pousseur, *Anton Weberns organische Chromatik*, «Die Reihe» 2 (1955), pp. 56-65 (trad. it. in *Anton Webern. Spunti analitici: interpretazioni e metodologie*, a cura di Susanna Pasticci - Egidio Pozzi, Roma, Nuova Consonanza, 1991, pp. 42-61); Id., *Da Schoenberg a Webern: una mutazione*, «Incontri musicali» 1 (1956), pp. 3-39. Cfr. anche Gianmario Borio, *Analisi come processo di appropriazione storica. Webern e il circolo di Darmstadt*, in Mauro Casadei Turroni Monti (a cura di), *Anton Webern. Un punto, un cosmo*, Lucca, LIM, 1998, pp. 47-91.

[16] Cfr. Henri Pousseur, *L'apothéose de Rameau (Essai sur la question harmonique)*, «Revue d'esthétique» 21 (1968), pp. 105-172: 122.

descrittivo; in un contesto in cui viene riammessa la possibilità di una dottrina generale, si riproduce una duplicità tipica della teoria musicale dell'Occidente: tra l'impostazione scientifico-sistematica di una teoria dei rapporti sonori e la concezione pragmatica che considera i discorsi teorici come collaterali e subordinati rispetto alle pratiche di composizione ed esecuzione.

La teoria della musica seriale e i suoi procedimenti analitici rappresentano una molteplicità ordinabile attorno ad alcuni problemi. La differenza degli approcci discende dal fatto che la fonte primaria della produzione teorica non è costituita da trattati o composizioni precedenti ma da concezioni maturate nel processo compositivo. Pertanto il baricentro della teoria si sposta con il mutare dei problemi. Un altro aspetto dello stesso fenomeno è che il pensiero seriale implica un continuo gioco tra problema generale e soluzione particolare: sebbene gli stili di Barraqué, Berio, Boulez, Evangelisti, Goeyvaerts, Koenig, Maderna, Nono, Pousseur, Schnebel e Stockhausen siano unici e inconfondibili, esiste pur sempre una categoria generale a cui le loro composizioni si lasciano ricondurre. Tale categoria è però così ampia e variabile che risulta difficile stabilire limiti cronologici e stilistici. È cioè impossibile tracciare una linea di demarcazione nell'evoluzione di un compositore che indichi inequivocabilmente l'abbandono della poetica seriale; inoltre si possono riscontrare importanti tracce del pensiero seriale in compositori come Ligeti, Kagel e Xenakis che comunemente vengono considerati estranei a quella poetica. La teoria della musica seriale, nata dall'esigenza di offrire un fondamento alle tecniche compositive di volta in volta adottate, ha la tendenza a espandersi in due direzioni: verso una teoria scientifica del sistema sonoro [17] o di un suo aspetto (come in *Pensare la musica oggi*, *… wie die Zeit vergeht…* di Stockhausen o *L'apothéose de Rameau* di Pousseur) oppure nell'applicazione di alcuni teoremi a opere del passato. In quest'ultimo caso – che è quello che interessa nel nostro contesto – è importante identificare i teoremi e sincerarsi della loro provenienza. Il circolo ermeneutico tra premessa teorica e procedimento analitico, che dovrebbe costituire un pilastro della coscienza critica di ogni musicologo, si manifesta qui in maniera particolarmente marcata perché l'extraterritorialità delle premesse è un fatto palese. Nel bel mezzo di un'epoca segnata dallo strutturalismo e dal formalismo, le analisi dei compositori seriali hanno avuto il pregio di mostrare che non esiste un metodo analitico neutro, senza premesse teoriche e una precomprensione dell'opera.

[17] Cfr. Gianmario Borio, *Komponisten als Theoretiker. Zum Stand der Musiktheorie im Umfeld des seriellen Komponierens*, in Dörte Schmidt (Hg.), *Musiktheorie und kultureller Kontext*, Schliengen im Markgäflerland, Argus, 2005, pp. 247-274.

III

Cercherò di indagare alcune di queste premesse, prendendo in esame un caso specifico: la ricezione della musica di Debussy, il cui apice si situa grosso modo nel decennio 1955-1965, una fase di assestamento e poi di ramificazione del pensiero seriale. L'interesse per la musica di Debussy ha riguardato soprattutto gli allievi di Messiaen, che hanno colto in diversi modi stimoli provenienti dalle sue lezioni, ed è sopravvenuto per precise ragioni. Il saggio di Stockhausen sulla forma statistica del 1954 e la conferenza *Claude Debussy et Anton Webern* che Boulez tenne ai *Ferienkurse* di Darmstadt nel 1955 sono illuminanti per il ruolo che la musica di Debussy svolge in un sistema teorico che si stava consolidando parallelamente alle certezze acquisite sul piano compositivo. I due autori convergono nel riconoscimento del carattere «primordiale» delle opere di Debussy e Webern per il pensiero musicale del XX secolo e nell'esigenza di «congiungere le due forze» o di creare una «fusione» [18] di esse.

L'analisi di *Jeux*, con cui Stockhausen esemplifica l'idea di forma statistica, sta in un rapporto complementare con l'analisi del primo movimento del Concerto op. 24 di Webern che egli aveva presentato a Damstadt nel 1953. Stockhausen aveva allora individuato una «serie di proporzioni» che presiede ad altezze, durate e dinamiche, scoprendo un significativo nesso tra il modo in cui Webern impiegava la tecnica dodecafonica e l'attuale applicazione del principio seriale ad altre dimensioni della composizione [19]. Per due sue opere, *Kreuzspiel* e *Kontrapunkte*, egli aveva impiegato il termine «musica puntuale», sottolineando il fatto che la composizione partiva dall'elemento, dal suono singolo, e che pertanto il suo decorso non dava origine né a figure né a un preciso senso formale. Il suo avvicinamento a Debussy cade in una fase successiva della poetica seriale, durante la composizione di *Gruppen* per tre orchestre; esso coincide cioè con il progetto di costruire dei percorsi formali mediante l'elaborazione delle componenti all'interno di ogni gruppo. Il gruppo è una sorta di macrosuono o di testura variabile: «[…] un certo numero di suoni che sono connessi mediante proporzioni affini formando una qualità esperienziale [*Erlebnisqualität*] sovraordinata» [20]. Il criterio decisivo ha a che fare con la psicologia dell'ascolto: l'*Erlebnisqualität* assicura il mantenimento dell'identità di un gruppo nelle sue possibili varianti, il prodursi di contrasti nella giustapposizione con altri gruppi e infine l'istituirsi di relazioni a media e lunga distanza. Una concezione formale così lontana dalla forma organica e

[18] Pierre Boulez, *Claude Debussy et Anton Webern*, in *Darmstadt-Dokumente I* (*Musik-Konzepte* Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger - Rainer Riehn, München, edition text + kritik, 1999, p. 79; Karlheinz Stockhausen, *Von Webern zu Debussy (Bemerkungen zur statistischen Form)*, in Id., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1*, Köln, DuMont, 1963, p. 85.

[19] Cfr. Karlheinz Stockhausen, *Weberns Konzert für neun Instrumente op. 24*, ivi, pp. 24-31.

[20] Id., *Gruppenkomposition: Klavierstück I* [1955], ivi, p. 63.

teleologica, prevalente nella musica tonale, abbisogna evidentemente di nuovi criteri.

Anche in questo caso, Stockhausen introduce un nuovo concetto, quello di forma statistica: «La concezione statistica della forma opera con *valori approssimativi*: *gradi* di densità dei gruppi sonori, gradi di registro, direzione del movimento, velocità e mutamento di velocità, di intensità media e del suo cambiamento, di timbro e delle sue mutazioni» [21]. Proiettando i criteri della forma statistica e della tecnica dei gruppi sulla partitura di *Jeux*, Stockhausen non cerca di individuare un decorso continuativo della forma bensì mette a confronto sezioni anche distanti, mostrando il permanere o l'evolversi di queste strutture. Egli ascolta, e analizza, *Jeux* come se fosse un pezzo di musica elettronica; la sua forma appare in senso letterale come organizzazione degli eventi nel tempo. I marcatori dell'esperienza temporale si definiscono mediante la ricorrenza di un certo evento (o di una certa forma logica) e i gradi di mutamento (la constatazione di differenze tra l'evento A e l'evento A' che non pregiudicano l'identità). La struttura viene concepita in un modo estraneo alla tradizione: non come quintessenza delle successioni bensì come costellazione (insieme di rapporti astratti) a cui si lasciano ricondurre i singoli eventi (la cui logica di successione non è fissata in partenza). Grado di mutamento, densità, gruppi, combinazione, campi di intervalli sono i nuovi concetti che entrano a fare parte del vocabolario analitico [22].

Nel 1956 Boulez pubblicò – oltre al fondamentale articolo *La corruzione nei turiboli* [23] – una pagina su *Jeux* che si ricollega alle tematiche della conferenza di Darmstadt, probabilmente riassumendo i principali risultati di una sua analisi:

1. Il *cromatismo* assume un ruolo predominante sia negli intervalli sia nelle modulazioni che si susseguono rapidamente;
2. il *tempo* è strutturato in modo più fluido di prima, in quanto i *rubati* confondono continuamente le differenze e le transizioni tra i tempi;
3. il *tematismo* ha un senso completamente diverso, facendo un uso più marcato delle figure organizzatrici che, variando di continuo, rendono impossibile qualsiasi forma pietrificata;
4. si afferma una nuova concezione dell'*orchestrazione* grazie a una sorta di trattamento *acustico* delle combinazioni strumentali attraverso la moltiplicazione delle figure affidate ai diversi gruppi orchestrali e a insiemi di timbri.

---

[21] Stockhausen, *Von Webern zu Debussy* cit., p. 77.

[22] Ai concetti inerenti alla tecnica dei gruppi ricorre anche Schnebel nella sua analisi di un preludio di Debussy; Dieter Schnebel, *«…Brouillards». Tendenzen bei Debussy* (originariamente pubblicato in «Die Reihe» 6, 1960, pp. 30-35), in Id., *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln DuMont, 1972, pp. 62-69.

[23] Cfr. Pierre Boulez, *La corruzione nei turiboli*, in Id., *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 35-40.

> Tuttavia la cosa più sconvolgente è la forma dell'opera: in *Jeux* Debussy rinuncia all'usuale architettura, sostituendovi una forma che si rinnova incessantemente. [24]

Alla riflessione conclusiva sulla forma in continuo sviluppo, si possono subordinare i quattro aspetti elencati in precedenza; anche per Boulez, che probabilmente coglie la sollecitazione di Stockhausen, la questione centrale attorno a cui si focalizza l'interesse nei confronti di Debussy riguarda la forma:

> Ce que nous trouvons chez le dernier Debussy, c'est un sens, d'abord, de la forme vécue non plus comme architecture. Mais c'est la forme dans laquelle, pour la comprendre, on doit passer au travers. En somme, une espèce de forme tressée, par tuilage des objets qui la composent. Il y a, chez Debussy, un souci constant du renouvellement du matériel sonore à partir soit d'un intervalle, soit d'une idée génératrice formant ce materiel. Certes, dans les Etudes, on trouve des pièces conçues suivant une architecture déjà assimilée. Quelques études, en particulier, sont construite sur la forme bien connue ABA, mais dans la plupart, la forme se crée au fur et à mesure de son engendrement. [25]

In questo passaggio della conferenza di Darmstadt del 1955 Boulez abbozza alcuni criteri per descrivere il nuovo senso formale che si è profilato nell'ultima fase della produzione di Debussy. Le forme circolari che si riscontrano in molte di queste opere appaiono come un semplice involucro che non fornisce alcuna indicazione circa la funzione delle singole parti e la dinamica del tutto; Boulez ritiene che vi sia uno stretto rapporto tra i «formanti», cioè i procedimenti di elaborazione del materiale, e la forma che si genera mediante tali processi dal basso verso l'alto. Sui risvolti pratici di questo assunto e sul modo con cui Boulez analizza le *Études* tornerò nell'ultimo capitolo del presente saggio.

L'analisi di *Jeux* che Herbert Eimert pubblicò nel 1959 assimila e approfondisce la prospettiva di Stockhausen e Boulez. Egli condivide l'idea del carattere paradigmatico della musica di Debussy e Webern per il pensiero musicale del XX secolo e il postulato della complementarità delle loro tecniche: mentre Webern ha operato una «riduzione» del suono, Debussy ha condotto la stessa operazione sulla forma; il carattere «seriale» di *Jeux* dipende proprio dalla parità di diritti con cui ornamento, tempo, metro, dinamica e timbro partecipano alla configurazione della forma. L'allontanamento dalla forma tradizionale e l'anticipazione di una concezione formale che assumerà consistenza con l'avvento dell'organizzazione multiparametrica del suono rappresentano il terreno teorico sul quale si dispiega l'analisi di Eimert:

> Le sezioni formali di Jeux non sono disposte secondo uno schema amministrativo. La forma viene piuttosto ricavata dallo schema dei principali temi e sviluppi.

---

[24] Pierre Boulez, *Debussy: «Jeux» (poème de danse)*, «Gravesaner Blätter» 2-3 (1956), p. 5. Il testo fu pubblicato in traduzione tedesca e non mi è stato possibile reperire l'originale francese. Robert Piencikowski mi ha gentilmente fornito la sua traduzione che, impiegando termini usuali nei testi di Boulez e valendosi delle analogie con alcuni passi della conferenza di Darmstadt, è sicuramente vicina all'originale. La mia traduzione si basa su queste due fonti.

[25] Boulez, *Claude Debussy et Anton Webern* cit., p. 77.

> Tuttavia essa rimane forma poiché rimpiazza l'involucro con il «tempo ritmizzato», il quale non ha, per così dire, tempo per sfruttare il potenziale tematico e l'elaborazione motivica. [26]

Eimert sottopone *Jeux* a un'ampia analisi che prende in esame motivi, dinamica, tempo, densità per dimostrare a quali esiti può pervenire il «principio formale ornamentale-vegetativo» [27]. Di particolare interesse per il nostro contesto è la critica all'ipotesi maggiormente accreditata all'epoca, cioè che la composizione si reggesse sull'impalcatura del rondò. Tale ipotesi – che avrebbe comprovato il rapporto di discendenza di Debussy rispetto al linguaggio tonale, incentrato sull'elaborazione motivico-tematica e sulla concezione organica della forma – viene contestata da diversi punti di vista. Un accenno al terzo movimento della Sonata op. 10 n. 3 di Beethoven è sufficiente ad Eimert per mostrare lo sbilanciamento dei rapporti temporali tra ciò che in *Jeux* si suppone essere la sezione di ritornello (bb. 49-69, 118-137 e 182-185) e quelle sezioni che dovrebbero rappresentare i divertimenti. Sebbene Eimert non si dilunghi su questo punto, egli allude a un nodo teorico cruciale: la forma organica perde senso se non vige un corretto rapporto tra la durata di una certa sezione, la sua struttura armonico-contrappuntistica e la sua funzione nell'economia della forma globale. L'indagine sulla disposizione interna delle sezioni 'tematiche', individuate a partire dall'ipotesi della forma di rondò, mostra inoltre che la tipica gerarchia tra eventi principali (tema del ritornello) ed eventi secondari (divertimenti) viene meno e che, al suo posto, si assiste alla presentazione, trasformazione e dissoluzione di linee ondulate e figure variabili che non sono svincolabili dal lavoro su dinamica, densità e tempo. Ai criteri sintattici che governano la forma organica si sostituisce una logica generativa e trasformazionale che stabilisce uno stretto legame tra le modalità di costruzione di suoni complessi e il decorso formale.

In aperta polemica con il modo di interpretare di Stockhausen, Boulez ed Eimert si pone un articolo di René Leibowitz dedicato allo stile esecutivo della musica di Debussy [28]. La rigidità dell'esecuzione è, secondo Leibowitz, riconducibile in gran parte a un'errata valutazione delle strutture formali, ha cioè la sua origine nell'analisi. Lo strumentario mediante cui Leibowitz intraprende la sua rettifica è tratto dalla teoria della forma di Schönberg, con la quale egli ebbe occasione di familiarizzarsi durante un viaggio in California (nel 1947-1948) e che sta alla base di un nuovo approccio alle composizioni dei viennesi documentato in *Traité de la composition avec douze sons*, un libro rimasto inedito [29]. Alla

---

[26] Herbert Eimert, *Debussy's «Jeux»*, «Die Reihe» 5 (1959), pp. 3-20: 7-8.

[27] *Ivi*, p. 8.

[28] Cfr. René Leibowitz, *L'interprétation de Debussy*, in Id., *Le compositeur et son double* cit., pp. 251-259.

[29] Cfr. Gianmario Borio, *Zwölftontechnik und Formenlehre. Die Abhandlungen von René Leibowitz und Josef Rufer*, in Andreas Meyer - Ullrich Scheideler (Hg.), *Arnold Schönberg (1874-1951). Autorschaft als historische Konstruktion: Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, Stuttgart, Metzler, 2001, pp. 287-321.

terminologia di Schönberg, che riprende e modifica quella di Adolf Bernhard Marx, fanno riferimento le analisi di alcune sezioni di *Prélude à l'Après-midi d'un faune* e *Jeux* che compaiono nell'articolo menzionato. Leibowitz compie cioè un passo che neppure Schönberg aveva osato: quello di recuperare l'esperienza di Debussy alla tradizione del pensiero motivico-tematico. Egli considera le battute 49-137 – che nell'ipotesi del rondò illustrata e criticata da Eimert apparivano come le sezioni A, B, C, A – come un tema strutturato in forma di Lied tripartito di grandi proporzioni e propone la segmentazione di *Tabella 1*.

Tabella 1.

bb. 49-83				A
	49-52	modello	frase	
	53-56	ripetizione		
	57-60	riduzione		
	61-62	estensione		
	64-77	cadenza		
	78-83	transizione		
bb. 84-117				B
	84-91	modello	frase	
	92-99	ripetizione		
	100-105	liquidazione		
	106-117	ritransizione		
bb. 118-137				A'

All'obiettiva difficoltà teorica di sostenere la tesi di un'unica struttura tematica di ben 90 battute Leibowitz tenta di ovviare mediante l'artificio del raggruppamento di quattro battute in un'unità metrico-sintattica, motivando questa scelta con la notevole rapidità del tempo base. Tuttavia questo artificio, anziché superare la difficoltà, crea un imbarazzo maggiore perché produce una sfasatura tra l'estensione (astratta) delle unità sintattiche di base e l'attribuzione delle loro funzioni. Leibowitz equivoca sul significato delle ripetizioni in Debussy, sovrapponendo ai processi sonori elementi di una teoria formale a loro del tutto estranea. Come aveva osservato Boulez, il sistema di ricorrenze a media e lunga

distanza può effettivamente dare adito a una lettura secondo lo schema A-B-A; tuttavia questa lettura fa emergere un involucro vuoto poiché non vi è nessun aspetto del contrappunto e dell'armonia che possa confermare l'ipotesi di una forma tripartita di impronta tonale. Nelle sue composizioni dodecafoniche Schönberg, che si adoperava a istituire un legame con il pensiero formale della tradizione, si era mostrato ben consapevole del fatto che la semplice ripresa dei motivi e delle testure non era sufficiente a garantirlo; egli aveva escogitato numerose strategie sul piano dell'organizzazione seriale e della disposizione delle altezze, il cui scopo era quello di rafforzare tale legame. Diversamente da quanto suppone Leibowitz, la musica di Debussy non mostra alcuna traccia di una volontà paragonabile; vi sono al contrario diversi aspetti che inducono alla conclusione che il compositore stesse considerando ripetizioni e ricorrenze nell'ottica di una nuova logica formale. L'interpretazione seriale, che sembra contraddire clamorosamente le premesse estetiche di Debussy, appare pertanto più fedele al trattamento del materiale di quanto lo sia una difesa di una tradizione che egli percepiva come tramontata e non restaurabile.

IV

Olivier Messiaen può essere considerato come il più importante intermediario per una fase della ricezione della musica di Debussy che, inaugurata dagli autori della nascente composizione seriale, si è estesa gradualmente alla musicologia determinando il superamento di quella che potremmo definire l''immagine impressionista' di Debussy. Messiaen affrontò l'opera di Debussy nei corsi privati e nella classe di armonia tra il 1941 e il 1946; tracce della sua impostazione si possono individuare in *Technique de mon langage musical*, un manuale pubblicato nel 1944 che ebbe una considerevole diffusione anche al di fuori della Francia [30]. Nei corsi tenuti presso il Conservatorio di Parigi tra il 1947 e il 1954, maggiormente orientati all'analisi, Messiaen dedicò molta attenzione alle partiture di Debussy, in particolar modo *Pelléas et Melisande*, *Prélude à l'Après-midi d'un faune* e *La mer*. A queste lezioni assistettero in periodi diversi Jean Barraqué, Pierre Boulez, Pierre Henry, Karel Goeyvaerts, Michel Fano, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis e molti altri compositori la cui produzione era orientata all'innovazione linguistica e alla ricerca sul materiale [31]. La terminologia e il procedimento analitico di Messiaen risalgono in

[30] Cfr. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, 2 voll., Paris, Leduc, 1944.

[31] Cfr. Id., *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, t. VI, Paris, Leduc, 2001. Questo volume raccoglie gli appunti analitici di Messiaen su diverse composizioni di Debussy; purtroppo la lettura di questo prezioso materiale è resa difficile dalla scarsità di indicazioni filologiche (in particolare quelle riguardanti la datazione delle varie parti). Sui corsi di analisi di Messiaen cfr. Mark Delaere, *Olivier Messiaen's analysis seminar and the development of postwar serial music*, «Music analysis» 21 (2002), pp. 35-51.

gran parte all'insegnamento di Vincent d'Indy e hanno pochi punti di tangenza con la morfologia musicale della tradizione austro-tedesca. Le unità tematiche vengono articolate secondo i principi metrici di forte-debole e debole-forte di origine riemanniana; dalla suddivisione ritmica dei due tempi derivano poi diversi tipi, tra i quali il gruppo femminile 'anacrusi-accento-desinenza' che spesso ricorre in Debussy [32]. Riguardo alla dimensione melodico-armonica, nel caso di Debussy, Messiaen fa riferimento ai modi antichi oppure a quelli delle culture orientali; egli presta infine grande attenzione ai procedimenti ritmici, in particolare ai ritmi non retrogradabili e alle strutture polimetriche. Il convergere di queste prospettive permette un'astrazione rispetto al linguaggio tonale e, di conseguenza, una trasposizione del concetto di tema in ambiti stilistici anche lontani dal modello beethoveniano al quale faceva costante riferimento la teoria della forma di lingua tedesca.

Nell'analisi del primo movimento di *La mer* [33], Messiaen distingue tra diversi gradi di rilevanza e profilo dei temi: «thème cyclique», «thème principal» e «thème de milieu». Il «thème cyclique», la prima figura di un certo profilo che si incontra nella sezione introduttiva (cifra 1), è una melodia curvilinea che si ripresenterà diverse volte e in diverse guise, una sorta di elemento di preparazione e poi di connessione. Il «thème principal» (cifra 3, corni, per 6 battute) è tale innanzitutto per la complessa articolazione basata su cellule di 5 unità di durata (e, in alternanza 5 + 2) e sul dispiegamento di una scala di re bemolle maggiore che mediante opportuni mutamenti viene a coincidere con il modo indiano *Vachaspati*. L'intera sezione è descritta da Messiaen come un alternarsi di «thème» e «commentaire». Quest'ultimo termine, estraneo alla morfologia musicale austro-tedesca, ha un peso particolare nella teoria di Messiaen:

> Le commentaire est un dévelopment mélodique du thème. Un ou deux fragments du thème y sont répétés dans le ton initial sur divers degrés, ou dans d'autres tons, et variés rythmiquement, mélodiquement et harmoniquement. Le commentaire peut aussi développer des éléments étrangers au thème, mais présentant avec ce dernier un certaine concordance d'accent. [34]

Sembra dunque che Messiaen, faccia ricorso a questo termine allo scopo di ampliare la concezione di sviluppo, intervento che si è reso necessario per compensare lo spostamento di significato del termine 'tema' nella direzione dei rapporti ritmici e metrici. La sostanza tematica così concepita appare più fluida e per questo motivo la nozione di sviluppo sarebbe risultata fuorviante [35];

---

[32] Cfr. Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, t. IV, Paris, Leduc, 1997, pp. 133-141.

[33] Cfr. Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, t. VI cit., pp. 183-189. Il confronto con gli appunti presi da Goeyvaerts durante le lezioni permette di datare questa analisi agli anni 1947-1950; ringrazio Mark Delaere e il New Music Research Centre Karel Goeyvaerts (Università di Lovanio) per avermi messo a disposizione questo materiale.

[34] Messiaen, *Technique de mon langage musical* cit., I, p. 31.

[35] Per Schönberg lo sviluppo è lo strumento principale per mostrare l'idea musicale da ogni punto di vista (e dunque per realizzarla pienamente): «The thematic elaboration and

inoltre l'apertura del tema permette anche l'inglobamento, nel «commentaire», di materiali anche estranei che però condividano con esso la «concordance d'accent». Queste premesse aiutano a comprendere perché l'intera sezione del «thème principal» sia costituita dall'intersecarsi – estraneo alla dialettica tra esposizione e sviluppo della forma tonale – di «thème» e «commentaire». Una diversa funzione svolgono i commentari all'altro importante tema di questo pezzo, «thème de milieu».

Le approfondite analisi di *La mer* che Barraqué ha compiuto nei primi anni Sessanta [36] ripercorrono ad ampi tratti quella di Messiaen; dal maestro Barraqué desume la terminologia, la suddivisione della forma in sette sezioni e la descrizione dei temi. Tuttavia queste analisi contengono alcune riflessioni sulla terminologia e sul metodo che meritano di essere considerate da vicino. Innanzitutto la nozione di «thème cyclique» viene sì accolta ma sottratta dalle sue radici d'Indyiste: l'oscillazione intorno alla nota do attribuisce al motivo di corno inglese e tromba a cifra 1 un carattere più sonoro che non strettamente tematico, la conformazione del materiale si ripercuote poi sulle funzioni che esso assume nel corso del pezzo: «Ne concourrant pas à l'élaboration thématique des autres motifs, ne se développant pas, [il] prend le sens, dans la fixité des ses apparitions, d'un *thème-object*» [37]. In tale contesto Barraqué introduce la distinzione tra «note-ton» e «note-son», rinviando a due differenti usi delle altezze: il primo legato ai gradi dell'armonia tonale, il secondo alla concezione seriale del suono composto. Ciò significa che l'emancipazione delle dimensioni fino ad allora considerate secondarie sta in stretta relazione con la funzione assunta dai *thèmes-object* nella nuova concezione formale «d'assurer, à certains moments de clivage, un rôle proprement passif» [38]; si potrebbe dire che tali «oggetti» vengono impiegati per esercitare resistenza a un processo di dissoluzione del materiale già messo in atto.

In secondo luogo Barraqué sostituisce il termine «commentaire» con «correlatif-développement» [39]; quest'ultimo rinvia a procedimenti che il compositore attuò nelle proprie opere in quel periodo e al contempo segnala una problematizzazione del concetto di sviluppo che va ben oltre quella di Messiaen. Nella monografia su Debussy, Barraqué spiega che «commentaire-développement»

---

modulatory 'working out' (*Durchführung*) produce some variations, and place the musical elements in different contexts, but seldom lead to the 'development' of anything new» (Schoenberg, *Fundamentals of musical composition*, ed. by Gerald Strang - Leonard Stein, London, Faber & Faber, 1967, p. 200). Cfr. anche Schönberg, *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*, ed. by Patricia Carpenter - Severine Neff, New York, Columbia University Press, 1995, pp. 268-271.

[36] Cfr. Jean Barraqué, *Debussy*, Paris, Seuil, [1962] 1994, pp. 182-194; Id., *Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition* [1965] e *«La mer» de Debussy, ou la naissance de la forme ouverte* [datazione incerta], entrambi in Id., *Écrits*, éd. par Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, rispettivamente pp. 261-275 e 277-386.

[37] Barraqué, *Debussy* cit., p. 194.

[38] Id., *Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition* cit., p. 271.

[39] Id., *«La mer» de Debussy, ou la naissance de la forme ouverte* cit., p. 285.

indica «l'originalité d'une thèmatique engendrant une autoprogression» [40]. «Correlatif» è dunque una parola che serve a mettere a fuoco il dispiegarsi di un processo generativo che opera su diversi parametri simultaneamente e procede secondo una logica costellativa anziché lineare. Essa allude anche all'accezione che Boulez diede al termine «commentaire» inserendolo nei titoli di due pezzi del ciclo *Bourreau de solitude* in *Le marteau sans maître*. La critica alla concezione tonale dello sviluppo, implicita nella sostituzione terminologica, rimanda a un aspetto in cui la teoria seriale si allontana marcatamente da quella tradizionale: la forma non trae più la sua energia dalla tensione che lo sviluppo crea nei confronti dell'esposizione, ma si costituisce a partire dalle trasformazioni del materiale. Tra forma e trasformazione si innesca una sottile dialettica. Gli elementi motivici appaiono come componenti di una sonorità globale che viene continuamente ridefinita mediante amplificazione di un particolare, sottrazione o addizione di strati, proiezione verticale di strutture orizzontali e altri procedimenti; dal momento che il suono è per sua natura un'entità instabile, la forma si modifica con lo scorrere del tempo reale e all'ascoltatore appare come 'tempo ritmizzato'. A partire da riflessioni di questo tipo, Barraqué giunge a individuare in Debussy il precursore della forma aperta:

> Chez Debussy, la forme ne peut plus être comprise, comme une succession ou une acquisition progressive par enchaînements d'idées, mais par des amalgames, des cheminements elliptiques, l'opposition des forces ne reposant pas nécessairement sur la reconnaissance de structures thématiques littérales, mais impliquant le passage de l'une à l'autre à travers des «mutations poétiques», où la situations de themes-object crée de zones de neutralité. [41]

V

Boulez concluse le sue lezioni di Darmtadt del 1960 con considerazioni sui concetti chiave di monodia, eterofonia e polifonia. La fluidità e la possibilità di conversione reciproca di questi concetti vengono discusse con esempi tratti dalla *Seconda Cantata* di Webern e da proprie composizioni. Per l'anno accademico 1960-1961 Boulez fu incaricato di tenere i corsi magistrali di composizione presso la Musik-Akademie di Basilea, tra i quali vi era un seminario di analisi aperto a tutti gli studenti; oggetto del lavoro analitico erano la *Seconda Cantata* di Webern e le *Études* di Debussy, due opere che richiamano le problematiche discusse nella conferenza di Darmstadt del 1955 [42]. D'altro

[40] Id., *Debussy* cit., p. 187.

[41] Id., *Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition* cit., p. 273.

[42] Cfr. Robert Piencikowski, *Un esperimento pedagogico. I corsi superiori di composizione alla Musik-Akademie di Basilea all'inizio degli anni Sessanta*, in Ulrich Mosch - Matthias

canto la prossimità temporale rispetto a *Pensare la musica oggi* ci permette di riconoscere l'orizzonte teorico – notevolmente ampliato – su cui si articolano le analisi di Basilea, delle quali peraltro rimangono solamente le partiture annotate e alcuni appunti [43]. In tal senso è significativo l'esempio 53 del libro, che riproduce una trascrizione su quattro pentagrammi delle prime 6 battute del quinto movimento della *Seconda Cantata* [44]. Questo esempio serve a illustrare il passaggio fluido tra le dimensioni di polifonia e omofonia, che a sua volta può essere inteso come conseguenza o correlato su ampia scala del superamento dell'opposizione tra orizzontale e verticale che Boulez, Stockhausen, Eimert e Barraqué ritenevano essere un tratto comune di Webern e Debussy. Tuttavia, per Boulez, in questo reciproco confluire delle dimensioni si rispecchia anche un altro rapporto essenziale per il pensiero musicale contemporaneo: quello tra 'oggetto' e 'figura'. La zona d'ombra tra la diminuzione del canone e del suo ritorno nell'esempio citato è anche quella in cui le figure perdono fisionomia. Pertanto il tipo di scrittura è direttamente connesso con il grado di focalizzazione o materializzazione degli oggetti.

La lunga disquisizione sulla tecnica musicale in *Pensare la musica oggi* si arresta «alle soglie della forma» [45]. Il fatto che la trattazione risulti in tal modo sospesa dipende dalle limitazioni temporali del seminario di Darmstadt, che ne sta alla base, e non è affatto indice di una resa del compositore-teorico di fronte all'imponderabile. Boulez era pienamente consapevole che uno studio sulla scrittura dovesse essere integrato da un'ampia riflessione sulla forma musicale – questo specialmente in una fase storica che, secondo Adorno, si contraddistingueva per il «nominalismo compositivo compiutamente realizzato» [46]. Non a caso la forma è oggetto di una lezione che Boulez tenne nel 1963, sempre a Darmstadt, che però è del tutto priva di riferimenti a composizioni della prima metà del secolo. Tuttavia l'idea, che abbiamo visto trasparire nei diversi studi su Debussy, di una forma che si costituisce in stretta dipendenza dall'elaborazione del materiale, o dalla sua messa in struttura, lascia supporre che tra i tipi di scrittura, esemplificati da Boulez sulla *Seconda Cantata*, e l'articolazione formale debba esistere una stretta relazione. Ad essa rimanda un passaggio cruciale del saggio sulla forma: «I *formanti*, o insieme di criteri selettivi, sono dunque i soli capaci di generare in una grande struttura i punti o i campi rilevanti che consentono a una forma di articolarsi, come pure la fisionomia

---

Kassel (a cura di), *«Entre Denges et Denezy ...». Documenti sulla storia della musica in Svizzera 1900-2000*, Lucca, LIM, 2001, pp. 262-269.

[43] Le analisi sulla *Seconda Cantata* sono conservate presso la Fondazione Paul Sacher di Basilea; le partiture annotate di *Études* sono in possesso del compositore. A Pierre Boulez e Robert Piencikowski, curatore del dossier Boulez presso la Fondazione Paul Sacher, rivolgo un ringraziamento particolare per avermi reso accessibili queste fonti.

[44] Cfr. Pierre Boulez, *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi, 1979, p. 136.

[45] *Ivi*, p. 145.

[46] Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in Id., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, a cura di Gianmario Borio, Torino, Einaudi, 2004, p. 238.

dei punti o dei campi così articolati» [47]. Questo nesso tra formanti e forma permise a Boulez di esplicitare adeguatamente sul piano teorico l'intuizione, scaturita dall'esame delle partiture di Debussy, di una forma che «se crée au fur et à mesure de son engendrement». Come i suoi coetanei, Boulez capì che Debussy aveva rivoluzionato la concezione della forma; questa rivoluzione era stata però in qualche modo sotterranea, poiché il compositore aveva operato una sorta di sdoppiamento tra una dimensione di superficie – che attinge a un repertorio di forme piuttosto usurato allo scopo di creare un involucro temporale abbastanza semplice per processi sonori complessi – e una dimensione di profondità, che è appunto quella del processo sonoro. Il motore della forma musicale non è più il tema bensì il suono stesso; Debussy lo considera, pur non soffermandovisi nei suoi scritti, come materia formata e trasformabile.

Durante le lezioni presso il Collège de France degli anni 1984-1985, Boulez ha discusso in maniera sistematica le nozioni di tema, variazione e forma dedicando ampio spazio al contributo di Debussy in questo campo [48]. Le *Études* rimangono la composizione nella quale le questioni teoriche si lasciano riconoscere con maggiore precisione. Boulez sostiene che l'unità tematica è qui pienamente ridotta a un fenomeno del materiale: un intervallo o una figura. Una figura è per esempio ciò che si legge a battuta 2 di *Pour les arpèges composés*, una testura a tre voci caratterizzata da una asimmetria delle unità ritmiche e armoniche:

ritmo: *a b a*
tetracordi: *a b b*

Il gruppo che inizia a battuta 7 è una nuova figura, per molti versi complementare alla precedente: al posto del ritmo puntato con arpeggi misurati, abbiamo qui un ritmo non puntato e arpeggi non misurati; ritmo e armonia sono coordinati (*a a b*). Una nuova trasformazione ha luogo a battuta 12 con l'introduzione del doppio punto; il mutamento si rispecchia anche nelle proporzioni infraparametiche, in quanto il modello ritmico è *a a a*, mentre quello armonico è *a b c*. Come si può desumere da alcune considerazioni che Boulez fa a proposito del terzo brano de *Le Marteau sans maître*, la figura sta in rapporto con e dipende dall'oggetto sonoro rappresentandone la concretizzazione di alcune possibilità («description de l'object»). Gli elementi distintivi della figura sono l'articolazione ritmica e il profilo intervallare; la sua identità è legata al ripresentarsi della «qualité de description», una sorta di «propriété génétique» che è reperibile in ogni applicazione specifica [49]. Queste considerazioni sembrano imparentate con il pensiero motivico-tematico della tradizione tonale; tuttavia porre il problema nei termini di una relazione tra oggetto (insieme di altezze non altrimen-

[47] Pierre Boulez, *Forma*, in Id., *Punti di riferimento* cit., p. 71.
[48] Cfr. Pierre Boulez, *Leçons de musique (Points de repère III)*, textes réunis et établis par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois, 2005, pp. 239-280.
[49] *Ivi*, pp. 570-572.

ti qualificato) e figura significa collocare i termini di identità e variazione su un fondamento completamente diverso: la variazione non dipende da una struttura fissata nei suoi rapporti interni e finita nel suo profilo, bensì da un potenziale le cui leggi di concretizzazione vengono formulate di volta in volta.

L'analisi di *Pour les notes répétées* fornisce importanti indicazioni per comprendere queste relazioni. Lo schema è quello di una forma circolare, precisamente di uno scherzo con due trii; esso appare però nell'analisi di Boulez come un fenomeno di superficie che serve a delimitare i segmenti in cui avvengono i veri e propri processi (*Tabella 2*).

Tabella 2.

I.	SCHERZO [1]		mes.	1-27
	A	Introduction. À la recherche de la figure première	1-8	
	B	Figure première	9-13	
		Transition		
	C	Figure derivée	17-21	
		Transition		
		Repétition variée		
II.	TRIO 1			28-38
III.	SCHERZO 2			39-54
	A	Introduction variée et amplifiée	39-48	
	B	Figure première variée	49-54	
IV.	TRIO 2 (Amplification du Trio 1)			55-65
V.	SCHERZO 3			66-84
	A.	Introduction	66-69	
	B.	Figure première variée	70-80	
	C.	Coda	81-84	

Le prime otto battute hanno qualcosa dell'introduzione tematica di certe sonate di Beethoven e, d'altra parte, assomigliano alla progressiva focalizzazione di una figura («À la recherche de la figure première», scrive Boulez). Gli elementi

si presentano già nell'ordine che sarà fissato nella figura ma risultano incompleti, instabili, inframmezzati da pause e non provvisti di una chiara direzione. Nelle annotazioni di Boulez (si veda *Figura 1*) non compaiono riferimenti né all'oggetto né alla «qualité de description»; tuttavia la sua segmentazione lascia supporre due oggetti di quattro altezze ciascuno, imparentati secondo una proporzione irregolare. I tetracordi do diesis-re-re diesis-fa diesis (b. 1) e la-do diesis-re diesis-si (b. 2) appartengono a due insiemi di classi di altezze diversi e privi di relazioni reciproche: 4-5 e 4-21. Boulez ha però intravisto una corrispondenza tra gli elementi α e α' nonché tra β e β'. Tale corrispondenza balza immediatamente agli occhi se si considerano i due insiemi in forma primaria:

0, 1, 2, 6 (4-5)
0, 2, 4, 6 (4-21)

Fermo restando l'intervallo di cornice del tritono, i tre valori iniziali sono separati da un semitono nel primo insieme e da un tono intero nel secondo insieme; ciò significa sul piano teorico una proiezione geometrica in cui distanze consecutive e uguali vengono raddoppiate e, sul piano acustico, il passaggio da un campo cromatico a un campo esatonico.

Il riordino dei due insiemi di classi di altezze e l'attribuzione di durate di base (e *pattern* di ripetizione) proporzionali appartengono alle operazioni di «descrizione» con cui dall'oggetto si passa alla figura. La segmentazione di Boulez è confermata da questa simmetria e dalla ripetizione variata delle due componenti, indicate nella partitura con le lettere *a* e *b*, che si distinguono per la suddivisione ritmica (4 *vs* 2 sedicesimi) e per le opposizione tetico-anacrusico. La seconda fase, segnalata con il numero 2, rappresenta una prima espansione – idea che implica processualità e dunque determina un allungamento della sezione (5 battute anziché 1 e ¾). Il senso di questo processo è la proiezione del principio cromatico sul campo esatonico. Uno dei possibili esiti di tale proiezione è la collezione ottatonica (non esplicitamente rilevata da Boulez), le cui componenti si susseguono secondo un'alternanza di semitono e tono; questa proprietà implica peraltro che il contenuto di ognuna delle tre trasposizioni della collezione ottatonica corrisponde sempre a una combinazione di quattro note della collezione esatonale in prima trasposizione e quattro note della stessa collezione in seconda trasposizione. L'ipotesi trova conferma a battuta 6 in cui si ascolta un'ampia porzione della collezione ottatonica. Se si traspone la battuta 6 di cinque semitoni discendenti, si ottiene il contenuto ordinato di battuta 5 tranne le note si bemolle-si, che appaiono spostate entrambe di un semitono discendente (la-si bemolle). Esprimendo le classi di altezze mediante la cifratura della *set theory*, si ottiene il seguente schema di corrispondenze:

b. 5: 1 2 *10 11* 4 5 8 OTTA1: 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11 (in corsivo le note sostituite)
b. 6: 6 7 3 4 9 10 1 OTTA0: 0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10

Figura 1 - Debussy, Pour les notes répétées *con le annotazioni di Boulez.*

Il rapporto di trasposizione, anche se celato, sembra evidenziare l'intento di Debussy di compiere una sintesi ottatonica tra la scala simmetrica di semitoni e quella di toni interi. Peraltro questa idea è messa in evidenza da Boulez sia a battuta 1 (α è cromatico, β è esatonico) sia nella caratterizzazione di battuta 7 come «retour à la forme originale de b/sur l'autre gamme par tons». La «figure première», nella sua struttura periodica con antecedente (bb. 9-10) e conseguente (bb. 11-13), rappresenta il consolidamento di questo processo: ogni nota del segmento *a* (b. 9) è accompagnata da tetracordi esatonici; il segmento *b* ripropone l'accompagnamento di *a* su una figurazione melodica che parte da α per poi articolarsi mediante una retrogradazione degli intervalli di β e una permutazione di quelli di β' (dunque ora il segmento si articola in tre fasi). Se si esclude la battuta conclusiva, il periodo non fa altro che dare maggiore profilo a ciò che si è ascoltato nelle prime tre battute. Tuttavia la simmetria delle componenti di antecedente e conseguente è, come fa notare Boulez, capovolta: prima (b. 11) appare *b'*, poi (b. 12) *a'*. Infine la «figure dérivée» sembra riassumere tutti i processi che abbiamo finora osservato: le note della melodia (b. 17) sono tratte dal segmento *b* della «figure première»; però β' è «retourné», artificio che permette di recuperare un'ulteriore componente della collezione ottatonica a trasposizione 1 (OTTA1).

VI

I procedimenti descritti da Boulez fanno emergere il ruolo svolto dai formanti nel processo di formazione. Gli elementi che contribuiscono a definire i formanti possono variare da opera a opera e persino da sezione a sezione; si tratta di un insieme di criteri selettivi che sono responsabili della generazione e della ripartizione del materiale e che determinano l'ordine di successione o sovrapposizione delle strutture locali. Appena le strutture locali vengono messe in relazione reciproca nel tempo, abbiamo a che fare con la forma (struttura generale). Nella prospettiva di una teoria musicale improntata al pensiero seriale, la musica di Debussy appare come il campo più propizio per affrontare le modalità operative derivanti dal nuovo senso della forma. Il punto di vista di Boulez su questa problematica era ampiamente condiviso dai suoi coetanei, sebbene nessun altro compositore dell'epoca abbia sottoposto la forma a una trattazione così sistematica e approfondita. Un segnale di convergenza con Boulez si può percepire in alcune affermazioni che Luciano Berio fece in un articolo del 1961 dedicato alla forma:

> La révolution musicale de ces 50 dernières années, confirmée par des expériences analogues dans le domaine de la littérature et de la peinture, nous a appris à ne plus évaluer l'expérience musicale comme un schéma pré-arrangé, mais comme un lieu direct où sont formés, créés et développés les éléments de la communica-

> tion – qui ne sont jamais pré-fabriqués, mais qui sont toujours à faire. En bref, le matériau choisi et la forme ne sont qu'un. [50]

In questa direzione si muovono i corsi sulla «musica contemporanea» tenuti alla Juilliard School of Music nel 1965-1966, nell'ambito dei quali Berio analizzò tre pezzi di Debussy: il *Quartetto d'archi*, il *Prélude à l'Après-midi d'un faune* e *Jeux de vagues* (secondo pezzo di *La mer*) [51]. Le riflessioni su quest'ultimo sono di particolare interesse, giacché Berio giunge a stabilire 23 «unità formali» che si connettono l'una all'altra dando vita a qualcosa di simile a ciò che Boulez definiva «forme tressée». I vari tipi di ripetizione – duplicazione immediata, ricorrenza a distanza, ripetizione variata, trasformazione omogenea delle componenti – sono spiegati a partire dall'ipotesi della centralità delle «formanti ritmiche»; esse intervengono in successione, sovrapposizione e in diverse mescolanze, il che esclude la ripetizione fedele di un certo evento in qualsiasi altro punto della forma. La ricorrenza di certi eventi non ha dunque il senso di una ripresa come momento conclusivo di un processo la cui dinamica era orientata già dalle sue prime movenze, bensì quello del riemergere o del riconfigurarsi di una data struttura. Anche in questo caso abbiamo a che fare con il rapporto tra struttura globale e strutture locali.

Nella sezione iniziale fino alla cifra 19, che anche Berio considera un'introduzione [52], si dispiegano diverse relazioni tra metrica e ritmica. In particolare, il processo che si compie alle cifre 16 e 17 (si veda *Figura 2*) viene descritto come una graduale sincronizzazione dei piani. Il rilievo attribuito alle ripetizioni emerge dal modo in cui Berio articola la sezione contrassegnata con il numero 2 (che corrisponde interamente alla cifra 16 della partitura): A-A-B-C-C. La durata di A e C è di due battute, mentre quella di B («extra») di una sola battuta. In questa battuta che interrompe la periodicità macrometrica emerge per la prima volta il metro ternario di base; per contro la collocazione delle figure nelle battute precedenti e successive fa percepire un metro pari. Una più precisa focalizzazione del metro ha luogo nella sezione contrassegnata 2.1, che Berio non considera come una semplice ripetizione variata della precedente; in questo dettaglio si può osservare come il compositore liberi la propria visuale dai residui di pensiero motivico-tematico che invece continuano a svolgere una funzione nelle analisi di Messiaen e Barraqué. La struttura 2.1 sta in relazione con la struttura 2, in quanto gli elementi primari riappaiono in un nuovo ordine; tale riorganizzazione degli strati (specialmente il diverso ruolo assunto da arpe e glockenspiel) si ripercuote sulla dinamica della struttura che tende a una

---

[50] Luciano Berio, *Forme*, «Contrechamps», 1 (1983), pp. 36-40: 38.

[51] Gli appunti di queste lezioni sono conservati alla Fondazione Paul Sacher di Basilea; ringrazio Ulrich Mosch, curatore della collezione Berio, per avermeli messi a disposizione. Ringrazio anche Talia Pecker Berio che mi ha permesso di studiare la partitura di *La mer* annotata dal compositore.

[52] Su questo concordano anche Messiaen (*Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, t. VI cit., pp. 191-192) e Barraqué (*Écrits* cit., pp. 308-312).

metrica più uniforme; questo raccordo si compie in due fasi contraddistinte da due diverse periodicità (in 6/8 e in 3/8) e messe in evidenza dall'inserimento di un nuovo «extra» alla sesta battuta.

L'analisi di *Jeux de vagues* può essere interpretata come una meditazione sulle questioni di identità e differenza che Berio aveva affrontato sul piano teorico quasi un decennio prima, discutendo alcuni aspetti del proprio lavoro *Allelujah* [53]. Uno degli obiettivi di quella riflessione era definire le istanze mediante cui la 'multipolarità formale' della composizione seriale si distingue dalla logica lineare della forma tradizionale; il mutamento fondamentale sembra essere proprio quello della fluidificazione delle categorie di identità e differenza, che non si possono più ritenere separabili dal contesto in cui un certo evento occorre e dal modo in cui viene osservato. Berio insiste sulla differenza tra percezione e memoria: il ritorno di una struttura – rispetto al quale il fenomeno della ripresa nella composizione tonale rappresenta un caso specifico – può avere diverse funzioni a seconda se ponga in primo piano la temporalità interna dell'evento (percezione immediata) o il luogo della sua occorrenza all'interno di un decorso temporale (memoria). A *Jeux de vagues* si può applicare lo stesso ragionamento che Berio fa a proposito della ricomparsa dell'espressione di panico, che si era sentita all'inizio di *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen, verso la fine del pezzo: in un'analoga posizione del pezzo di Debussy (precisamente alla cifra 33) la memoria tenderà a stabilire un rapporto di identità con la sezione che viene comunemente considerata tematica (cifra 18), sebbene la struttura interna, il susseguirsi delle componenti e il loro dispiegamento siano diversi e nulla delle sezioni precedenti induca a ipotizzare una ripresa dell'inizio; è sintomatico che Berio rilevi che l'unità precedente, cifra 32, non rappresenti affatto un richiamo all'introduzione bensì il riemergere del materiale presentato a partire dalla terza battuta di cifra 28. Nello stesso periodo in cui Berio constatava queste ambiguità in *Jeux de vagues*, Pousseur rinviava alla musica di Debussy come importante riferimento storico per la 'definizione multivalente' degli eventi della composizione seriale:

> Ici, c'est l'enchaînement des phénomènes qui est devenu beaucoup plus faible, beaucoup moins réglé, si l'ont veut, beaucoup moins soumis à une typologie univoque, et l'ont se trouve placé dans des états sonores, dans des états musicaux relativement immobiles, et qui vont se relayer les uns les autres selon un ordonnance beaucoup plus variable, beaucoup plus multiple. [54]

Le fonti che abbiamo preso in considerazione permettono di inquadrare il paesaggio in cui ebbe luogo la ricezione della musica di Debussy in una fase cruciale del pensiero seriale.

---

[53] Cfr. Luciano Berio, *Aspetti di artigianato formale*, «Incontri musicali», 1 (1956), pp. 55-69.

[54] Cfr. Henri Pousseur, *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie Université Libre de Bruxelles, 1970, p. 40.

Figura 2 - Debussy, La mer, *II.* Jeux de vagues, *cifre 16 e 17, con annotazioni di Berio.*

La discussione di queste fonti ha reso tangibile l'orizzonte dei problemi tecnico-compositivi che stava alla base dei procedimenti analitici e delle riflessioni teoriche. Lo studio di Debussy coincise nei vari compositori con la messa a punto di concezioni formali che potessero essere adeguate al nuovo materiale. Lo sguardo retrospettivo si fissa sul compositore della fase storica precedente che più di ogni altro è sfuggito alle norme della morfologia musicale codificate nel corso del XIX secolo, mettendo in questione non solo i suoi schemi operativi ma anche categorie portanti come tema, contrasto, variazione e ripresa nonché la logica dialettica che sottendeva quelle norme. Ad attirare l'attenzione dei compositori sono soprattutto le opere della maturità di Debussy – *La mer*, *Jeux* e le *Études* – vale a dire quelle in cui si esprimono più chiaramente il rifiuto di subordinare la componente ritmica alle relazioni motivico-tematiche, la tendenza a rendere ambigua la distinzione tra figura e sfondo e l'intenzione di creare strutture polistratificate che siano in grado di esibire, a seconda del contesto, diversi gradi di parentela o contrasto. Stockhausen, Boulez, Eimert, Barraqué e Berio non hanno visto male: l'insieme di questi fenomeni ha una profonda affinità con le questioni affrontate nella composizione seriale. Il rapporto tra formanti e forma, che dalla fisica del suono trasmigra alla disposizione degli eventi musicali nel tempo, diventa il punto di riferimento della nuova morfologia prendendo in certo qual modo il posto del rapporto che nella tonalità intercorre tra la struttura di una sezione e la sua funzione nella forma globale. Anche nel caso di Debussy, le analisi dei compositori mostrano due facce complementari: quella rivolta al passato che cerca di comprendere la logica di opere enigmatiche e quella rivolta al presente che individua nell'opera analizzata importanti precedenti delle nuove tecniche. Le ripercussioni di questa operazione che potremmo chiamare di 'accertamento storico' sono percettibili in opere come *Gesang der Jünglinge* e *Gruppen* di Stockhausen, *Le marteau sans maître* e le tre *Improvisations sur Mallarmé* di Boulez, *Allelujah* e *Tempi concertati* di Berio. L'altro versante, quello che avrebbe potuto essere considerato dai musicologi come punto di partenza per una teoria della forma post-tonale, non sembra invece avere avuto seguito. Il campo degli studi su Debussy degli ultimi decenni è caratterizzato in gran parte dallo studio dei fenomeni melodico-armonici che, qualora non vengano ricondotti al campo tensionale degli accordi tonali, sono spiegati come collezioni di classi di altezze. I tentativi di mettere in relazione le diverse dimensioni della composizione in vista di una concezione della forma distante dai modelli classici sono piuttosto sporadici. Un'indagine sistematica sull''immagine seriale' di Debussy può aiutare a riaprire la questione.

Paolo Emilio Carapezza

'MUSURGÍA NATURALIS'

Musurgía è parola greca: μουσουργία, da Μοῦσα ed ἔργον, quindi 'opera musicale'. Sarebbe caduta in desuetudine, se Athanasius Kircher non avesse pubblicato a Roma nel 1650 un gran librone: *Musurgía universalis, sive Ars magna consoni et dissoni*. Vi tratta dell'armonia macrocosmica o *musica mundana*, di quella microcosmica o *musica humana*, e della *musica instrumentalis constituta*: *naturalis* ossia vocale, e *artificiata* ossia strumentale.

Ma se accettiamo la definizione di Blacking, e consideriamo la musica come «il Suono umanamente organizzato» [1], che vuol dire *musurgía naturalis*? Forse tutta la musica folklorica? Natura specificamente umana è il folklore, cioè sapienza del popolo: «l'uomo è – secondo Aristotele [2] – per natura animale sociale […] in quanto, solo tra tutti, ha il *logos*» («la voce articolata», traduce Zarlino); e per questo è superiore a ogni creatura: perfezione dell'uomo è quindi la perfezione del *logos*: «parlare con ritmo e armonia» [3], cioè la musica.

Possiamo allora dividere la *musurgía universalis* in *musurgía naturalis* (suoni e rumori delle forze naturali e folklore vocale) da un lato, e *musurgía artificialis* (suoni e rumori non intenzionali causati dal lavoro umano, tutta la musica strumentale e la musica d'arte) dall'altro. Vivere è molto pericoloso: nessun progresso è sicuro, e ogni progresso comporta quasi sempre un regresso equivalente; la cultura e l'arte sono una necessità e una consolazione per la perdita della natura, che deve essere così sempre e di nuovo recuperata e salvata, oppure surrogata.

Se l'uomo fosse rimasto nel paradiso di voluttà, cioè nel giardino di delizie, nel recinto naturale dove nacque, non avrebbe avuto bisogno né d'arte né di cultura. Lì c'era infatti

---

[1] John Blacking, *Come è musicale l'uomo?*, trad. it. di Domenico Cacciapaglia e Francesco Giannattasio, Milano, Ricordi - Unicopli, 1986 (ed. orig. *How musical is man?*, Seattle - London, University of Washington Press, 1973): titolo del cap. 1.

[2] Aristotele, *Politica*, 1253, a2, a9-10.

[3] Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venezia, s.e., 1558: proemio.

> ogni specie di alberi piacevoli d'aspetto e ricchi di frutti buoni da mangiare, e l'albero della vita in mezzo al giardino, e l'albero della conoscenza del bene e del male [...] Dio pose l'uomo in questo paradiso di delizie, affinché vi operasse (*ut operaretur*) e lo custodisse. [4]

La sorte dell'uomo si decide in rapporto ai due alberi che stanno in mezzo al giardino: l'albero della vita e l'albero della conoscenza «del bene e del male»; ma le parole originali ebraiche sono *tob* e *ra*, che significano piuttosto «piacevole e doloroso» [5]: τὸ ἡδὺ καὶ τὸ καλόν, secondo Dionigi [6]; «piacevolezza e gravità» traduce Pietro Bembo [7]. Solo del frutto di quest'albero «Iddio ha detto non lo mangiate, anzi non lo toccate, altrimenti morrete» [8].

Prima la vita dell'uomo rotava «intorno al proprio centro vitale, senza mai possederlo» [9]; poi nel «mondo lacerato fra *tob* e *ra*, [...] poiché la nostra esistenza non si trova nell'unità, anche il nostro pensiero è lacerato» [10]. Non abbiamo più «la vita come dono, ma come *comandamento* [...]. *Esser morto significa dover vivere*» [11]. «'Non morrete', 'morrete' [...]: verità contro verità, verità di Dio contro verità del serpente» [12].

> Ma la sete dell'albero della vita, che quel frutto gli ha destato, resta inesausta [...]. Il confine non si è spostato, ed è sempre allo stesso posto, nel centro inaccessibile dove sorge l'albero della vita, ma ora Adamo si trova in un altro luogo, e questo limite non sta più al centro della sua vita, bensì pesa su di lui dall'esterno: continuamente è costretto ad urtarlo, se lo trova sempre come ostacolo. [13]

L'uomo insomma *deve vivere*, ed è *condannato al progresso* quantitativo e qualitativo. Sempre di più deve allontanarsi dal paradiso della *natura* per domare con la *cultura* «una natura ribelle, disperata, natura soggetta alla maledizione, campo maledetto» [14]. Perciò «Ignazio per noi è 'più grande' di Francesco, Agostino più di Monica, Hagen di Sigfrido» [15]: insomma siamo ormai obbligati al progresso della cultura, non possiamo più reimmergerci per sempre nella natura.

---

[4] *Genesi*, 2, 9.

[5] Dietrich Bonhoeffer, *Creazione e caduta*, trad. it. di Maria Cristina Laurenzi, Brescia, Queriniana, 1992 (ed. orig. *Schöpfung und Fall*, München, Kaiser, 1933), p. 75.

[6] Dionigi d'Alicarnasso (I secolo a.C.), Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων (*La composizione delle parole*), in *La composition stylistique*, éd. par Germaine Aujac - Maurice Lebel, Paris, Les belles lettres, 1981, p. 91 (§ 11, 1-2).

[7] Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, in *Delle prose di m. Pietro Bembo*, Venezia, Tacuino, 1525 (cit. da *Opere in volgare*, a cura di Mario Marti, Firenze, Sansoni, 1961, p. 321).

[8] *Genesi*, 3, 3.

[9] Bonhoeffer, *Creazione e caduta* cit., p. 72.

[10] *Ivi*, pp. 78-79.

[11] *Ivi*, p. 77.

[12] *Ivi*, p. 94 (*Genesi*, 3, 4-5).

[13] *Ivi*, p. 120 (*Genesi*, 3, 22 ss.).

[14] *Ivi*, p. 112 (*Genesi*, 3, 14-19).

[15] *Ivi*, pp. 75-76 (*Genesi*, 2, 8-17): Ignazio di Loyola, Francesco d'Assisi; Monica era la madre di Agostino; nel mito nibelungico Hagen uccide a tradimento Sigfrido.

> Dio disse ad Adamo: Poiché hai ascoltato la voce di tua moglie ed hai mangiato di quell'albero, maledetta la terra nel tuo lavoro (*maledicta terra in opere tuo*): con travagli mangerai da quella tutti i giorni della tua vita. [16]

Prima della caduta l'uomo è dentro il giardino, *ut operaretur et custodiret illum* [17]. Dopo è fuori del giardino e «maledetta è la terra nel suo lavoro» [18]. Inizia la contrapposizione tra natura e cultura. Ma la cultura è pur sempre coltivazione della natura: della natura minerale, vegetale, animale e umana.

Com'era il paesaggio sonoro in quel giardino di delizie (*in paradiso voluptatis* [19])? Anzi, come poteva essere? perché troppo poco e troppo brevemente Adamo ed Eva ne goderono; e troppo pochi, solo due (e senza strumenti), erano per incidervi, per modificare le sonorità naturali: frinir d'insetti, voci d'animali, stormir di fronde, tuoni celesti e scorrer d'acque. Ma possiamo ascoltare il contributo che un intero popolo, che viveva quasi del tutto allo stato di natura, dava a tal paesaggio sonoro: i Pigmei della foresta equatoriale africana.

> Nomadi e cacciatori abili e appassionati, vivono di caccia, praticata dagli uomini, e di raccolta, riservata alle donne […]. Indipendenza della vita nomade, organizzazione sociale flessibile, scarso attaccamento ai beni materiali, perpetua disponibilità e saggezza contribuiscono a dare alla loro vita un'atmosfera di libertà, d'equilibrio e di serenità, che ben si manifesta nelle loro danze e specialmente nella loro musica […].
>
> La musica vocale, nella quale eccellono, è caratterizzata da una polifonia spesso assai complessa […]. Non esiste tra loro canto all'unisono […] voci soliste e parti corali tutte differenti si rispondono, si succedono, si sovrappongono liberamente, sempre in modo coerente […]. Questa polifonia, fatta di pedali ornati, motivi ostinati, imitazioni melodiche, improvvisazioni melismatiche, movimenti per quinte parallele, interiezioni a metà tra il parlato e il cantato e stringenti variazioni contrappuntistiche danno a certi pezzi un'ampiezza stupefacente e un senso di sviluppo perpetuo […]. L'elemento verbale non ha ruolo importante, il testo del coro consiste spesso in qualche sillaba o in qualche onomatopea ripetuta, certi pezzi non comportano più d'una parola, altri sono senza parole […]. Le melodie sono perlopiù pentatoniche e comunque anemitoniche, gl'intervalli disgiunti (quinte, seste e settime minori), l'ambito esteso, spesso oltre l'ottava […]. Oltre il fischietto (*hindewhou*) usano solo strumenti a percussione […]. Le cellule ritmiche sono spesso indipendenti dal taglio dei canti ai quali si sovrappongono, accrescendo così tanta complessità. [20]

Ascoltiamo il canto d'una bambina alternato al suo fischio sull'*hindewhou*: seste, quinte e quarte ascendenti [21]; e subito dopo il canto di gioia dell'intera

---

[16] *Genesi*, 3, 17.
[17] *Ivi*, 2, 13.
[18] *Ivi*, 3, 17.
[19] *Ivi*, 2, 8.
[20] Simkha Arom (éd.), *La musique des pygmées Ba-Benzélé*, introduzione al disco Bärenreiter Musicaphon BM30L2303: *Ba-Benzélé Pygmies*, Unesco Collection «An anthology of African music», n. 3, 1965, pp. 6-7.
[21] *Ivi*, disco LP, lato A, n. 1.

tribù, sul ritmo *gioboco*, per il ritorno dei cacciatori, che hanno ucciso un elefante [22]:

> Questo pezzo, per rigore di costruzione, ricchezza polifonica e libertà d'improvvisazione, dimostra la profonda musicalità innata dei Ba-Benzele. La parte melodica, intonata da un coro d'uomini plaudenti, s'organizza su un ostinato di due *hindewhou*: è accompagnata dal cozzar di due daghe; se ne distacca un'improvvisazione solistica. Donne e bambini, a una certa distanza, sostengono questo canto con batter di mani, e introducono, in registro acuto, un motivo ostinato; una d'esse verso la fine improvvisa un 'ponte' prima d'ogni ripresa del tema principale. I due fischietti sono accordati a distanza di seconda maggiore: il primo intona la nota superiore d' intervalli ascendenti, il secondo la nota inferiore di seconde discendenti. La tipica cadenza finale giunge a un segno del solista. [23]

Il risultato, per il complesso intreccio armonioso di diversi elementi è analogo – nello spazio sonoro – all'intrico vegetale della foresta vergine equatoriale dove ha luogo: la stessa vivace ricchezza, la stessa libertà naturale.

Nella musica, ch'è «il Suono umanamente organizzato» [24], o meglio nella sua storia, c'è progresso? Sì, rispondevano gli uomini del Rinascimento, che rappresentavano santa Cecilia, loro patrona, e gli angeli stessi in atto di cantare la musica contemporanea, la musica nuova, allora appena composta. Scrive Zacconi che la musica è stata

> ridutta in scienza […] e però coloro che la cominciarono a scoprire, scoprendola, a poco a poco ne formarono qualche regola per separarla da quelle tante immunditie naturali, et imperfetioni in che si trovano le cose da natura prodotte […].
>
> E tanto più i moderni effetti sono dagli antichi differenti, quanto che sono da gli errori e sporcitie molto più purgati, e con più bel ordine disposti, per esser stati i moderni con le regole de' Vecchi con grandissima diligenza e fissa attenzione ad ascoltare che effetto faccino le modulate cantilene [cioè le composizioni polifoniche]; quando che da buoni cantori sono cantate, e fattone di molte esperienze si tiene che gli effetti de le Musiche moderne superano gli antichi, perché sono con più vaghezza e delettatione cantate. [25]

Ma non si credeva allora affatto in un progresso continuo rettilineo. Lo mostra già il termine stesso di Rinascimento: rinascimento dell'antichità classica, dopo «la ricorsa barbarie» [26] del Medioevo.

La musica comunque, ogni musica, come la parola, è d'argento. Solo il silenzio è d'oro: in esso risuonano parole e musiche; e, senza esso, non possono risonare. Il silenzio assoluto in natura non esiste, ma nella civiltà tecnologica la soglia del rumore di fondo si è troppo innalzata. È stato forse John Cage a

---

[22] *Ivi*, disco LP, lato A, n. 2.

[23] *Ivi*, introduzione, p. 11.

[24] Blacking, *Come è musicale l'uomo?* cit.: titolo del cap. 1.

[25] Ludovico Zacconi, *Prattica di musica*, Venezia, G. Polo, 1592, pp. 10r, 7v.

[26] Giambattista Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, 3ª ed. (definitiva) Napoli, 1744 (cit. da *La scienza nuova secondo l'edizione del 1744*, a cura di Paolo Rossi, 2 voll., Milano, Rizzoli B.U.R., 1963).

intravedere per primo la possibilità di un'urbanistica musicale, quando – tanti anni fa – ha detto: «I rumori provenienti dalla strada attraverso la finestra sono musica, non meno dei suoni del mio pianoforte» [27].

È più importante forse la pianificazione dello spazio sonoro che quella dello spazio visivo, perché si guarda dove si vuole, ma si sente tutto quel che risuona. L'occhio ha come stretti alleati tutti gli altri sensi: quel che si vede si può toccare, assaggiare, annusare; invece quel che si sente, si sente e basta: per questo è assai più difficile muoversi nello spazio sonoro. I suoni sono inafferrabili fantasmi, senza corpo. Pure, nella natura la complementarità di visivo e sonoro e l'unità della percezione permettono d'orientarsi. Ma nelle attività urbane e tecnologiche la scissione è schizomorfa: le cose si afferrano, si ordinano, si governano, ci si specula sopra e ci se ne appropria; ma i suoni evaporano da tutti i lati come folletti maligni, ed è impossibile afferrarli.

L'unica soluzione è dare un senso a tutto questo: bisognerebbe cioè, mediante la decomposizione intenzionale, ridurre ad *atti* questi meri *fatti* derivanti da funzioni pratiche. La musica sarebbe il risultato di questa riduzione ricettiva. La *musica mundana*, insomma, dai cieli scenderebbe sulla terra e sarebbe il risultato sonoro, intenzionato all'atto della ricezione, del rumore umano: né l'abitudine ci impedisce, come voleva Pitagora, di sentirla (purtroppo! almeno per ora). La sua realizzazione, si capisce, avrà un significato politico, presuppone un'adeguata struttura sociale, e implica un concetto vichiano della Provvidenza.

Non dobbiamo disperare. Ce lo insegna, in modo quanto mai bello, efficace e piacevole, un giovane compositore, ben ferrato e di tecnica e di tecnologia e di elettronica: Giovanni Damiani, che coglie la sua musica alle radici della natura del suono [28]. Germina e termina la musica di Damiani nelle giornate centrali della creazione, quando mare e terra germinarono *herbam virentem … et lignum pomiferum* [29] sotto il sole, la luna e le stelle. Germina come fiori di Suono lì subito in boccio raccolti: per questo sta continuamente in bilico tra minerale e vegetale. La sua opera più importante, *Salve follie precise* (1998-2004: su libretto in versi di Francesco Sirio Carapezza, tratto da *Semmelweis et l'infection puerpérale* che Louis-Ferdinand Céline scrisse tra il 1924 e il 1929), rappresenta appunto la germinazione della vita (delle alghe dall'acqua, dell'erba dalla roccia, dell'uomo dalla donna, dei suoni dal Suono) e le minacce di morte che la circondano, di regressione cioè dei regni animale e vegetale al regno minerale. Vi adopera Damiani, come già nella grande sinfonia *Matrice-Organon* (1995), esclusivamente suoni armonici naturali. Assistiamo così alla germinazione armonica; il Suono genera i suoni, la Nota genera note.

---

[27] Cit. in Heinz-Klaus Metzger, *Cage o della libertà*, «Incontri musicali» 3 (1960).

[28] Paolo Emilio Carapezza, *Il paradiso ritrovato*, in Giovanni Damiani, *Autobiografia delle musiche*, Palermo, L'Epos, 2005, pp. 35-41.

[29] *Genesi*, 1, 11.

Per Damiani la nota, intesa come Suono puro internamente strutturato a priori, è tutto: l'universo della creazione artistica nello spazio sonoro non è che dispiegamento della tensione interna alla nota stessa. Tutto (melodia, tonalità, polifonia, armonia) – come scrive Cesare Brandi [30] – «discende dalla natura stessa della nota che è, nella stratificazione degli armonici, tonica, nota isolata (di una melodia), accordo e incontro orizzontale di linee polifoniche».

Così «dalla natura stessa della nota», e precisamente della nota do (la tonalità della *«Jupiter»*, l'ultima sinfonia di Mozart), dal do più grave di contrabassi e controfagotti (la matrice) nasce e cresce la sua sinfonia *Matrice-Organon*, per orchestra con elettronica concreta registrata e con elettronica viva. Trasformando la cellula genetica minerale in organismo vegetale, si eleva via via, verdeggia e giganteggia. Tutta la sua materia deriva dalla «stratificazione degli armonici» di do, scivolando con impercettibile cataclisma finale un tono sotto, in si bemolle. Per questo chi per la prima volta l'ascolti rimane sorpreso e disorientato: i suoni armonici, oltre la soglia dei primi, oltre cioè le note do e sol replicate via via più in alto, sembrano stonati, selvatici; non sono infatti addomesticati secondo le scale storicamente praticate (temperata, mesotonica, cosiddetta naturale), e così tutti gli intervalli, oltre quelli d'ottava, quinta e quarta risultano bizzarri ed enigmatici. Per goderne bisogna vincere la paura dell'ignoto, entrare nella giungla.

Federico Incardona, maestro elettivo di Damiani, coglie invece la sua musica nelle giornate estreme della creazione. Scaturisce dal «Fiat lux» della prima: con l'esclamazione di Goethe morente, *Mehr Licht!* («Più luce!») s'intitola una sua composizione del 1986, che col suo tenebroso splendore sconfina persino *super faciem abyssi* [31] del primordiale *Chaos*; ma s'incarna ed ha voce nell'umana animalità della sesta, dov'egli va a coglierla incessantemente e invano cercando conclusione e requie. Tutta la musica d'Incardona è monodia vocale sublimata, quintessenza della natura dell'uomo e della perfezione del *logos* [32].

L'immersione nella natura della musica d'Incardona e di Damiani era l'aspirazione più profonda delle sinfonie di Mahler: le fanfare, che risuonavano nei boschi sonori delle *Wunderhornsinfonien*, riecheggiano (specialmente evidenti nelle sezioni C4 e C5) nel gran *ficus magnolioides* di *Matrice-Organon*; questa è la novella pianta che ai giorni nostri è germinata dal *Naturlaut*, da cui quelle, più d'un secolo fa, erano sorte. Mahler, Incardona e Damiani per riattinger la natura non eludono però «la condanna al progresso». In decine di migliaia d'anni sempre più ci siamo allontanati dal paradiso della *natura*, per domare con la *cultura* «una natura ribelle, disperata, natura soggetta alla maledizione, campo maledetto» [33]. L'uomo *deve* vivere: siamo obbligati al pro-

---

[30] Cesare Brandi, *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi, 1974, p. 350.

[31] *Genesi*, 1, 2.

[32] Paolo Emilio Carapezza, *Sviluppi della dodecafonia nel meridione d'Italia* [saggio su Franco Evangelisti e Federico Incardona], «Musica/Realtà» 53 (1997), pp. 65-76.

[33] Bonhoeffer, *Creazione e caduta* cit., p. 112.

gresso della cultura, non possiamo reimmergerci per sempre nella natura. Ma la cultura è pur sempre coltivazione della natura: della natura minerale, vegetale, animale e umana.

Incardona e Damiani infatti non tornano – per vie diverse – alla natura partendo direttamente da Mahler, ma fanno tesoro soprattutto della successiva evoluzione espressionista e dodecafonica, e specialmente di Webern, nonché della sua controparte rappresentata da Bartók e Varèse; e sfruttano appieno le scienze quadriviali: aritmetica, geometria, musica (nel senso di scienza delle proporzioni numeriche: cioè matematica) e astronomia, e le loro più moderne applicazioni elettroniche. Così i capolavori che sembrano rampollare spontanei da una caotica natura sonora, sono ottenuti attraverso complesse elaborazioni aritmetiche (tabelle numeriche applicate alle note), geometriche (cerchi, quadrati, rettangoli di note, e loro raggi, diametri, lati e diagonali) e matematiche (sezione aurea e numeri di Fibonacci: le leggi fondamentali dello sviluppo vegetale); e sono realizzati mettendo in atto ogni risorsa sonora, vocale, strumentale, orchestrale ed elettronica. Solo così si può oggi riattingere in profondità la natura vegetale (*Matrice-Organon*) e umana (*Mehr Licht!*). Secondo Heinrich von Kleist [34], «dobbiamo di nuovo mangiare il frutto dell'albero della conoscenza, per tornare alla stato d'innocenza» e ritrovare così il paradiso: solo quando la conoscenza sarà perfetta, potrà ristabilirsi il regno della grazia. Ma forse – io credo – è più probabile il contrario. La cultura è frattanto una necessità, l'arte una consolazione indispensabile. Adamo ed Eva *in paradiso voluptatis* non avevano bisogno né di cultura né di arte. Noi invece ne abbiamo bisogno sempre più.

Il mio primo incontro con Francesco Degrada avvenne quarantadue anni fa alla Scuola di Paleografia Musicale di Cremona nel febbraio 1964: egli aveva ventitré anni, io ventisei. Ma la nostra formazione e il nostro atteggiamento denunciavano una differenza assai maggiore di tre anni: modernamente orientato il suo verso la specializzazione, antiquato ed eclettico il mio. Mi raccontava d'aver deciso ancora adolescente di diventare musicologo, e così aveva bruciato le tappe; io invece avevo vagato a lungo tra la matematica, l'ingegneria, l'architettura, la filologia e l'archeologia, prima di decidermi per la musicologia. Ci unì subito il vivo interesse per la nuova musica, mentre le differenze dei nostri caratteri stimolarono una reciproca simpatia e una crescente amicizia.

Il più bello dei tanti nostri incontri avvenne nella sua casa, a Milano, nella primavera del 2000: io e mia moglie Mariangela invitati a pranzo da lui e da sua moglie Egizia. Avevamo allora deciso di trascorrere qualche giorno assieme nella loro casa sul Lago Maggiore o nella nostra sulle Madonie, immersi nella natura. L'arte e i suoi progressi sono tentativi di compensare la perdita della

[34] Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater* [1810], in *Sämtliche Werke und Briefe*, II, München, Carl Hanser, 1965[4], p. 345.

natura. Ma, appena iniziato il terzo millennio, la vita dei professori universitari è divenuta talmente sovraccarica di compiti didattici e accademici, che quel progetto è rimasto irrealizzato. Per questo, nel giorno di quello che sarebbe stato il suo sessantaseiesimo compleanno, dedico alla sua memoria quest'immersione nella natura sonora.

Palermo, 23 maggio 2006

Giovanni Carli Ballola

«REQUIEM» PER BELLINI

«Un attestato di amicizia»

Il 23 settembre 1835 moriva presso Parigi Vincenzo Bellini. Qualche settimana dopo la scomparsa del collega amato e ammiratissimo, Donizetti scriveva da Napoli a Giovanni Ricordi:

> Io stesso mi esibii di battere [leggi: dirigere] la messa di Winter per le esequie dello sventurato Bellini; ora mi si pregava di fare una messa apposta, e pur vi acconsentii: per terzo mi si dice che ciò avrà luogo ai 2 dicembre. Essendo allora troppo tardi e non trovandomi a Napoli per dirigere, resterò forse così libero del tutto, e potrò servire o dimostrare al pubblico di Milano di quanta forza era l'amicizia che a Bellini mi legava.

In un'altra lettera del 20 ottobre 1835, sempre diretta all'editore milanese, il Maestro tornava sull'argomento:

> Sono ben felice di potere in Milano dare l'ultimo attestato di mia amicizia all'ombra del povero Bellini, col quale per quattro volte mi trovai a scrivere, ed ogni volta vieppiù la nostra relazione si stringeva. Già io stesso mi era qui esibito perché alla Filarmonica si facesse cosa che attestasse il comune dolore […] Dovea io battere una messa al Conservatorio, e di già l'avea cominciata, ma la esecuzione avendo luogo in dicembre mi impediva di dirigerla, e me ne doleva!… Tutto ciò che io preparava era annullato dal destino che mi aveva fissato per Milano,e ben felice di far questo non sto che in aspettativa de' bei versi del chiarissimo Maffei, che avrà doppio soggetto a piangere, cioè la morte di un amico e l'unione de' suoi versi alla mia musica. [Donizetti si riferisce al «lamento» *In morte di Vincenzo Bellini* composto su versi di Andrea Maffei e dedicato a Maria Malibran]. Io ho molto da fare, ma un attestato d'amicizia al mio Bellini va avanti tutto.

Non si hanno più notizie certe sulla Messa in questione fino al 28 aprile 1870, quando il lavoro venne eseguito a Bergamo nella basilica di Santa Maria Maggiore sotto la direzione di Alessandro Nini. In tale circostanza, sulla «Gazzetta musicale italiana» del 3 aprile si legge quando segue:

> L'immortale Donizetti regalò al maestro Dolci, resosi defunto da poco tempo, una sua Messa inedita. Nelle disposizioni testamentarie del Dolci, questa venne legata

> alla Congregazione di Carità di Bergamo, la quale ne dispose per tale solennità. Vi dovranno prender parte i più distinti professori delle diverse e migliori orchestre d'Italia, oltre a moltissimi primari artisti che a renderne più perfetta l'esecuzione promisero l'opera loro.

L'esito di un evento annunciato in termini tanto trionfalistici dovette essere deludente sotto il profilo esecutivo, se la «Gazzetta» del 15 maggio ne parla in questi termini laconici:

> La Messa inedita di Donizetti, di cui abbiamo fatto cenno in uno dei numeri scorsi, eseguita da oltre ottanta professori col rinforzo dell'organo, fu giudicata opera degna della fama dell'autore. Si citano fra i pezzi migliori il Requiem, l'introduzione del Dies irae, un duetto tra tenore e baritono ed un pezzo appoggiato a soli strumenti d'ottone. L'esecuzione fu debole.

Tradizione e modernità

I referenti formali e stilistici attinenti alla musica sacra di area cattolica, di cui negli anni Trenta del XIX secolo potesse avvalersi un compositore italiano di nascita ma, quale può dirsi Donizetti, di orizzonti formativi europei, erano notevolmente più vasti e diversificati di quelli a disposizione dei suoi colleghi anche illustri di fine '700. Le messe e le altre pagine religiose di Haydn e di Cherubini, il mitico *Requiem* mozartiano, le discusse ma intriganti realizzazioni di Beethoven si erano imposte come ipoteche ineludibili per chi intendesse agire al di sopra di un onesto artigianato di stampo scolastico e tradizionalistico. Con la sua produzione religiosa, lo stesso Giovanni Simone Mayr aveva proposto al grande discepolo una strada come la sola percorribile da parte di un musicista con le carte in regola: quella di un oculato, diligente eclettismo che alle tradizionali risorse del contrappunto scolastico e di una vocalità d'impronta belcantistica, unisse quelle moderne di un pervasivo virtuosismo concertante nell'impiego solistico di alcuni strumenti obbligati, e di un'orchestra di apparato, se non di sostanza sinfonica.

Se tali sono in effetti le peculiarità riscontrabili nella monumentale *Grande Messa da Requiem* (1815) di Mayr, un'opera che ai suoi tempi riscosse non poca rinomanza e che Donizetti non potè non aver presente, sostanzialmente diversa fu la via battuta da questi nel porre mano al suo capolavoro di genere sacro. Ferma restando la tradizionale scansione del testo liturgico tridentino della *Missa defunctorum* nelle sezioni canoniche – *Introitus*, *Kyrie*, *Graduale*, *Sequentia*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Communio* e *Libera me* – a loro volta suddivise in 'numeri' musicali variamente articolati, Donizetti informa questi ultimi a un'asciutta concisione d'impronta sonatistica eliminando lungaggini ripetitive, compiacenze belcantistiche e concertanti e quant'altro di decorativo e calligrafico aduggiava il *Requiem* di Mayr. Abrogata è altresì, nei brani solistici,

l'invecchiata, ingombrante successione agogica d'impronta tipicamente operistica, consistente di un Lento cantabile seguito da un Allegro conclusivo in carattere di cabaletta, struttura ancora presente nella produzione sacra italiana di tipo corrente. L'alta tenuta tecnica e inventiva dei due episodi fugati e di una grande orchestra d'impianto sinfonico concludono le peculiarità di un lavoro tutt'altro che occasionale e di forte e originale impegno compositivo, affatto degno di affiancarsi agli esiti più ammirevoli della maturità donizettiana. Lo stesso autore dovette tenerlo in gran conto, come si evince dalle non poche correzioni e integrazioni (notevole, tra queste, la seconda coppia di corni aggiunta all'originaria) riscontrabili sull'autografo e riguardanti soprattutto l'orchestrazione e i segni dinamici ed espressivi.

La più recente revisione del *Requiem* per Bellini, condotta da Vilmos Leskó, si basa su quattro fonti: l'autografo e una copia manoscritta, custoditi nella biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli; altra copia manoscritta, reperibile nel Civico Museo Donizettiano di Bergamo; la riduzione per voci e organo redatta da Francesco Almasio ed edita a Milano da Lucca. Non è questo il luogo per farlo, né ci compete di entrare minutamente nel merito dei criteri adottati dal revisore, criteri che seguono peraltro un corretto standard scientifico. Doveroso riteniamo tuttavia informare chi legge sull'intervento pratico più cospicuo di tale revisione, consistente nell'orchestrazione di un'Introduzione riportata per organo solo nel citato spartito di Almasio; una pagina che non trova riscontro nell'autografo e nelle due partiture manoscritte sopra indicate, e a proposito della quale Leskó scrive: «In un primo tempo la sua autenticità ci sembrò dubbia, ma ulteriori considerazioni ci hanno indotti a ritenerla probabilmente originale».

«Te decet hymnus»

Tre semplici accordi a tutta orchestra, rispettivamente sul sesto, quarto e quinto grado di re minore, portano all'attacco effettivo dell'*Introitus*, secondo un procedimento non infrequente nel classicismo viennese, ed estensibile a Schubert (finale della *Sonata* in si bemolle maggiore D. 960 per pianoforte, 1828) e a Cherubini (che, vedi caso, se ne avvarrà proprio nell'*Introitus* del suo *Requiem* in do minore, 1816); procedimento in virtù del quale la comparsa della tonalità di base all'inizio di un brano viene differita ed emotivamente preparata mediante l'attrazione di un giro armonico modulante. Il nome di Cherubini, autore di due tra le più grandi Messe da Requiem della musica moderna, è giocoforza ritorni qui, come in generale negli altri episodi corali della composizione donizettiana, informati a un contrappunto spaziato e arioso, fondato sull'imitazione e incline a un cromatismo di valenza espressiva, ossia intimamente sollecitato dal testo intonato: una polifonia vocale che si sviluppa facendosi melodia, e melodia «lunga lunga lunga» come dirà tanti anni dopo Verdi a proposito di quella belliniana.

L'angelica purezza inventiva e il magistero di questa pagina (e non di questa sola) colloca l'autore di *Anna Bolena*, *Lucia*, *Poliuto*, *La favorite* su uno sfondo che potrà apparire sorprendente e inconsueto solo a chi abbia prestato alla sua arte un'attenzione superficiale. Invero, l'antico assioma estetico che poneva il sacro al sommo della scala dei 'generi' musicali, quello nel quale il provetto compositore avrebbe dato il meglio di sé, si verifica in quest'opera nella quale tralucono come dal profondo di acque limpidissime le vestigia classicistiche che l'alimentano. Degna del Mozart della metabarocca *Missa votiva* in do minore K. 417a è (bb. 7-22) la lenta discesa cromatica del basso e delle relative armonie dalla tonica alla dominante di re; e di quello dell'*Ave verum corpus* K. 618 (bb. 57 e seguenti, «calando») la discesa soavissima a un si bemolle maggiore che strutturalmente giustifica quello 'irregolare' dell'inizio. Schubertiano, ma, più in generale, riferibile alla *Landmesse*, la Messa delle parrocchie popolari dell'impero absburgico, suona il tono confidenziale del «Te decet hymnus», intonato alternativamente da soli e coro sullo sfondo morbido di clarinetti, fagotti e corni e il pizzicato degli archi; né poteva mancare, in tanta familiarità con la civiltà musicale coeva e del passato, il convenzionale omaggio a un *topos* grandiosamente onorato da Mozart nel «Kyrie» del suo *Requiem*, in modo più contenuto ma con non minore impegno da Donizetti nella vigorosa fuga tonale che conclude il suo *Kyrie* e cui segue una breve ripresa del «Requiem aeternam» iniziale. Nel successivo *Graduale* «in memoria aeterna» gli accenti di affettuosa cordialità rivolti al «mio Bellini», che a ben vedere costituiscono la voce intima e costante del *Requiem*, ricompaiono nelle forme e nei toni espressivi di un mottetto in cui la preghiera d'intercessione per i defunti si adombra di trasalimenti drammatici, là ove s'implora l'assoluzione *ab omni vinculo delictorum*.

Si giunge quindi al polittico del «Dies irae»: la sequenza già attribuita a Tommaso da Celano ed espunta dalla liturgia odierna non tanto per la sua lunghezza, quanto per il suo insistere tutto medievale attorno all'idea deterrente di un *Rex tremendae maiestatis* dal quale *vix iustus sit securus*, in contrasto con una teologia di amore e di misericordia, privilegiata dal cattolicesimo postconciliare. Il testo, immaginifico e densissimo di sollecitazioni emotive, viene affrontato da Donizetti nel pieno rispetto dei *topoi* espressivi e figurali della tradizione, ma con la partecipazione individuale dell'artista moderno, la stessa in accenti diversi riconoscibile da Mozart a Cherubini, da Berlioz a Verdi, per non citare che le voci più grandi. Come s'è detto, la sequenza viene suddivisa in nove sezioni rispondenti ad altrettante strofe e realizzate con mezzi diversificati e appropriati alla loro temperie espressiva. Si potrà notare, in tale gamma di timbri vocali e strumentali, un singolare e deciso prevalere di voci solistiche virili. Scelta dovuta a ragioni estetiche, o, più semplicemente, contingenti? Ne risulta di fatto un colore attenuato e severo che nell'«Ingemisco» per tenore accompagnato da un'orchestra d'archi punteggiata dal sobrio intervento di un violino e un violoncello solisti (sola concessione, insieme ai due corni dell'«Oro supplex» e al regolamentare trombone del «Tuba mirum», all'elemento

concertante) trova il suo momento più intenso, di un *pathos* affranto e raccolto. Una doppia fuga, questa volta reale e col primo soggetto di segno cromatico, si sviluppa sull'«Amen» della sequenza, innalzando le insegne della tradizione, dopo tanto effondersi di soggettivismo espressivo.

Le ultime parti del *Requiem* mantengono quell'equilibrio formale e quell'intensa ma composta temperie inventiva riconosciuti nel corso dell'intera composizione come sue essenziali peculiarità: non classicistiche, men che mai scolastiche, ma classiche nel senso più profondo del termine *et pour cause*. Vi predomina ancora una volta il basso solista: in un «Offertorium» dai toni sereni e confidenziali confortati da un inconsueto ritmo trasognato di berceuse in 6/8 (lo stesso adottato da Cherubini nel «Pie Iesu» del *Requiem* in re minore per voci d'uomo, composto in quello stesso 1835), e, con forte contrasto, nel «Libera me Domine» dagli intervalli divaricati in ampie, drammaticistiche impennate.

I malintesi e le ostilità scaturiti dalle polemiche di stampo ceciliano circa la presunta 'teatralità' delle musica sacra moderna, il suo progressivo isolamento estetico e fruitivo nell'ambito del sistema produttivo e l'irruzione nel melodramma romantico di una tematica religiosa a carattere nazional-popolare, nella quale il pubblico si riconosceva assai meglio che non tra le antiche mura della liturgia latina, segneranno la sfortuna storica di questo capolavoro che sarebbe dovuto nascere a Parigi o a Vienna per ottenere quei riconoscimenti europei di cui era pienamente meritevole. Ma la sua linfa vitale percorrerà segretamente i meandri della civiltà musicale italiana, per ricongiungersi, quasi corrente carsica, a quella di un altro *Requiem*, apparso nel 1874 e sacro alla memoria di Alessandro Manzoni, un altro grande italiano.

Fabrizio Della Seta

«D'AMOR SULL'ALI ROSEE»

Analisi della melodia e prospettiva genetica

La poesia […] *non compie l'opera sua senza autogoverno, senza freno,* […] *senza accogliere e respingere, senza provare e riprovare* […]*; finché non perviene a soddisfarsi nell'immagine espressa dal suono.* [1]

Fra i più importanti sviluppi recenti della ricerca sull'opera di Giuseppe Verdi vanno senz'altro annoverati gli studi sul suo processo compositivo, moltiplicatisi grazie all'accessibilità, a lungo auspicata, di un ricco parco di materiali di lavoro del compositore. Anche se la mole dei documenti di cui si conosce l'esistenza ma ancora da esaminare è di gran lunga maggiore di quella già disponibile, le nostre idee sull'argomento hanno conosciuto un vero e proprio salto di qualità, di portata tale da consentire la pubblicazione di importanti lavori di sintesi [2]. Di ciò siamo debitori in misura incomparabile alla generosità lungimirante della famiglia Carrara Verdi, che ha cominciato a mettere a disposizione degli studiosi le carte di cui è custode sia ai fini delle edizioni critiche di *Stiffelio*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, sia per consentire studi specifici sulla genesi delle opere, com'è avvenuto per l'edizione completa degli schizzi e abbozzi della *Traviata* pubblicata in occasione del centenario

[1] Benedetto Croce, *La poesia*, Bari, Laterza, 1936, nuova ed. 1971³, p. 16.

[2] Philip Gossett, *Der kompositorische Prozeß. Verdis Opernskizzen*, in *Verdi und seine Zeit*, hg. von Markus Engelhardt, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, pp. 169-190; Luca Zoppelli, *Die Genese der Opern (II). Kompositionsprozeß und Editionsgeschichte*, in Anselm Gerhard - Uwe Schweikert (Hg.), *Verdi Handbuch*, Kassel - Stuttgart - Weimar, Bärenreiter - Metzler, 2001, pp. 234-248; Luke Jensen, *An introduction to Verdi's working methods*, in Scott L. Balthazar (ed.), *The Cambridge companion to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 257-268. Per un'individuazione dei principali problemi connessi alla terminologia, alla trascrizione e all'interpretazione degli schizzi verdiani mi permetto inoltre di rinviare alla mia *Introduzione* a Giuseppe Verdi, *La traviata. Schizzi e abbozzi autografi / Autograph sketches and drafts*, a cura di Fabrizio Della Seta, Parma, Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane 2001 - Istituto nazionale di studi verdiani, 2000, pp. 41-65.

della morte di Verdi. A tale generosità – in particolare alla disponibilità di Maria Mercedes Carrara Verdi, presidente della Fondazione Istituto nazionale di studi verdiani di Parma, e di Gabriella Carrara Verdi, appassionata custode di tali tesori – devo ora la possibilità di rendere omaggio alla memoria di Francesco Degrada [3] riferendo di un altro importantissimo *corpus* di materiali autografi che documentano la genesi compositiva del *Trovatore* [4]. Di essi offrirò in questa sede solo una descrizione sommaria, soffermandomi su un singolo caso che mi è parso di grande interesse per la comprensione del pensiero musicale di Verdi. Spero, con questa scelta, di essere fedele all'insegnamento di Francesco, per il quale il rigore della ricerca filologica non era mai disgiunto dalla sensibile ricognizione dei valori stilistici e poetici dell'opera esaminata.

1. La storia 'esterna' del *Trovatore* è oggi ampiamente nota grazie all'edizione critica curata da David Lawton [5] e agli studi di Carlo Matteo Mossa sulla genesi del libretto [6]. Questi studi hanno appurato che la stesura del libretto occupò un periodo di tempo insolitamente lungo, dall'aprile del 1851 al luglio del 1852, fino cioè alla morte di Salvadore Cammarano, con l'appendice di integrazioni e ritocchi richiesti da Verdi al collaboratore del poeta, Leone Emmanuele Bardare; la composizione musicale fu compiuta invece, come al solito, assai celermente, all'incirca tra la metà di settembre e la metà di dicembre del 1852, in parallelo con la stesura del libretto della *Traviata*.

L'edizione critica contiene anche importanti dati relativi alla genesi compositiva, quali si possono evincere dallo studio della partitura autografa. Per quanto riguarda la fase precedente, il materiale genetico a disposizione degli studiosi era fino a oggi estremamente scarso, riducendosi a quattro soli documenti, tre dei quali venuti alla luce in anni recenti:

---

[3] Oltre ai ben noti meriti di Degrada come studioso di Verdi, voglio ricordare che egli era membro del Comitato scientifico dell'Istituto nazionale di studi verdiani.

[4] I materiali discussi nel presente saggio sono stati concessi per lo studio nei seminari da me tenuti nell'ambito del Dottorato di ricerca in Musicologia e Scienze filologiche e del corso di Laurea specialistica in Musicologia dell'Università di Pavia (sede di Cremona). Unisco in un ringraziamento globale tutti gli studenti, troppo numerosi per essere ricordati uno per uno, per il fattivo contributo alla discussione, per le intuizioni a volte acute e per il loro entusiasmo.

[5] Giuseppe Verdi, *Il trovatore*, dramma in four parts by / dramma in quattro atti di / Salvadore Cammarano, edited by / a cura di David Lawton, Chicago - London, The University of Chicago Press - Milano, Ricordi, 1992 («The works of / Le opere di Giuseppe Verdi», series 1: operas / serie 1: opere teatrali, vol. 18a), partitura e *Commento critico* (versione italiana, 1993); riduzione per canto e pianoforte, *ivi*, 2002.

[6] Carlo Matteo Mossa, *La genesi del libretto de 'Il trovatore'*, «Studi verdiani» 8 (1992), pp. 52-103; *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001.

1) una pagina contenente tre versioni della cabaletta del N. 11, Aria di Manrico [7] («Di quella pira») [8];
2) una pagina contenente un abbozzo dell'Andante con moto («Mira, di acerbe lagrime»), dal N. 13, Duetto Leonora-Conte [9];
3) una pagina contenente un abbozzo del 'tempo di mezzo' dello stesso Duetto («Conte! Né cessi?»), conservata insieme agli schizzi e abbozzi della *Traviata* in quanto il bifolio cui appartiene fu utilizzato da Verdi per il lavoro su quest'ultima opera, composta immediatamente dopo *Il trovatore* [10];
4) il lacerto di un foglio (*recto* e *verso*) conservato presso il Museo Teatrale alla Scala di Milano, contenente frammenti di un abbozzo del N. 14, Finale Ultimo, in particolare per l'Andante («Prima che d'altri vivere») [11].

I numeri 1 e 2 appartengono al *corpus* qui presentato, del quale facevano parte in origine anche i numeri 3 e 4. Esso è costituito da sedici unità di consistenza variabile da un singolo foglio a fascicoli di tre bifolii inseriti l'uno nell'altro, che documentano la composizione dell'intera opera con alcune lacune significative (per esempio gran parte del N. 8, Finale Secondo); molte pagine sono vuote. Nel loro insieme, queste carte suggeriscono un processo compositivo notevolmente diverso da quello attestato dal ben noto abbozzo di *Rigoletto* e in parte confermato da quelli per *Stiffelio* e per *Un ballo in maschera*, vale a dire la stesura continuativa dell'intera opera o di parti assai estese di essa. Piuttosto, esse ci rendono un'idea della composizione del *Trovatore* simile a quella che si è potuta ricostruire per *La traviata*, di cui è anzi accentuato il carattere frammentario: le singole sezioni di ogni numero (recitativi, cantabili, cabalette, sezioni di raccordo) sono fissate in schizzi o abbozzi isolati, sparsi tra pagine diverse e anche fisicamente lontane l'una dall'altra. Ciò è conseguenza della spesso sottolineata concezione 'tradizionale' del *Trovatore*, in cui, più che nelle opere contigue, si riconosce l'architettura a numeri chiusi e autosufficienti, sia pure vastissimi, del melodramma postrossiniano, piuttosto che quella a *tableaux* tipica della tendenza più progressiva del tardo Donizetti e, fin dall'inizio, del giovane Verdi. Solo per tre numeri, la Scena e Duetto Azucena e Manrico (N. 6), la Scena e Terzetto (N. 10) e il Finale Ultimo (N. 14), Verdi ha utilizzato un abbozzo continuativo in cui le varie sezioni sono raccordate tra di loro (del secondo di questi numeri esistono diverse versioni, con motivi

[7] Numeri e titoli sono quelli stabiliti dall'edizione critica cit. alla nota 5, come ogni altro riferimento alla partitura dell'opera.

[8] La pagina fu esposta durante la mostra *Giuseppe Verdi: l'uomo, l'opera, il mito*, Milano, Palazzo Reale, 17 novembre 2000 - 25 febbraio 2001, ma non è riprodotta nell'omonimo volume a cura di Francesco Degrada, Milano, Skira, 2000.

[9] Riprodotta in Carlo Gatti, *Verdi nelle immagini*, Milano, Garzanti, 1941, p. 186.

[10] In Verdi, *La traviata. Schizzi e abbozzi autografi* cit., f. XII,1 del facsimile e pp. 210-211 della trascrizione.

[11] Riprodotto, trascritto e discusso da Jesse Rosenberg, *A sketch fragment for «Il trovatore»*, «Verdi Newsletter» 14 (1986), pp. 29-35; poi dallo stesso, con nuova trascrizione e commento ampliato, come fascicolo separato in Giuseppe Verdi, *Autografi del Museo Teatrale alla Scala*, Milano, Museo teatrale alla Scala, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2000.

differenti, che documentano una genesi particolarmente tormentata). Un fatto notevole è la presenza di molte pagine scartate nello stato di partitura scheletro: evidentemente, al contrario di quanto sembra essere accaduto in altri casi, per *Il trovatore* Verdi alternò sistematicamente la composizione in abbozzo alla 'messa in netto', onde poter giungere a Roma con la partitura completamente orchestrata, come in effetti avvenne.

2. Prenderò in esame una sola sezione di una delle pagine più memorabili di un'opera che memorabile è tutta, l'Adagio «D'amor sull'ali rosee», tempo lento della Scena ed Aria Leonora (N. 12). La vicenda di quest'aria nella genesi del libretto fu abbastanza tormentata. Essa era prevista in un «primo cenno di programma», inviato da Cammarano a Verdi prima del 27 marzo 1851 e non pervenutoci [12], ma il compositore dovette chiedere di toglierla, dato che, nel programma esteso inviato da Cammarano ai primi di aprile, il primo quadro della Parte Quarta – la cui azione è descritta come identica a quella che conosciamo – doveva essere costituito da una «Romanza di Alfonso» (cioè di Manrico) e dal «Duetto Leonora Di Luna» [13]. Tuttavia Verdi cambiò presto idea, visto che il 9 aprile, nel formulare una serie di obiezioni al librettista e nello stendere un nuovo abbozzo di programma, chiese come N. 10 una «Grand'Aria – Leonora, intercalata col canto dei moribondi e Canzone del Trovatore» [14]; al che Cammarano rispondeva il 26 aprile, in tono rassegnato: «Volete l'aria di Leonora? Anche nel mio primo cenno di Programma vi era: vi torni!» [15].

Il testo dell'intera Scena 1 della Parte Quarta fu inviato a Verdi il 9 agosto [16]. In questa stesura, descritta da Cammarano come «l'aria di Leonora, con la Romanza, e la Prece mortuaria», all'ultimo verso della Scena («Deh! Pietosa gli arreca i miei sospiri») segue immediatamente la prima strofa del «Miserere», cantata da «Voci interne», cui Leonora risponde con gli otto doppi senari di «Quel suon, quelle preci». Alla fine di questi versi «viene dalla Torre un gemito, e quindi un mesto suono», si ascolta cioè la 'romanza' di Manrico «Ah! che la morte ognora», in due strofe concluse ciascuna da un verso di Leonora, «Oh Ciel!… Sento mancarmi!…» e «Di te, di te scordarmi», e intercalate dalla seconda strofa del Miserere. Chiude la scena la cabaletta «Tu vedrai che amore in terra». In questa fase, dunque, non erano presenti i versi di «D'amor sull'ali rosee», mentre «Quel suon, quelle preci» era inteso come il cantabile dell'aria.

Fu solo il 29 settembre 1852, un anno e due mesi dopo l'invio del testo poetico e quando la composizione della musica era ormai avviata, che Verdi tornò a occuparsi di quest'aria in una lettera a Cesare De Sanctis, in cui chiedeva, insieme ad altre modifiche da far eseguire a Bardare:

---

[12] *Carteggio Verdi-Cammarano* cit., pp. 182-183.
[13] *Ivi*, p. 187.
[14] *Ivi*, p. 191.
[15] *Ivi*, p. 196.
[16] *Ivi*, pp. 209-211.

3° Nella grand'aria di Eleonora dell'atto quarto manca un' cantabile. I versi bellissimi "*quel suon quelle preci*["] et. non si prestano che per un declamato lento: bisognerebbe addumque aggiungere 8 o 10 versi appassionati, bellissimi dopo il Rec.vo… arreca i miei sospiri – [17]

Il lavoro fu eseguito entro il 23 ottobre, data in cui De Sanctis poteva comunicare a Verdi: «L'adagio dell'aria della donna mi sembra bellissimo: vorrei sapere se farete rimanere come declamato quello di Cammarano» [18]. Il testo di «D'amor sull'ali rosee», di mano di Bardare, si trova insieme agli altri cambiamenti richiesti su un foglio allegato al libretto manoscritto di Cammarano, e fu copiato integralmente da Verdi, con l'omissione della maggior parte della punteggiatura, nella corrispondente pagina del libretto completo, a margine dei versi scritti da Cammarano. Riporto qui la stesura di Bardare [19]:

D'amor sull'ali rosee
Vanne sospir dolente!…
Del prigioniero misero
Conforta l'egra mente!…
5 Com'aura di speranza
Aleggia in quella stanza!…
Lo desta alle memorie,
Ai sogni dell'amor!…
Ma, deh! Non dirgli improvvido
10 Le pene del mio cor!

Verdi aveva chiesto «8 o 10 versi appassionati, bellissimi». Bardare gliene fornì dieci – oggettivamente belli e appassionati –, ma tali da poter essere ridotti a otto: le due coppie formate dai versi 5-6 e 7-8 sono infatti semanticamente e sintatticamente autosufficienti, e una di esse può essere omessa senza pregiudizio del senso complessivo (anche se l'omissione di 7-8 farebbe cadere l'uscita tronca in rima col verso finale).

Non possiamo sapere se il 29 settembre, quando richiese l'aggiunta, Verdi avesse già immaginato o fissato almeno parte della musica per il numero, e in particolare per questo cantabile. Negli schizzi l'intero brano è composto in cinque distinte unità ripartite fra cinque pagine diverse:

sezione	*tonalità*	*foglio* [20]
Preludio orchestrale	fa minore	II,1r
Recitativo	fa minore	VII,1r
Adagio (2 abbozzi)	fa minore	II,1r-v
Miserere (senza le due strofe di Manrico)	la minore	XIV,1r
Cabaletta	sol maggiore	XI,1r

[17] *Ivi*, p. 394.
[18] *Ivi*, p. 396.
[19] *Ivi*, p. 415.
[20] La cifra romana si riferisce al numero dei fascicoli nell'ordine in cui essi si trovano attualmente, la cifra araba al numero del foglio all'interno di ciascun fascicolo.

d'a - mor sul - l'a - - - li ro - se - e van - ne o so - spir do -

-len - te del pri - gio - nie - ro mi - se - ro con - for - ta l'e - gra men - te [com']

au - ra di spe - ran - - - za al - leg - gia in quel - la stan - - - za lo de - sta al - le me - mo - rie ai

so - gni del - l'a - mo - re ma deh non dir - gli im - prov - vido le pe - ne del mio co - re deh no non dir non

dir - - gli le pe - - - ne del mio cor

[Variante 1]

co - me au - ra di spe - r[an - za] al - leg - gi in quel - la stan - [za]

[Variante 2]

deh no[n] dir - gli no[n] dir - gli im prov - vi - do le pe - ne del mio cor le pe - ne del mio cor

Esempio 1 - Giuseppe Verdi, Il trovatore, *«D'amor sull'ali rosee», abbozzo I.*

Esempio 2 - Giuseppe Verdi, Il trovatore, *«D'amor sull'ali rosee», abbozzo II.*

Le tonalità delle ultime due sezioni rivelano che esse furono composte prima delle altre, tuttavia l'abbozzo del «Miserere» riflette chiaramente la concezione che sarà definitiva, col coro interno, il 'pianissimo a tutta orchestra' e il 'declamato lento' di Leonora, mentre non vi è traccia di «Ah che la morte ognora», né di un tentativo di comporre «Quel suon, quelle preci» come un cantabile.

La composizione di «D'amor sull'ali rosee» è attestata da due pagine della seconda unità della raccolta, un bifolio di carta da ventiquattro pentagrammi. Il f. 1r contiene un abbozzo completo senza parole della melodia, ripartito tra sei sistemi di due pentagrammi (ma il pentagramma inferiore, destinato ad annotazioni dell'armonia, è sempre vuoto). Altri due sistemi nella parte inferiore della pagina contengono l'abbozzo del piccolo preludio strumentale del N. 12, affidato a clarinetti e fagotti, concepito nella sua struttura polifonica. Il f. 1v contiene un altro abbozzo completo dell'Adagio, stavolta con parole, ripartito tra cinque sistemi, seguito da due varianti che occupano ciascuna un sistema. Il f. 2r è una pagina di partitura scheletro scartata dal Coro di Zingari e Canzone (N. 4), di cui è scritta solo la parte dei Violini I, con una versione del tema in sol maggiore (cinque battute corrispondenti a 28-31 della partitura) diversa da quello che conosciamo. L'edizione critica [21] ha mostrato che Verdi modificò questo tema lasciandone varie tracce nella partitura finale, e gli schizzi contengono diverse altre pagine relative a questa sezione, che evidentemente Verdi preferì sostituire piuttosto che correggere; è comunque chiaro che la stesura in partitura scheletro di questa sezione è precedente alla stesura degli schizzi contenuti nel resto del bifolio, tutti relativi alla Parte Quarta. Il f. 2v, infatti, contiene l'abbozzo di «Mira, di acerbe lagrime» già pubblicato da Gatti; esso è scritto in senso opposto rispetto alle pagine precedenti, cioè capovolgendo il bifolio, ma questo fatto non ci dà ulteriori informazioni sull'ordine di stesura delle pagine.

Negli *Esempi 1* e *2* (pp. 118-119) offro una trascrizione dei due abbozzi per «D'amor sull'ali rosee», in quello che presumo essere il loro ordine cronologico [22]. Quello di f. 1r (*Esempio 2*) sembra a prima vista il più antico, in quanto

---

[21] Si veda l'Appendice 1.A e il relativo *Commento critico*.

[22] La trascrizione segue i criteri da me adottati in Verdi, *La traviata. Schizzi e abbozzi autografi* cit., tuttavia essi sono stati leggermente semplificati; in particolare, il testo poetico, spesso scritto in maniera approssimativa sotto le note, è stato ridistribuito secondo la presumibile intenzione di Verdi, qui abbastanza chiara. I pentagrammi della trascrizione corrispondono a quelli del manoscritto. Dato il carattere del presente saggio, non si è inteso fornire una vera e propria edizione critica che dia conto di tutte le varianti di stesura, che d'altronde in questo caso sono poche e non forniscono elementi significativi alla discussione analitica. Si segnalano tuttavia alcuni punti più problematici del primo abbozzo. Battuta 1: delle due note scritte da Verdi, la prima, la♭$_3$, è stata sbiadita e si deve intendere sostituita dalla seconda, fa$_3$, che vale probabilmente come nota di risoluzione della cadenza (è meno probabile che le due note si debbano intendere come un tentativo di iniziare la melodia fin dalla prima battuta); la pausa potrebbe anche essere d'intero. Battuta 13, II tempo: le prime due note sono state oggetto di una correzione non chiara; si può ipotizzare una diversa stesura con le stesse due note in ordine inverso, ma non è possibile stabilire con certezza assoluta l'ordine cronologico.

vi mancano le parole; tuttavia a uno sguardo appena più attento esso si rivela posteriore all'altro: non solo la forma della melodia è molto più vicina a quella finale, ma le note sono spesso raggruppate in maniera tale da mostrare che Verdi aveva ben chiare in mente le parole da sottoporre ad esse, onde non volle perder tempo a scriverle materialmente. Invece l'abbozzo di f. 1v (*Esempio 1*), nella sua parte maggiore e nelle due varianti, mostra un faticoso lavoro di ricerca di una versione soddisfacente, che Verdi non ritenne di aver raggiunto, tant'è vero che decise di stendere *ex novo* un abbozzo completo.

L'evidenza degli abbozzi contraddice quindi l'ipotesi formulata da Lawton nell'edizione critica:

> Sul quarto tempo di tali battute [47, 49 e 51] originariamente V[erdi] scrisse pause da un quarto. In un secondo momento, al di sopra della stesura precedente, tracciò pause di ottavo con doppio punto di valore seguite da un trentaduesimo anacrusico. Tali modifiche (unitamente al levare della battuta 46: anche questa una decisione presa forse successivamente) lasciano presupporre che la melodia fosse già abbozzata ed inserita nella partitura scheletro prima che il compositore ne ricevesse il relativo testo. [23]

La versione che si trova nella partitura autografa è, come si vedrà meglio più avanti, un'ulteriore elaborazione delle stesure contenute negli abbozzi. La versione di f. 1v potrebbe essere stata stesa in origine senza parole, ma fu poi certamente elaborata avendo a disposizione il testo poetico, che era quindi presente a Verdi quando passò al nuovo abbozzo di f. 1r (è estremamente improbabile che Verdi abbia scritto per primo quest'ultimo, lo abbia copiato, perfezionandolo, nella partitura scheletro, abbia abbozzato faticosamente una versione diversa e palesemente più grezza per tornare infine alla prima idea). In entrambi gli abbozzi, poi, manca la maggior parte dei trentaduesimi in levare, e in quello di f. 1v mancano spesso anche le relative sillabe, oppure esse sono scritte dopo la stanghetta. Nel comporre in abbozzo, infatti, Verdi trascurava spesso dettagli ritenuti non essenziali, fra cui note in levare e note di risoluzione, riservandosi di perfezionarli nella partitura; così fece probabilmente in questo caso, copiando dapprima la sola melodia dal secondo abbozzo per poi sistemare sotto di essa le parole.

A questo punto ci possiamo chiedere se questi due abbozzi costituiscano veramente il momento iniziale della composizione, o se Verdi partisse da idee già annotate in precedenza. Il materiale che stiamo esaminando sembra dirci di

---

Si è scelta come stesura finale quella qui proposta per analogia con la figura corrispondente della battuta 14, il cui disegno complessivo è però un po' diverso. Battuta 13, IV tempo: la prima nota è in realtà formata da due segni distinti, una croma e una pausa di croma, che forse sono state unite dopo essere state scritte. La mia interpretazione è che Verdi abbia aggiunto successivamente la semicroma in levare, e che abbia inteso la parte ingrossata della pausa di croma come punto di valore della nota precedente.

[23] Verdi, *Il trovatore*, ed. cit. alla nota 5, *Commento critico*, versione italiana, p. 117. L'ipotesi è accolta e sviluppata da Roger Parker, *Leonora's last act: «Il trovatore»*, nel suo *Leonora's last act: essays in Verdian discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 168-187: 183 ss.

no, in quanto nulla del genere si trova nel dossier relativo al *Trovatore*; tuttavia un'ipotesi di risposta positiva può venire dai materiali già noti relativi alla *Traviata*. A p. XII,1 degli schizzi e abbozzi per quest'opera si trova, come ho già detto, un abbozzo completo del tempo di mezzo del Duetto N. 13 del *Trovatore*, che occupa quasi l'intera facciata. Sotto di esso, negli ultimi quattro pentagrammi della pagina, è annotata una melodia di otto battute senza parole, un tipico 'schizzo preliminare' destinato a essere sviluppato in seguito. Nell'edizione degli schizzi, pur sospettando che esso potesse essere connesso col *Trovatore*, giudicai più prudente pubblicarlo tra gli «Schizzi scartati e non identificati». Nel *Commento critico* descrivevo la melodia come un «breve frammento, di carattere vagamente alpestre o pastorale» (pensando a un embrione di quello che sarà «Ai nostri monti»), e sottolineavo la «difficoltà di interpretazione dello schizzo […] data dalla mancanza non solo della chiave e dell'armatura ma anche di qualsiasi alterazione transitoria, ciò che rende problematico identificare con sicurezza la tonalità intesa da Verdi». Infine ne proponevo una trascrizione in chiave di violino e in mi minore, che considero tuttora la più verosimile anche se non escludo soluzioni diverse [24]; e così la riproduco all'*Esempio 3*.

Esempio 3.

Ripensando a questo schizzo nel contesto del presente studio, ritengo possibile che si tratti di un'idea melodica che Verdi potrebbe aver ripreso, modificato e sviluppato per «D'amor sull'ali rosee». Me lo suggeriscono la figura iniziale, basata su un arpeggio della triade del primo grado con la terza all'acuto, la sua immediata ripetizione – sia pure in una posizione diversa – sull'armonia del quarto grado, nonché la forma stessa della melodia, aspetto sul quale tornerò fra poco. Certo, si tratta di elementi che possono essere comuni anche ad altri brani, ma la contiguità dello schizzo all'abbozzo del Duetto rende la connessione perlomeno verosimile.

[24] Verdi, *La traviata. Schizzi e abbozzi autografi* cit., p. 205, *Commento critico*, p. 90. Qui avevo suggerito come alternative possibili una lettura in chiave di basso e in sol maggiore, o in chiave di soprano e in do maggiore. Aggiungerei ora la possibilità di leggere la melodia in chiave di soprano e in do minore, sottintendendo un'armatura di chiave con tre bemolli; quest'ultima ipotesi non è comunque in contrasto con quella in chiave di violino e in mi minore, dato che Verdi, nello stendere schizzi, faceva indifferentemente uso delle due chiavi, anche alternandole, indipendentemente dal registro vocale cui la melodia era effettivamente destinata.

Con tutte le cautele possibili, la stessa ipotesi mi fornisce inoltre un elemento per ricostruire la cronologia della composizione. Il tempo di mezzo del N. 13, il cui percorso tonale è chiaramente definito, fu sicuramente composto dopo le due sezioni contigue, «Mira, di acerbe lagrime» (il cui abbozzo si trova proprio nel fascicolo II di cui ci stiamo occupando) e la cabaletta «Vivrà! Contende il giubilo» (il cui abbozzo si trova in un fascicolo diverso). Il frammento di dubbia identificazione sembra essere stato aggiunto successivamente alla pagina già occupata dal tempo di mezzo del Duetto; se è vero che esso costituisce il germe da cui si svilupperà «D'amor sull'ali rosee», se ne concluderebbe che la melodia dell'Adagio del N. 12 fu pensata ed elaborata dopo che l'intero N. 13 era stato composto, e così il preludio strumentale e il recitativo, certamente composti per ultimi; ciò avvenne almeno una decina di giorni dopo il 23 ottobre, mentre lo stesso non si può dire per le altre sezioni dell'aria, la cui concezione generale era comunque chiara a Verdi almeno dal 29 settembre.

3. Prima di discutere in dettaglio i due abbozzi, è opportuno esaminare la melodia nella sua configurazione finale, onde poter valutare i problemi compositivi che Verdi si trovò ad affrontare e il senso delle scelte da lui compiute per risolverli [25]. Molti commentatori ne hanno sottolineato la bellezza, ma pochi hanno provato a definirla in termini precisi, se non analitici. Fra i pochi, Paolo Gallarati mette giustamente in risalto il

> libero svolgersi del ductus melodico [dove] non ci sono riprese, ma un andamento a sviluppo continuo, in cui quasi ad ogni verso corrisponde un'invenzione nuova, e gli elementi di simmetria sono ridotti al minimo: l'impressione è di un canto […] libero da ogni rigidezza costruttiva, sia di tipo ritmico che metrico. L'unico chiaro snodo strutturale è il passaggio dal fa minore del primo verso al la bemolle maggiore del quinto, «com'aura di speranza», tonalità che continua fino alla fine […]. [26]

Si può osservare che in realtà la struttura melodica è in buona parte fondata sulla ripetizione: su un totale di venti battute di melodia vera e propria (escluse cioè la battuta introduttiva e le tre di coda), ben otto e mezzo contengono una ripetizione più o meno variata di materiale ascoltato nelle battute immediatamente precedenti; tuttavia la ripetizione avviene sempre all'interno di una stessa sezione, mentre le sezioni stesse sono diverse l'una dall'altra. Il senso di discorso sempre rinnovato, tutto proteso in avanti evitando ogni impressione di 'ripresa' o ritorno circolare, che risulta dall'esperienza d'ascolto è perciò reale e si deve in gran parte, più che alle variazioni melodiche, al mutevole rapporto funzionale delle diverse unità, che dipende a sua volta dalla calibrata distribuzione delle cadenze.

---

[25] Devo qui ringraziare di cuore Giorgio Pagannone per le stimolanti discussioni sull'analisi delle strutture melodiche.

[26] Paolo Gallarati, *Lettura del «Trovatore»*, Torino, Libreria Stampatori, 2002, p. 123; si leggano le pp. 122-125 per l'esame dettagliato del cantabile. Una lettura basata su presupposti diversi si trova in Parker, *Leonora's last act* cit.

A8
Adagio ♩= 50
38
Leonora
[Orch.]
pp con espressione
D'a - mor sul - l'a - li
Fa min. I
40
ro - se - e van - ne, so - spir do - len - te!..
Fa min. IV6
43
dolce
del pri - gio - nie - ro mi - se - ro con -
Fa min. V7 I
La♭ magg. V7 I
45
B4
- for - ta l'e - gra men - te!.. Co - m'au - ra di spe -
Fa min. VI V VI
La♭ magg. IV III I
47
- ran - za a - leg - gia in quel - la stan - za!.. lo
Fa min. III VI II7 V
La♭ magg. VI II7 V I IV VII7 III

Esempio 4 - Giuseppe Verdi, Il trovatore, *«D'amor sull'ali rosee», versione finale.*

L'*Esempio 4* (pp. 124-125) riproduce la sola melodia, come fissata dall'edizione critica [27], con l'indicazione schematica dei gradi armonici relativamente alle due regioni tonali fondamentali e con una sommaria segmentazione analitica che si precisa qui di seguito:

	A_8	B_4	C_4	$D_{5\,(6)}$	$CODA_3$
orchestra$_1$	$a_2\ a'_2\ x_3$	$b_2\ b'_2$	$c_2\ c'_2$	$d_{2½}\ d'_{2½\,(+1)}$	

Si tratta di una versione espansa della cosiddetta *lyric form*, nella sua variante 'binaria' ($A_8B_4C_4$), che viene distinta dalla più comune forma 'ternaria' ($A_8B_4A'_4$) per la mancanza di una 'ripresa' chiaramente avvertibile nell'ultima sezione [28]. L'espansione consiste nell'inserimento di un'ulteriore sezione contrastante dopo la consueta *B* e prima di quella conclusiva, e in questo caso, come quasi sempre nelle melodie vocali, è una conseguenza del fatto che Verdi aveva a disposizione dieci versi invece degli otto dello standard librettistico; tali versi sono distribuiti in modo regolare, quattro per la sezione *A*, due per ciascuna delle sezioni successive (ma la connessione potrebbe essere rovesciata: Verdi richiese e usò dieci versi al fine di ottenere una tale forma espansa) [29].

---

[27] Me ne discosto solo per un particolare: al quarto tempo della battuta 45 Verdi scrisse, nell'ambito di una terzina, i valori di semiminima, semicroma, pausa di semicroma con punto e corona, semibiscroma, eccedenti il totale di un quarto (si veda la nota a piè di pagina e il relativo *Commento critico*). L'edizione critica raddoppia il valore dell'ultima nota, col risultato di aumentare l'eccedenza; io ritengo che la svista di Verdi riguardi piuttosto la pausa coronata, che dovrebbe avere il valore di una biscroma puntata come propongo nel mio esempio (il passo è comunque da intendersi 'a piacere', onde il problema è forse fittizio). Ho inoltre eliminato una legatura di valore editoriale tra il secondo e il terzo tempo della battuta 57, versione alternativa, che mi sembra una svista. Inoltre ho eliminato una legatura di valore editoriale tra il secondo e il terzo tempo della variante di battuta 57, che ritengo una mera svista.

[28] La *lyric form*, termine introdotto da Joseph Kerman, *Lyric form and flexibility in «Simon Boccanegra»*, «Studi verdiani» 1 (1982), pp. 47-62, sviluppando idee di Friedrich Lippmann e di Julian Budden, corrisponde alla *zwei-/dreiteilige Liedform* (*small binary/ternary form*) della tradizione della *Formenlehre*, soprattutto nella sintesi moderna dovuta ad Arnold Schönberg e ai suoi seguaci (si veda *infra*, nota 30). Fra le discussioni del concetto in ambito operistico, sono importanti in particolare Steven Huebner, *Lyric form in 'Ottocento' opera*, «Journal of the Royal Musical Association» 107 (1992), pp. 123-147, e Giorgio Pagannone, *Mobilità strutturale della 'lyric form'. Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi» 7/20 (maggio 1997), pp. 2-17. In realtà la distinzione tra una forma 'ternaria' e una 'binaria' della *small form* (e quindi della *lyric form*) è tutt'altro che pacifica (cfr. William E. Caplin, *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 87), e appare particolarmente inadeguata per questa melodia che, senza potersi definire *durchkomponiert*, privilegia più delle altre il senso di continuità rispetto all'equilibrio architettonico.

[29] Tra i cantabili delle altre arie del *Trovatore*, anche «Tacea la notte placida» ha un testo di dieci versi per ciascuna delle due strofe, che determina l'espansione della *lyric form* grazie a una sezione interpolata subito dopo il periodo iniziale (vv. 5-6: «Dolci s'udiro e flebili / gli accordi d'un liuto»). «Il balen del suo sorriso» ha un regolare testo di otto versi, che si espande aggiungendo una melodia interamente nuova sulla ripetizione della seconda quartina, «Ah!

Sulle singole sezioni si possono fare diverse osservazioni.

A (batt. 38-45; versi 1-4)

Di solito la prima parte di una *lyric form* ha la struttura bilanciata di un periodo di otto battute, diviso in antecedente e conseguente (a_4 a'_4); così avviene, per esempio, nei cantabili di tutte le altre arie del *Trovatore*. In questo caso, invece, Verdi ha adottato una struttura di 'frase' (*Satz*, *sentence*) – più frequente nella seconda parte – caratterizzata da un'immediata ripetizione, su gradi armonici diversi, della proposizione iniziale seguita da una elaborazione o espansione, che può introdurre anche nuovo materiale motivico [30]. Non c'è bisogno di sottolineare come questa scelta inconsueta [31] sia determinante per il già sottolineato senso propulsivo della melodia (ed è notevole che anche lo schizzo in mi minore che ho ipotizzato essere una prima idea per il cantabile, e che quasi certamente era pensato come sezione iniziale di una *lyric form*, sia costruito

---

l'amor, l'amor ond'ardo»; «Ah sì, ben mio, coll'essere» è composto su un testo di dodici versi, che Verdi ha ripartito in tre quartine tra le sezioni di una forma nettamente tripartita (8 + 10 + [8 × 2] battute), anche se non ternaria nel senso precisato nella nota precedente.

[30] Sull'opposizione tra *Periode* e *Satz* (*period* e *sentence*) si rinvia ai testi classici di Arnold Schönberg, *Fundamentals of musical composition*, London, Faber & Faber, 1967, pp. 20-81, e di Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien, Universal Edition, 1951, 1973³, pp. 21-24, alla sistematizzazione più recente di William E. Caplin, *Classical form* cit., pp. 35-58, e alla discusssione storico-teorica di Carl Dahlhaus, *Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax*, «Zeitschrift für Musiktheorie» 9/2 (1978), pp. 16-26. La dicotomia tra i due modelli di organizzazione sintattica della melodia è stata messa a frutto relativamente all'opera italiana dell'Ottocento da Giorgio Pagannone, *Aspetti della melodia verdiana. Periodo e Barform a confronto*, «Studi verdiani» 12 (1997), pp. 48-66. Quest'ultimo saggio (insieme ad altri dello stesso autore) solleva uno spinoso problema terminologico relativo alla traduzione del termine tedesco *Satz* e del corrispondente inglese *sentence*. Pagannone rifiuta la traduzione con 'frase', in quanto quest'ultima può indicare in italiano – ma in una diversa tradizione teorica – un'unità fraseologica di lunghezza inferiore al 'periodo' e non ad esso opposta (problema reso ancor più complicato dal fatto che il tedesco e l'inglese designano con *Phrase*/*phrase* l'unità fraseologica più piccola, che in italiano chiameremmo 'semifrase'); egli opta perciò per il termine *Barform*, mutuato da Leonard B. Meyer, con riferimento alla costruzione di 2 + 2 + x battute. Pur riconoscendo che il problema è reale e che Pagannone ha ragione a porlo, trovo che nessuna delle soluzioni adottate finora sia veramente soddisfacente, compresa questa che aggira il problema di tradurre in italiano un termine straniero ricorrendo a un'altra parola straniera: tanto vale allora usare *Satz*. A mio avviso il problema non è tanto linguistico, quanto della tradizione teorica in cui ci si colloca; se si fa riferimento a quella di cui Schönberg è il rinnovatore nel Novecento, si può ben usare il termine 'frase', come faccio nel presente saggio, avvertendo che esso è impiegato sempre e solo in questo specifico significato. *Phrase* è reso con 'proposizione', seguendo la proposta di Giacomo Manzoni nella sua traduzione dei *Fundamentals of musical composition* di Schönberg: *Elementi di composizione musicale*, Milano, Suvini Zerboni, 1969, p. XI (com'è noto, non è invece accettabile la decisione di Manzoni di invertire in italiano il significato di 'frase' e 'periodo' rispetto all'uso tedesco e inglese).

[31] Un altro esempio è offerto da «Dei miei bollenti spiriti», nell'aria di Alfredo della *Traviata*.

proprio in forma di frase). La frase ha poi una struttura metrica apparentemente irregolare di sette (2 + 2 + 3) battute. In realtà dobbiamo considerare anche la battuta 38, in cui la voce tace: in una prospettiva ipermetrica essa ci dice che la melodia inizia in levare, e che fino a 44 l'accento musicale principale coincide con l'accento in sesta posizione, il più importante, di ciascun settenario. Tuttavia tra 44 e 45 si verifica una contrazione metrica (in «conforta l'egra m*e*nte» l'accento cade sul terzo tempo di 45 anziché sul primo di 46); tale contrazione, favorita dalla corona alla fine di 45, fa sì che a partire da 46, prima battuta di *B*, il grande ritmo possa essere percepito in battere. Infine, la sezione si conclude con una cadenza sospesa sul V grado di fa minore, facendo presagire un ritorno alla tonalità iniziale che invece non si realizza.

B (batt. 46-49; versi 5-6)

Questa unità, che funge da sezione mediana contrastante della *lyric form* alla relativa maggiore, è costituita da una proposizione di due battute immediatamente replicata con identica configurazione intervallare (salvo l'ultima nota) ma con una cadenza diversa: la prima enunciazione termina con una tonicizzazione provvisoria del V grado della tonalità locale, la♭, immediatamente ricondotto alla settima di dominante della stessa, la seconda termina con una cadenza sospesa sul V grado di fa minore; ma ancora una volta tale cadenza viene elusa, in quanto la sezione successiva conferma senza mediazione la♭ maggiore, che da questo momento diviene la tonalità di riferimento.

C (batt. 50-53; versi 7-8)

Anche questa sezione è basata sulla duplicazione di una proposizione di due battute, ma il procedimento è opposto a quello usato in *B*: il profilo melodico viene variato con procedimenti di fioritura, mentre il decorso armonico è identico, con una seconda tonicizzazione del V grado; solo il quarto tempo di 53 diverge dall'omologo di 51, introducendo la settima di dominante per rendere più esplicito il ritorno a la♭ [32]. Nel complesso tutto il passo, per la prevalente presenza del mi♭ al basso e per le appoggiature armoniche a 50 e 52, ha un netto carattere sospensivo e dilatorio; ciò rende chiaro come proprio questa sia la sezione aggiuntiva, introdotta certo per poter comporre i due versi eccedenti, ma che assolve anche la funzione strutturale di rimandare la risoluzione attesa già alla fine di *B*. Ciò è tanto vero che dal punto di vista meramente sintattico si potrebbe, con una piccola modifica armonica – ma probabilmente anche senza di essa –, omettere senza incongruenze l'intera sezione *C* e attaccare direttamente *D* a *B* (*Esempio 5*).

[32] Al contrario di Parker, *Leonora's last act* cit., p. 185, non trovo particolarmente problematica la biscroma finale di battuta 53, mi♭$_3$, se, invece che come slancio verso il successivo do$_4$, la si intende come prolungamento del precedente sol$_3$ idealmente seguito da un respiro (molte edizioni tradizionali hanno infatti una legatura tra le due note).

Esempio 5.

D (batt. 54-58; versi 9-10) e Coda (batt. 59-61)

L'ipotizzato collegamento diretto di *B* a *D* (che sconsiglio vivamente di applicare se non nel vetro della provetta analitica) mette in rilievo la già evidente connessione motivica tra le due sezioni, che insieme formerebbero una frase ($b_2 b'_2 D_5$) la cui seconda parte amplia ed elabora il materiale presentato nella prima; dunque, pur senza essere una ripresa, questa sezione contiene almeno un elemento che le conferisce un senso di ritorno di qualcosa già ascoltato. Anch'essa prevede una ripetizione melodica variata su uno sfondo armonico identico, ma la funzione della ripetizione è qui molto diversa da quella che aveva nelle due sezioni precedenti: non si tratta di un antecedente che genera il suo conseguente come un necessario complemento, ma della ripetizione integrale di una sezione compiuta conclusa da una cadenza perfetta, come mostra anche il fatto che viene ripetuto l'insieme dei due versi finali (mentre prima ciascuna metà della sezione si stendeva su un solo verso); non è una geminazione di tipo sintattico, ma piuttosto un procedimento asseverativo e intensificativo di ordine retorico, quale si trova spesso nelle sezioni conclusive di una struttura compiuta e in particolare, nei concertati, nei cosiddetti *groundswells* [33].

[33] Cfr. Joseph Kerman - Thomas S. Grey, *Verdi's groundswells: surveying an operatic convention*, in *Analyzing opera: Verdi and Wagner*, ed. by Carolyn Abbate - Roger Parker, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1989, pp. 153-179. Si veda inoltre Daniele Carnini, *I concertati nelle opere di Verdi*, «Studi verdiani» 17 (2003), pp. 70-109: «[La 'sezione ripetuta'] è il più delle volte irrelata melodicamente al resto del concertato; comincia e termina sulla tonica, ed è seguita solo dalla Coda o da una nuova sezione ripetuta. […] Questo procedimento, non comune in un cantabile solistico, è invece frequente nei concertati, proprio perché l'impianto eterogeneo di un pezzo d'assieme genera la necessità di una sezione che funga da coronamento formale» (p. 73). L'esempio solistico proposto da Carnini è la sezione conclusiva del cantabile dell'aria del Conte («Ah! l'amor, l'amor ond'ardo»). In realtà, proprio nel *Trovatore* Verdi usa la ripetizione con funzione enfatica e di coronamento formale in tutti

D'altra parte, il fatto che la ripetizione sia avviata dall'orchestra, che qui assume per la prima volta l'iniziativa melodica, introduce nel procedimento un sottile motivo di asimmetria. Il senso di imprevedibilità della sezione *D* è però dovuto soprattutto alla contrazione metrica: l'arco melodico abbraccia due battute e mezzo e si aggancia direttamente alla ripetizione, per un totale di cinque battute [34]. Altri fattori notevoli sono l'accelerazione del ritmo armonico a 55, dove per l'unica volta si sentono quattro diverse armonie in una battuta e viene tonicizzata la doppia dominante di la♭ maggiore (eppure questa è di tutte la sezione tonalmente più stabile, in quanto si apre e si chiude sulla tonica); l'ascesa di registro che porta a toccare le note più acute dell'intero brano; la dilatazione degli intervalli melodici, già magnificata da Dallapiccola [35]. È l'insieme di questi fattori a conferire a quest'ultima sezione un forte carattere di culmine emotivo e di compimento dell'arco melodico *senza essere una ripresa*. Dopo di che la Coda, con incorporata la cadenza 'a piacere', opera in brevissimo spazio una sorta di messa a terra della tensione, che prepara l'attacco del «Miserere»; ed è interessante notare che, tra irregolarità interne alle varie sezioni e compensazioni fornite dalla battuta introduttiva e dalla Coda, l'intera melodia si dispone in una classica misura di ventiquattro battute complessive.

Nelle considerazioni precedenti la struttura armonica è stata osservata solo a livello locale, ma è opportuno aggiungere qualche osservazione sul progetto tonale complessivo. «D'amor sull'ali rosee» appartiene al novero delle melodie 'bitonali', che si chiudono su una tonica diversa da quella iniziale, di solito la relativa maggiore rispetto a una tonica minore. Il modello ideale di questo

---

e quattro i cantabili di aria, ma solo nel caso citato con materiale 'melodicamente irrelato' a quanto precede: nella Cavatina di Leonora ripetendo gli ultimi due versi della sola seconda strofa («Al core, al guardo estatico / la terra un ciel sembrò!»); in «Ah sì, ben mio, coll'essere», il caso più simile al nostro, ripetendo l'intera terza quartina, e dunque raddoppiando la terza sezione della forma tripartita; in «D'amor sull'ali rosee», come abbiamo visto, la melodia è apparentemente nuova, in realtà un'elaborazione della sezione *B*.

[34] Le battute possono anche essere considerate sei, come ho evidenziato nello schema, considerando anche la risoluzione di 59, che però è anche la prima battuta della Coda, così come il terzo tempo di 56 è contemporaneamente il punto di arrivo della prima enunciazione e il punto di partenza della ripetizione; Verdi applica qui il procedimento di embricatura delle unità fraseologiche, assai frequente nelle sezioni conclusive, ampiamente illustrato da Lorenzo Bianconi, *«Confusi e stupidi». Di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 129-161.

[35] «[…] il più grande miracolo melodico verdiano e così diverso da tutti gli altri. Dove mai Verdi ha fatto un uso così frequente di intervalli distanziati?». Cfr. Luigi Dallapiccola, *Parole e musica nel melodramma* (1964), in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 73. Si deve inoltre notare che il rapporto lineare tra il canto e le parti orchestrali genera ardite frizioni armoniche: tra il primo e il secondo tempo di battuta 55 il la♮$_4$, nota estranea all'armonia raggiunta con un salto ascendente di quinta, sale al si♭$_4$ mentre in una parte interna il la♭$_2$, settima dell'accordo di dominante, scende al sol$_2$; subito dopo, fra il terzo e il quarto tempo la sensibile sol$_4$ è pure raggiunta con un salto di quinta mentre il basso è fermo sulla tonica, la♭.

procedimento si può riconoscere in «Ah, non credea mirarti» della *Sonnambula*, e Verdi lo impiegò in più di un'occasione. Proprio il confronto con il modello belliniano mette però in luce la peculiarità dell'uso che Verdi fa qui del procedimento: le due tonalità non si limitano a identificare due distinte sezioni giustapposte, fra esse si stabilisce un campo di tensione che attraversa tutta la melodia e che è in buona misura responsabile del senso 'progressivo' di essa. Se infatti le battute 38-45 sono saldamente impiantate in fa minore, già a 44 s'introduce il presentimento della relativa maggiore, il cui avvento viene però rinviato di una battuta; viceversa, 46-49 sono chiaramente in la♭ maggiore, ma la sezione termina con un accenno di ritorno a fa minore, che non avviene affatto; abbiamo invece il lungo indugiare di 50-53, che prepara la definitiva affermazione di la♭ maggiore come tonica della melodia.

Tutto ciò ha ovviamente a che fare con il contenuto espresso dal testo poetico, in cui le immagini di duolo, miseria, egritudine, pena si alternano a quelle di amore, conforto, speranza, sogno. Non si tratta di pittura sonora che si adegua pedissequamente al percorso tracciato dal poeta [36]: il primo verso parla di ali rosee dell'amore ma l'intonazione è saldamente ancorata alla tonica minore, mentre il primo presentimento della relativa maggiore cade sulla parola «misero», anticipando di un attimo il successivo «conforta». Ciò che questo Adagio ritrae è la tensione fra i due poli dell'ansia e della speranza, come in «Ah, non credea mirarti» quella tra afflizione e rassegnazione, ma qui non giustapposti in successione dato che il pendolo emotivo oscilla continuamente tra l'uno e l'altro. E, se è vero che la speranza sembra alla fine prevalere [37], è pur vero che essa viene immediatamente negata dal minore del «Miserere»: l'Adagio è un momento della più ampia dialettica del numero, tutto impostato sulla polarità della coppia di sonorità fa / la♭, che generano le rispettive tonalità minori e maggiori [38].

---

[36] Cfr. Gallarati, *Lettura del «Trovatore»* cit., p. 122 ss.

[37] Tuttavia gli intervalli dilatati e le connesse frizioni armoniche delle battute 55 e 57-58 (cfr. nota 35) sembrano dar voce al perdurare delle «pene dell'amor», che l'«improvvido» sospiro non deve rivelare. Per un parere diverso si veda Parker, *Leonora's last act* cit., p. 185, secondo cui l'espressione musicale di questa conclusione *non* è collegata all'immagine del testo. Benché in questo caso trovi problematica l'interpretazione di Parker (anche perché basata su un'ipotesi contraddetta dall'acquisizione degli abbozzi), ciò non toglie che in generale concordi con la sua conclusione: «[…] this aria of Leonora's will serve to remind us that in nineteenth-century Italian opera (I might even say in all vocal music) spaces will always emerge between words and music, perhaps even that their customary state of coexistence is one of uneasy disjunction» (*ivi*, p. 186).

[38] Si veda la mia 'voce' *Verdi*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Auflage hg. von Ludwig Finscher, *Personenteil*, Bd. 16, Kassel - Basel - Stuttgart - Weimar, Bärenreiter - Metzler, 2006, coll. 1438-1482: 1470. È da notare che il piano tonale complessivo del N. 12 fu stabilito da Verdi come stadio finale del processo compositivo, dato che sia il «Miserere» sia la cabaletta erano stati abbozzati in tonalità incompatibili con esso (si veda *supra*).

4. Veniamo finalmente al primo abbozzo (*Esempio 1* a p. 118). Verdi stese le due sezioni iniziali, *A* e *B* (batt. 1-12) con grande sicurezza e con minime differenze – riguardanti prevalentemente la distribuzione delle sillabe del testo poetico – rispetto a quella che sarà la versione finale. Si noti la presenza della battuta vuota iniziale, che ritroveremo anche nel secondo abbozzo, a conferma che tale battuta fa parte integrante della struttura metrica della sezione *A*.

La sezione C è invece diversa da quella che conosciamo, con la quale presenta però importanti analogie: il profilo discendente compreso nell'ambito di una settima minore (qui re♭$_4$ – mi♭$_3$, lì fa$_4$ – sol$_3$) [39], la ripetizione variata che dilata l'ambito a una nona maggiore (fa$_4$ – mi♭$_3$), ma soprattutto la funzione nettamente sospensiva, di rinvio. Vi è un'importante differenza: invece della tonicizzazione della dominante, abbiamo per due volte – nell'armonia sottintesa –, una cadenza V-I nella tonica, che indubbiamente indebolisce proprio il carattere sospensivo della sezione; ma questo è un inconveniente al quale Verdi avrebbe potuto facilmente rimediare, come in effetti fece nell'elaborazione successiva.

I problemi reali iniziano con la sezione *D*. Verdi aveva previsto la ripetizione dei due versi conclusivi, ma, invece di un nucleo melodico relativamente breve da replicarsi, immaginò un unico ampio arco che, partendo da una zona di carattere declamatorio (15-16) si innalza rapidamente fino al culmine di 18 (sicuramente enfatizzato da una cadenza V-VI di fa minore) per poi planare gradualmente verso la cadenza conclusiva. L'idea è certamente valida in sé, ma Verdi non ne fu soddisfatto per motivi che possiamo solo ipotizzare. L'impiego di battute dimezzate (15, 17-19) o difettive (16 contiene il valore di tre quarti), col ritorno alla battuta completa a 20, è il sintomo di un'incertezza metrica che avrebbe richiesto un notevole lavoro di aggiustamento. In particolare, riducendo a battute regolari quanto scritto nell'abbozzo, il si♭$_4$ culminante sarebbe venuto a cadere sul terzo tempo di una battuta, oppure questo difetto sarebbe toccato alla cadenza finale. Inoltre, dal punto di vista di noi che conosciamo la versione definitiva, l'abbozzo ha lo svantaggio di introdurre un'ulteriore spinta verso fa minore, che a questo punto desideriamo sentire completamente soppiantato dalla relativa maggiore.

Forse per questi motivi, Verdi decise di tentare una soluzione diversa nella prima variante, che riprende l'abbozzo precedente a partire dalla battuta 9. Come per prendere lo slancio, egli riscrisse invariata la sezione *B* poi, per proseguire, pensò di abbandonare i versi 7-8, e di conseguenza l'interpolazione costituita da *C*. Ripeté invece «Com'aura di speranza / aleggia in quella stanza» in una rapida recitazione oscillante tra do$_4$ e re♭$_4$, che sottintende il prolungamento del quinto grado di fa minore arrestandosi sul do$_4$ con corona; tutto il passo non è anzi che l'articolazione di una corona, quasi una cadenza su due sole note, e sembra un'elaborazione di quanto era già presente nelle battute

[39] Si noti che, nella versione finale, la settima discendente re♭$_5$ – mi♭$_4$ costituisce l'ambito della linea del flauto che raddoppia la voce alla sesta superiore.

15-16 dell'abbozzo. Ma come intendeva proseguire Verdi da qui? È probabile che pensasse di riprendere il filo della melodia già abbozzata dalla battuta 17, che si può adattare alla nuova situazione con un semplice aggiustamento delle parole. Tuttavia questa soluzione non risolve il problema metrico già notato [40], e inoltre accentua ulteriormente il senso di tensione verso fa minore, che forse a questo punto il compositore cominciò a sentire come non necessario, se non addirittura fuorviante in quanto indebolisce di molto il peso di la♭ maggiore come tonalità di arrivo.

L'eliminazione di tale tensione a fa minore è appunto la novità della seconda variante. Questa riprende ancora una volta la sezione *B* e, senza transizione, attacca ad essa una nuova sezione conclusiva sugli ultimi due versi, tutta basata sull'iterazione della cadenza perfetta di la♭ maggiore. Il rimedio appare però peggiore del difetto cui vuole rimediare. A parte la banalità della formula cadenzale – che come al solito Verdi avrebbe potuto migliorare in seguito –, a non convincere è proprio la funzionalità dell'idea come sezione di chiusura: è troppo corta (anche tenendo conto di un'eventuale ripetizione), non ha alcuna relazione motivica o di carattere con le sezioni precedenti, il culmine melodico è più basso, mancano tensioni intervallari, l'armonia implicita è poco interessante e difficilmente suscettibile di arricchimento. Peggio ancora, per chiudere un brano eminentemente cantabile Verdi adotta proprio quello stile di 'declamato lento' che intendeva riservare alla scena del «Miserere», e per evitare il quale aveva chiesto nuovi versi a Bardare.

Non meraviglia dunque che qualche tempo dopo Verdi abbia deciso di riprendere il lavoro da capo stendendo un nuovo abbozzo completo (*Esempio 2* a p. 119), che deve aver fatto seguito a un intenso lavoro mentale. La struttura è ormai vicina a quella finale: le quattro sezioni sono al loro posto, le ripetizioni prevedono le rispettive variazioni melodiche – compreso l'intervento dell'orchestra sottinteso alla battuta 20; è quasi superfluo far notare la superiorità della nuova sezione *D* rispetto ai tentativi precedenti.

Solo un particolare, ma importantissimo, deve ancora trovare la formulazione definitiva. La conclusione della prima proposizione della sezione D, battuta 19 dell'abbozzo, è diversa da quella della corrispondente battuta 56 della partitura, ed occupa l'intera battuta andando a risolvere sul primo tempo della successiva; di conseguenza l'intera ripetizione (batt. 20-22), che ha la forma che conosciamo, è spostata di mezza battuta in avanti; in altre parole Verdi ha sì pensato l'embricatura tra le unità fraseologiche, ma non la contrazione metrica. Ciò comporta però che la nota finale della sezione, non scritta nell'abbozzo, debba cadere su un terzo tempo; avvertendo l'inconveniente, Verdi ha segnato la stanghetta dopo l'ultima nota di battuta 22, dando l'impressione di passare a una misura di 6/8.

[40] Che si potrebbe però facilmente risolvere raddoppiando i valori delle ultime due note della variante; in questo modo la battuta 17 dell'abbozzo occuperebbe la seconda parte di una battuta di 4/4, e sia il culmine della melodia sia la nota finale cadrebbero su un tempo forte.

L'aggiustamento definitivo avvenne nel passaggio dall'abbozzo alla partitura: Verdi compresse in mezza battuta la cadenza della prima enunciazione, che ne risultò anche più compatta e meno convenzionale (sia il primo abbozzo sia la seconda variante di questo si concludevano con l'abusata formula di discesa dal terzo al primo grado melodico); cfr. *Esempio 6*.

Esempio 6.

Fu dunque una modifica introdotta forse solo per 'normalizzare' la metrica a livello di battuta a generare l'irregolarità fraseologica che contribuisce in maniera decisiva a fare di questa sezione il degno coronamento dell'intero cantabile.

5. Quali conclusioni generali si possono trarre dalle osservazioni qui esposte, al di là di quella scontata che la composizione di una melodia come «D'amor sull'ali rosee» è frutto di un processo compositivo e quindi di una tecnica altrettanto complessi di quelli che presiedono alla composizione di brani esteriormente più ampi e articolati? Innanzitutto, e ciò è meno scontato, che tale tecnica presuppone una teoria della forma, anche se questa non è esplicitata da Verdi. Se per l'insieme del numero la distinzione tra scena, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta è per lui un dato di fatto – tanto è vero che per *Il trovatore* e *La traviata* compone spesso abbozzi coincidenti con tali suddivisioni –, così, a livello del singolo tempo, egli ragiona per sezioni fornite di un preciso senso funzionale di apertura, prolungamento, rinvio, chiusura: le confronta, ne valuta il 'peso' rispettivo, le elimina, le sostituisce, ne crea di nuove e perviene, attraverso tentativi e scelte, a definire la 'forma' complessiva della melodia (comunque la chiamasse, e anche se avrebbe probabilmente disapprovato l'impiego di astrazioni alfanumeriche quali $a_4 a'_4\ b_2 a''_2$) [41]. La ricostruzione del processo

[41] Roger Parker ha rilevato come i «moments when Basevian analysis most tellingly prefigures modern concerns generally involve the smallest levels of musical description», piuttosto che quello più ampio della cosiddetta 'solita forma'; nella descrizione di un cantabile dei *Lombardi*, «more than a century before the structural analyses of Friedrich Lippmann and Joseph Kerman, we find (with very minor adjustments) the so called 'lyric prototype'» (Roger Parker, *'Insolite forme', or Basevi's garden path*, in *Verdi's middle period. 1849-1859. Source studies,*

compositivo per mezzo dei materiali genetici, quando disponibili, è un potente contributo all'analisi del brano singolo, in quanto tali documenti attestano alcune delle opzioni che il compositore prese realmente in considerazione fra quelle previste dal codice formale entro il quale si muoveva, e contribuisce altresì alla definizione del codice stesso.

Ne consegue che l'analisi della forma, a tutti i livelli, è uno strumento al quale non bisogna aver paura di ricorrere. Esercitarla non significa che «un'analisi 'formale' che prescinda da qualsiasi osservazione concernente il testo cantato e la situazione drammatica possa essere applicata anche alla musica di Verdi» [42], come alla musica strumentale; che in un'opera teatrale la situazione drammatica sia la ragion d'essere di ogni scelta linguistica e che solo alla luce di essa sia possibile determinare il senso di tali scelte è ovvio, o dovrebbe esserlo, ma il senso del discorso drammatico, come quello di qualsiasi discorso, non è qualcosa che preesista al suo concretizzarsi in una espressione linguistica determinata. Così come un'analisi che prescinda dal contenuto drammatico (non importa se come punto di partenza o di arrivo del processo analitico) risulterà inevitabilmente 'formalistica', cioè fine a se stessa, così anche un approccio che, partendo da un contenuto drammatico predefinito – di solito desunto dal libretto –, trascuri di dar conto delle strategie e delle scelte formali del compositore sarebbe unilaterale e, alla fine, fuorviante; correrebbe il rischio di focalizzare l'attenzione su una quantità di dettagli magari importantissimi ma atomizzati, di produrre una serie impressionistica di osservazioni che non potrebbero dar conto della riuscita drammatico-musicale del numero, della scena, dell'opera nel suo insieme [43].

---

analysis, and performance practice, ed. by Martin Chusid, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1997, pp. 129-146: 136; poi nel suo *Leonora's last act* cit., pp. 42-60: 50). Ciò non sorprende, dato che il musicologo livornese possedeva una solida formazione teorica basata sulla migliore letteratura tedesca e francese. Per quanto riguarda direttamente Verdi – che si era formato in una tradizione che comprendeva, per esempio, i trattati teorici di Antonín Reicha e di Bonifazio Asioli –, egli impiega assai raramente una terminologia tecnico-musicale. L'unico termine formale che ha una certa ricorrenza è 'frase', usato quasi sempre in senso generico («una frase potente»). In un solo caso, a mia conoscenza, egli lo impiega in un senso più preciso, quando, per spiegare ai copisti di Ricordi una modifica apportata nel 1854 al Finale II della *Traviata*, egli afferma: «[…] ho voluto accorciare la frase [*cancellato*: finale] e si abbrevia col *bis* di 4 battute» (Giuseppe Verdi, *La traviata*, edited by / a cura di Fabrizio Della Seta, Chicago - London, The University of Chicago Press - Milano, Ricordi, 1997 («The works of / Le opere di Giuseppe Verdi», series 1: operas / serie 1: opere teatrali, vol. 19, *Critical commentary*, p. 91 [ed. it., 1998, p. 101]); il riferimento è al *groundswell* del concertato («Volea fuggirla, non ho potuto»), che incidentalmente – ma Verdi non intendeva certo questo – ha la forma di una 'frase'.

[42] La frase è tratta da un recente intervento di Anselm Gerhard, *Il primato della melodia. Riflessioni sull'analisi del dettaglio musicale nelle opere di Verdi*, «Studi verdiani» 18 (2005), pp. 313-331: 314.

[43] Lo stesso Gerhard, alla fine del suo intervento cit. nella nota precedente, riconosce che «il tentativo di dimostrare […] il potenziale interpretativo offerto dalla precisa descrizione analitica di singoli incisi melodici […] non deve affatto essere inteso come un rifiuto di approcci

Non è questione di priorità concettuale, tanto meno cronologica, tra i due approcci: prospettiva formale e prospettiva drammaturgica non sono alternative ma necessariamente complementari, e il problema sarà semmai scegliere di volta in volta la strategia di accostamento più pertinente al brano analizzato [44]. Ciò è quanto mai evidente nella pagina che ho esaminato in questo saggio, il cui senso, come ho già detto, non risiede né nell'illustrazione delle singole immagini del testo poetico né nella focalizzazione di un affetto sottratto momentaneamente al divenire, bensì, ciò che è eminentemente drammatico, nell'organizzare la dinamica della tensione tra due poli emotivi. La forma musicale – forma in movimento nella successione temporale – è immagine strutturata di tale dinamica; l'analisi formale, benché tenda inevitabilmente a spazializzare lo scorrere del tempo, è uno strumento irrinunciabile di concettualizzazione dell'esperienza d'ascolto, esperienza primaria che non sarà affatto sminuita se vi torniamo armati di una maggior consapevolezza teorica [45].

euristici diversi, tra i quali le solite considerazioni formali», tuttavia è importante che gli studiosi siano disponibili «a non permettere che scelte metodologiche aprioristiche, compiute in una fase sbagliata del processo analitico (cioè troppo presto), li distolgano dal principio secondo cui nelle opere in generale – e soprattutto in Verdi – lo straordinario effetto di quest'arte drammatica concepita con incredibile precisione è spesso garantito dagli espedienti più semplici: ritmo, struttura intervallare, declamazione […] gestualità» (pp. 330-331).

[44] Fra i vari tentativi compiuti in questo senso, mi permetto di rinviare al mio *Cosa accade nelle «Nozze di Figaro» II, 7-8? Problemi di teoria e analisi del melodramma*, «Il Saggiatore musicale» 5 (1998), pp. 269-307.

[45] Si vedano in proposito le considerazioni di Karol Berger, *Musicology according to Don Giovanni, or: should we get drastic?*, «Journal of Musicology» 22 (2005), pp. 490-501 (anche in italiano: *La musicologia secondo Don Giovanni, ossia: Dobbiamo davvero diventare drastici?*, «Il Saggiatore musicale» 13, 2006, pp. 314-331).

Roberto De Simone

FRANCESCO DEGRADA: RIGORE DELLO SCRITTO, LIBERTÀ DELL'ORALE

A Francesco Degrada va innanzitutto riconosciuto il merito di averci reso una lucida e critica lettura della Scuola Musicale Napoletana, sottraendola all'encomio tautologico e campanilistico del Florimo, all'aneddotica della napoletanità tendenziosa e compiaciuta, all'approssimativo stile dei *revival* neoclassici in voga nella prima metà del Novecento, e alle tardive riesumazioni improntate ai più contraddittori metodi di riproposizione dei materiali storici.

Eppure, Francesco non era affatto una rigida vestale paludata nella verginità del suo sacerdozio, al contrario: distingueva con molto lucidità il rigore della musicologia dalle esigenze pragmatiche di un'esecuzione viva, sia concertistica sia teatrale. Di sicuro, egli non concedeva – più del dovuto – particolare importanza alle esecuzioni con strumenti antichi, alle arroganze ridondanti delle varianti, alle invadenze delle appoggiature nel canto, delle «messe di voce», delle «diminuzioni», dei trilli estenuanti, dei chichirichì e dei cocoricò vantati dai fanatici del finto antico, che si autocelebrano come fotocopie in dorate cornici Salvator Rosa, esposte nei salotti del perbenismo omoerotico, narcisistico ed esclusivistico della musica di trascorse epoche.

Nulla di questo in Francesco Degrada, pure attento alla ricerca stilistica, ma consapevole della ineludibile contemporaneità del presente, senza alcuna pretesa di consegnare alla Storia il verbo assoluto, conscio di restituirci un testo musicale tramandato secondo le convenzioni di una scrittura spesso stenografica dei suoni. Egli, con pudicizia e umiltà, conferiva alle sue revisioni il maggior numero di informazioni che aveva accumulate in pazienti e minuziose analisi, collazioni e raffronti. Eppure affidava ai responsabili dell'esecuzione libertà d'intervento, nei limiti del rispetto dei ruoli e delle specifiche competenze.

Nel corso del mio lavoro in teatro ho avuto modo di potere evincere l'elasticità del suo pensiero e giungere alle affermazioni che ho appena esposte. Mettevo in opera la regia del *Frate 'nnammorato* di Pergolesi secondo la sua fedele riscrittura, e una sera gli telefonai:

– Caro Francesco, ho bisogno del tuo conforto per i recitativi; insomma, nel comporre la gestualità per i cantanti, le crome e le biscrome non sempre posso farle collimare con l'atteggiamento somatico. Che ne dici?

– Se ti fa piacere, vengo a una prova, ma la realizzazione teatrale è di tua stretta competenza. Io resto nell'ambito della utopica calligrafia musicologica.

– E il continuo? – incalzai. – Lo realizziamo con due chitarroni, chitarra battente, violoncello barocco?

– È un'ottima idea, e poi, come epoca, ci siamo. Vengo senz'altro e li costruiamo insieme.

Anni dopo, facemmo insieme il viaggio Milano-Roma in aereo. Mentre sorbivamo i soliti beveraggi d'intrattenimento, d'improvviso egli esordì:

– Ho messo mano alla *Nina* di Paisiello. Ti interesserebbe la regia?

Risposi:

– La musica è splendida, ma il libretto è improponibile al pubblico di oggi. È come mettere in scena un romanzo di Carolina Invernizio, che so … *La storia d'una capinera* o il *Cuore* di De Amicis, o un vecchio film con Amedeo Nazzari.

– D'accordo; e tu che proporresti?

– Io? … Beh, terrei presenti i personaggi che si apparentano con Nina. La pazzia d'amore attraversa il mito: da Saffo che si suicida, a Ofelia, a Orlando, fino alla mania culturale del tarantismo pugliese, considerando oltretutto che Paisiello stesso era di Taranto.

– Già, e nell'opera c'è una scena in cui si esegue perfino un brano di zampogna a scopo terapeutico. Dài, Roberto, perché non lo riscrivi, il testo recitato?

– Mi ci vorrebbe la testa di Borges e la mano di Eco. Aspetta! … Perché non parlarne a Edoardo Sanguineti? Sono sicuro che verrebbe fuori una bella cosa.

Il fantasioso studioso spalancò gli occhi illuminandosi come un fanciullo, e l'algida voce di una *hostess* annunciò in tre lingue la fase di atterraggio. Nel silenzio successivo, Francesco, ancorato a quel suggestivo discorso tra le nuvole, disse a bassa voce, lentamente:

– Sarebbe una cosa splendida!

Invece, il progetto suscitò molte perplessità e dubbi nei vertici del Teatro, e io rinunciai a mettere in scena la *Nina*, con vivo disappunto dell'avventuroso revisore, comprensivo delle mie infedeltà teatrali, dei tradimenti dichiarati contro la sclerosi del ripetere. Si tratta di comprendere il parallelismo tra culto della scrittura e suono del *fiat lux!*; si tratta di stabilire la differenza tra un banchetto e leggersi una ricetta di cucina; tra un onanismo culturale, un film con Marilyn Monroe e un festival di musica barocca.

Mi sentivo oltremodo gratificato quando l'erudito amico mi chiedeva ragguagli sull'antica lingua napoletana:

– Roberto, in un libretto ho trovato l'espressione «'ntruglio de Vaia». Che vuol dire?

– È un'invettiva rivolta a persone di avanzata età. Più chiaramente, bisognerebbe dire «trullo di Baia», e il trullo, come sai, è una tipica costruzione a cupola che contraddistingue le abitazioni pugliesi di Alberobello.

– E che centra con Baia?

– A Baia si mostrano i ruderi di un monumento circolare di epoca romana, identificato come Tempio di Diana. Ora, dire a una donna «sei un trullo di Baia» equivale a definirla un rudere millenario.

– Un'altra curiosità. In un concertato leggo un'espressione detta da una giovane ad altra coetanea «Va' a la chiazza, *sciù*!». Che è questo *sciù*?

– *Sciù* aveva un senso offensivo ed era l'equivalente di uno sputo sul viso.

– E perché «va' a la chiazza»?

– «Va' in piazza» è l'invito a trasferirsi presso una piazzetta del porto, alle spalle dell'attuale Piazza Municipio, dove di sera sostavano le prostitute. Però ora anch'io ti chiedo notizie su un'opera intitolata il *Conclave*, della cui musica sarebbe autore Niccolò Piccinni.

– Guardo e ti farò sapere.

Quando fui nominato direttore del Conservatorio di Napoli, gli chiesi di affiancarmi con Riccardo Muti in un comitato promotore per salvare la Biblioteca musicale, vanto e fiore all'occhiello del vetusto e prestigioso istituto napoletano. Dopo un convegno avvenuto nel Conservatorio lo invitai a cena da *Il Tedesco*, un noto ristorante tra Baia e Pozzuoli.

– Non ci tengo affatto alla carica affidatami, ma m'impegno a salvare la Biblioteca. Pensa che si fanno fotocopie di contrabbando all'insaputa della Direzione, ma … come dire? … Chi è senza peccato scagli la prima pietra.

Si mise a ridere:

– Mi includi fra i peccatori? In tutta Europa i musicologi sanno che basta pagare qualcuno, magari un bidello, e il documento è riprodotto in mezza giornata. Tu non ne sai nulla?

– Pietre non ne posso scagliare nemmeno io – dissi sornionamente –, però è ora di mettere dei paletti e innanzitutto procedere a una ricatalogazione.

– Sono d'accordo.

Poi i nostri scambi si moltiplicarono come variazioni di un unico tema:

– Roberto, che significato ha «Co lo figlio de Nufrio»?

– Francesco, sto revisionando il *Maestro di cappella* di Cimarosa; che ne pensi?

– Roberto, alla Fondazione Cini ho trovato un'opera teatrale stampata a Napoli, di argomento dongiovanneo. È di autore anonimo, con i personaggi comici che dialogano in vernacolo. Ne sai nulla?

E le risposte subito si incalzavano come controsoggetti all'ottava di una fuga a due voci.

– Riguardo a «lo figlio de Nufrio», ci si riferisce a un mitico gonzo della Napoli settecentesca, abitante a Porta Capuana, il quale prese in moglie una ragazza sedicenne. Ma la sera degli sponsali, dopo la festa, andati via i convitati, la sposa fu presa dalle doglie e partorì un bel figlioletto. Allo stupore di Nufrio, lei gli disse che nove mesi prima, dopo che alcuni le parlarono di lui, ella si sentì subito gravida delle sue bellezze. Lo sciocco le credette e andava dicendo in giro che, per schiettezza e verità, nessun bambino poteva stare a paragone «co lo figlio de Nufrio». L'espressione si usava ironicamente per indicare una cosa dichiarata onesta, che invece era tacciata di imbroglio e di malizia.

– Riguardo al *Maestro di cappella* di Cimarosa, dubito che la musica sia tutta del compositore aversano. Si tratta di un evidente collage apocrifo, in cui qualche parte è di Cimarosa, ma in altri brani si avvertono mani differenti. Ad esempio, l'aria «Questo è il passo dei violini» si ritrova pari pari in una copia dell'*Idolo cinese* del Paisiello, conservata in America. A meno che, Paisiello o altri, non abbiano incluso tale aria del Cimarosa nel melodramma del tarantino, credo che sia difficile stabilire ciò che è di Cimarosa e ciò che è di altri.

– La commedia di cui mi parli è il *Convitato di pietra* di Andrea Perrucci, stampato a Napoli nel 1690. Si tratta di una versione napoletana del *Don Giovanni*, ambientata, come nel *Burlador* di Tirso, tra Napoli, l'isola di Maiorca e Siviglia. Ma guarda che combinazione! Sto appunto lavorando a questo testo giacente alla Biblioteca di Parigi, e sono in procinto di pubblicarlo per le edizione Einaudi. Ti interessa?

– Eccome, no? Mi piacerebbe averlo.

– E allora, la prima copia sarà tua. Te la mando.

– E io ti manderò le mie *Riflessioni sul Don Giovanni di Mozart*.

– Caspita! Le aspetto con le uova in petto.

– Le aspetti con le uova?

– È un modo di dire del Settecento per dire «Le aspetto con ansia». Si riferisce alle uova o bozzoli di gelso che le operaie napoletane del Cinquecento custodivano nella fascetta del reggiseno, al calduccio, onde far nascere i bachi da seta.

A tal punto, modulo in mi maggiore, che cadenza affermativamente come un presagio

DON GIOVANNI Verrete a cena?
COMMENDATORE Sì.

Ed è una cadenza d'inganno al sesto grado minore.

Nelle *Riflessioni sul Don Giovanni di Mozart*, sul cui frontespizio leggo con commozione «a Roberto con amicizia e ammirazione», Francesco ha dato il meglio di sé: linguaggio stringato con un italiano levigato ed elegante, visione storico-critica del capolavoro mozartiano con un taglio che sgombra il campo dalle tentazioni psicologiche o psicoanalitiche, e dai modi tautologici e sterili che informano talvolta le scelte registiche. Con intuito suffragato da ricercate

deduzioni egli riconsegna al libertino la sua propria identità da un lato mitica, dall'altro di eroe seduttivo in un'aureola di ambiguità che gli è congeniale. Altrove, con sottile garbo ma con rigida fermezza, egli confuta e smantella celebri interpretazioni dei personaggi di Don Ottavio, di Donna Anna e di Donna Elvira, come quelle estrinsecate con categoriche certezze da Massimo Mila. Insomma: una pubblicazione che conservo tra quelle più care, nella quale Francesco sembra conferire a certi inceralaccati parrucconi universitari la denominazione di «trulli di Baia», tronfi di ritenersi campioni e custodi della verità «co lo figlio de Nufrio».

E dopo questo sintetico epistolario orale tra me e Francesco, spesso articolato tra il GESOLREUT e l'ALAMIRE, il BEFA e l'ELAMI, il DELASOLRE e l'EFFAUT, non posso far altro che ammutolire, dacché il Commendatore, nell'aspetto di fulmineo male, ha teso la fatidica mano all'inavvertito amico, trascinandosi il sorriso aristocratico e le suadenze scientifiche dell'insostituibile figura di musicologo. Era Francesco un seduttore? Credo di sì, nei riverberi degli echi vibranti in chi lo conobbe e nei bagliori dei suoi scritti che trasmettono una cristallina trasparenza in cui si legge tuttora «Io amo». Quindi, sulle legatissime biscrome d'accompagnamento al contrappuntarsi di due voci, contralto e soprano, anima e corpo che si rincorrono:

Quando corpus morietur,

non mi resta che rispondere *amen* con una luminosa frase di Pier Paolo Pasolini, che si attaglia perfettamente alla presenza assente di Francesco:

La morte non è
Nel non poter comunicare
Ma nel non poter più essere compresi.

Gilles de Van

ÉLISABETH REINE D'ANGLETERRE ENTRE BAROQUE ET ROMANTISME

Certains personnages ou situations historiques ont enflammé l'inventivité des artistes, musiciens, écrivains ou peintres. Le cas le plus célèbre est celui de l'infant Don Carlos fils du roi d'Espagne Philippe II qui a stimulé la verve de nombreux artistes en France, Espagne, Italie, Angleterre et Allemagne [1]. La reine d'Angleterre Élisabeth I, fille de Henri VIII et d'Anne Boleyn et les péripéties de ses liens avec Robert Devereux, comte d'Essex ont également inspiré de nombreux artistes et c'est sur la comparaison de quelques traitements de ce thème que portent les notes qui suivent.

Rappelons donc les principaux: *Le Comte d'Essex* de Gautier de Costes de La Calprenède en 1638 [2], *Le Comte d'Essex* de Thomas Corneille en 1678 [3], *Élisabeth d'Angleterre* de Jacques-Arsène-François-Polycarpe Ancelot, tragédie représentée à Paris en 1829 [4], *Il Conte di Essex*, melodramma in tre atti di Felice Romani représenté en 1833 à la Scala de Milan sur une musique de Mercadante [5] et enfin *Roberto Devereux* tragedia lirica in tre atti di Salvadore Cammarano sur musique de Gaetano Donizetti, représenté à Naples au San Carlo en 1837 [6].

Deux observations préliminaires: cette liste est loin d'être exhaustive et il existe vraisemblablement d'autres œuvres inspirées par les aventures de la reine d'Angleterre mais cette liste est suffisante pour se faire une idée assez précise des variations de ce thème. Par ailleurs, il est indiscutable que l'opéra de Donizetti domine de loin les autres œuvres que j'ai citées mais notre étude concerne l'organisation dramaturgique du thème et fait donc abstraction des qualités mélodiques et harmoniques qui sont l'apport du musicien.

---

[1] Gilles de Van, *Le fonti del «Don Carlo» verdiano*, Milano, Editions del Teatro alla Scala, programma di sala, décembre 1992, pp. 47-67.

[2] Paris, Editions Toussainct Quinet, 1650.

[3] Amsterdam, Chez les Frères Chatelain, 1709.

[4] Paris, Bréauté, 1829.

[5] Milano, Pirola, 1833.

[6] Milano, Ricordi, 1974.

Le plus simple est de repartir de l'histoire et des informations que nous fournissent les historiens [7]. Robert Devereux, comte d'Essex (1566-1601) était un bon soldat, courageux mais médiocre stratège; le personnage était chevaleresque, assez bon exemple d'une aristocratie féodale en voie de disparition, il était charmeur et beau mais arrogant et impulsif. Était-il le favori de la reine Élisabeth? Incontestablement si par favori on entend un proche dont on écoute les conseils et dont on aime la compagnie. Était-il l'amant de la reine? En aucune façon pour plusieurs raisons: la différence de rang social (un aristocrate et une reine) pouvait être un obstacle à un mariage mais pas à une liaison. Toutefois, cette reine est surnommée la reine vierge, ce qui semble prouver l'absence de vie amoureuse et érotique. Elle ne se maria jamais et mourut sans enfants même si elle envisagea des liaisons dynastiques. On peut aller plus loin: «Une répugnance profondément ancrée à l'acte final du commerce amoureux peut produire, quand la possibilité en approche, un état de convulsions nerveuses, accompagné dans certains cas, d'une douleur intense. Tout nous induit à conclure que telle était la condition d'Élisabeth» [8]. À cela il faut ajouter que le rapport entre la reine et le favori commence en 1587, quand le comte d'Essex avait 21 ans et la reine entre 53 et 54 ans. Enfin, il ne semble pas que la reine ait fait un drame quand Robert épouse la veuve de Sir Philip Sidney. En conséquence, le langage amoureux dont use Robert dans ses lettres à la Reine est simplement le témoignage d'un respect amoureux qui flatte la reine.

Robert Devereux a-t-il trahi la couronne d'Angleterre? C'est un thème constant de tous les textes qui traitent du rapport d'Élisabeth et de Robert. Le comte d'Essex participa à la guerre contre l'Espagne et s'empara de Cadix; toutefois son impulsivité et son arrogance de grand seigneur créèrent des difficultés avec la reine qui souhaitait une obéissance totale. Son attitude orgueilleuse et ambitieuse lui attira l'inimitié de courtisans puissants comme Sir Walter Raleigh et surtout Sir Robert Cecil, secrétaire particulier de la reine. Il obtint la direction de l'expédition contre les révoltés irlandais mais conduisit mal cette expédition et finit par conclure une trêve avec le chef des révoltés, Tyrone. Rentré en Angleterre, il est mis aux arrêts puis laissé libre mais il perd son rôle privilégié auprès de la reine qui commence à se méfier de lui.

Contrairement à ce que l'on lit dans la plupart des textes relatant l'histoire de Robert, ce ne fut pas l'expédition irlandaise qui le perdit même si elle marqua le début du déclin de son influence, mais un complot mené avec le roi d'Écosse et un groupe d'amis dont le comte Southampton; ce complot ne pouvait avoir comme résultat que le renversement d'Élisabeth et son remplacement par un autre monarque. Le gouvernement et particulièrement Sir Robert Cecil surveil-

[7] Je m'appuie sur la monographie de Lytton Strachey, *Élisabeth et le comte d'Essex*, Paris, Gallimard, 1929 (l'édition anglaise est de 1928). Ce volume se réfère aux écrits des principaux personnages de l'histoire, la reine Élisabeth, le comte Devereux, Sir Robert Cecil, James VI roi d'Écosse, Sir Walter Raleigh etc.

[8] *Ivi*, p. 30.

laient les évènements et empêchèrent toute révolte sérieuse; les conspirateurs dont le comte d'Essex et le comte de Southampton furent traduits devant une commission formée des pairs du royaume; l'accusation fut menée par Francis Bacon et les deux meneurs furent reconnus coupables et condamnés à mort; il ne semble pas qu'Élisabeth – qui avait alors 67 ans – ait été réellement tentée par le pardon et le 25 février 1601, Essex fut décapité tandis que la peine de Southampton était commuée en réclusion à la Tour de Londres.

Comment expliquer que cette aventure dont l'issue fut tragique, ait eu un tel succès littéraire? Essex était indiscutablement le favori de la reine et cette «liaison» avait un indéniable caractère affectif même si, nous l'avons vu, Essex ne fut jamais l'amant de la reine. La première altération historique a donc consisté à faire de la reine une amoureuse passionnée, ce qui est évidemment paradoxal pour une femme surnommée la reine vierge! Elle permettait de mettre en lumière le conflit entre les devoirs d'une charge publique et les passions personnelles; ce conflit était d'autant plus frappant que la personne qui en était l'objet était une femme, donc accessible à la passion amoureuse et à la compassion, et en même temps une reine, donc tenue par les devoirs de sa fonction. Ce caractère passionné apparaît dès la tragédie de La Calprenède dans l'adresse de la reine au ciel: «Et pourquoi justement n'aviez-vous mesurée / mon amour à sa foy d'une même durée / que le traître changeant, je changeasse à mon tour / et que sa foy mourant fît mourir mon amour» (I, 4). La reine baroque oscille entre la colère et la compassion comme ce sera le cas pour toutes celles qui suivront: dans la même scène (II, 2), nous trouvons «Tu mourras, tu mourras, monstre d'ingratitude» à côté de «Et que sa repentance implore ma bonté, / dis que j'oublierai tout, oui, de lui quoi qu'il fasse». La compassion, thème constant de tous les auteurs est frappante dans les vers suivants (IV, 1): «Si l'arrêt est donné; va dire qu'on diffère, / que l'on attende encor ma volonté dernière… / Quoi qu'il ait entrepris et quoi qu'il m'en arrive, / quoi qu'il ait conspiré, je veux, je veux qu'il vive / puis que dans son salut je rencontre le mien, / il doit dans mon salut trouver aussi le sien». Par delà les figures de rhétorique, c'est bien une reine qui parle et avoue une passion malheureuse!

La reine de Thomas Corneille se montre également amoureuse: «Il a trop de ma bouche, il a trop de mes yeux / appris qu'il est, l'ingrat, ce que j'aime le mieux» (II, 1). Il n'est pas question, pour autant qu'elle en fasse son époux: «Et je mourrais cent fois plutôt que faire un roi / qui dans le trône assis fût au-dessus de moi» (II, 1); mais elle est incontestablement éprise de son courtisan: «Ton cœur dont je tenais la conquête si chère / était l'unique bien capable de me plaire» (II, 5). Toutefois l'intransigeance du comte conduit la reine à refuser toute clémence: «C'en est trop; puisqu'il aime à périr, qu'il périsse» (V, 1).

La reine d'Ancelot commence comme les autres par des soupçons de trahison: «Non content de servir les projets de Tyrone, / vous avez donc voulu m'arracher la couronne / et, de la populace invoquant le secours, / menacer mon pouvoir et peut-être mes jours» (I, 6). On notera au passage que c'est le seul texte qui ne se contente pas de la «trahison» irlandaise mais évoque la

révolte d'Essex qui lui valut l'arrestation et la mort. Très vite cependant réapparaît la femme qui reproche au comte de ne pas l'aimer: «Un homme, digne alors de toute mon estime / avait ouvert mon âme à ce bonheur intime / à ces épanchements d'une tendre amitié» (I, 7). La reine de Romani se montre également amoureuse mais de manière plus discrète comme le prouve ce sizain qui appartient au duo entre Élisabeth et Essex: «Vi compiango: io vi vorrei / pure amato da qualcuno. / Ha bisogno il nostro core / d'amistade, e più d'amore / d'altro, cor che gli risponda, / che divida i suoi pensier». Cette déclaration assez tiède est typique de tout le rôle d'Élisabeth tel qu'il est traité par Romani; il est possible que ce librettiste ait été freiné par la considération du rang royal de la reine qui rend difficile un aveu d'amour envers un courtisan fût-il un favori.

C'est avec Cammarano que la femme l'emporte nettement sur la reine: certes, dès le début Élisabeth redoute la trahison: «Ma Dio conceda […] / ch'io non gli scerna in core / macchia di tradimento» (I, 1). Mais déjà il est clair que cette trahison pourrait ne pas être uniquement politique, et son air d'entrée lève tous les doutes sur les sentiments qui dominent le cœur de la reine: «L'amor suo mi fè beata, / Mi sembrò del cielo un dono»; la cabalette ne fait que renforcer cette impression: «Se al mio piede amor ti guida, / innocente sei per me»; quant au duo qui suit, entre la reine et Robert, il affirme une fois de plus sa passion: «Un tenero core – mi rese felice / provai quel contento – che labbro non dice». Cette passion est suffisamment forte pour que dans l'air final, la reine abdique en faveur de Jacques, roi d'Écosse.

Cette évolution d'une reine amoureuse vers une femme passionnée qui se trouve aussi être reine nous conduit à poser la question des raisons pour lesquelles Élisabeth accepte la mort du comte d'Essex. Deux points sont à considérer: l'attitude politique et l'attitude amoureuse. Dans la tragédie de La Calprenède, les reproches politiques concernent son attitude en Irlande et on le soupçonne d'avoir préparé un accord avec les rebelles irlandais au lieu de les combattre comme il était tenu de le faire; le principal accusateur d'Essex est Cécile qui est un ennemi juré du comte: l'acte III est entièrement consacré au procès qui met Essex en accusation. Le comte est soutenu par Soubtantonne (une francisation évidente du comte de Southampton) qui entend partager le sort de son ami après lui avoir rappelé l'inconstance des monarques en des termes qui sont typiques de cette époque (songeons à Busenello et à *L'Incoronazione di Poppea*): «La puissance des rois ne peut être bornée / leur caprice à leur gré fait notre destinée / nous sommes leur jouet, et l'inconstante main / qui nous hausse aujourd'hui nous rabaisse demain» (I, 5). Essex se montre arrogant ou désinvolte: «Et j'ai trop de pouvoir sur l'esprit de la reine / quelque irrité qu'il soit, pour redouter sa hayne» (I, 5); pendant le procès, le comte conteste vigoureusement les preuves de la trahison qu'avance Cécile et, lorsqu'il est arrêté, il traite avec hauteur Sir Walter Raleigh: «Je vous ai déjà dit que ce discours m'offense, / que le royaume entier parle pour ma défense» (II, 4). Donc, sur le plan politique, dans la mesure où Essex n'a effectivement pas trahi son

pays dans l'expédition irlandaise, si orgueilleux et prétentieux soit-il, il apparaît comme une victime d'une conjuration menée par Cécile et Raleigh.

Sur le plan affectif, comme dans toutes les œuvres qui suivront, Essex n'est pas amoureux de la reine mais il a eu une aventure passagère avec madame Cécile et lors d'un entretien avec elle, il lui donne une bague que lui a donnée la reine en précisant qu'en toute occasion, et quels que soient ses torts, la remise à Élisabeth de la bague suffirait à lui assurer la vie sauve. Ce détail de la bague salvatrice se retrouve dans tous les textes sur le comte d'Essex à l'exception de la tragédie de Thomas Corneille qui estime que cet épisode est une invention pure et simple; nous verrons le parti que les romantiques arrivent à tirer de cette bague mais Corneille a raison de préciser que ce détail ne se trouve chez aucun historien [9]; il faut reconnaître qu'il est parfaitement invraisemblable qu'une reine toute puissante décide de sacrifier un aristocrate qui était son favori pour trahison et qu'elle reviendrait sur cette décision si on lui apporte une bague qu'elle aurait donnée à ce favori longtemps avant. Toutefois ce détail très théâtral est bien exploité comme nous le verrons.

Chez La Calprenède qui, selon Corneille, est l'inventeur de cet épisode de la bague, Essex remet donc cette bague à Madame Cécile pour qu'elle la remette à la reine et sauve ainsi sa vie (IV, 5); toutefois Madame Cécile en veut à Essex de ne l'avoir fréquentée que comme une aventure passagère et elle décide de se venger en ne donnant pas la bague à la reine (IV, 7); saisie d'un remords soudain quand elle réalise que cette bague peut sauver la vie du comte, elle hésite et demande conseil à son mari Cécile dont nous savons que c'est un ennemi juré d'Essex! On devine la suite et bien que la comte tente de s'informer pour savoir si Madame Cécile a fait la commission qui lui a été confiée (V, 1), il est décapité. À la fin de la pièce, Madame Cécile est bourrelée de remords et s'en prend avec violence à son mari qui lui a conseillé de ne pas donner la bague et qu'elle avoue détester. Elle finit par avouer à la reine qu'elle aimait Essex mais que déçue par son inconstance, elle s'est vengée en ne donnant pas la bague. La reine est consternée par l'attitude de Madame Cécile: «C'est par toi que je perds la moitié de mon âme, / c'est par toi seulement qu'un rapport inhumain / contre ma propre vie arme ma propre main» (V, dernière scène). Il faut reconnaître que cet épisode de la bague est assez maladroitement utilisé par La Calprenède et que les romantiques en tireront un bien meilleur parti.

Thomas Corneille ignore l'épisode de la bague mais il insiste sur l'orgueil du comte et sur son sens de l'honneur: «Et j'ai trop bien servi pour pouvoir redouter / ce que mes ennemis ont osé m'imputer» (I, 1). Convaincu de la fausseté des accusations, il refuse de se soumettre en demandant pardon: «Et j'ai le cœur trop haut pour pouvoir m'abaisser / à l'indigne prière où l'on veut me forcer» (II, 6). Plus encore que chez La Calprenède, le conflit entre la reine et le comte est le conflit entre un aristocrate imbu de son honneur et un monarque absolu qui veut faire plier la noblesse.

[9] Lytton Strachey confirme que ce détail n'a aucune vérité historique.

Mais chez Corneille aussi, il y a une femme: Essex n'aime pas la reine et c'est le seul héros qui avoue que ce n'est pas un crime de ne pas aimer sa reine («Le crime n'est pas grand de n'avoir pu l'aimer» V, 1) mais la reine est jalouse de la sœur de Suffolk qu'elle pense être la maîtresse d'Essex; en fait, cette dame représente ce que les Italiens appellent une femme-écran qui dissimule le véritable amour d'Essex, Henriette; mais Henriette vient d'épouser le duc d'Irton, non qu'elle l'aime car elle aime aussi le comte mais parce qu'elle craint qu'en lui rendant son amour, elle mette en danger Essex en suscitant la jalousie, voire la fureur de la reine. Cette situation un peu alambiquée est exposée par le comte dans un langage fleuri: «Toujours trop aimé d'elle il m'a fallu contraindre / cet amour qu'Henriette eut beau vouloir éteindre / pour ne hasarder pas un objet si charmant» (I, 1). Lors d'une explication avec Essex, Henriette n'est pas moins précieuse: «Tant que vous m'eussiez vue en pouvoir d'être à vous / Vous auriez dédaigné ce qu'eût pu son courroux» (I, 2). Pendant les premiers actes, la duchesse défend vigoureusement Essex mais voyant la rage de la reine contre la sœur de Suffolk, elle finit par avouer que c'est elle que le comte aime; maîtrisant sa jalousie, Élisabeth accepte de s'associer à la duchesse pour sauver Essex. Cette compassion ne servira à rien car elle ne peut épargner le comte que si celui-ci reconnaît sa culpabilité, ce qu'il refuse au nom de son honneur dont nous avons déjà parlé; par ailleurs, il ne tient plus à la vie ayant perdu la seule femme qu'il aimait; ce double renoncement laisse la voie libre aux ennemis du comte et la reine se rendra compte qu'elle a sacrifié un innocent.

Avec la pièce d'Ancelot s'amorce le virage de la tragédie vers le mélodrame; cette pièce est la source directe des deux livrets de Romani et de Cammarano; il suffit de se référer à la première scène pour s'en convaincre: la duchesse de Nottingham pleure en lisant l'histoire de Rosamonde qui était la rivale d'une reine et fut la victime de sa jalousie. On notera tout d'abord que l'on passe de Madame Cécile à Henriette et enfin à Sara di Nottingham; l'histoire légendaire de Rosamonde sera reprise dans un autre opéra de Donizetti *Rosmonda d'Inghilterra* dont le livret est préfacé par l'auteur Felice Romani: le roi d'Angleterre était marié à Léonore d'Aquitaine mais il était amoureux de Rosamonde Clifford; jalouse de cet amour que pourtant le roi gardait aussi secret que possible, Léonore réussit à trouver Rosamonde et la tua. L'allusion à Rosamonde est habile car elle nous fait immédiatement comprendre qu'il y a un rapport entre Rosamonde et la duchesse de Nottingham car Rosamonde qui est liée d'un amour réciproque au roi d'Angleterre, est la victime de la fureur jalouse de Léonore comme Sara, liée d'un amour réciproque à Robert Devereux, risque d'être la victime de la fureur jalouse d'Élisabeth reine d'Angleterre. Ainsi est immédiatement posé dès le départ le triangle amoureux Élisabeth, Sara, Robert Devereux (un homme et deux femmes) qui est une des figures les plus courantes du mélodrame à ceci près qu'Élisabeth ne comprendra qu'à la fin que Sara est sa rivale, même si elle comprend tout de suite qu'elle a une rivale.

Ancelot (suivi par Romani et Cammarano) va compliquer la situation en ajoutant un deuxième triangle Nottingham, Robert, Sara (une femme et deux

hommes). Pour que la morale soit sauve, le spectateur doit comprendre que Sara aimait Robert mais qu'elle a été contrainte par la reine d'épouser le duc de Nottingham et bien évidemment qu'elle lui restera fidèle même si son cœur appartient à Devereux. Pour que ce double triangle soit parfaitement clair (car au départ ni la reine ni Nottingham, fidèle ami de Robert, ne connaissent le lien secret de Robert et de Sara), Ancelot reprend l'épisode de la bague salvatrice et, cédant à un bref mouvement de jalousie de Sara, Robert lui donne la bague et par la suite il espère qu'elle s'en servira pour lui sauver la vie; en échange, Sara donne à Robert une écharpe de soie que son mari l'a vu tisser (détail nécessaire pour que le deuxième triangle devienne clair mais qui ne figure pas chez les auteurs baroques). Quand Robert est arrêté, on trouve sur lui l'écharpe qui est aussitôt remise à la reine. Élisabeth tient enfin la preuve qu'elle a une rivale même si elle ne sait pas à qui appartient cette écharpe! Elle fait part de ses soupçons au duc de Nottingham qui reconnaît l'écharpe, s'estime trahi par Robert et cède à la soif de la vengeance. En attendant, apprenant que Sara a reçu un mot de Robert, il empêche sa femme d'aller voir la reine car il comprend qu'elle lui apportera la bague salvatrice; et quand la duchesse vient voir la reine et lui révèle enfin qu'elle était sa rivale, il est trop tard car le comte d'Essex a été décapité et Nottingham est vengé. La reine est tentée de vouer à la mort le duc et la duchesse mais elle renonce à la vengeance et abdique en faveur de Jacques, roi d'Écosse. Il faut donc attendre le dénouement pour que les deux triangles apparaissent dans toute leur clarté.

En passant de l'époque baroque au romantisme, on passe de la tragédie au mélodrame. Les thèmes principaux sont au départ l'arrogance aristocratique du comte d'Essex et l'orgueil monarchique de la reine, autrement dit un profond malentendu au plus haut niveau de l'état. Le contenu passionnel est moins convaincant et sert avant tout à faire fonctionner l'intrigue. L'histoire est reprise à l'époque romantique avec un net virage vers la théâtralité du «mélo». L'intrigue trouve sa forme définitive avec Ancelot et sa mise en place du double triangle Elisabetta/Sara/Devereux d'un côté et Nottingham/Sara/Devereux de l'autre. Un autre trait du drame français, encore plus net chez les Italiens, est la sourdine imposée aux thèmes aristocratiques (arrogance féodale *vs* absolutisme royal) et la mise en valeur du contenu passionnel. Sur le plan de l'intrigue, les Italiens sont donc parfaitement tributaires de la pièce française.

Dans cet art de la *variatio* auquel se réduit souvent le livret d'opéra, la palme revient incontestablement à Cammarano et à Donizetti (à cette époque musicien et librettiste vivaient à Naples et l'on ne peut exclure de nombreux échanges oraux). On ne peut que souscrire à l'opinion de John Black suivant lequel «*Roberto Devereux* was one of the best libretti that Cammarano ever wrote, and a great improvement on Romani's earlier handling of the same source» [10]. À quoi tient cette supériorité? À la franchise avec laquelle Camma-

[10] John Black, *The Italian romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 41.

rano joue le jeu du mélodrame; ce jeu implique une parfaite transparence des personnages et leur coïncidence avec la ou les passions qui les meuvent. C'est bien le cas: Nottingham est un ami fidèle jusqu'à ce que la supposition que sa femme le trompe le rende férocement jaloux. Sara est la traditionnelle amoureuse contrariée, contrainte à un mariage par les règles de la vie sociale mais fidèle à son mari etc. Chaque personnage est pleinement conforme à sa passion que la musique incarne complètement là où Romani se montre plus mesuré dans la définition de ses personnages. Une autre règle du mélodrame est la clarté des conflits qui permet à la musique de faire valoir les contrastes. Un bon exemple de cette pratique est le trio qui termine le deuxième acte de l'opéra de Donizetti: ce trio est enclenché par un coup de théâtre: Raleigh remet à la reine une écharpe de soie qui a été saisie sur Roberto; elle ne sait pas à qui appartient cette écharpe mais devine que c'est le présent d'une rivale; quand Roberto arrive, folle de fureur et de jalousie la reine montre l'écharpe que reconnaissent immédiatement Devereux et surtout Nottingham qui peu avant le défendait avec véhémence devant la reine; le trio oppose donc la fureur royale d'Élisabeth, la stupeur qui se mue en courroux de Nottingham, et le désarroi de Devereux qui a tout fait pour cacher son amour pour Sara.

Il est paradoxal qu'une reine que l'histoire a définie «vierge» ait suscité tant de passions et se soit elle-même abandonnée à tant de violence. Mais c'est le propre de l'art que de transformer en mythes des personnages hors du commun, fût-ce en altérant leur vérité historique.

C'est avec plaisir que j'ai consacré ces quelques pages à la mémoire de Francesco Degrada. Outre que c'était un chercheur de premier ordre et un directeur de recherche très serviable avec tous ceux que je lui ai adressés, c'était un ami présent et chaleureux; dans des circonstances difficiles de ma vie, il m'a régulièrement téléphoné et remonté le moral. Ma compagne Michelle Nota l'amait beaucoup et je crois que cette affection était reciproque. Sa disparition l'a affectée autant que moi.

Paolo Fabbri

VISIONE E ASCOLTO NELL'OPERA ITALIANA DEL SEICENTO

Un'esperienza a due sensi

a Francesco Degrada
e al suo cantiere secentesco

Nel Prologo di *La Cleopatra*, dramma per musica di Giacomo Dall'Angelo andato in scena al teatro veneziano di S. Salvador nel 1662 nell'intonazione di Daniele da Castrovillari, un Giove inizialmente bellicoso si lascia facilmente ridurre a più miti consigli da un manipolo di «deità gradite»: Poesia, Invenzione, Pittura, Musica. Il quartetto ha appena preparato qualcosa – *La Cleopatra*, appunto – per dilettare i «Veneti eroi / raccolti in vago giro / di teatro novello, / ch'attendono da noi / con <il> plettro sonoro / a' lor gravi pensier dolce ristoro». Per illustrare il proprio prodotto, quelle prosopopee espongono partitamente i singoli apporti al lavoro complessivo:

Invenzione	Io già composi un drama, e con i miei sudori di Cleopatra ravivai gl'ardori.
Poesia	Di versi, e di parole io l'adornai.
Pittura	Io per rappresentarlo già le scene formai.
Musica	D'accenti armoniosi composi il canto, e a recitarlo esposi.

Benevolmente, Giove s'incaricherà di risvegliare Fortuna e di farle proteggere l'impresa escogitata dalle quattro: «Di queste deità / segui benigna il volo; / il lor drama seconda / di lieti applausi, ed in favori abbonda».

La scenetta è istruttiva della cooperazione (senza fusione reciproca, beninteso) cui erano chiamate emblematicamente le arti nel teatro tutto in musica. Qualcosa di analogo aveva fatto meno di una decina d'anni prima anche Giulio Cesare Sorrentino (per Cavalli) nel Prologo della versione veneziana del *Ciro* (1654), mostrando la Poesia che incalza Pittura a terminare le ultime scenografie, mentre Musica e Architettura ancora provano porzioni dell'imminente spettacolo. Pur nelle ovvie semplificazioni cui le esigenze teatrali li costringevano,

Dall'Angelo e Sorrentino riflettono gerarchie e principi di poetica che, specie nel primo, sono rilevabili fin dalla scansione e dall'ideale sequenza delle fasi di lavorazione illustrate sinteticamente nel testo. Alla base sta l'*inventio* – retoricamente – di un soggetto, e implicitamente la sua disposizione secondo una tela drammatica. Segue immediatamente la modellazione elocutiva dell'argomento prescelto e sceneggiato, disteso secondo le leggi della parola versificata. Pittura (con Architettura) e Musica intervengono da ultimo, nel momento precipuamente rappresentativo e dunque come elementi della *pronuntiatio*: a chiarire la natura essenzialmente letteraria anche del teatro musicale, la preminenza del suo esistere sulla pagina prima che sulle tavole del palcoscenico, e a ribadire come – nella dignità delle arti che vi concorrono – quelle legate ai codici verbali scritti dominino su quelle che si fondano su sistemi comunicativi non verbali, sull'oralità, su atti performativi.

Nell'incontro e incrocio con altre arti, ovviamente ciascuna rispondeva anzitutto a proprie leggi e teneva conto della propria storia, ma al contempo era costretta a elaborare strategie di adattamento e forme nuove di convivenza, producendo ibridazioni e meticci. Se destinata all'intonazione, la poesia non potrà non inventare accorgimenti adatti all'altro mezzo: uno per tutti, l'aria e ogni genere di morfologia misurata e conchiusa, significativamente detestata da chi difendeva confini e steccati, e riguardata invece come risorsa aggiuntiva e potenzialmente interessante da quanti erano (e sono) più attenti ai risultati che alla purezza del sangue. Accanto alle novità che in ambito letterario produsse quell'inedito rapporto tra musica e poesia, un altro caso di proficua, reciproca interferenza delle arti mi pare lo offrano proprio quelle visive. Anche stavolta, il sommarsi e intrecciarsi dei linguaggi determinò fenomeni che si ripercossero soprattutto sulla teatralità. Ma prima di questo, vorrei richiamare l'attenzione sul rapporto tra visione e pubblico d'opera, e come si sia evoluto a mano a mano che il modello produttivo alla veneziana s'impose.

A venir modificata, infatti, fu in primo luogo la modalità stessa della visione – direi –, via via che le sale di spettacolo andarono canonizzando tipologie planimetriche e architettoniche definitivamente adattate alle esigenze del nuovo genere [1]. Inizialmente incanalato in ambienti che fin lì avevano ospitato i tradizionali tipi drammatici, il teatro musicale modellò quelle strutture adeguandole alle proprie necessità, combinando e sfruttando al massimo soluzioni sperimentate per altre organizzazioni di spettacolo. Quelle che prevedevano l'uso di più di una zona d'azione (un palcoscenico – quando non due – e una platea), di fatto facevano convivere la visione prevalentemente frontale e quella a tutto tondo, l'altorilievo e la scultura semoventi. Grazie ad alcuni accorgimenti logistico-architettonici (netta incorniciatura, visione a distanza,

[1] Sulla questione della sistemazione dell'orchestra, cfr. Paolo Fabbri, *L'espace du son dans les théâtres italiens du XVIIe siècle*, in Charles Mazouer (éd.), *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIe siècle. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVIIe siècle européen. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11-13 mars 2004*, Tübingen, Narr, 2006, pp. 173-187.

invisibilità dell'orchestra), il palcoscenico veniva contemplato con distacco come quadro sonoro animato. In certi momenti, grazie a scivoli o scalinate da lì potevano mirabilmente uscire i personaggi fantastici, quasi entrando nella dimensione del presente e del reale. Sono tutti aspetti che le sale teatrali e le disposizioni primo-secentesche, ma soprattutto i tipi di produzione-consumo e le finalità di quelle manifestazioni, garantivano. Il carattere di aristocratica festa permetteva quelle commistioni temporali e concettuali, che moltiplicavano anche i punti di vista.

In seguito, l'organizzazione impresariale, le finalità lucrose e la serialità del prodotto imporranno criteri di funzionalità che tenderanno a uniformare le sale teatrali (di corte o aperte al pubblico che fossero) e ad appiattire la modalità visiva riducendola unicamente a quella frontale, in parallelo col definitivo passaggio dall'evento-festa all'evento-spettacolo, in cui i ruoli di spettatori-ascoltatori sono ben distinti da quelli dei personaggi-esecutori. Ma al contempo, lo sfruttamento al massimo dello spazio destinato ad alloggiare il pubblico (in orizzontale e in verticale, nei palchi), compresa la platea e le zone laterali davanti al palcoscenico, determinavano saldatura tra alloggiamenti per il pubblico e scatola illusionistica per la rappresentazione: il che impose il sacrificio dell'incorniciatura 'architettonica' della scena e lo sviluppo in profondità – piuttosto – dell'arcoscenico.

Abolite le distanze di sicurezza e le riquadrature che ben isolavano a colpo d'occhio il mondo della finzione da quello reale (salvo a emulsionarli consapevolmente, se la festa lo avesse richiesto), una così stretta coesistenza parrebbe da leggersi come una reciproca compenetrazione, e andare contro la netta distinzione di ruoli – attivi e passivi – nello spettacolo. Unica barriera tra le due dimensioni, il settore ai piedi del proscenio ora occupato stabilmente dall'orchestra. Per sussistere, la visione illusionistica dell'altorilievo mobile e sonoro allestito in palcoscenico ora esigeva però una visione selettiva, che prescindeva da distorsioni prospettiche e intromissioni spurie o incongrue: gli orchestrali all'opera, i loro moderni abbigliamenti e strumenti, teste e manici che travalicavano il livello del palco sconfinando dalla cornice al quadro. O meglio, adesso operavano le convenzioni del nuovo genere ormai affermatosi, la cui intensa sistematicità aveva permesso rapide metabolizzazioni: gli spazi per spettatori ed esecutori potevano anche risultare separati da esigui confini, dato che era risaputo come i relativi ruoli fossero rigidamente prefissati e separati; l'orchestra era, sì, visibile, ma un implicito patto collettivo la rendeva irrilevante alla vista, e di fatto trasparente. Insomma, il modo di vedere dello spettatore d'opera necessitava esso stesso di intese da accettare e condividere: elementi insignificanti da espungere mentalmente, mutamenti a vista quasi mai da interpretare 'naturalisticamente' come mirabili effetti di magia. Più di altre forme artistiche fondato su accordi sottintesi, il teatro per musica ha imposto la sua parte di convenzioni – oltre che all'orecchio – anche all'occhio.

Ma vengo a quelle questioni di teatralità connesse all'interferenza fra le varie componenti dell'opera in musica, cui avevo fatto cenno, e che a mio avviso

dovrebbero essere ben presenti specie a chi oggi ripropone sulla scena testi del teatro d'opera.

Mi riferisco anzitutto alla pittura scenografica. La pratica delle mutazioni sceniche, nel teatro d'opera, e i cambi di quinte e fondali che idealmente sballottavano lo spettatore da un ambiente all'altro, erano la prova forse più flagrante della non osservanza delle cosiddette unità aristoteliche. Di sicuro, si mutava repentinamente di luogo: ma anche la linearità del flusso temporale senza dubbio ne risentiva, e la compattezza del soggetto rappresentato certo non se ne giovava. Oltre a tutto questo, però, più significativo mi sembra il fatto che quei rivolgimenti visivi costituissero forti segnali articolatori all'interno degli atti, porzioni unitarie della visione-rappresentazione analoghe ai piani-sequenza del linguaggio cinematografico (e tra parentesi, la significatività di tali scompartimenti dovrebbe inibire la scarsa connotabilità di ciascuna, o peggio l'appiattimento sulla scena unica troppo spesso attuate da registi e scenografi odierni: e non solo per l'opera del Seicento). Il merito di aver attirato la nostra attenzione su questo fondamentale aspetto va riconosciuto a Harold Powers e a un suo celebre intervento del 1961 [2]. Immaginando una segmentazione del testo-spettacolo (l'opera nella sua globalità, e nella sua dimensione rappresentativa) dal più grande al più piccolo, avremo quindi:

> Atto — Mutazione scenografica — Scena — Stili poetico-musicali (recitativo, arioso, aria ecc.).

Già ad una prima occhiata, l'eterogeneità di questa serie la dice lunga sull'intreccio delle arti nel teatro d'opera. Gli apporti della visività (Mutazione) si affiancano a quelli letterari e musicali (Stili), la scrittura scenica (Atto, Scena) si alterna alle modalità della sua ambientazione e 'pronuncia'.

Lo schema sollecita letture dei testi che privilegino i rapporti tra le categorie interessate, a cominciare da quelle contigue. Ad esempio, Powers ha brillantemente fatto funzionare il nesso tra Scena e Mutazione scenografica in particolare azionato attraverso la procedura della raciniana *liaison des scènes* e la molteplicità dei relativi schemi possibili. Ha ugualmente analizzato il rapporto che intercorre tra Stili e Scena specie per quel che riguarda la collocazione delle arie rispetto all'arrivo o partenza del personaggio cui spettano. Ma non si dovranno trascurare neppure le interconnessioni tra livelli non adiacenti: ad esempio, quelle tra Stili e Mutazione. Voglio dire che, se la posizione di un'aria all'ingresso o al momentaneo commiato di un nuovo personaggio è situazione di relativo spicco nell'articolazione interna di una Scena, la sempre più ramificata struttura che si viene formando mediante le *liaisons des scènes* impone di considerarne la collocazione anche all'interno di quel ben più complesso grappolo.

Ad esempio, il primo atto di *L'Idalma* di De Totis-Pasquini (1680) si scompone in tre blocchi nei quali le compagini di scene interconnesse s'incastrano

---

[2] Harold S. Powers, *Il «Serse» trasformato. I*, «The musical quarterly» 47 (1961), pp. 481-492.

perfettamente in altrettanti ambienti scenografici. L'abbandono della protagonista addormentata nel Bosco (scene 1-2), da parte di un Lindoro dongiovanni che l'ha appena rapita ma ne è pentito e vorrebbe ritornare dall'amata Irene, presenta un'escursione che va dalla dubbiosa arietta iniziale di Lindoro indirizzata al proprio cuore titubante (in apertura alla scena 1), all'aria di furore di Idalma derelitta che vuole vendetta (termine della scena 2). Le sue ripetute, veloci progressioni vocalizzate e protratte sono, sì, emblemi sonori di un animo in tumulto: ma non appena si assisterà alla mutazione dello sfondo che segue immediatamente il suo allontanarsi dal palco, esse potranno venir lette retrospettivamente come altrettante tecniche di dilatazione e perorazione conclusiva che ben si addicono alla chiusura intermedia di una sezione significativa (e dunque come sonori segnali di retorica drammaturgica). Al cambio di scenografia, il sollevarsi del fondale mostra quel Cortile di palazzo che ospiterà la sequenza successiva (3-7), e anzitutto il languido duettino amoroso tra Irene e il suo recente sposo Celindo: la mutazione funge da svelamento letterale e metaforico (l'ex amata di Lindoro si è nel frattempo sposata), e la pagina musicale acquista un ben diverso rilievo sia per l'immediata collocazione in quell'ideale voltar di pagina, sia nel raffronto ravvicinato con le situazioni del segmento precedente. Prima di passare al successivo, che si svolge in una Galleria (8-11), le azioni che si volgono nel Cortile sono coronate da un duetto comico dei due servi Dorillo ed Ergildo, opportunamente connotato da stilemi letterari e musicali di grado inferiore. Collocata com'è a fine sequenza, la scenetta funge da siparietto distensivo senza andare a interferire con la vicenda principale: dunque, incrina la complessiva omogeneità dei generi, ma intaccandola solo marginalmente. Nuova mutazione e altro cambio di pagina. Dialogando col fratello e con Idalma, e sentendola illustrare il proprio amore, Irene viene progressivamente a conoscenza delle malefatte di Lindoro, e matura il proposito di affrontarlo. L'escursione dall'attacco in semplice dialogo recitativo all'aria strofica finale, attraverso un primo più dimesso monologo recitativo aperto e chiuso da *refrain* arioso (scena 10), scandisce le tappe di un percorso interiore che risulta ben più efficace proprio perché serrato in un'unica compatta cornice scenica.

Un altro ordine di considerazioni concerne proprio l'aria intesa come veicolo principale di comunicazione dell'opera italiana. Qualunque siano state le ragioni del suo rapido incremento, nel pieno Seicento, e dell'allargarsi delle situazioni di sua competenza, restava il fatto che sempre più numerosi erano ora i momenti che richiedevano un temporaneo stazionare del personaggio in una determinata 'posa' poetico-musicale. Non di rado, e con crescente fortuna, sappiamo come quell'attitudine si precisò sceneggiando allocuzioni a interlocutori muti (Amore, il proprio cuore, il Fato ecc.), oppure oggettivando la propria situazione psicologica in un'immagine che la musica s'incaricava di tradurre per similitudine tra suoni e suoni (il tuono, il mugghiar di mare irato, la bellica tromba ecc.), o metaforizzando per analogia tra immagini e suoni (l'onda placida o in tempesta, il baleno, navicelle e farfallette, e via rimembrando). Non meno frequenti – anche questo è ben noto – furono i casi in cui la posa

aveva natura 'affettuosa'. L'espansione delle dimensioni musicali dell'aria, nel secondo e tardo Seicento, obbligò poi a stasi via via più ampie. Insomma, nel perdere le caratteristiche fin lì detenute (di momento realistico o parenetico, oppure adatto a personaggi comici o sovrannaturali) per affrontare il variopinto mondo degli umani 'affetti', l'aria tendeva a trasformare sempre più il decorso drammatico dell'opera in musica in un'ideale galleria di posture ritrattistiche, di quadri viventi che sfilavano davanti a visitatori/spettatori immobili.

Quest'impressione è ulteriormente accresciuta dal tipo d'aria sempre più diffuso nel secondo Seicento: quella cioè cosiddetta con «intercalare» o «ritornello», in cui l'esordio viene riproposto anche come congedo, e che solitamente suscita un interesse di tipo più che altro biologico-evolutivo per la possibilità d'individuarvi il nudo seme destinato a generare l'aria col *da capo*. Ma se si accantona una simile prospettiva filogenetica, e si esamina quella configurazione in sé, come schema in cui un *incipit* è predisposto a dar compiutezza a brani di cui costituirà anche l'*explicit*, quel «ritornello» finiva per racchiudere in compendio il senso drammatico dell'intero brano. «Per pietà, deh torna a me. / Ah Feraspe, e dove sei? / Se dolenti i lumi miei / non san viver senza te, / per pietà, deh torna a me» invoca la sventurata Eurinda nel *Moro per amore* di Orsini-Stradella (1682: III, 6). Rispetto alla pagina completa, l'«intercalare» ne forniva la quintessenza sigillata in un breve motto. «Et allora è più bello, quando contiene qualche bella sentenza degna d'esser replicata più volte, acciò meglio nella mente s'imprima», raccomandava Loreto Mattei [3], il quale definiva quel «ritornello» come una cornice circolare («orbiculata») che racchiudeva l'ideale 'tondo' della strofe vera e propria. Tutte immagini che accrescono la sensazione di sequenze drammatiche pensate come pareti di una galleria costellata di quadri il più delle volte corredati da didascalie racchiuse in un apposito cartiglio esplicativo, concreta manifestazione di intenzioni comunicative ridondanti ma anche desiderose di sintesi e sinestesie, un po' al modo dell'impresistica. Anzi, in qualche caso le forze della serialità e delle convenzioni producono veri e propri emblemi sonori, eloquenti per via non verbale. «Taci, che troppo Eurinda oggi è infelice», impone la già citata principessa protagonista del *Moro per amore* (II, 6) rivolgendosi a Feraspe, da lei amato segretamente e senza speranza, in quanto servo e perdipiù moro (in realtà non è né l'uno né l'altro, bensì provvidenzialmente il principe Floridoro doppiamente travestito per poter avvicinare appunto l'amata Eurinda). Dopo avergli ordinato in recitativo il silenzio, la donna si abbandona a un'aria strofica i cui versi suonano: «Quante forme strane e varie / di tormenti incomparabili / il destin serbò per me: / quante forze empie e contrarie / degl'influssi più implacabili / ad abbatter la mia fè». Ben più del testo letterario, di tono tutto sommato generico e moderatamente

[3] Loreto Mattei, *Teorica del verso volgare e prattica di retta pronunzia*, Venezia, Albrizzi, 1695, pp. 78-79: cit. in Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 235-236; poi in *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 252-253.

recriminatorio, è il basso continuo a chiarirci la vera natura della situazione: la serie ostinata di tetracordi discendenti segnala inequivocabilmente, come ci ha insegnato Ellen Rosand [4], trattarsi di una scena di 'lamento', e dunque – nell'ideale diagramma drammaturgico dell'opera – di un picco svettante per intensità patetica e rilievo scenico. Il segno musicale qui congloba percezione uditiva e senso teatrale, quasi fosse un ideale geroglifico sonoro che trasferisce all'orecchio le prerogative dell'occhio.

In simili pose, il personaggio indugiava a chiarire – perlopiù a se stesso, sicuramente agli ascoltatori – la propria condizione psicologica, notomizzandola o proiettandola all'esterno su oggetti e situazioni di natura. La capacità di reggere gittate più lunghe, da parte del linguaggio musicale, equivaleva a un far grande, a ridondanza e rifinitura di particolari, abbondando in dettagli. Resta il fatto che si trattava di una dimensione interiore dell'azione teatrale – e di una temporalità diversa – rispetto a quella agìta in tempo (quasi) reale. Tralascio tutto quello che può funzionare come ristagno temporale, riflessione monologante, pensiero ad alta voce. Per il resto, la dilatazione più o meno ampia di un momento drammatico coglie il personaggio in un attimo significativo, e ve lo fissa per un periodo che dal tardo Seicento può essere già ragguardevole anche cronometricamente, ma che sarà tanto più indefinito quanto più la musica tenderà a far prevalere i propri sistemi di organizzazione grammaticale, e dunque temporale. Se la ritrattistica e la raffigurazione coeve abbiano sviluppato soluzioni analoghe (scene arricchite da correlativi oggettivi, pose deformate pateticamente, istanti bloccati per sempre) meglio di me può ovviamente certificarlo uno storico dell'arte: pensando a ritratti con nature morte, languide Ester semi-svenute, ragazzi morsi da un ramarro, sarei tentato di rispondere affermativamente, ma sono al tempo stesso consapevole dei pericoli cui va incontro il dilettante facilmente entusiasta.

Da ultimo, un esplicito rapporto fra teatro d'opera e arti figurative lo instaurano le visualizzazioni che a volte corredano i libretti d'opera secenteschi. Non è infrequente infatti, in quest'epoca, trovarne di decorati da antiporte figurate. Il problema è che non tutti gli esemplari superstiti pubblicati per la medesima rappresentazione ne sono ugualmente dotati: perché prodotto di diverse tirature? o perché solo successivamente furono privati di quell'attraente apparato iconografico? oppure si tratta di oggetti già all'origine confezionati in modo più o meno lussuoso? Per ambire a una ragionevole completezza, la ricerca andrebbe condotta su ogni copia giunta fino a noi. Alla luce di questo avvertimento, le indicazioni che fornisco risulteranno dunque ancor più parziali.

Come ho già avuto modo di segnalare [5], le scelte illustrative si orientarono su immagini genericamente allegoriche, su raffigurazioni che intendevano al-

---

[4] Ellen Rosand, *The descending tetrachord: an emblem of Lament*, «The musical quarterly» 55 (1979), pp. 346-359; poi in *Opera in seventeenth-century Venice. The creation of a genre*, Oxford, University of California Press 1991, p. 369 ss.

[5] Fabbri, *Il secolo cantante* cit., pp. 77 e 143 (nuova edizione ampliata: p. 83).

ludere alla vicenda rappresentata o a suoi antefatti, e infine – sempre più spesso – a situazioni tipiche del dramma sceneggiato. A mio avviso, sono queste ultime le più interessanti. Esse isolavano e delineavano momenti o quadri scenici, e ne agevolavano la cristallizzazione conferendo loro una supplementare ratifica. Collocate in posizione di assoluto rilievo (proprio ad apertura degli apparati pre-testuali), quelle enfatiche estrapolazioni visive davano concreta testimonianza della capacità di richiamo di quadri o *topoi* drammatico-musicali. Vignette del genere risultano testimonianze preziose per documentare costumi e scenografie (almeno parzialmente), gesti, pose, e dunque anche natura e livello della vicenda e della sua ambientazione (eroica o comica, orientaleggiante o no).

L'impianto a visuale larga, l'anticipata segnalazione di meraviglie scenotecniche, o la riproduzione di scene di massa, per alcune di esse tradiva il desiderio di puntare sulla componente spettacolare. Lo danno a vedere il trionfo conclusivo della virtuosa Clotilde di *La forza della virtù* di David-Pollarolo (S. Giovanni Grisostomo 1693: III, 6), i quadri d'assieme di *Eraclea* di Godi-Sabadini (S. Salvatore 1696: I, 7) e di *Numa Pompilio* di Noris-Pagliardi (Grimani 1674: I, 14).

L'intervento di macchine e costruzioni scenografiche complesse è segnalato in *La divisione del mondo* di Corradi-Legrenzi (S. Salvatore 1675: I, 1), *Il pastore d'Anfriso* di Frigimelica Roberti-Pollarolo (S. Giovanni Grisostomo 1695: intermezzi III e ultimo), *Il ripudio d'Ottavia* di Noris-Pollarolo (S. Giovanni Grisostomo 1699: II, 14). Nella medesima categoria di effetti speciali può rientrare l'inopinata situazione di *Il Nicomede in Bitinia* di Giannini-Grossi (Zane 1677: II, 27): mentre si rappresenta un «regio drama» su di «una scena in scena», si simula l'incidente a una macchina che fa cadere Apollo e rovinare l'apparato del teatro nel teatro, travolgendo Nicomede finto moro. Pur nelle ristrette dimensioni (magari ampliate grazie a inserti pieghevoli), vengono ritratte scene di massa spettacolari quali la rassegna delle Amazzoni in *Le Amazzoni nell'Isole Fortunate* di Piccioli-? (Piazzola sul Brenta 1679: III, 9) o il trionfo di Cesare in apertura di *Giulio Cesare trionfante* di Orlandi-Freschi (S. Angelo 1682: I, 1), la scena del rapimento in *Il ratto delle Sabine* di Bussani-Agostini (Grimani 1680: II, 6) o quella della battaglia in *Massenzio* di Bussani-Sartorio (S. Salvatore 1673: III, 23-24), oppure l'iniziale sbarco ad Anzio nel *Genserico* di Beregani-Partenio (Grimani 1669). Il disegnatore si può soffermare su particolari di situazioni analogamente collettive, quali i trionfi di altri condottieri, magari in versione esotica o perfino notturna: di Annibale (*Annibale in Capua* di Beregani-Ziani, Grimani 1661: I, 1), di Attila (*Attila* di Noris-Ziani, Grimani 1672: I, 1), della regina Tomiri che esibisce la testa del vinto Ciro (*Tomiri* di Medolago-Vitali, S. Cassiano 1680: I, 1).

Altre volte, il momento emblematico da riprodurre mette a fuoco i protagonisti, o addirittura un solo personaggio, ma colti in situazioni topiche. Ecco allora il protagonista in catene (Dori finta Alì in *La Dori* di Apolloni-Cesti: S. Salvatore 1663), la scena del sonno (Eupatra soccorre il moribondo Antioco

in *L'Eupatra* di Faustini-Ziani, Grimani 1655: III, 13; *Tito Manlio* di Noris-Pollarolo, Pratolino 1696: III, 1; *Il colore fa la regina* di Noris-?, Grimani 1700: II, 4), quella del salto (o tuffo: Pompeo gettato nel Tevere e poi salvato da Giulia in *Antonino e Pompeiano* di Bussani-Sartorio, S. Salvatore 1677: I, 26; la protagonista prigioniera che da una torre si getta nel lago ed è salvata da Adelberto in *L'Adelaide* di Dolfin-Sartorio, Vendramin 1672: I, 8; il «messo del Sultano» gettato a mare in *L'Ibraim sultano* di Morselli-Pollarolo, Grimani 1692: I, 1). L'efferatezza del tiranno si mostra nei macabri e turpi banchetti di *Rosimonda* di Frigimelica Roberti e Pollarolo (S. Giovanni Grisostomo 1696: I, 1) e di *Marzio Coriolano* di Noris-Pollarolo (S. Giovanni Grisostomo 1698: II, 15-18). La lacerante situazione del personaggio obbligato a giustiziare l'amato/amata è ritratta in *Sesto Tarquinio* di Badoer-Tomasi (S. Salvatore 1679: III, 13-14), con Eurinda in abito da guerriero in attitudine da san Sebastiano. In una scena allo specchio si esibisce la protagonista di *La Semiramide* di Moniglia-Ziani (1671). Gesti eloquenti ed esemplari emblematizzano il tema della magnanimità dell'eroe: piuttosto che dichiarasi imperatore, per quanto incalzato minacciosamente dalle sue truppe, il leale protagonista di *Germanico sul Reno* di Corradi-Legrenzi (S. Salvatore 1676: I, 11-12) tenta di uccidersi, fermato da moglie e figlio; un quadro di riappacificazione compare a conclusione di *L'amante eroe* di David-Ziani (S. Salvatore 1691: III, ultima), mentre accoglienze benevole – sincere o finte – si vedono in *Pirro e Demetrio* di Morselli-Tosi (S. Giovanni Grisostomo 1690: I, 3), e in *Laodicea e Berenice* di Noris-Perti (S. Salvatore 1695: II, 17).

Anche se meno fortunate e replicate, altre situazioni costituivano pur sempre momenti di particolare spicco nell'economia drammaturgica di questo o quel titolo. Ad esempio, in *Furio Camillo* di Noris-? (S. Salvatore 1692: I, 4) il pedagogo Erippo offre vilmente al nemico i suoi discepoli, figli dei maggiorenti dell'assediata Faleria, per facilitare col ricatto la presa della propria città; il coraggioso Narsete uccide il leone destinato dal tiranno a sbranare moglie e figlio in *Diocletiano* di Noris-Pallavicino (Grimani 1675: I, 14-16); da commedia è la situazione di *Amor e dover* di David-Pollarolo (S. Giovanni Grisostomo 1697: III, 9) in cui un personaggio nascosto fa capolino per spiare e carpire brandelli di conversazione.

Su qualunque di queste soluzioni fosse caduta la scelta, si trattava comunque di cosa ben diversa dalle incisioni celebrative o commemorative che avevano talvolta accompagnato descrizioni o libretti o partiture delle produzioni di corte. Formato e contenuto della vignetta ora parlavano all'ignoto acquirente di quel volumetto e del bollettino d'ingresso, attraverso l'occhio sollecitando la curiosità, e successivamente la memoria dell'orecchio.

Enrico Fubini

MUSICA E RIVOLUZIONE

È poco più che un luogo comune affermare che gli Enciclopedisti hanno preparato la Rivoluzione francese, che ne sono stati i primi ideologi, che ne hanno posto le fondamenta, rendendola così attuabile. Tuttavia al di là delle generiche affermazioni può essere interessante verificare nel concreto come alcuni concetti specifici elaborati dai *philosophes* hanno assunto una connotazione ideologica tale da prefigurare una futura utilizzazione in chiave rivoluzionaria. La mitizzazione del teatro greco appartiene proprio a questa rosa di concetti: infatti alcuni tratti della musica scritta negli anni della rivoluzione o in quelli immediatamente successivi portano in qualche modo l'impronta che deriva loro dalla riflessione su questo mito da parte degli Enciclopedisti.

Il teatro greco ha sempre giocato un ruolo mitico nella storia della cultura occidentale. Si direbbe che tanto più è oscuro e sconosciuto un fenomeno storico, tanto più esso ha una forza e una suggestione mitopoietica. Oscuro e sconosciuto il teatro greco soprattutto per la sua origine e per la sua valenza musicale. Perciò dal Rinascimento in poi è sempre stato un punto di riferimento mitico e immaginifico capace di assumere significati diversi e talvolta opposti. Tuttavia se in generale il modello artistico greco, in particolare quello architettonico e scultoreo, ha avuto per lo più una valenza conservatrice e neoclassica, il mito del teatro greco invece ha assunto non di rado una funzione propulsiva, rinnovatrice e a volte anche rivoluzionaria, in particolare per quanto riguarda la musica.

Nella storia del melodramma, spettacolo che di fatto ha ben scarsa parentela con il teatro greco, il mito della grecità ha per lo più assunto la funzione di richiamo alle origini, di ritorno alla purezza e soprattutto alla linearità drammatica primitiva. Ma negli scritti degli Enciclopedisti il mito del teatro greco viene invece ad assumere una funzione ancora diversa. Non si tratta più di un richiamo alle origini del melodramma e neppure di una delle tante proposte di riforma del melodramma. In realtà, negli scritti di Rousseau, di Diderot, di D'Alembert, di Grimm e di altri ancora, si vagheggia di uno spettacolo ancora tutto da inventare, e la Grecia antica potrebbe essere per l'appunto il riferimento ideale per l'invenzione di un simile spettacolo: i suoi tratti tuttavia vengono delineati a

partire da esigenze di carattere etico-politico piuttosto che artistico. La Grecia antica non ha perciò la funzione di archetipo di perfezione classica, di modello artistico da imitare o da rinnovare e neppure di nostalgico ricordo di un'antica e splendida civiltà artistica a cui il mondo moderno deve rivolgersi per ritrovare lo splendore perduto. Il teatro greco vagheggiato dagli Enciclopedisti ha alcuni tratti che attraggono e affascinano i *philosophes*, tratti che significativamente però riguardano le modalità con cui tale spettacolo veniva prodotto, rappresentato e fruito, più ancora del suo contenuto o dei suoi caratteri stilistici ed estetici. La forte componente etica e a volte moralistica che gli Enciclopedisti proiettavano su tutta l'arte spiega forse la particolare attenzione portata al teatro greco. Significativo un passo di Rousseau nella *Lettre a M. D'Alembert*, nella *Lettre sur les spectacles* del 1758, in cui traccia il suo progetto di teatro per la libera città di Ginevra, richiamandosi, non a caso, solamente al modello greco e indicando alcuni tratti specifici di tale teatro, degni di essere imitati:

> Dal momento che la tragedia aveva in sé qualcosa di sacro nella sua origine, a tutta prima i suoi attori furono considerati piuttosto come sacerdoti che come buffoni. Poiché tutti i soggetti di queste rappresentazioni erano tratti da avvenimenti nazionali dell'antichità di cui i greci erano adoratori, essi vedevano in questi attori più che gente di teatro che recitava delle favole, cittadini istruiti che rappresentavano agli occhi dei loro compatrioti la storia del loro paese. Questo popolo, entusiasta della propria libertà fino al punto di credere che i greci fossero i soli uomini liberi per natura, si ricordavano con vivo sentimento di piacere degli antichi dolori e dei delitti dei propri capi. Questi grandi affreschi storici erano istruttivi e non potevano che portare rispetto per ciò che procurava loro questa istruzione. Dal momento che la tragedia in origine era recitata solamente da uomini, non si verificava nel loro teatro quella mescolanza scandalosa di uomini e donne che fa sì che i nostri teatri si trasformino in altrettante scuole di cattivi costumi. Infine i loro spettacoli non avevano nulla della meschineria di quelli di oggi. I loro teatri non sorgevano né per interesse né per avarizia. Non erano rinchiusi in oscure prigioni. I loro attori non avevano bisogno di far pagare gli spettatori né di osservare con la coda dell'occhio quanta gente entrava, per aver la garanzia di potersi pagare il pranzo. Quei grandi e superbi spettacoli, rappresentati sotto il cielo, di fronte a tutta una nazione, offrivano solamente la visione di combattimenti, di vittorie, di premi, tutti soggetti capaci d'ispirare ai greci un'ardente emulazione e d'infiammare i loro cuori di sentimenti di onore e di gloria. È in questo imponente apparato, atto ad elevare e a scuotere l'animo che gli attori, animati dal medesimo zelo, condividevano, a seconda del loro talento, gli onori resi ai vincitori dei giochi, e spesso anche agli uomini più eccelsi della nazione. Non sono sorpreso che il loro mestiere, lungi dall'avvilirli, conferiva loro quella coraggiosa fierezza e quel nobile disinteressamento che a volte sembrava innalzare l'attore sino al livello del suo personaggio.

Valeva la pena di riportare questo lungo passo perché in esso sono riassunti e sintetizzati alcuni dei temi più importanti presenti anche negli scritti di altri Enciclopedisti sul teatro greco, che si traducono nel vagheggiamento di nuovi ideali musicali. Espressioni non molto diverse troviamo in Diderot. Nel secondo degli *Entretiens sur le fils naturel* riprende in vari passi il tema del teatro greco,

mitizzandolo con grande enfasi, nella stessa direzione di Rousseau. L'enfasi è posta qui soprattutto sulla forza emotiva che scaturisce dallo spettacolo tragico, forza che si fonda sia sulle grandi passioni che si agitano sulla scena, sia sulle grandi masse che possono assistere allo spettacolo, la cui presenza agisce da amplificatore delle emozioni, sia sulla constatazione che lo spettacolo è composito, cioè concorrono alla sua riuscita e al suo potenziamento più arti, poesia, musica, declamazione, pantomima, architettura, danza ecc. Ecco come Diderot descrive in un immaginario teatro greco la scena delle *Eumenidi* di Eschilo:

> Da una parte vi era uno spazio su cui le Furie scatenate cercavano Oreste che era sfuggito alle loro caccia mentre erano assopite; dall'altra si vedeva il colpevole, con la fronte cinta da una benda ai piedi della statua di Minerva, implorante la sua assistenza. Qui Oreste rivolge la sua supplica alla dea; là le Furie si agitano: vanno, vengono, corrono. Infine una di loro grida: «Ecco la traccia di sangue che il parricida ha lasciato sui suoi passi. Lo sento, lo sento […]». Che momenti di terrore e di pietà quando si sente la preghiera e i gemiti dell'infelice tra le grida e i movimenti terribili degli esseri crudeli che lo cercano! Forse che si rappresenta qualcosa di simile nei nostri teatri? Nei teatri non si può mostrare che un'azione, mentre nella natura ci sono sempre più azioni simultanee, e la loro rappresentazione simultanea, rafforzandosi le azioni le une con le altre, produrrebbero su di noi effetti terribili. Allora tremeremmo per andare allo spettacolo e non potremmo farne a meno. Allora invece di quelle piccole emozioni passeggere, di quei freddi applausi, di quelle poche lacrime di cui il poeta si accontenta, lo spettacolo sconvolgerebbe lo spirito, porterebbe alle anime il turbamento e lo spavento; allora vedremmo i fenomeni della tragedia antica possibili, anche se si stenta a porvi fede, rinnovarsi tra noi.

E ancora poco oltre nel dialogo tra il Moi e Dorval l'accento viene posto sul tema centrale, cioè sul pubblico:

> DORVAL Non vorrei riportare sulla scena i grandi coturni, gli abiti colossali, le maschere, gli artifici per diffondere la voce, anche se sono elementi necessari di un sistema teatrale. Infatti non c'era in tutto ciò qualcosa d'indispensabile? e credete voi la loro eliminazione non abbia significato porre ulteriori ostacoli al genio, dal momento in cui lo si è privato di una grande risorsa?
>
> MOI Quali risorse?
> La partecipazione di un grande numero di spettatori. Oggi non ci sono più, in effetti, spettacoli pubblici. Quale rapporto tra il nostro pubblico a teatro, anche nei giorni più affollato, e il pubblico del popolo ateniese o romano? I teatri antichi contenevano sino a ottantamila cittadini. La scena di Scauro era decorata con trecentosessanta colonne e tre mila statue. Per la per la costruzione di questi edifici si impiegavano tutti i mezzi possibili per enfatizzare gli strumenti e le voci. Tutto era come un grande strumento.
>
> […]
>
> DORVAL Giudicate la forza rappresentata dal concorso di un grande numero di spettatori! Voi sapete bene quali affetti si producono tra gli uomini e

> come si propagano le emozioni nelle sommosse popolari. Non pensate che quaranta o cinquantamila persone si controllino per buona educazione. Se capita che una grande personalità della repubblica versi una lacrima, quali effetti ciò può produrre sul resto degli spettatori! Non vi è nulla di più patetico del dolore di un uomo venerando!
> Colui che non sente intensificarsi le sue emozioni a causa del grande numero di persone che ne partecipano, ha qualche vizio segreto; nel suo carattere ha qualcosa di solitario che mi dispiace. Ma se il concorso di un grande numero di spettatori deve aumentare l'emozione dello spettatore, quale influenza dovrà avere sugli autori e sugli attori! Quale differenza tra il far divertire in un certo giorno, da questa a quell'ora, in un piccolo ambiente oscuro, qualche centinaio di persone, o invece fissare l'attenzione di un'intera nazione nei suoi giorni solenni, occupare i suoi palazzi più sontuosi e vedere questi edifici circondati e riempiti di un'innumerevole moltitudine, il cui divertimento o la cui noia dipende dal nostro talento!

Questi passi, anche se stralciati dal contesto più ampio in cui sono inseriti, sono sufficienti a far emergere con chiarezza le motivazioni che hanno guidato gli Enciclopedisti nella mitizzazione del teatro greco, mitizzazione quanto mai lontana e semmai di segno opposto a quella di tipo neoclassico e aristocratico di cui si faceva promotore negli stessi anni, ad esempio, un Voltaire.

È interessante notare come questo vagheggiamento del teatro antico prefiguri un modo di concepire la musica e lo spettacolo che qualche decennio più tardi si ritroverà nella musica della rivoluzione. Esaminiamo pertanto più in dettaglio gli elementi che emergono da tali scritti. Anzitutto uno dei temi chiave di tutto il pensiero degli Enciclopedisti è l'appello alla 'serietà' dello spettacolo, alla forte esigenza di un suo impegno civile e umano, al rifiuto dell'arte come futile divertimento per pochi o come ornamento inessenziale e puro decorativismo. Perciò l'arte, e in particolare lo spettacolo teatrale, non può che essere 'popolare' nel senso più esteso del termine, qualitativamente e quantitativamente. Di qui deriva anche la particolare attenzione attribuita alla musica, quale elemento atto a intensificare le passioni, a esaltarle e a potenziarle, con un effetto moltiplicatore, ma alla condizione che gli spettatori si trasformino in un grande pubblico, in una massa popolare. La musica nello spettacolo tragico era per l'appunto quel cemento che salda insieme il pubblico, stabilendo così una comunione ideale tra il popolo: lo spettacolo tragico assume in questa prospettiva la valenza di un rituale religioso. Ma se è vero che la musica fonda la possibilità di comunicazione e di partecipazione della massa ai grandi ideali, agli entusiasmi collettivi, alle passioni forti e coinvolgenti, tuttavia al tempo stesso è condizionata dal tipo di società in cui si sviluppa. La musica, così come anche la poesia, in particolare quando sono unite e fuse, sono uno dei più forti strumenti di comunicazione a disposizione dell'uomo in quanto fanno leva su tutto il suo essere, su tutte le sue facoltà intellettuali ed emotive. Ma la musica e la poesia, per contro, possono essere tali solamente in regime di libertà; la musica deve servire a potenziare il linguaggio proprio per poter 'parlare' alle

masse. La musica decade a fatto puramente edonistico e ornamentale non solo per un processo interno alla musica stessa, ma per un fenomeno da mettersi in relazione alla decadenza di tutta una società. Come afferma Rousseau nell'*Essai sur l'origine des langues*:

> Vi sono lingue che s'accordano con la libertà: sono le lingue sonore, prosodiche, armoniose, il cui suono si percepisce molto da lontano. Le nostre sono fatte per il brusio dei salotti […]. Presso gli antichi ci si faceva facilmente ascoltare dal popolo sulla pubblica piazza; gli si parlava tutto il giorno senza fatica […]. Oggi se un'accademia legge una sua memoria in una seduta pubblica, a malapena è capito dall'estremità della sala […]. Ora io dico che una lingua con cui non ci si possa far intendere davanti ad un popolo riunito, è una lingua servile; un popolo libero non può parlare questa lingua.

I greci, secondo Rousseau e gli Enciclopedisti, erano per l'appunto un popolo libero; la mitizzazione del teatro coincideva quindi con la mitizzazione della democrazia greca. In Grecia, paese di libertà e di democrazia, era naturale che fiorisse un tale spettacolo, con una musica così grandiosa, propria allo spettacolo tragico, rappresentato all'aperto, di fronte a tutto il popolo.

Ogni progetto di riforma del melodramma, ogni giudizio estetico e critico sulla musica e gli spettacoli melodrammatici del tempo, sono rapportati costantemente a questo ideale mitico che era la tragedia greca: spettacolo in cui, con il concorso di tutte le arti, si pensava che si fosse raggiunta un'intensità espressiva sconosciuta al superficiale e raffinato teatro del tempo. La massa enorme di pubblico presente nel teatro greco rappresenta una differenza non solo quantitativa ma anche qualitativa rispetto al misero teatro del Settecento.

Per i *philosophes* la rivalutazione della musica nello spettacolo tragico è legata perciò a ideali rivoluzionari di democrazia e di libertà proiettati a ritroso nel mondo greco. La lotta all'*Ancien Régime* o la critica più o meno larvata ad esso assume anche questa forma: il richiamo alla tragedia greca e all'intima fusione tra musica e poesia in essa realizzata, l'aspirazione a un'arte che non sia puramente decorativa, ma veicolo di passioni e di profondi ideali per un'intera comunità di popolo, costituisce una sorta di protesta contro l'*Ancien Régime*, contro la società aristocratica, i suoi futili divertimenti, contro l'edonismo in essa prevalente; protesta contro la mancanza di libertà, che si manifesta anche nel tenere lontano la plebe dai grandi spettacoli ideologici.

Il modo di rapportarsi all'antichità sia di Rousseau che di Diderot è dunque complesso e rappresenta comunque una proiezione verso il futuro. Richiamarsi alle origini, come spesso avviene, significa prefigurare non solo un nuovo mondo musicale ma soprattutto un mondo in cui regnino altri rapporti sociali tra gli uomini, di cui la musica può essere sia espressione sia strumento per favorire il loro sorgere. Rousseau proietta infatti nella tragedia greca tutti i suoi ideali estetici: l'aspirazione a un'arte 'forte' ed espressiva che incarni ideali collettivi, a una musica esclusivamente melodica e intimamente fusa con la poesia, a un'espressione globale in cui parola e suono trovino la loro completa integrazione.

La musica e gli spettacoli tragici dell'antichità vengono costantemente contrapposti a quelli moderni per la ricchezza espressiva dei primi rispetto alla povertà dei secondi. L'apparente scarsità di mezzi tecnici della musica antica non va di pari passo con la sua forza espressiva, anzi è inversamente proporzionale ad essa. Una certa rozzezza e primitività e una naturale fusione dell'elemento musicale con quello poetico non ancora scissi possono conferire «maggiore splendore e maestà» (*ibidem*). Ma la degenerazione è cominciata molto presto, ed è significativo che, sempre secondo Rousseau, essa abbia avuto inizio in concomitanza e in conseguenza a cause non interne alla musica stessa. Tale decadenza non ha coinciso solamente con l'aspirazione a rendere la musica indipendente e a farla progredire tecnicamente, razionalizzandola, ma anche con «lo studio della filosofia, il progresso del ragionamento, che perfezionarono la grammatica, facendo perdere alla lingua quel tono vivo e appassionato che l'aveva resa agli inizi così canora». Questo processo inizia in pratica già con i sofisti e si accentuò nel mondo romano con la diffusione del latino: «Da quando la Grecia fu piena di sofisti e di filosofi scomparvero i poeti e i musicisti celebri. Coltivando l'arte di convincere si perdette quella di commuovere» (*ibidem*).

Questa visione storica doveva certamente essere presente a Nietzsche quando scriveva *La nascita della tragedia* e individuava nel socratismo il principio storico e teorico della degenerazione dello spirito tragico e dionisiaco. Questa visione sta pertanto alla base dell'idealizzazione della tragedia greca. La musica greca ha tutto il fascino e la potenza artistica inerente al primitivo, come afferma Rousseau nella voce *Musica* dell'*Enciclopédie*:

> […] la nostra musica è senza paragone più sapiente e più piacevole; ma ritengo che quella dei greci era più espressiva e più forte […] essi non miravano ad altro che a commuovere l'animo e noi non desideriamo che piacere all'orecchio. Insomma, l'abuso stesso che noi facciamo della nostra musica non deriva dalla sua ricchezza; e forse senza i limiti e le imperfezioni di cui si è detto, la musica dei greci non avrebbe prodotto gli effetti meravigliosi di cui ci è pervenuta notizia.

È interessante ricordare come l'idealizzazione in senso libertario, popolare e democratico del teatro greco vada di pari passo con l'idealizzazione dell'opera buffa italiana. Tragedia greca e opera buffa italiana infatti hanno almeno un importante punto in comune agli occhi dei *philosophes*: entrambi sono spettacoli popolari e rappresentano un'esperienza autenticamente umana nel senso che esprimono passioni vere e profonde anche se di natura diversa e lontane – almeno in apparenza – tra loro. Rousseau, Grimm, Diderot e tutti i più entusiasti sostenitori dei *Bouffons* nella celebre *querelle*, auspicano al tempo stesso il ritorno al tipo di spettacolo che era il teatro greco. È altresì interessante notare come parallelamente, ma in modo simmetricamente opposto, coloro che, negli stessi anni, erigono la tragedia greca a modello ma in senso classicistico, cioè come modello estetico ineguagliabile, come ideale statico di bellezza – e Voltaire può valere in questo senso come esempio paradigmatico – avversano e rifiutano l'opera buffa italiana, come segno estremo della decadenza e del-

la corruzione del teatro. La tragedia greca a cui si riferisce Voltaire non è lo spettacolo grandioso e popolare a cui partecipa tutta la *polis*, affascinata nella corale rievocazione dei propri miti, vagheggiato da Rousseau, ma piuttosto l'aristocratico spettacolo antico, filtrato attraverso la tradizione umanistico-rinascimentale e poi attraverso la civiltà barocca; il modello più vicino a cui rifarsi per Voltaire è pur sempre la tragedia di corte, quella di Corneille, di Racine, di Lully e di Rameau, spettacolo accompagnato da festose scenografie, da balletti, da decorazioni, recitato in linguaggio aulico di fronte a un pubblico di raffinati e aristocratici intenditori. È chiaro allora che l'opera buffa viene ad assumere la funzione di polarità opposta rispetto a questo modello di teatro, per la sua immediatezza, per la sua espressione 'naturale' delle passioni, per i suoi attori e cantanti meno raffinati ma più istintivi, più musicali, meno professionisti, per il pubblico più popolare e meno educato ma forse più sensibile alla musicalità melodica del canto. Non per nulla i *philosophes* sono accusati di far causa comune con la plebaglia e con gli altri attori della *troupe* italiana, scherniti come miserabili buffoni e saltimbanchi. Voltaire senza mezzi termini condanna sprezzantemente l'opera buffa italiana, in nome della tradizione aristocratica violata e calpestata dal cattivo gusto imperante di derivazione plebea:

> L'opera buffa non è altro che l'esaltazione dello spettacolo della fiera. Lo so che questo è oggi lo spettacolo favorito dalla nazione; ma so anche sino a qual punto la nazione si è degradata. Questo secolo è composto quasi esclusivamente degli escrementi del grande secolo di Luigi XIV. (*Correspondance*, 3 marzo 1769)

Le implicazioni di carattere politico e sociale dei gusti musicali, sia degli Enciclopedisti sia di quella che si può chiamare metaforicamente la controparte, sono chiaramente avvertiti dagli stessi protagonisti, ben consci che le loro propensioni estetiche in realtà coinvolgono problemi di ben più vasta portata e rappresentano una delle tante facce della lotta o dell'appoggio all'*Ancien Régime*. Tragedia greca e opera buffa italiana costituiscono così due punti di riferimento di segno uguale o di segno opposto, a seconda delle posizioni, per concretare un ideale artistico-musicale ma anche politico-culurale. Nel caso degli Enciclopedisti l'avvicinamento di due spettacoli apparentemente così diversi, come teatro greco e opera buffa, diventa il segno di una profonda e radicata aspirazione a un rinnovamento dei rapporti musica-società. Rinnovamento che da una parte ha una sua proiezione utopica nell'immagine non solo del teatro greco ma della società greca della *polis* più antica; dall'altra ha una sua prima e parziale attuazione nell'opera buffa italiana.

Alcuni aspetti della musica degli anni della Rivoluzione francese sembrano in qualche modo colmare la distanza tra l'ideale utopico e la realtà musicale e sociale. Non è che gli anni della rivoluzione abbiano riproposto sulla scena un nuovo teatro sul modello greco e non è a questo che gli Enciclopedisti miravano. E neppure il teatro di Gluck incarna pienamente gli ideali di Rousseau o di Diderot. La sua riforma è infatti ancora in buona parte sulla scia di una concezione umanistica e neoclassica. La musica, o meglio alcuni aspetti della musica,

nella rivoluzione incarnavano in modo esemplare alcune delle modalità di fruizione, di esecuzione e di uso sociale della musica che gli Enciclopedisti auspicavano per un rinnovamento rivoluzionario della musica stessa, proiettandolo a ritroso nel tempo in una mitica quanto improbabile origine quale poteva essere la tragedia della *polis* ateniese. Ci sono indubbie assonanze tra quanto vagheggiato dagli Enciclopedisti e alcuni aspetti, forse tra i più vistosi, della musica rivoluzionaria. Si possono enumerare schematicamente i punti di maggior rilievo che caratterizzano gli anni della musica della rivoluzione e che hanno lasciato la loro traccia anche nella musica dei decenni successivi. Anzitutto l'uso civile della musica: non solo diletto dunque ma musica come animatrice di passioni e strumento di coesione popolare. Musica all'aria aperta: musica portata fuori dalle corti, dalle sale dorate di un'aristocrazia ormai sconfitta e in declino, musica non più per un'*élite* di raffinati intenditori; bisogna scendere nelle piazze, nelle strade, nelle nuove grandi sale pubbliche. Così le grandi sonorità, prodotte con vecchi e con nuovi strumenti, vanno adeguate alle mutate condizioni ambientali (si ricorda qui la *Marcia lugubre* di Gossec per mille strumenti e quattro cori, eseguita nel 1790 al Campo di marzo!). Di conseguenza si doveva mirare alla semplicità melodica per una musica che doveva essere atta ad essere compresa, fruita e interiorizzata da ogni uomo che partecipasse all'ascolto (niente epigrammi, niente artifizi … già diceva Diderot); musica capace di trasmettere in modo immediato non solo forti emozioni ma anche idee e sentimenti. Si auspicava perciò l'unione o la fusione di musica e parola (come non ricordare i canti della Rivoluzione, la *Marsigliese* …) quale base e premessa per attuare quel realismo auspicato dagli Enciclopedisti. Realismo che ha un significato assai profondo. Esso può sì significare aderenza alla natura e una sua imitazione fedele. Ma l'appello alla natura è sempre per sua natura ambiguo e polivalente. La natura a cui si richiamano gli Enciclopedisti, in particolare Rousseau e Diderot, non ha nulla a che vedere con il mondo esterno: il dovere dell'artista d'imitarla è un imperativo non tanto estetico quanto etico-politico. La natura è l'autenticità dell'uomo non alienato da se stesso, dalla società e dalla civiltà; al polo opposto ci sta l'artificio, cioè la natura fredda e morta, priva di passione e di tensione emotiva. Perciò è più naturale ciò che è frutto di una grande forza immaginativa e che non riproduce alcuna realtà da un punto di vista grettamente realistico, ma che rimanda invece a un mondo di grandi ideali, d'identità popolari, di passioni collettive. Tutto ciò è realizzabile grazie all'unione di musica e di parola nel canto collettivo, nelle canzoni e nelle feste della rivoluzione, nei suoi grandiosi corali. Questo è il realismo come veniva inteso sul piano musicale negli anni della Rivoluzione, realismo le cui radici si trovano puntualmente nel vagheggiamento del teatro greco come spettacolo popolare in cui si sarebbe realizzata l'unione di tutte le arti e in particolare della musica con la poesia nella declamazione.

E ancora un ultima osservazione: la precedente analisi si fonda su una netta distinzione tra una mitizzazione di tipo tradizionalmente neoclassico del teatro greco e una sua mitizzazione di tipo rivoluzionario. Ma forse l'analisi do-

vrebbe essere più possibilista e più sfumata. Ci si può domandare: perché gli Enciclopedisti hanno scelto come oggetto di questa proiezione rivoluzionaria proprio il teatro greco, spettacolo che incarnava tradizionalmente gli ideali più classicistici? E tornando alla Rivoluzione francese che come si è visto ha ripreso e messo in pratica molti ideali già delineati negli scritti dei *philosophes*: non è forse presente in essa anche una componente di tipo restaurativo e neoclassico, almeno sotto un profilo culturale e artistico? E ancora, non è forse un caso che tanti musicisti che avevano aderito agli ideali rivoluzionari, come Cherubini, Spontini o lo stesso Beethoven, abbiano poi tracciato una parabola che li ha portati verso esiti restaurativi e di *grandeur* neoclassica? Forse è proprio insito nel teatro greco, in questo grande spettacolo che ha sfidato secoli, destando appassionato interesse di filosofi, artisti, psicologi, storici e critici, nella sua sottile e ambigua spinta verso una sua mitizzazione che ha assunto nella storia esiti del tutto divergenti, aver potuto incarnare ideali all'apparenza tanto diversi ma che hanno poi mostrato nel loro realizzarsi nella storia una sottile quanto ambigua parentela.

Paolo Gallarati

IL MELODRAMMA RI-CREATO

VERDI E LA 'TRILOGIA POPOLARE'

1. IL «SEGRETO» DI VERDI

Perdura intorno all'opera di Verdi, a dispetto della sua universale popolarità, un'aura di mistero. Nel 1937, in *Opus ultimum*, uno dei suoi *Essays on Music* [1] scritti in piena 'Verdi Renaissance', Alfred Einstein affermava che il compositore del *Falstaff* non può aver scritto *Il Trovatore* come semplice «musica d'organetto», e che quindi il «segreto» di Verdi appare profondo come quello di Wagner. Quarant'anni dopo, Julian Budden tornava sul motivo del «segreto»: «I congressi internazionali di questi ultimi anni», scriveva, «hanno prodotto un gran numero di tentativi molto interessanti di scoprire i *segreti* di Verdi, sia riguardo la forma, sia riguardo l'effetto drammatico» [2]. Tentativi, dunque, non risposte definitive. Passano altri vent'anni e, nel 1998, James Hepokoski apre un saggio sulla mescolanza dei generi nel *Trovatore*, chiedendosi retoricamente se, nonostante gli studi abbondanti fioriti nell'ultimo trentennio, «l'implicita sfida lanciata da Einstein nel 1937 – vale a dire investigare un 'segreto' sepolto in quella che appare come una 'semplice musica d'organetto' – abbia ricevuto una risposta adeguata» [3].

La domanda continua dunque ad essere attuale, e a maggior ragione per la cosiddetta 'trilogia popolare', la cui straordinaria fortuna e capacità di penetrare, sin dai primi anni, negli strati più profondi della società, dell'arte e della cultura, sembrano difficili da spiegarsi in rapporto all'apparente semplicità dei mezzi e dello stile. Ascoltando queste opere, si resta effettivamente disarmati

---

[1] Alfred Einstein, *Opus ultimum*, in *Essays on Music*, New York, Norton, 1962, pp. 64-89: 87.

[2] Julian Budden, *Le opere di Verdi*, trad. it. di traduttori vari, Torino, EDT, 1985-1988, 3 voll., II, p. 54.

[3] James Hepokoski, *«Ottocento» opera as cultural drama: generic mixtures in «Il trovatore»*, in Martin Chusid (ed.), *Verdi's middle period. 1849-1859*, Chicago - London, University of Chicago Press, 1997, pp. 147-196: 147.

dalla loro evidenza. Sembra di capire tutto subito. Il che ha finito per scoraggiare la storiografia: solo a *Rigoletto*, infatti, sono state sinora dedicate monografie adeguate.

Ma sono poi tanto semplici i progetti e i mezzi da cui nasce l'icastica immediatezza di *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata*? Qual'è il «segreto», appunto, che permette a Verdi di mantenere attuali le abnormi vicende dei loro personaggi, e inalterata quella forza espressiva che sconvolse il pubblico ottocentesco per novità e originalità? Lungi dal pretendere di fornire una risposta adeguata, vorrei solamente illustrare alcuni punti che potrebbero fornirci qualche indizio per sciogliere questo strano dilemma.

Di punto in bianco, con *Rigoletto*, il melodramma verdiano si svincola volutamente dai modelli consueti, a cominciare dagli argomenti che escono completamente dalla moda librettistica del tempo. La consapevolezza di Verdi a tale proposito è inequivocabile, come mostra la lettera a Cesare De Sanctis del 1 gennaio 1853:

> Io non vi nascondo che leggo mal volentieri libretti che mi si mandano: è impossibile, o quasi impossibile che un altro indovini quello che io desidero: io desidero soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi… ed arditi all'estremo punto, con *forme nuove* ecc. ecc., e nello stesso tempo musicabili… Quando mi si dice: ho fatto così perché così han fatto Romani, Cammarano ecc., non s'intendiamo più: appunto perché così han fatto quei grandi, io vorrei si facesse diversamente. [4]

Una poetica innovativa, dunque, che non investe solo la scelta del soggetto, ma anche la sua veste formale. A partire da *Rigoletto*, infatti, la drammaturgia verdiana che per sintesi, velocità di decorso e forza dei contrasti aveva trasformato, sin dall'inizio, il melodramma italiano, non è più riempita di contenuti generici: l'impostazione degli atti, il taglio delle scene, la loro articolazione nel tempo e nello spazio, gli argomenti e la distribuzione dei dialoghi e dei monologhi, le forme musicali e la scelta dei materiali discendono per deduzione dal contenuto drammatico del soggetto, mentre i vari strati compositivi – letterario, scenografico, drammatico, musicale – acquistano una interdipendenza così stretta che li condiziona a vicenda e conferisce all'opera una poderosa unità. Tra l'argomento e la veste formale si stabilisce una compenetrazione assoluta: nulla è più neppur minimamente fungibile.

Ce lo suggerisce anche il vecchio, e oggi un po' sopravvalutato Basevi, quando scrive che

> La musica trova però nel concetto generale del dramma un punto di appoggio, un centro verso cui convergono più o meno, secondo l'ingegno del maestro, i vari pezzi che compongono l'Opera; ed allora si ottiene ciò che chiamasi il *colorito* o la *tinta* generale. [5]

---

[4] Alessandro Luzio, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, poi Accademia dei Lincei, 1935-1947, I, p. 16.

[5] Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* [Firenze, Tofani, 1859], ed. critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001, p. 203.

E qualche riga sotto: «È indubitato che il colorito generale di un'Opera rivela meglio d'ogni altra cosa l'ingegno del maestro, perché ne mostra l'indole sua sintetica» [6]. Queste affermazioni sembrano ispirate direttamente da Verdi e tracciano una strada molto precisa per la critica; ma restano vaghe se non vengono riferite ad un concetto operativo che spieghi l'origine di questa unità sintetica.

2. Il tempo

In *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* è possibile, secondo me, individuare questo dispositivo nell'esperienza del tempo, assunta come soggetto della rappresentazione drammatica.

Sin dal *Nabucco*, Verdi compie un'operazione sul tempo: le lentezze, le dilatazioni, le simmetrie a distanza dei dialoghi in musica, i lunghi interventi orchestrali tra una battuta e l'altra, la ripetizione delle parole, in breve, la definizione di un tempo ideale come condizione comunicativa a priori, viene sostituita da un tempo molto più realistico, che mira a rappresentare i ritmi della vita: la stessa operazione, in pratica, compiuta da Mozart nei confronti dell'opera buffa italiana, con altri mezzi e in altro contesto estetico e stilistico, eppure con gli stessi intenti di forte individualizzazione drammatica. Ma, come sappiamo, non esiste un solo modo di vivere il tempo dell'esistenza: nella 'trilogia popolare' Verdi scopre che la musica ha il potere di rappresentarne diversi, e in tal senso differenzia *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata*.

Rigoletto è l'opera del tempo sospeso. Dopo la comparsa di Monterone che sbarra, come una diga, la cascata ritmica e sonora della festa iniziale, tutto si svolge nell'attesa che la maledizione faccia il suo effetto. L'incubo grava sull'azione di chi sa e di chi non sa. Il tempo del *Rigoletto* è quello della paura, del sospetto, del presagio, dell'incertezza; è il tempo delle domande senza risposta, delle sorprese, dei tuffi al cuore che spezzano la parola e che, insieme all'idea fissa della maledizione, tormentano il protagonista, generando situazioni sospese. Dal secondo quadro in poi, tutta l'opera è una lunga attesa, anzi una attesa di attese. Persino la natura vi partecipa, con il lento addensarsi della tempesta che si scatena, finalmente, nel momento in cui la maledizione s'avvera. Il tempo sospeso di *Rigoletto* tende a rallentare senza far cadere, anzi aumentando la tensione drammatica (un vero miracolo, questo, di virtuosismo compositivo, come mostrano la seconda parte di «Cortigiani, vil razza dannata» e del Quartetto) e diventa incompatibile con le forme su larga scala: Rigoletto è un'opera senz'arie (tranne quella, con cabaletta, del Duca) secondo la stessa definizione di Verdi, sostituite da una serie di duetti. E le forme adottate sono brevi, rotte, spezzate da pause o da interventi esterni, in qualche modo aperte. Il tarlo corrosivo è il declamato di cui Rigoletto è il portatore principale, un

[6] *Ivi*, p. 204.

declamato di tipo nuovo, che s'infiltra ovunque a cogliere i fatti nella loro immediatezza fenomenica.

Del tutto diverso il tempo nel *Trovatore*, che non è quello empirico dei fenomeni, ma quello metafisico dell'immaginazione. Qui non contano tanto i fatti ma le visioni che, sorprendentemente, si avverano, cancellando la differenza tra passato, presente e futuro, mentre la realtà, a sua volta, si ribalta nel sogno: «Sei tu dal ciel disceso o in ciel son io con te?». Per rappresentare questa regione ambigua dell'esistenza, questo tempo fuori dal tempo, Verdi usa forme regolari, ben articolate, compatte, dove l'autosufficienza delle immagini interiori è espressa in forme musicali rigorosamente chiuse, solo qua e là sottoposte a inattesi terremoti (ad esempio nel racconto di Azucena). Nel *Trovatore* il declamato è un'eccezione: la melodia simmetrica trionfa, e quasi sempre nasconde la parola. Il suono, non il semantema, è portatore di significato. In questo tempo metafisico l'azione quasi non esiste: ben poco succede nel *Trovatore* ma, per uno strano ossimoro, la staticità è percorsa da una frenetica velocità temporale, come la fiamma che sta ferma ma, nello steso tempo, si muove. Se *Rigoletto* è un'opera di fenomeni, il *Trovatore* è un'opera di essenze: mai, nel melodramma italiano, s'era avuto nulla di simile.

Il tempo della *Traviata* ci riporta sulla terra, ma lo scorrere dell'esistenza è totalmente diverso rispetto a quello di *Rigoletto*. Domina, infatti, un'ansia precipitosa: il tempo corre, la giovinezza sfiorisce, le notti sono troppo corte per divertirsi appieno; e, soprattutto, c'è il limite, fissato dal destino, alla possibilità di amare. «È tardi!» esclama Violetta nell'ultimo atto. Ma è sempre tardi nella *Traviata*. Così, se il tempo sospeso di *Rigoletto* tende a rallentare, quello ansioso della *Traviata*, spinto dal perdurante ritmo di valzer, va verso l'accelerazione: rappresentabile da un otto rovesciato, come ha osservato Rémi Hess [7], che in matematica è il segno dell'infinito, la figura coreografica del valzer sembra alludere al tentativo di trattenere all'infinito qualche cosa che sfugge. Questo conferisce alle forme chiuse della *Traviata*, sovente modellate sullo schema francese dell'aria a *couplets*, un dinamismo del tutto diverso dalla mobilità immobile che caratterizza le fiamme reali e metaforiche del *Trovatore*. Nella sovrabbondanza melodica della *Traviata* la parola non è ostentata, come in *Rigoletto*, né conculcata come nel *Trovatore*; nella parte di Violetta essa nutre la melodia con i suoi accenti, le dà verità e spessore, si fa tramite di esperienze interiori.

Se è vero che il tempo è l'elemento più importante della musica, Verdi, assumendolo come una sorta di protagonista occulto, conferisce dunque ai soggetti della 'trilogia popolare' una predisposizione speciale all'incontro con la musica. Mai più userà, ad esempio, con la stessa efficacia lo *choc* allusivo della reminiscenza, che afferma la continuità del tempo, ripresentando a distanza i temi musicali collegati con le idee fisse che condizionano le esistenze di Rigoletto, Azucena e Violetta: l'idea della maledizione, quella del fuoco e quella dell'amore redentore. Considerando l'isomorfismo che collega la musica con

[7] Rémi Hess, *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa* [1989], Torino, Einaudi, 1993.

l'esperienza del tempo, si capisce perché *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* si siano imposte alla coscienza moderna come le tre incarnazioni più tipiche del melodramma assoluto. E se la funzione principale del poeta dramatico è quella shakespeariana di imporre al teatro il proprio tempo, si comprende quanto fosse profondo il legame di Verdi con il suo modello supremo che era, per inciso, anche quello di Wagner, responsabile, come è noto, di una vera rivoluzione nella concezione del tempo musicale in funzione drammatica.

3. Il colore e lo spazio

La presenza di un elemento sovraordinato, capace di condizionare le strutture profonde, conferisce alle opere della 'trilogia popolare' un'individualità di inaudita potenza, distinguendole dalle precedenti partiture di Verdi, fatte salve le prime intuizioni in tal senso del *Macbeth*, stimolate anch'esse dal soggetto eccezionale, ma portate a maturazione solo nel rifacimento del 1865. Di conseguenza, anche le proporzioni interne si trasformano, adottando un respiro più ampio. L'unità di misura della drammaturgia, ora, non è più la scena di tipo italiano ma il quadro di ascendenza francese L'organizzazione dei singoli numeri musicali in quadri compatti per forma e colore era già stata sperimentata da Verdi, con notevole efficacia, ad esempio nell'ultimo atto della *Battaglia di Legnano*. Ma, ciò che era occasionale, nella trilogia diventa sistematico. La messa a fuoco della «tinta», come diceva Verdi, acquista una importanza decisiva. Che la sua ispirazione nasca sovente da suggestioni figurative è noto: se ne trovano già esempi evidenti nelle opere degli «anni di galera», come la famosa scena del levar del sole nell'*Attila* o varie scene dei *Due Foscari;* inoltre, la presenza di una tinta unitaria è già in parte riscontrabile nel primo *Macbeth* e, ancora di più, nella delicatezza timbrica di *Luisa Miller*. Ma si tratta di atmosfere cromatiche che l'orchestrazione spalma un po' uniformemente su tutta la partitura. Nella 'trilogia popolare', invece, la ricerca timbrica non si limita più ad una funzione aneddotica e pittoresca ma crea una dialettica scenografica che diventa parte integrante della drammaturgia. Ogni quadro ha, così, un colore che contrasta con quello dei quadri adiacenti e crea contrapppunti a distanza, efficacissimi per stringere l'intero dramma in una compattezza piena di energia. Una chiara funzione architettonica acquista, ad esempio, negli otto quadri del *Trovatore*, l'alternanza, resa musicalmente, di scuro-chiaro, notte-giorno, freddo-caldo, nero delle tenebre - rosso del fuoco; oppure, nella *Traviata*, la contrapposizione dei suoni squillanti e volutamente sfacciati che rappresentano l'ambiente mondano dei due quadri di festa, con i delicati pastelli di quelli privati; o ancora, in *Rigoletto*, il contrasto tra il buio della notte, negli esterni del secondo e quarto quadro, con il luccichio del palazzo ducale, negli interni del primo e nel terzo. Sono corrispondenze così esplicite nelle loro simmetrie che non hanno bisogno di commento.

Meno ovvio mi sembra, invece, osservare come l'impiego del timbro raggiunga, nella trilogia, una sollecitazione non solo coloristica ma, per così dire, tattile, capace di conferire a certe immagini sonore una concretezza fisica. Il preludio di *Rigoletto* è un'eruzione materica che, lungi dal risolversi, come avveniva nelle opere precedenti, in effetti di semplice fracasso, ci produce le palpitazioni di un incubo crescente. In altre scene, sembra di vedere, di sentire e di toccare, attraverso il suono, lo spessore delle tenebre, la luce del lampo, le fredde folate di vento, il rumore del tuono, tanto più capace di entrarci dentro in quanto proveniente di lontano, con un rullo sommesso. L'intreccio di clarinetto e fagotto nel preludio al quarto atto del *Trovatore* è fisica evocazione del buio, i suoni dei violini soli, sibilanti nel registro acuto, ci producono gli stessi brividi dell'organismo di Violetta consunto dalla malattia. E così via.

Alla funzione del colore, essenziale per definire l'unità del quadro, si aggiunge, nella 'trilogia popolare', un nuovo impiego dello spazio. Non si tratta dei soliti effetti di voci e strumenti fuori scena, ma di una ricostruzione musicale dello spazio inteso come proiezione dell'interiorità. Il dispositivo determinante è quello di rendere il primo piano indipendente dallo sfondo. Non era ancora così nella festa di *Ernani*, dove il coro, sulla scena, cantava gli stessi motivi della musica dietro le quinte. Del tutto indipendenti sono invece, nella festa che apre *Rigoletto*, il canto in primo piano e le danze nelle sale interne. Questo genera due spazi distinti, con uno strano effetto di vuoto intermedio prodotto dal lungo intervento iniziale della musica fuori scena, nel silenzio dell'orchestra. Gli spazi si moltiplicano in seguito, quando entrano in gioco addirittura quattro fonti sonore: i cantanti, l'orchestra che suona in modo intermittente, la banda interna e un gruppo di archi sul palcoscenico. Il modello è chiaro: la scena del ballo nel *Don Giovanni*. Ma là l'effetto era di addensamento centripeto, mentre qui mira alla dispersione: i quattro temi di danza, mescolati alla rinfusa nello spazio sonoro, frantumato e instabile, rendono alla perfezione quel luogo dell'ebbrezza e del disordine in cui prendeva posto l'orgia prescritta da Victor Hugo, prudentemente espunta da Piave ma realizzata puntualmente da Verdi nel vorticoso accoppiamento dei temi di danza.

La frantumazione dello spazio potenzia, in *Rigoletto*, l'espressione del tempo sospeso: si veda la pantomima di «Caro nome» con Gilda che appare in strada, sparisce dentro la casa, riappare sulla terrazza, mentre in primo piano il coro dei rapitori, trattenendo il respiro, ne commenta la bellezza; oppure la stamberga di Sparafucile, vista in sezione e divisa tra alto e basso, fuori e dentro, centro di una frantumazione spaziale che si estende al paesaggio, con i suoni e i rumori del vento, del tuono, dell'orologio che segna le ore, di Gilda che batte alla porta, della canzone del duca, tutti provenienti da punti diversi, vicini e lontani, segno della casualità del destino che sta per colpire gli uomini. Nel *Trovatore* i casi frequenti di voci e i suoni fuori scena hanno altre funzioni: determinano sempre una peripezia; concretano le immagini evocate nel tempo metafisico delle visioni; ci trasportano in una dimensione assoluta, in cui avviene lo scontro tra principi primordiali, come quello tra amore e morte nella sce-

na del «Miserere» o tra sacro e profano in quella del chiostro. Nella prima scena della *Traviata*, il contrasto tra la festa che continua nelle stanze interne, e il dramma privato che si svolge in primo piano, rende icastica la contrapposizione tra Violetta e l'ambiente da cui lei si staccherà, ritrovando se stessa. Per non dire dello straordinario effetto determinato, alla fine del primo atto, dal canto fuori scena di Alfredo, così ricco di valenze psicologiche, spaziali, semiotiche, memoriali che sarebbe qui troppo lungo illustrare e che danno a quel canto una forza impressiva adeguata al contenuto che deve rappresentare. La funzione espressiva ottenuta attraverso l'articolazione sonora dello spazio non si esaurisce, infatti, nel singolo quadro ma finisce per riverberarsi su tutta l'opera: essa, infatti, non solo esalta contenuti specifici, ma presta una dimensione fisica alla durata interiore. «Il tempo qui diventa spazio» potremmo commentare, rubando la battuta dalla bocca di Gurnemanz.

4. La nuova melodia e il melodramma ri-creato

L'unità dei singoli quadri, fissata nel tempo, nel colore e nello spazio, poggia sul principio dialettico del contrasto che, sin dall'inizio, caratterizza il teatro di Verdi. Se quella di Wagner è, secondo la celebre definizione, «arte della transizione», l'opera di Verdi può attendibilmente definirsi come «arte del contrasto»: il che stabilisce, una volta per tutte, la sostanziale alterità delle due posizioni estetiche. Anche sotto questo aspetto *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* presentano un salto di qualità: le violente contrapposizioni di situazioni, forme, stili, melodie, ritmi, timbri, tonalità che nelle prime opere miravano a scaricare sullo spettatore una serie di *choc* ad effetto, da *Rigoletto* in poi diventano una funzione organica della drammaturgia musicale; e se prima i contrasti tendevano a disarticolare la struttura, ora si attraggono come poli opposti, generando energia e compattezza. Così tutto diventa naturale, a cominciare dalla costruzione della melodia, asse portante del melodramma di Verdi.

La fioritura della melodia che sboccia, nel 1851, con primaverile splendore, deve la sua potenza espressiva alla conquista di una nuova flessibilità. Si pensi alle parti di Abigaille o di Giselda: Verdi vi ricercava effetti sorprendenti, passando in modo artificioso dal canto spianato, a quello declamato, al belcanto acrobatico; nelle parti di Alzira e Zamoro, il gusto della sorpresa e dell'accostamento imprevedibile si risolveva a sua volta in fratture innaturali. Ma, a partire da *Rigoletto*, la fusione dei vari stili melodici, la ricerca dell'accostamento che genera energia diventano così naturali che le melodie appaiono semplici, immediate, fortemente orecchiabili, pur nascondendo una realizzazione complessa: l'irregolarità fraseologica diventa un raffinato elemento di indisciplina locale entro una rigorosa disciplina globale; la varietà del vocabolario è assortita con tale *souplesse* che l'ascoltatore se ne accorge, a posteriori, solo leggendo lo spartito. Pensiamo a «Tutte le feste al tempio»: la naturalezza con cui il canto

spianato si trasforma in declamato per poi impennarsi in un gorgheggio, tanto libero quanto perfettamente proporzionato, appare senza meno virtuosistica; pensiamo all'aria in fa minore di Manrico, le cui frasi fluiscono attraverso continue microvariazioni melodiche che sarebbero impensabili senza il modello mozartiano (evidentemente Verdi aveva studiato molto bene la canzone di Cherubino).

Colpiscono, in questa nuova melodia verdiana, due caratteri apparentemente inconciliabili: l'instabilità e la memorabilità. In *Rigoletto* abbondano, come è noto, mirabili esercizi sull'intonazione musicale della lingua italiana: si pensi al duetto tra Rigoletto e Sparafucile o alla grande scena di «Cortigiani, vil razza dannata». Ma anche altrove – ad esempio nel primo duetto con Gilda – la melodia si rompe sovente in incisi declamati senza perdere, però, la propria cantabilità: persino le note ribattute s'imprimono nella nostra memoria con la stessa incisività di un canto formato. E c'è di più. Nella 'trilogia popolare' la melodia diventa così sovrabbondante da superare gli argini della forma chiusa, tracimando nel recitativo, sino a inzuppare intimamente la prosodia, i ritmi, gli accenti della parola. Così, per diventare espressivo, il recitativo non ha più bisogno di trasformarsi in arioso, come avveniva di solito, ma può mantenere tutta la sua plasticità declamatoria, e nello stesso tempo farsi 'cantabile', come se le frasi fossero 'montate' attraverso frammenti di arie destrutturate.

Il metodo è nuovo e trascina con sé importanti conseguenze. Innanzi tutto ogni nota di quello che era il vecchio recitativo acquista importanza, e la compenetrazione di musica e parola diventa così stretta che Verdi ordina di eseguire «senza le solite appoggiature», cioè esattamente come è scritto, il formidabile declamato che precede e invade il terzetto nell'ultimo atto di *Rigoletto*: le frasi, infatti, non traggono più la loro giustificazione dal testo verbale ma dalla interna coerenza melodica degli intervalli. In secondo luogo, essendo divenuto così pregnante, il recitativo può concedersi anche una notevole estensione: la furiosa e schematica brevità, imposta a Piave nel *Macbeth*, ora non è più così necessaria, a tutto vantaggio dell'azione. Altri esempi di declamato sottratto agli stereotipi delle cadenze tradizionali, troviamo in *Traviata*, nella lunga scena introduttiva all'inizio del terzo atto, e nella scena del carcere del *Trovatore*, dove l'intimità del rapporto tra parola e musica rovescia l'alta retorica delle passioni in un quadro, del tutto inaspettato, di familiare confidenza tra madre e figlio.

La terza conseguenza di questo modo di procedere costituisce una vera rivoluzione. Nel momento in cui il recitativo acquista spessore e organicità, cade la discontinuità che da sempre aveva regolato la drammaturgia dell'opera italiana, con l'alternanza di materiale interstiziale neutro e blocchi musicali significanti, comprensione ed espressione, divenire ed essere. Anche i dialoghi posseggono ora musica pregnante: come nel fuoco di Eraclito, tutto «è», e tutto «diviene». Ne consegue una rivoluzione dell'ascolto, che non conosce più il vecchio movimento a fisarmonica di rilassamento e tensione, distrazione e attenzione. Nella rappresentazione della verità tutto è in continua tensione: il che non significa sovreccitazione permanente, come intendono i cattivi esecutori,

bensì recitazione 'shakespeariana', intensa, misurata e vera, come indicano le abbondantissime prescrizioni di «piano» e «pianissimo» che costellano le tre partiture.

In tal modo Verdi tronca ogni legame con l'antica concezione ludica del melodramma fondata sul continuo pendolare tra il tempo, musicalmente vuoto, del recitativo, e quello assoluto del pezzo musicale: se il gioco è presente nelle opere di Verdi, esso è ora inteso come condizione esistenziale, non più come forma della rappresentazione. Così, il tradizionale melodramma italiano, sovraccaricato di responsabilità espressive, finisce per crollare sotto il proprio peso. Ogni grande artista vale per quello che crea sopra le rovine di ciò che distrugge. In tal modo il teatro musicale è veramente ri-plasmato, ri-creato dalle sue fondamenta, e completamente conquistato alle istanze di verità che caratterizzano l'arte romantica.

5. Il rapporto tra musica e poesia

Dietro la generale ammirazione per Verdi si sono nascosti, talvolta, giudizi riduttivi. Mentre il pubblico accetta tutto con entusiasmo, la critica, non senza una malcelata sufficienza, ha sempre amato distinguere tra una pagina e l'altra, e graduare i giudizi di valore a seconda dei propri gusti: come se nei grandi capolavori di Verdi convivessero, un po' casualmente, il dramma e il melodramma, vale a dire un artista più moderno che rincorre l'azione e tende ad aprire le forme attraverso il declamato, e un altro attardato su posizioni più conservatrici, come mostrerebbero i brani in cui la parola passa in secondo piano rispetto all'autonomia della forma melodica. In realtà, Verdi sapeva benissimo quel che faceva, e se ha accostato nella stessa opera forme apparentemente 'vecchie' con altre più 'nuove', strutture simmetriche con altre più libere, l'ha fatto a ragion veduta. Egli non ha mai escluso nulla perché sapeva che tutto, anche la melodia più regolare o il belcanto, gli potevano servire a far scoccare le scintille necessarie per dar vita al suo piano drammatico. «Io non aborro dalle cabalette», scriveva ancora il 22 agosto 1870, «ma voglio che vi sia il soggetto e il pretesto» [8]. Sta a noi scoprire le ragioni e il fine di quegli strani accostamenti.

Sin dall'*Orfeo* di Monteverdi, i musicisti dell'opera italiana hanno amato fondere musica e parola in un equilibrio instabile, per cui l'una tende a imporsi sull'altra in un continuo gioco di affermazioni e rivalse reciproche. Così, nei momenti in cui la parola intonata viene in primo piano, ciò che ci colpisce è la flagranza del fatto, l'evidenza del gesto, l'immediatezza dei fenomeni nel loro accadere. L'esaltazione musicale della parola mette in luce l'aspetto razionale dell'uomo che entra in un rapporto immediato col mondo e prende atto della

[8] *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari - Alessandro Luzio, Milano, s.e. [Tipografia Stucchi Ceretti], 1913, p. 642.

propria condizione esistenziale. Quando invece la musica assorbe la parola dentro il proprio ritmo o giunge a nasconderla, o addirittura a sommergerla, balzano in luce la vita dei sentimenti, il palpito delle emozioni, il grido delle passioni. Dal tempo di cronaca si passa alla 'durata reale' che esprime la vita interiore; da una visione a distanza della scena a un ravvicinato primo piano. Questo continuo oscillare della bilancia dalla parte della musica e da quella della parola è forse il mezzo più caratteristico che l'opera italiana utilizza per articolare le forme musicali, variare il punto di vista su personaggi e situazioni, organizzare le fluttuazioni del tempo: strano che la musicologia vi abbia sempre dato così scarso rilievo.

Nella 'trilogia popolare' Verdi si serve di queste diverse possibilità con una nuova presa di coscienza e intendimenti forti. La teorizzazione della «parola scenica» presuppone la situazione opposta, vale a dire il naufragio della parola sotto l'onda della musica: le due possibilità vengono assunte da Verdi in un rapporto di tesi-antitesi teatralmente funzionale, non solo per rendere la relazione tra esteriorità e interiorità, sfera razionale ed emotiva, gesto e psicologia, ma anche per contrapporre i personaggi tra loro e far scontrare opposte regioni drammatiche.

Lo stile vocale di Rigoletto, ad esempio, si oppone in modo non meno che sconcertante a quello del Duca e di Gilda. Da un lato abbiamo il famoso declamato, nonché melodie fondate sopra un'auscultazione attenta della prosodia e del ritmo verbale. La parola è invece completamente oscurata nelle parti di Gilda, che gorgheggia come un usignolo, e del Duca, che canta melodie in cui la lingua viene strapazzata nella prosodia, stravolta nei suoi accenti, persino scombussolata nella sintassi. Rigoletto è una creatura della parola: «Io ho la lingua, egli ha il pugnale», dice lui stesso. Temperamento razionale, attraverso la parola pondera e decide di conseguenza. Gilda e il Duca sono invece persone irrazionali che vivono di sogni e di passioni, completamente astratte dalla realtà. Quando Verdi fa cantare al Duca melodie che spostano gli accenti e meccanizzano le sillabe non cade nell'errore: attraverso il disprezzo per la parola rende l'allegra sprezzatura del libertino verso ogni regola, il suo istintivo abbandono all'ebbrezza del proprio dèmone erotico. *Rigoletto* non è dunque una partitura spaccata tra tradizione e progresso, melodia e declamato, dramma e melodramma, come pensavano Mila e Baldini, dando di quest'opera giudizi opposti, ma un sistema perfettamente calcolato in cui la contrapposizione di diverse soluzioni stilistiche riproduce in sé quella dei caratteri e delle situazioni.

Nel *Trovatore*, dove tutto è visione e passione, la parola conta poco. Essa si inabissa, infatti, quasi sempre, sotto i percorsi di una melodia modernissima, cui la qualità degli intervalli, i continui procedimenti di tensione e distensione, ritmica e armonica, conferiscono un'energia inedita. Solo ogni tanto il declamato balza in primo piano, come elemento di contrasto: nella scena del carcere, ad esempio, oppure nel racconto di Azucena, dove i frammenti di declamato, gettati a poco a poco, come tizzoni ardenti, in una forma regolare e chiusa, finiscono per farla deflagrare in una serie di grida disperate.

Diverso, ancora, il rapporto tra parola e musica nella *Traviata*, che Verdi gradua abilmente, iscrivendo l'intera vicenda formale in un conflitto generale tra l'elemento meccanico e quello organico. Da un lato ci sono le melodie degli antagonisti, di rossiniana o donizettiana memoria, che nascondono le parole nella loro isocronia e rappresentano il mondo alienato, cui Violetta appartiene ancora nel primo atto con i suoi meccanici gorgheggi, vale a dire le feste, le danze, il chiasso degli invitati, il gioco d'azzardo, ma anche la rigida ottusità di Germont e del suo perbenismo. D'altra parte c'è l'elemento organico, ossia il canto moderno, fraseologicamente elastico, di Violetta redenta dal sacrifico, sorta di sintesi tra il declamato di *Rigoletto* e la melodia del *Trovatore*; un canto che assume la parola come anima della melodia, e in cui il declamato libero è una conseguenza sempre possibile, perché il ritmo non è più imposto dall'esterno ma diventa una pulsazione interna, del tutto naturale.

È dunque un sistema oppositivo, in cui ogni elemento acquista una polarità drammaticamente funzionale, quello che permette a Verdi di trasformare, nella 'trilogia popolare', il melodramma italiano dell'Ottocento, dandogli possibilità espressive diverse da quelle che potevano interessare Rossini, Bellini o Donizetti. Naturalmente non si fa qui una questione di progresso: ogni forma artistica va giudicata in sé e per sé, in rapporto alle esigenze estetiche del periodo in cui è nata. Si constatano solamente delle vistose trasformazioni.

6. Forma aperta e forma chiusa

Questo sistema oppositivo che, come potrebbe rivalare una lettura sistematica delle tre opere, è presente ad ogni livello, macro e microstrutturale, coinvolge anche il rapporto, molto importante, tra forma aperta e forma chiusa, un tempo rigorosamente separate, e ora passibili di incastri e interferenze reciproche. Si veda la Scena, Terzetto e Tempesta nel terzo atto di *Rigoletto*, in cui il lungo declamato penetra all'interno del terzetto, frantumandolo, sbrecciandolo, aprendolo da tutte le parti come un rudere colpito dagli stessi fulmini che si scaricano sul paesaggio e sul destino dei personaggi. Una analoga instabilità provocano le bordate di declamato che sorgono a più riprese nel duetto tra Violetta e Germont, sino all'ultima, grande onda che, nella scena seguente, monta progressivamente per infrangersi nel grido di «Amami Alfredo!», vera conclusione del dramma iniziato con il duetto precedente. Il declamato serve per mettere in crisi ciò che è stabile, assodato, conchiuso: nel già ricordato racconto di Azucena disgrega la melodia in frammenti, nei duetti tra Rigoletto e Gilda richiama paure che spezzano la parola, nelle melodie di Violetta si compenetra, fornendone, di continuo, lo spaccato interiore.

Ma la contrapposizione di forma aperta e forma chiusa può essere usata anche per mettere di fronte grandi blocchi strutturali, come il quartetto e il terzetto di *Rigoletto*: il primo perfettamente chiuso, levigato e simmetrico, il se-

condo sbrecciato, al limite del crollo; il quartetto capace di compendiare, in una sorta di gigantesca icona, il destino invulnerabile del Duca che passa indenne attraverso la notte di tempesta e la minaccia di morte; il terzetto fulminato dall'avverarsi della maledizione. Insomma, anche attraverso queste contrapposizioni la forma attinge la meta più alta che toccano solo i grandi operisti: riprodurre il dramma in se stessa.

La drammaturgia verdiana non va vista quindi come un progressivo superamento della forma chiusa da parte del libero declamato, ma come un rapporto sempre variato tra le due soluzioni alternative. Ha ragione Julian Budden quando afferma che Verdi «non abbandonò mai del tutto le forme chiuse, limitandosi solo a ridurle» [9], e meglio sarebbe stato dire «frammentarle». A ben vedere, infatti, anche all'interno del declamato di *Otello* e *Falstaff*, il discorso si rapprende in episodi di continuità melodica, cosicché l'orecchio può appoggiarsi ad effetti di ricorrente cantabilità, secondo una legge tipica dell'opera italiana ed estranea allo stile del dramma musicale. D'altra parte, sin dall'inizio Verdi sfruttò le possibilità espressive della forma aperta: la Scena e Terzetto conclusivo di *Ernani*, che si chiude solo a poco a poco attraverso la lenta coagulazione di un declamato-arioso pronto a rifarsi vivo, nelle ultime battute dell'opera, documentano quanto questa ricerca lo interessasse, già nel 1844; e si pensi alla scena delle apparizioni nel *Macbeth* o al sogno di Francesco nei *Masnadieri*. Solo a partire da *Rigoletto*, tuttavia, queste forme, all'inizio notevolmente sfilacciate, acquisteranno una forza coesiva. Insomma, l'opera italiana è come un muscolo: ha bisogno, per vivere, di contrarsi e distendersi in continuazione. Forma aperta e forma chiusa, melodia e declamato sinfonico, simmetria e asimmetria, tempo instabile e tempo stabile, diversamente assortiti, garantiscono questa pulsazione vitale che Verdi non ha mai rinnegato e che ne caratterizza la drammaturgia durante le diverse fasi della sua trasformazione.

7. La melodia come principio generale

Tempo, spazio, colore, architettura dei quadri, rapporti tra parola e musica e tra diverse forme costruttive sono i parametri in cui si dispone la varietà del materiale e dello stile, ogni elemento dei quali vale di per sé, ma anche, e soprattutto, per il contrasto che stabilisce con ciò che precede e ciò che segue. A chi obbiettasse che Wagner è comunque più complesso di Verdi, risponderei che ci sono diversi tipi di complessità e che quella di Verdi è di tipo orizzontale, non verticale. Il rapporto dell'io col mondo è, infatti, diverso dal rapporto col mito. Questo presuppone uno scavo continuo nel substrato psicologico, antropologico, simbolico, cosmologico, psicanalitico del dramma, donde la densità

[9] Budden, *Le opere di Verdi* cit., I, p. 192.

dell'armonia, la complessità della strumentazione, la stratificazione labirintica delle deduzioni tematiche; mentre il rapporto dell'io col mondo si esplica nel percorso orizzontale di un'azione che incalza verso il proprio fine, per cui l'armonia vive essenzialmente nella dimensione lineare delle modulazioni, del rapporto tra diatonismo e cromatismo, modo maggiore e minore; la melodia è qui l'asse portante, tanto che l'opera finisce per apparire non solo come un seguito di scene e di melodie ma come una melodia di melodie, una melodia di situazioni, drammatiche e musicali, sceniche e scenografiche, stilistiche e lessicali, persino una melodia di oggetti o di temi teatrali collegati tra loro: ad esempio, il motivo dello spazio visibile e invisibile in *Rigoletto*; il motivo degli elementi primordiali come fuoco, aria, terra sangue e lacrime nel *Trovatore*; il motivo degli oggetti intesi come un precipitato di esperienza vissuta nella *Traviata*: il calice, il fiore, lo specchio, la lettera, la borsa di denari, il lume da notte, il medaglione con la propria immagine. Così, una rete shakespeariana di corrispondenze e contrapposizioni collega orizzontalmente, nel tempo e nello spazio, punti lontani del dramma e della musica, dando ai singoli capolavori profondità e spessore. Rigoletto, Azucena e Violetta, ad esempio, si distinguono dai loro predecessori per il fatto che hanno una storia, e la raccontano, inserendo il proprio dramma in una catena lineare di eventi: dietro le azioni che compiono e le melodie che cantano ci sono l'esperienza e il dolore di un'intera vita. Anche nella caratterizzazione individuale, quindi, il senso del tempo, in quanto storia vissuta diventa, come ha già osservato Bianconi [10], un tratto distintivo della poetica verdiana.

In quest'ottica si capiscono anche le ragioni delle pagine più facili e orecchiabili, che non è infrequente vedere accusate di banalità o di volgarità sotto l'impressione, per lo più, di cattive esecuzioni. Certo Verdi non è un artista 'fine', il 'buon gusto' non è nelle sue preoccupazioni. Ma forse che Dante o Michelangelo si preoccupavano del 'buon gusto'? Verdi è un drammaturgo della tempra di Gluck, che dichiarava di non didegnare «l'abbassamento sino al triviale» se questo era richiesto dalle situazioni: una trivialità, naturalmente, assunta come oggetto di rappresentazione artistica, non come incidente di percorso. Anche a Verdi ciò che importa non è più l'effetto fine a se stesso, bensì la logica e l'efficacia dell'espressione. «La donna è mobile» ha una sfrontatezza accecante: ma forse che un principe libertino, nell'atto d'incanaglirsi incontrando, travestito, una prostituta, avrebbe potuto attendibilmente cantare qualcosa di raffinato? Proprio quella canzone invece, geniale rappresentazione di un'euforia postribilare, dà il tocco decisivo alla figura dello straordinario personaggio. Così i cori e le danze, i rataplàn ritmici e i vivaci mulinelli sonori, le marce e le mascherate, con la loro arguzia tematica e di scrittura, esplicano, nell'azione di *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, un'insostituibile funzione di contrasto: la statura

[10] Lorenzo Bianconi, *Risposta a Giuliano Procacci*, in Fabrizio Della Seta *et al.* (a cura di), *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale (Parma - New York - New Haven, 24 gennaio - 1 febbraio 2001), Firenze, Olschki, 2003, pp. 205-225: 212.

morale di Violetta, ad esempio, trae enorme spicco proprio dallo scontro con le pagine sfacciate e dissacranti dei cori e dei balli; i coretti di *Rigoletto* e *Trovatore* sottolineano per contrasto la tragedia, con un allegria beffarda e blasfema.

«Appunto perché così han fatto quei grandi, io vorrei si facesse diversamente»: meditate a dovere, le parole di Verdi ci orientano nel nostro lavoro interpretativo. Negli ultimi decenni un settore dominante nella storiografia, per una giusta reazione al culto romantico della personalità, ha riservato quasi esclusivamente il suo interesse alla morfologia del melodramma italiano ottocentesco, illustrandone le convenzioni e i modelli formali, e rilevandone la presenza nell'opera di Verdi e degli altri compositori. L'operazione è stata meritoria, ma non senza rischi: in particolare, quello di appiattire le differenze, mettendo tutti sullo stesso piano e trascurando l'originalità, lo scarto dalla norma, l'individualità dei singoli artisti e della loro produzione. Il teatro di Verdi, ad esempio, non è leggibile con gli stessi criteri che si usano per Rossini, Bellini e Donizetti. In un melodramma che ha reciso ogni legame con la vecchia concezione ludica e con la rappresentazione di affetti universali; in un teatro che mira a una fortissima individualizzazione, cioè ad incarnare in «forme nuove» dei «soggetti arditi all'estremo punto», i modelli delle «solite forme», usati oggi come una sorta di *passepartout* per descrivere, senza distinzione, l'intero melodramma dell'Ottocento, diminuiscono, se mai l'hanno avuto, il loro potere formante. Descrivere, ad esempio, la scena del «Miserere» come un tempo di mezzo tra il cantabile e la cabaletta ha ormai solo un valore nominale: quella che era una zona di passaggio nella solita forma dell'aria perde la sua funzione perché diventa, sorprendentemente, il centro di tutto e il monumentale complesso stereofonico di soprano, tenore, coro e campana, epico conflitto, in sé conchiuso, tra amore e morte, si erge, come una enorme concrezione musicale e drammatica, tra il cantabile che evapora verso la torre, e una cabaletta che sprizza energia giovanile ma che ha perso a tal punto la sua funzione attrattiva e conclusiva da venire, spesso, addirittura tagliata. Lo stesso potrei dire del duetto tra Violetta e Germont, che diventa incomprensibile se viene costretto a forza entro il modello della «solita forma», ridotto ormai da Verdi a una spoglia evanescente, presente solo in filigrana. Quella scena straordinaria, infatti, va ben oltre i confini del duetto e trova senso e reale compimento solo nell'arcata vastissima che comprende anche tutta la scena seguente per concludersi solo con «Amami Alfredo!». In questo caso non si tratta più di usare le solite forme, come dice Powers, bensì di distruggerle, cambiandone le funzioni interne. Ma questo sarebbe un lungo discorso, che non posso affrontare ora.

Io penso che qualche lume per scoprire il famoso «segreto» di Verdi, più che dalla morfologia, ci possa venire dalla sintassi, vale a dire dall'osservazione delle relazioni che collegano i fatti musicali concreti con le fortissime motivazioni drammatiche da cui discendono: perché, in musica, è il materiale che crea la forma, e proprio dalla scelta e distribuzione del materiale, e non da modelli astratti, provengono, nella 'trilogia popolare', le spinte di corrugamento che plasmano la superficie del libretto, conferendogli, tra altimetrie e depressioni,

la sua apparenza melodrammatica. La morfologia è certamente importante, ma se a quello che è un utile metodo euristico si presta valore ontologico e si trasformano le forme considerate in strutture assolute, diventa persino sviante. È utile invece che la grammatica serva alla critica, il cui fine non è tanto quello di descrivere il 'come' ma di capire il 'perché': nella fattispecie perché Verdi, di volta in volta, ha deformato, rinnegato o distrutto le forme tradizionali, inserendole in un melodramma completamente ri-creato, in quanto attraversato, in ogni suo punto, da fasci incrociati di energia provenienti da tutti gli strati della struttura. Perché ha fatto questo? Anche sotto tale profilo, la 'trilogia popolare' ci pone, a tutt'oggi, nel suo «segreto», una quantità di domande cui sarà sempre difficile, se non impossibile, dare una risposta definitiva.

Philip Gossett

THE SKELETON SCORE OF «UNA VENDETTA IN DOMINO»

Two surviving fragments*

For many years I have been fascinated by the kind of information to be found in auction and dealer catalogues. Unfortunately, we do not always have direct access to the manuscripts described in these catalogues. Nonetheless, even the descriptions (often with partial reproductions) can prove of great interest. A four-page sketch of a Duet from Verdi's *Giovanna d'Arco* is known only from two auction catalogues, each of which reproduces a different page from the manuscript [1]. This material was enormously valuable as Alberto Rizzuti prepared the critical edition of the opera, which will appear in 2008 in *The works of Giuseppe Verdi*. When I received a grant in support of my research on Italian opera from the Andrew W. Mellon Foundation in 2004, I decided to gather as much of this information as possible and to make it more generally available through an on-line data base. A young Italian scholar, Daniela Macchione, has assumed primary responsibility for conducting the necessary research. She has described her work in the following terms:

> The status of sale catalogues still hovers uncomfortably between that of *ephemera* and that of significant bibliographical tool [2]. The importance, variety, and sometimes uniqueness of the information they contain, however, even if this information is directed primarily to those who aspire to acquire the items, make these

---

* Francesco Degrada was at my side when we began work on *The works of Giuseppe Verdi* and he accompanied me to the Villa Sant'Agata on our first, unsuccessful attempt to examine some of the sketch material housed there. I hope he would have been pleased by the material presented in this article, which I dedicate to his memory. This study was presented as the first John M. Ward Lecture at the Houghton Library of Harvard University in October 2007; it also appears in a 2008 issue of the Music Library Association of America's periodical, «Notes».

[1] The auctions were those held by Galerie Gerda Bassenge of Berlin (11-14 November 1987) and by Sotheby's of London (22 November 1989).

[2] The most important study devoted to these documents remains James Coover, *Antiquarian catalogues of musical interest*, London - New York, Mansell, 1988.

> catalogues precious resources for scholars, perhaps more precious for the difficulty scholars face in gaining access to them.
>
> With the support of the Mellon Foundation and in collaboration with The University of Chicago, I am currently responsible for realizing *OperaCat*, a database in which are gathered catalogue descriptions of thousands of autograph manuscripts sold at auction or in the antiquarian book market over the past 150 years pertaining to the most important Italian opera composers of the nineteenth and early-twentieth centuries: Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, and Giacomo Puccini. It is our intention that *OperaCat* will be freely available to scholars by the end of 2009.
>
> The material included in *OperaCat* is heterogeneous. Most is reproduced from descriptions (often with quotations and images) of letters, musical manuscripts, and documents. In some cases the material has been published or has ended up in accessible library collections. In many cases, however, these items – the only hint of whose existence is found precisely in these catalogues – have never been described in any other form.

This study was made possible thanks to information first gathered in OperaCat.

In its catalogue of Spring 2007, the English antiquarian dealer Otto Haas included as its item N. 118: «A new source for Verdi scholarship: A hitherto unknown Sketch for *Un Ballo in Maschera*», referring to it as an «Autograph music manuscript, 2 pp. on a large 2/3 folio leaf (34 × 15.4 cm; 1/3 of the leaf is cut off) written on recto and verso with intense corrections». The catalogue description of the single leaf is inaccurate in many respects, but fortunately the dealers provided photocopies of both the recto and the verso of the leaf (although, as we shall see, they mixed them up in their description), so it is possible to analyze the source [3].

To clarify the nature of this leaf, however, it is necessary to recount some recent history. For the Verdi Festival in Parma marking the 100th anniversary of the composer's death, Ilaria Narici prepared under my direction a preliminary version of the critical edition of *Un ballo in maschera* for *The works of Giuseppe Verdi*, in which the definitive version of this edition will ultimately appear. The preliminary version was first performed on 31 January 2001 at the Teatro Regio of Parma, under the baton of Valery Gergiev. In the program accompanying that performance, I published an article in which I attempted to clarify the compositional history of the opera [4].

---

[3] See pp. 77-79 of the catalogue. I am grateful to a number of friends and colleagues who signaled this item to me immediately upon its publication (including Anselm Gerhard and Richard Macnutt), but particularly to Colwyn Philipps, Lord Saint Davids, who kindly sent me a copy of the catalogue entry.

[4] *La composizione di «Un ballo in maschera»*, in *Verdi Festival: «Un ballo in maschera»*, Parma, Grafiche Step, 2001, pp. 31-58. The article, originally written in English, was translated into Italian by Cesare Scarton. The work of Dr. Narici and myself on the history of the opera was made possible in large part through the kindness of the Verdi family in making available to us the relevant materials in their possession, especially Verdi's 1857 sketches. I wish to thank them for their kindness in allowing me to include several transcriptions from those sketches in this article.

In November 1857, Verdi began sketching *Gustavo III*, an opera about the assassination of the Swedish monarch, derived from an 1833 libretto for Daniel-François-Esprit Auber by Eugène Scribe. He notated a complete continuity draft of Act I [5]. When the Neapolitan censors asked for some changes, he and his librettist, Antonio Somma, moved the action to a Ducal court in Pomerania and modified details of the plot. Its title became *Una vendetta in domino*, the form in which Verdi drafted Acts II and III between December 1857 and early January 1858. Except for a lacuna in Act II, the draft is complete. Indeed, on 9 January he wrote to the theater that «L'opera è finita [The opera is finished]» and reported that he was working on the skeleton score [6]. Arriving in Naples on 14 January, he had essentially completed the skeleton score, and was ready to have vocal parts extracted. The performance would have followed by mid-February. Because of the attempted assassination of Napoleon III in Paris in mid-January, Neapolitan censors became obdurate and all attempts at compromise failed. Verdi now had a complete opera in skeleton score and nowhere to perform it.

On 21 March 1858, hoping to present his opera in Rome, Verdi sent the impresario of the Teatro Apollo a libretto of *Gustavo III*, the work he had set to music, but with the action returned to Stockholm and the characters again members of the royal court. With the refusal of the Roman censors to accept this libretto, the history of *Gustavo III* ends and the history of *Un ballo in maschera* begins. During the following summer Somma, after considerable negotiations, modified his libretto as per the demands of the censors; Verdi acknowledged receipt of the new text on 11 September 1858, having done no work on the opera since January. His revisions were made during the Autumn. By the time Verdi arrived in Rome in January 1859, *Un ballo in maschera* was finished and orchestrated. The premiere followed on 17 February [7].

---

[5] By a continuity draft, I refer to a sketch that lays out the entire opera (or a major part of it) consecutively, including most of the vocal lines, some of the bass, and an occasional instrumental indication. For an overview of Verdi's compositional process, see Philip Gossett, *Der kompositorische Prozeß: Verdis Opernskizzen*, in *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, hg. von Markus Engelhardt, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, pp. 169-190, as well as Luke Jensen, *An introduction to Verdi's working methods*, in *The Cambridge companion to Verdi*, ed. by Scott L. Balthazar, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 257-268. Fundamental to all future work on Verdi's working methods is Fabrizio Della Seta, *Giuseppe Verdi, «La traviata». Schizzi e abbozzi autografi*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2000.

[6] The 'skeleton score' of an opera is normally the same as Verdi's final autograph manuscript, but with only the vocal lines (complete), the bass, and occasional instrumental parts entered. The composer prepared the manuscript in this form so that vocal parts could be copied immediately and rehearsals with the singers could begin; during those rehearsals, the composer normally completed the orchestration of the score on the very same pages. Where he decided to modify parts of the opera during the rehearsal period, he would remove the original skeleton-score pages and replace them.

[7] Among recent publications pertaining to the history of the opera are: Andreas Giger, *Social control and the censorship of Giuseppe Verdi's operas in Rome (1844-1859)*, «Cambridge Opera Journal» 11 (1999), pp. 233-265; David Rosen - Marinella Pigozzi, *«Un ballo in maschera» di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 2002; *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciar-

While it is clear that Verdi had laid out the entire skeleton score of *Una vendetta in domino*, the changes in text between *Gustavo III* and *Una vendetta in domino* were minimal (no more than those between the sketched first act of *Rigoletto*, which still sets the opera in the court of François I, as in Victor Hugo's *Le Roi s'amuse*, and the completed first act of *Rigoletto* at the court of the Duke of Mantua) [8]. Hence, it is no surprise that, when Verdi realized his opera was not going to be performed in Naples [9], he offered it in February and March 1858 to the Roman impresario, Vincenzo Jacovacci, as *Gustavo III* (restoring the original setting in the royal Swedish court in Stockholm), not as *Una vendetta in domino* (which was set in a ducal court in Stettin).

The completed manuscript of *Un ballo in maschera* in the Ricordi Archives preserves in large part the original pages of the skeleton score of *Una vendetta in domino*. As Verdi transformed that work into *Un ballo in maschera* during the Autumn of 1858, he not only made corrections directly on the original pages – where both the original version and the modifications can be seen, but he also removed ('canceled') several pages from the original skeleton score, substituting new pages in their place. Some 75% of the pages in the autograph manuscript of *Un ballo in maschera* are the original pages from *Una vendetta in domino*; many other pages were replaced for trivial reasons. So, for example, when Verdi decided to transpose Oscar's solo in the first act describing the «sibilla», Ulrica, down by a half step (from B major to B flat major), he replaced practically all the relevant pages. The version of this melody in the continuity draft («Pallida, pallida»), however, is basically identical to the version in *Un ballo in maschera* («Volta la terrea»).

Using the original pages of the skeleton score of *Una vendetta in domino* still found in the autograph manuscript of *Un ballo in maschera* and the continuity draft, Narici and I reconstructed 'hypothetically' the opera Verdi brought to Naples. We then performed the operation the composer himself said he would do in March 1858, restoring the original setting of *Gustavo III* in the royal

---

di, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003; and Philip Gossett, *Divas and scholars: performing Italian opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, pp. 489-513. Classic studies of this history include Alessandro Pascolato, *«Re Lear» e «Ballo in maschera»: lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, Città di Castello, S. Lapi, 1902, and Alessandro Luzio, *Il libretto del «Ballo in maschera» massacrato dalla censura borbonica*, in *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-1947, I, pp. 241-275.

[8] Although the *Rigoletto* sketches have been available in facsimile for more than sixty-five years, in *L'abbozzo del «Rigoletto» di Giuseppe Verdi*, a cura di Carlo Gatti, Milano, Ministero della Cultura popolare, 1941, there is still no published transcription or extended study of them. Important comments are to be found in Pierluigi Petrobelli, *Osservazioni sul processo compositivo in Verdi*, «Acta musicologica» 42 (1971), pp. 125-142, revised as *On Verdi's composing process*, in *Music in the theater: essays on Verdi and other composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 48-74, and – under its original title – in *La musica nel teatro: saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, pp. 49-78.

[9] The problems surfaced immediately after his arrival in Naples on 14 January 1858, which is why Verdi never gave his skeleton score to the Neapolitan copyists for the preparation of vocal parts.

Swedish court in Stockholm. In that form, our hypothetical reconstruction was first performed at the Gothenburg Opera House on 14 September 2002, under the direction of Maurizio Barbacini, and reproduced at the Teatro San Carlo of Naples on 18 January 2004, under the direction of Renato Palumbo [10].

We referred to our operation as 'hypothetical' because we could not draw on any of the canceled pages from the skeleton score of *Una vendetta in domino*: while we were working, none of those canceled pages was known to be extant. And so we completed the missing passages with reconstructions deriving from the continuity draft. We were fully aware that Verdi might have made modifications as he turned the continuity draft into the skeleton score in December 1857 and January 1858, but the changes we could document in the remainder of the opera were for the most part relatively modest. The most important difference – anything but modest – between the continuity draft for *Una vendetta in domino* and the autograph manuscript of *Un ballo in maschera* is that Verdi replaced an earlier aria for Ankastrom (Renato), «E sei tu», with the famous «Eri tu». Still, in the absence of the canceled pages (which, we were assured, are not to be found in the collection of the Verdi family at the Villa Verdi in St. Agata), there was always a certain suspicion about the accuracy of our reconstruction. Imagine our delight then, when on two separate occasions in recent years fragments of canceled pages from the skeleton score of *Una vendetta in domino* reappeared in auction and dealer catalogues. While the first of these fragments did not provide sufficient information to affect the reconstruction, the Otto Haas page is of fundamental importance.

The first fragment was described in the auction catalogue issued by Sotheby's on the occasion of their London sale of 6 December 2002 [11]. Lot 197 is described as an «Autograph fragment of a leaf from the full-score of *Un ballo in maschera*, almost certainly a rejected paste-down for the full score, an early version containing differences from all the published editions». Since the leaf is said to contain notation on both sides of the paper, it seems unlikely that this manuscript was a paste-down, even though the verso is supposed to have «traces of glue-staining». It is surely a fragment, cut from a page of skeleton score; if one side of the page shows traces of glue, it is because this fragment was at one time pasted into an album. Sotheby's provided a facsimile of one side of the manuscript only (see p. 141 of the catalogue), which allows us to identify the fragment beyond any doubt. As is clear from the autograph of *Un ballo in maschera*, in revising this section of his skeleton score of the Terzetto, Quartetto e Quintetto (N. 9 of *Un ballo in maschera*) during the Autumn of 1858, Verdi added a new bifolio (ff. 260-261), canceling probably a bifolio from the original skeleton score of *Una vendetta in domino*. The Sotheby's facsimile

[10] For a discussion of this reconstruction, see our essay, *La ricostruzione di «Gustavo III» di Giuseppe Verdi* in the program for the Teatro San Carlo (2003/2004), pp. 11-19, as well as my *Reflections on «Gustavo»*, «Opera» 55 (2004), pp. 668-672.

[11] *Music and ballet including the papers of Serge Lifar: London Friday 6 December 2002.*

gives the last two measures on the original f. 261r, the equivalent of mm. 178-179 of N. 9 of *Un ballo in maschera*, as transcribed in *Example 1*. For the moment, disregard the two boxed measures at the conclusion of the example.

Example 1.

Notice that this fragment has the text of *Una vendetta in domino*. Here are the verses as preserved in sources for *Gustavo III* and *Una vendetta in domino*; for comparison, the verses of *Un ballo in maschera* are also given [12].

Gustavo III, *Una vendetta in domino*

a 3
Non più fede a chi ruppe la fede,
A chi sprezza ogni legge, ogni dritto:
Chi trafisse soccomba trafitto,
Tal mercede pagata gli va!
Ame.
È del Duca [*orig.* Prence] che il sangue si chiede!
Che a versarlo ognun d'essi cospira.
Su quel capo affilati dall'ira
Tre pugnali scintillano [*orig.* balenano] già.

Un ballo in maschera

a 3
Sconterà dell'America il pianto
Lo sleal che ne fece suo vanto.
Se trafisse, soccomba trafitto,
Tal mercede pagata gli va!
Ame.
(Ah! del Conte la morte si vuole!
Nol celâr le crudeli parole!
Su quel capo snudati dall'ira
I lor ferri scintillano già!)

[*Gustavo III*, *Una vendetta in domino*
a 3: No more faith for him who has broken faith, who despises all laws, all rights: let him who has struck fall stricken, let that be his recompense. *Ame.*: They want

[12] The text of *Gustavo III* is taken from the libretto Verdi sent to Rome in March 1858 (for the most part identical to the text in the continuity draft); this is the text the Roman censors transformed into *Una festa da ballo in maschera / o / Il Conte di Gothemburg*. In Amelia's strophe, the word «Duca» in the first verse (the text also of the continuity draft) was «Prence» in the libretto of *Gustavo III* Verdi sent to Rome. The word «scintillano» in the last verse was «balenano» when Verdi prepared his continuity draft, but was transformed into «scintillano» for the libretto he sent to Rome, a word he continued to use in *Un ballo in maschera*.

the blood of the Duke (*orig.* Prince)! They are all conspiring to shed it. Over his head, sharpened with anger, three daggers are already gleaming (*orig.* flashing).

Un ballo in maschera
a 3: America will pay in tears for the treacherous one who it glorified. If he has struck, let him fall stricken, let that be his recompense. *Ame.*: (Ah! they want the death of the Count! The cruel words do not hide it! Over his head, laid bare with anger, their steels are already gleaming!)]

It should not be necessary to point out how Somma's poetry has been eviscerated in the process of being transformed to meet the objections of the Roman censors.

Musically the Sotheby's description refers to this as «a two-bar passage for soprano [Amelia] and bass [Renato]», but the annotators failed to notice «/» signs on the lower two staves, which mean that the two conspirators (known in *Una vendetta in domino* as Ermanno and Manuel) should sing in unison with Renato. Apparently on the verso (the original f. 261v), all four voices were written out in full: since the right margin is visible in f. 261r, the two measures on the verso are likely to be at the left margin of the page. Thanks to the intervention of several antiquarian dealers, in particular Lisa Cox and James Camner, the current owner of the fragment, Mr. Lawrence Kern of California, not only made himself known, but also provided a photocopy of the verso [13]. It makes clear that the two measures in the Sotheby's facsimile were followed immediately by the equivalent of mm. 184-185 of N. 9 of *Un ballo in maschera* (but using the lovely syncopation that in *Un ballo in maschera* Verdi employed for Amelia at 180 and 182). The cadential figure (a figure of two repeated measures, mm. 180-183 of N. 9) were neither sketched in the continuity draft nor included in the original skeleton score. I have added these measures from the verso to *Example 1*, in a box.

When Verdi transformed his original opera into *Un ballo in maschera*, most of the changes introduced into the skeleton score of this Terzetto, Quartetto e Quintetto (as originally drafted for *Una vendetta in domino*) were made directly on the original pages of the skeleton score. Among the folios that seem to have been canceled were ff. 254-255 (the inner bifolio of a fascicle of five bifolios) and ff. 260-261 (an independent bifolio): we know that these folios of the autograph of *Un ballo in maschera* are entirely new because they have *exclusively* the revised text [14]. Perhaps the most interesting difference between the version of the continuity draft of the scene and the first part of the ensemble lies in the principal melody, which was rather different in the continuity draft. *Example 2* shows the form in which it first appears in the opera, together with the final version of the melody. Besides the changes in the text [15], notice the revision of the melody:

[13] I want particularly to thank Mr. Kern for his great kindness and generosity.

[14] The other pages give the original text of *Una vendetta in domino*, crossed out and replaced with the revised text for *Un ballo in maschera*.

[15] In Renato's strophe, the word «Duca» in the first verse was «Rege» in the libretto of *Gustavo III*.

Example 2.

[*Una vendetta in domino*: All bound together in faith by a pact, all burning with a single desire, we swear by our soul to God to sacrifice this execrated Duke (Ruler). *Un ballo in maschera*: Thus, the shame of one is the shame of all, our hearts are one, vengeance will be one. Awful, sudden, and unexpected it will fall on that execrated head.]

This melody appears in exactly the same form within the continuity draft at the repetition of the passage (to which Amelia is added). *Example 3* gives the final measures of that repetition (there is no text here in the continuity draft):

Example 3.

The first five complete measures of the melody in the continuity draft given in *Example 2* were copied in precisely that form into the skeleton score of *Una vendetta in domino*, which became ff. 248r-248v of *Un ballo in maschera*. For his revision Verdi modified these measures directly on the same pages, but the original version from *Una vendetta in domino* is still perfectly visible. Although on f. 249r there were changes also in the continuation of the melody, it is clear that the two measures in the continuity-draft version before the measure of resolution had already been reduced to a single measure – a change Verdi must have made while first entering the melody into the skeleton score for *Una vendetta in domino*. The repetition of this melody in the autograph of *Una vendetta in domino*, of course, fell on the original ff. 260-261, which – as we have seen above – were canceled, but of which we now have a fragment in the Sotheby's manuscript. Here, too, those final two measures of the continuity draft were already reduced to one measure (see the second measure in *Example 1*) [16].

Study of this fragment of the canceled skeleton score auctioned by Sotheby's confirms that Verdi did indeed make changes when moving from the continuity draft to his skeleton score, although a consideration of the development of this melody from the continuity draft through the skeleton score, demonstrates how closely the two sources were usually matched.

The Haas leaf is more significant: it falls at a dramaturgically potent moment, the end of the second act, as the conspirators laugh in amusement at the plight of Ankastrom (Renato) and Amelia, while he fulfills his oath to his friend and ruler (whether we call him Count Riccardo or King or Duke Gustavo) by leading his own wife back to the city. The Haas leaf confirms a reading in the continuity draft of *Una vendetta in domino* that Narici and I did not include in our hypothetical reconstruction of *Gustavo III*, since it seemed to us to disturb one of Verdi's most chilling effects. Since we did not, at that point, have access to the skeleton score, we lamely postulated that Verdi might have made the change while preparing the skeleton score.

Example 4 offers a transcription of the final section of the continuity draft [17].

There are three important differences between this continuity draft for *Una vendetta in domino* and the final version from *Un ballo in maschera*:

1) Verdi originally wrote his continuity draft of the final ensemble, «Ve' se di notte, qui colla sposa», in B major. By the time he entered the musical material in his skeleton score, however, he had already decided to present

[16] Because the reduction of the two measures to one is found already in the first statement of the theme in what had been the skeleton score of *Una vendetta in domino*, our hypothetical reconstruction of *Gustavo III* used that shortened version throughout.

[17] In Renato's first measure, Verdi drew a bar line after the first two notes («Ho giu-»), then crossed it out. In the fourth measure from the end, in the lower accompanimental part, there are three slashes under the note (perhaps also under the final measure); this edition reduces the number to two, as elsewhere in the final four measures.

it a half tone lower, in B flat major. There is no hint of the original tonality anywhere in autograph material related to the full score of *Una vendetta in domino* or *Un ballo in maschera*.

2) The declamatory passage when Ankastrom (Renato) addresses his wife («Ho giurato che alle porte») was drafted in eighth notes in the continuity draft; by the time he prepared his final version for *Un ballo in maschera*, Verdi had decided to declaim it essentially in sixteenth notes.
3) In the continuity draft, it is only *after* the chorus concludes its laughter that Ankastrom (Renato) and Amelia depart for the city and the curtain falls, whereas in the final version of *Un ballo in maschera* the order is reversed: as the husband and wife depart («partono dal piccolo viottolo»), the final mocking chorus is heard again from off-stage («sempre più piano» and «morendo») and the curtain falls.

Example 4.

The Haas leaf gives us further information about the skeleton score for *Una vendetta in domino*, the intermediary stage between the continuity draft of *Una vendetta in domino* and the full score of *Un ballo in maschera*.

Examination of the autograph manuscript of the Finale II in *Un ballo in maschera* (which fills ff. 201-219 of the manuscript in the Ricordi Archives) suggests that originally, as he prepared the skeleton score for *Una vendetta in domino*, Verdi wrote out the composition using two fascicles: one of four nested bifolios (ff. 201-208) and one of five nested bifolios. In its present form, however, the manuscript of the second fascicle is constructed as follows:

- f. 209: a single folio;
- ff. 210-217, apparently a fascicle of four nested bifolios;
- ff. 218-219: a single bifolio.

As he completed and orchestrated the score, Verdi made two modifications in his original concluding fascicle of five nested bifolios:

1) the middle bifolio of ff. 210-217 is artificial, since the original f. 214 was canceled and replaced by a new f. 214 subsequently pasted to the original f. 213 to form the internal bifolio of the fascicle [18];
2) ff. 218-219 took the place of a single, canceled folio that originally formed a bifolio with f. 209.

In its original form, then, this concluding fascicle of the act had the structure shown in *Example 5*:

Example 5.

[18] We believe that Verdi made this change in order to remove a cadenza *a 2* for husband and wife that forms part of the continuity draft.

But neither the original f. 214 nor the original concluding folio of the act had previously been known to survive.

There can be no doubt that the Haas leaf is the original concluding folio of Act II, canceled from the skeleton score of *Una vendetta in domino*. Indeed, because the folio is orchestrated completely on both sides, it seems likely that Verdi at first maintained this leaf intact for *Un ballo in maschera*, modifying it only late in his work on *Un ballo in maschera* (perhaps during the rehearsal period). The Haas description of the two sides of the leaf (both of which are reproduced in rather poor facsimiles), however, is incorrect: the authors of the catalogue seem to believe that the recto (reproduced on p. 77) is the verso and that the verso (reproduced on p. 79) is the recto. This is impossible for many reasons, but the most evident is the presence of a conventional copyist's numbering under the entire score for the Finale II, coming every two or three measures. The first number in the concluding fascicle is «23» and it comes under the 67/68 bar line (of *Un ballo in maschera*).

The progression continues regularly throughout the composition (incorporating also the revised f. 214) until it reaches «49» under the 132/133 bar line on f. 217v (of *Un ballo in maschera*).

The Haas page continues with «50» under the bar line between the second and third measures on what should be the recto; «51» must have followed later on this recto (recall that only 2/3 of the leaf survives); on the verso, under the bar line between the first and second measures is «52» and under the bar line between the fourth and fifth measures «53» [19].

There are many other details, though, that make it clear that this is the only possible ordering of the two sides. On the verso Verdi has squeezed the final measures into a small amount of space, even drawing extensions of the staves into the right margin. This is something he typically does at the end of a number when he has run out of paper: there would have been no reason to do this had the verso been blank at this point. Most important, though, is the musical content of the leaf, and its relationship both to the continuity draft and to the preceding f. 217v.

Example 6 offers the music on the recto of this leaf [20]:

[19] The presence of these copyist's numbers in the Haas leaf reinforces the notion that Verdi at first intended to use this page for *Un ballo in maschera*: there would have been no reason to add such numbers in Naples, where the manuscript was never handed over to copyists. Furthermore, the substituted ff. 218-219 *also* have the continuation, with numbers from «50» through «53».

[20] The text in front of the Ermanno staff (here transcribed as «morendo / partendo») is very blurrred in the reproduction in the Haas catalogue and must be considered highly tentative. The «morendo» at the end of the third measure above the Ermanno staff is much clearer.

Example 6.

Not only does this music follow directly from the final measure on f. 217v (see m. 132 of the full score of *Un ballo in maschera*), but the series of modifications apparent in these measures on the recto of the Haas leaf corresponds *precisely* to the modifications also present on f. 217v. Without transcribing these completely, suffice it to say that they involve: (1) the order in which Ermanno and Manuel or the male chorus sing the tune of «E che baccano sul caso strano, e che commenti per la città» at mm. 129-132 and the first measure of the recto of the Haas leaf (originally the melody was sung first by the chorus and *then* by Ermanno and Manuel; in the revision the order was inverted); (2) the erasing by Verdi of a part for the double basses at 131-132 and in the first measure of the recto of the Haas leaf; and (3) other changes in the first three measures of the recto of the Haas leaf.

The three measures plus a fragment on the recto of the Haas leaf correspond precisely to the first three measures and a fragment in the continuity draft of *Una vendetta in domino* (now in B flat major rather than in B major), following the two measures within repeat signs (which are equivalent to mm. 129-132 of *Un ballo in maschera*).

On the remainder of this recto of the Haas leaf and on the beginning of its verso Verdi must have continued with the next four measures of the continuity draft (through Amelia's first measure, to the text «Come sonito di»). The verso of the Haas leaf then concludes with the final five measures of the continuity draft, now fully orchestrated, plus four concluding orchestral measures (Verdi almost never sketched orchestral conclusions after the vocal parts come to an

end), as in *Example 7* [21]. Of particular interest is that the part of Amelia in the first measure of *Example 7* uses the same essential rhythm as the parallel measure in the continuity draft of *Una vendetta in domino*, but instead of adopting all eighth notes, Verdi differentiates the rhythm internally. This may well be a signal that he realized that the declamation in eighth notes would be too slow in the context. Ultimately, of course, he halved the values and had the text declaimed in sixteenth notes.

But most important, the Haas leaf, canceled from the autograph manuscript, makes it perfectly clear that at a very late phase in the preparation of *Un ballo in maschera*, after the score was fully orchestrated, Verdi continued to employ the version of the continuity draft of *Una vendetta in domino*, with the passage for Ankastrom (Renato) and Amelia closing the act. Only after he had fully orchestrated this ending did he decide to have the mocking laughter of the conspirators bring down the curtain. There is every reason to believe that the earlier version is how Act II would have ended had Verdi been permitted to present *Una vendetta in domino* to the Neapolitan audiences at the beginning of 1858. Analysis of the Haas leaf clarifies the history in a way that would have been impossible before.

While I do not believe that every compositional decision made by a composer during the course of his work on an opera is – almost by definition – an improvement, in this case there can be little doubt that the reversal was an act of genius. Those mocking voices penetrate our consciousness just as they penetrate the consciousness of Ankastrom (Renato), encouraging him to commit the murder that from this point in the opera seems all but inevitable.

[21] Most of *Example 7* can be transcribed easily from the facsimile in the Haas catalogue. The principal uncertainty is the value of the final chord, which is almost impossible to see in the facsimile. It is possible that direct examination of the inner edge of f. 209 (with which the Haas leaf originally formed a bifolio) would provide additional information, but the CD-ROM I am presently using to examine the autograph of *Un ballo in maschera* does not reveal this detail.

Fl.
Ott.
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
Cor. in Fa
Cor. in Si♭
Tr. in Mi♭
Trn.
Cimb.
Timp. in Si♭
Ame.
mor-te la sua vo-ce al cor mi va!)
Oh Ciel! pie - tà!
Cala il sipario
Ren.
An - diam!
An - diam!
V.ni I
V.ni II
V.le
Vc.
Cb.
Fine dell'Atto Secondo

Example 7.

Adriana Guarnieri Corazzol

POETA E COMPOSITORE NELLA PRODUZIONE LIRICA ITALIANA DEL PRIMO NOVECENTO

Una proposta di tipologia dei ruoli

1. Il rapporto tra parola e musica nell'opera – come in tutte le altre forme di composizione su un testo verbale: cantata, romanza, oratorio, melologo o altro – negli ultimi decenni dell'Ottocento ha subìto in Italia profonde trasformazioni. Il libretto operistico (il tipo di testo storicamente più rilevante, in quanto pilastro della forma musicale all'epoca più significativa sul piano economico e della comunicazione) ha retto quasi tutto il peso del cambiamento. Se nelle sue conseguenze la trasformazione è testimoniata da infiniti dettagli linguistici e drammaturgici [1], nella sostanza si è trattato di una rivendicazione della centralità del testo nell'organismo complessivo. In questo senso il cambiamento è consistito innanzitutto in una riformulazione del rapporto musica/libretto, ovvero operista/librettista.

Come sempre nella storia della forma operistica, un testimone, disegnando lo 'stato del libretto', ha registrato alla fine del secolo il nuovo rapporto in termini apocalittici: ha accusato il libretto di essere diventato un oggetto non più poetico ma teatrale, tutto fondato sull''artificio' e sull''astuzia'. È stata denunciata così, del testo letterario, la «preponderanza sulla musica» in quanto ridotta a «musica da teatro», affannosamente dedita ad accontentare il vero colpevole della decadenza, il pubblico:

> […] di questa incredibile, inevitabile, tirannica, necessaria preponderanza del libretto sulla musica sono solamente responsabili i giovani compositori, invasi dalla delirante febbre del successo, o non piuttosto ne ha colpa maggiore il pubblico,

[1] Per un profilo esauriente di questa trasformazione nel passaggio da «melodramma» a opera verista si veda Luca Serianni, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua*, Milano, Garzanti, 2002, parte III, cap. 5 (*Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*), pp. 113-161.

> questa collettività senza nome e senza freni, ingenua come un fanciullo e paurosa e terribile come un areopago di giudici inflessibili e profondi? Non è forse il gusto traviato del pubblico che toglie decoro alla naturale nobiltà del musicista, che attutisce le libere manifestazioni dell'ingegno giovanile; non sono forse i suoi nervi malati, insofferenti di qualunque meditazione o di qualunque giogo superiore che hanno di tanto ridotto la grandezza e la potenza della musica, asservendola alle agitazioni e alle passioni di una qualunque tela drammatica che dovrebbe avere per legittima sede il teatro di prosa? [2]

Su queste basi all'opera è stata prospettata una corta vita e del libretto moderno è stato dato un giudizio totalmente negativo:

> […] è così che il libretto scende ogni giorno più a essere un lavoro che qualunque semianalfabeta, fornito di qualche virtù *teatrale*, può scrivere e presentare alla bellissima e magnifica Iddia, perché costei lo ricopra delle sue grazie. Ed è per questo che il libretto è ogni dì più minacciato di essere scritto nella prosa più ignobile, più sgrammaticata e più vacua. [3]

La stessa tesi, ma rovesciata di segno, hanno sostenuto alcuni protagonisti dell'arte librettistica, gregaria nei decenni precedenti. Essi hanno rivendicato l'importanza del testo letterario nell'economia dell'opera sulla base o della sua autonomia drammaturgica o della sua eccellenza letteraria o, infine, di un suo programmatico carattere 'totale', capace di trasformarlo in elemento portante dello spettacolo [4].

All'altezza degli anni Novanta la questione del rapporto musica/libretto è stata, per altro verso, oggetto di un vivace dibattito giuridico condotto in vista della sua ricaduta in termini economici: si è tentato di chiarire sia la natura giuridica del libretto sia – ai fini di una determinazione legale dei compensi – il rapporto compositore/librettista. Definito, in un dettagliato esame dell'intero argomento, «opera dell'ingegno» di tipo particolare ma sostanzialmente «tralicciо» della musica, in quanto espressione «trasformata» e «assorbita» di fatto dalla musica, il libretto è stato dichiarato un mezzo, un accessorio sopravvalutato unicamente dalla repubblica delle lettere:

> […] mentre non sono le dottrinali articolesse dei critici musicali quelle che valgono a salvare o condannare un'opera musicale che dal pubblico, dallo spettatore sia stata o disapprovata od applaudita (appunto perchè in materia esso è giudice sovrano e la sua voce è *voce* di Dio) i meriti letterari-artistici invece del libretto sono rintracciati, scoverti nella gran parte dei casi dalla repubblica degli scrittori, dalle camarille letterarie. […] Lungi dall'abbandonarci alle esagerate conclusioni di

---

[2] Ettore Moschino, *Il «libretto» moderno*, in Giuseppe A. Lombardo, *Annuario dell'arte Lirica e Coreografia italiana*, Milano, Arturo Demarchi, 1898, pp. 51-58: 52.

[3] *Ivi*, p. 55.

[4] Si veda soprattutto (ovviamente dopo la nota distinzione operata da Boito tra «libretto» e «tragedia» negli anni Sessanta) la previsione di Ferdinando Fontana della scomparsa del libretto – sostituito da un «vero poema» – contenuta nello scritto programmatico *In teatro (con due lettere di G.C. Molineri)*, Roma, Sommaruga, 1884.

> coloro che per il soverchio ripetersi di *libretti* privi affatto d'ogni merito artistico ed in cui la poesia c'è solo perchè le parole sono stampate in piccole righe di una certa misura, su per giù uguali, non vedono in essi se non gli sforzi che il musicista dovrà raddoppiare per celare la deformità del testo.
>
> Solo argomentando dalle considerazioni svolte, per rispetto anche a qualche onorevole ma pur rarissima eccezione, crediamo poter inferirne che *il libretto è sempre un* MEZZO, *un* ACCESSORIO *che deve cedere al suo principale, la musica* (alla quale quindi va assegnata la prima parte), *segnatamente nel melodramma, in quella che chiamano OPERA per eccellenza.* [5]

Il giurista proponeva bensì, alla fine, quale compenso al librettista una «quota di comunione»; ma più piccola di quella del musicista e da determinare di volta in volta:

> Fissato bene il titolo del compenso, che è nel poeta quello di avere prestato un servigio (più o meno apprezzabile) al musicista, chiaro e subito appare che non è possibile stabilire […] una costante proporzione fra il servizio reso ed il compenso dovuto, dacchè a determinarlo con certo criterio dovrebbonsi combinare parecchi coefficienti, quali il successo (e quindi il vantaggio, il lucro del compositore) il pregio intrinseco del componimento letterario, la efficacia reale che la poesia ebbe nel suscitare l'inspirazione del musicista, ecc., ecc. [6]

Ne derivava un invito ai librettisti che «al giorno d'oggi […] vorrebbero di un tratto diventare capitalisti e latifondisti […] ad essere meno pretenziosi e starsene più tranquilli» [7].

Questa trasformazione, alle soglie del Novecento, del peso relativo di musica e libretto (operista e librettista) nelle tre direzioni considerate (un carattere drammaturgico più spiccato, tale da determinare il percorso musicale; una maggiore autonomia, acquisita con la qualità letteraria del testo; una valutazione economica della fonte originaria o del libretto tanto in rialzo rispetto al passato da impegnare gli avvocati di parte a cercare di contenerla), è stata segnalata, insieme con molte altre, dagli storici del libretto negli ultimi quarant'anni. C'è stato chi ha registrato una ripresa del livello letterario del testo a partire da Boito attraverso Ghislanzoni, Fontana e Illica: non più ritenuti, come nel periodo precedente, «mucche da latte poetiche» [8]. C'è stato chi ha visto nel *Nerone* di Boito la lingua più alta dell'Ottocento e segnalato, per il passaggio al nuovo secolo, il gran numero di drammaturghi che ricavano libretti dalle proprie *pièces* nel quadro di una generale riappropriazione dell'autonomia relativa – rispetto

---

[5] Attilio Omodei, *La condizione giuridica del librettista*, tesi di laurea presentata alla Facoltà giuridica dell'Università di Torino, Milano, Tipografia dello Stabilimento di E. Sonzogno, 1892, pp. 9 e 10.

[6] *Ivi*, p. 15.

[7] *Ivi*, p. 16. Omodei parteggiava per l'editore nella causa Verga contro Sonzogno: donde la posizione particolarmente ferma.

[8] Ulderico Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951, p. 154.

alla musica – di una letteratura per musica in grado di fare drammaturgia operistica [9]. C'è stato chi ha sostenuto vivacemente l'opportunità di prendere in considerazione il libretto italiano del periodo 1850-1920 come oggetto di una scienza letteraria [10]. Luigi Baldacci ha marcato decisamente, nella storia del libretto ottocentesco, un prima e un dopo Boito, segnalando da un lato l'insorgenza di una «poetica del diverso» in quanto principio di originalità, dall'altro la tendenza della fine del secolo all'esagerazione del potenziale drammatico [11].

Per quanto riguarda l'economia del rapporto parola/musica molti hanno rilevato – in parallelo con la produzione teatrale coeva – l'aumentata lunghezza del testo e il suo arricchirsi di didascalie quasi istruzioni dettagliate di regia. Per quanto riguarda la condizione del librettista Fabrizio Della Seta, dopo averne rimarcato lo scarso prestigio in epoca verdiana (il ruolo di artigiano, di verseggiatore), ha delineato il sorgere, a partire da Boito, di due livelli paralleli e alternativi di dignità culturale dei testi: quello della massima autonomia di un poeta-compositore (che potremmo esemplificare col libretto di *Nerone*: uscito dapprima nel 1901 come tragedia) e quello della funzionalità tutta gregaria di poeti dediti (anche) a una letteratura 'alimentare' [12]. Per quanto riguarda infine la versificazione, Peter Ross ha indagato i punti di coincidenza tra passaggio da 'libretto' a 'dramma' e passaggio da 'versi' a 'parola scenica' [13].

In questo percorso, c'è stato anche chi ha creduto opportuno, nel delineare una storia del libretto, privilegiarne i caratteri stabili nei secoli [14]; ma la quasi totalità degli studiosi è arrivata alla conclusione che il libretto dell'ultimo Ottocento si è andato trasformando, in molti casi, da «traliccio» a testo dotato di una propria – particolare – autonomia. Al cambiamento ha contribuito soprattutto il movimento della Scapigliatura, creando una tradizione di scrittori-librettisti che ha rinnovato la lingua del libretto o reso determinante, nell'equilibrio complessivo dell'opera, il suo messaggio (il soggetto); anche sulla base di una maggiore corresponsione economica, capace di attirare l'attenzione dei poeti alti sull'attività librettistica. Da una 'lingua dei libretti' convenzionale si è passati così, spesso, a linguaggi originali: i «nonasillabi» e gli esametri di Boito hanno aperto

---

[9] Cfr. Patrick J. Smith, *The Tenth Muse. A historical study of the opera libretto*, London, Gollancz, 1971; trad. it. *La Decima Musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981.

[10] Cfr. Klaus-Dieter Link, *Literarische Perspeckiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850 bis 1920*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1975.

[11] Cfr. rispettivamente gli interventi di Luigi Baldacci riprodotti in Appendice (*Libretti d'opera*) a Siro Ferrone (a cura di), *Teatro dell'Italia unita*, Milano, Il Saggiatore 1980, pp. 289-319, e la raccolta *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997.

[12] Cfr. Fabrizio Della Seta, *Il librettista*, in Lorenzo Bianconi - Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 6 voll., Torino, EDT 1987, IV, pp. 233-291.

[13] Cfr. Peter Ross, *Der Librettovers im Übergang vom späten Ottocento zum frühen Novecento*, in Lorenza Guiot - Jürgen Maehder (a cura di), *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento*, *Atti del IV Convegno internazionale Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Milano, Sonzogno, 2005, pp. 19-54.

[14] Cfr. Albert Gier, *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

la strada ai polimetri, al verso libero, alla prosa [15]. È questa la situazione – fluida, ma radicalmente mutata negli equilibri rispetto ai decenni precedenti – che il Novecento eredita senza soluzione di continuità [16].

L'odierna discussione sul carattere testuale del libretto aiuta a precisare i contenuti di quel cambiamento, ponendo le basi di una possibile tipologia della letteratura per musica del Novecento. La discussione tende infatti a definire la natura del testo del libretto rispetto alla musica secondo la polarità autonomia/eteronomia (se vogliamo: alto/basso, poetico/teatrale). Individua così, sia sul piano teorico che in prospettiva filologica, due testi per ciascun libretto: quello stampato a parte (da leggere) e quello inglobato dalla musica (da ascoltare); quello del poeta (il «testo-libretto») e quello dentro l'opera (il «testo-opera») [17].

La tesi dei due testi estremizza e chiarisce, mettendola nella massima evidenza, la questione del rapporto musica/libretto in quanto gioco di autonomia ed eteronomia (autonomia più o meno condizionata, eteronomia più o meno 'firmata'): nuovamente centrale, come abbiamo visto, a partire dall'ultimo Ottocento. E nel Novecento sembra realizzarsi sul piano storico l'intera gamma delle possibili autonomie ed eteronomie: tra i due estremi del testo forte d'autore e del testo gregario del professionista (portatore del *plot* e dell'emozione complessiva) [18]. A un capo abbiamo il testo poetico definitivo, all'altro capo quello manipolato da cima a fondo; da un lato un linguaggio originale, dall'altro la «lingua speciale» della tradizione librettistica [19]; a un'estremità il fenomeno della *Literaturoper*, all'altra il libretto pensato solo in funzione di una musica. Nel mezzo stanno tutte le combinazioni possibili, che ruotano intorno ai due feno-

---

[15] In questa direzione di indagine si segnalano alcuni recenti contributi alla librettologia svolti nell'ambito della storia della lingua: si vedano Stefano Telve, *Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana*, «Studi di lessicografia italiana» 15 (1998), pp. 319-437, e *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione I e II*, «Lingua nostra» 65/1-2 (2004), pp. 16-30, e 65/3-4 (2004), pp. 102-114. In modo più tradizionale si è mossa invece, nello stesso ambito, Ilaria Bonomi con il volume *Il dolce idioma. L'italiano lingua per musica*, Roma, Bulzoni, 1998.

[16] Sulla fine del libretto quale testo omogeneo nel panorama dell'opera europea del Novecento si veda Carl Dahlhaus, *Il teatro d'opera e la Nuova Musica: un tentativo di definizione del problema*, «il verri», s. VIII, 5-6 (1988), pp. 105-117.

[17] Sull'argomento si vedano Alessandro Roccatagliati, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, «Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate» (Bergamo, Università degli Studi), 4 (1990), pp. 7-20; Lorenzo Bianconi, *Hors-d'oeuvre alla filologia dei libretti*, in Renato Borghi - Pietro Zappalà (a cura di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Lucca, Lim, 1995, pp. 421-432; Paolo Fabbri, *La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. LV-LXXX.

[18] Sull'argomento, ma per una posizione opposta a quelle citate sopra, si veda per tutti Paul Robinson, *A deconstructive postscript: reading libretti and misreading opera*, in Arthur Groos - Roger Parker (eds.), *Reading opera*, Princeton, Princeton University Press 1988, pp. 328-346.

[19] Sull'argomento si veda per tutti Giovanna Gronda, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento* cit., pp. IX-LIV.

meni estremi del rapporto di coppia: la competizione paritaria (poeta forte / musicista forte) e la convergenza delle funzioni (il musicista-poeta); l'‘autorità multipla' di due specialisti (la collaborazione come sfida reciproca a dare il meglio di sé) o, viceversa, l'identificazione di librettista e compositore (la scelta dell'operista di farsi il libretto da sé).

Intorno alle polarità autonomia/eteronomia e autore multiplo / autore unico sembra dunque muoversi tutta la storia del libretto novecentesco, in infinite varianti che hanno già alla fine dell'Ottocento i loro incunaboli. Il decennio 1890-1900 ha presentato infatti l'intera gamma del vario gioco dei ruoli in una serie di realizzazioni che possono fungere da modelli dei tipi novecenteschi. *Guglielmo Ratcliff* è stata l'opera creata su un testo preesistente, in assenza di un librettista; *Falstaff* l'esito di una collaborazione alla pari [20]; *Nerone* (1924, postumo e incompiuto; ma composto in prevalenza prima del 1900) la tragedia (e libretto) per musica di un poeta-compositore; *La Bohème* di Puccini l'interazione di un operista-drammaturgo e di una coppia di librettisti tra loro complementari; *La Bohème* di Leoncavallo un perfetto meccanismo teatrale rivestito di musica, creato da un compositore; *Iris* l'opera simbolista su un libretto fatto moderno da ambizioni di regia e da didascalie pervasive; *Fedora* l'opera teatralissima composta su un libretto tradizionale ammodernato. *La falena* ha infine riproposto, rinnovata nel verso e nel taglio scenico, la tradizione della coppia affiatata di autori entro la quale il musicista annulla il librettista [21]. Dal massimo di autonomia del testo dei primi di questi esempi si arriva via via, per gradi, al massimo di eteronomia degli ultimi.

Diventa così possibile suggerire anche una tipologia del nuovo librettista che ha, ugualmente, le sue radici nell'ultimo Ottocento. Nella prospettiva dell'autore unico c'è il poeta-compositore, che nutre ambizioni di eccellenza innanzitutto letterarie (il Boito di *Nerone*), e c'è l'operista-drammaturgo, che mira innanzitutto alla funzionalità scenica (Leoncavallo). Nelle combinazioni di coppia c'è – anche quando resta nell'ombra – il drammaturgo inalterabile della nascente *Literaturoper* (Heine > Maffei > Mascagni) e c'è il drammaturgo, librettista di professione, sensibilissimo al moderno (Illica); c'è il librettista «occasionale» [22], che punta sulla teatralità di moda suggerendo soluzioni al compo-

[20] Per un esame della natura della collaborazione di Boito e Verdi si veda soprattutto Livio Aragona, *Shakespeare-Boito-Verdi: Otello*, in Alessandro Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera: fonti, libretti, intertestualità*, Pisa, Plus - Pisa University Press, 2006, pp. 91-110.

[21] Nel caso di Benco e Smareglia una controprova è costituita da un libretto non musicato e ciononostante del tipo 'da non leggere': quanto mai gregario nella metrica faticosa e ibrida, e nell'azione tutta pensata in funzione di una musica. Cfr. Silvio Benco, *La morte dell'usignolo, tre atti per musica per Antonio Smareglia*, in Id., *La morte dell'usignolo e gli altri libretti per Smareglia*, a cura di Marzio Pieri, Trento, La Finestra, 2003, pp. 1-48.

[22] Nello studio citato Ulderico Rolandi ha suggerito una tipologia del librettista fondata sull'attività preminente degli autori. Ha individuato così cinque categorie principali: il librettista professionale, quello occasionale, il librettista compositore, quello «involontario», il drammaturgo.

sitore (Colautti per Giordano), e quello che asseconda in tutto il compositore, fornendo un testo gregario di pure suggestioni (Benco); c'è il grande poeta-collaboratore, che si misura con un operista ponendosi al suo stesso livello di autorità (il Boito di *Falstaff*). C'è infine la coppia di professionisti che somma in sé le due diverse esigenze: l'invenzione scenica e la misura della parola poetica (Illica e Giacosa).

Ricco e vario per l'opera, lo schema di base del cambiamento si è riproposto nelle sue linee essenziali anche nelle altre forme della musica vocale. La romanza soprattutto (l'aria da salotto, nei suoi infiniti esiti di genere), caratterizzata nel primo Ottocento da un rapporto poesia/musica incurante o da testi convenzionali, ha modificato la sua prospettiva a partire, in alcuni casi, dalla generazione scapigliata. Per un verso gli operisti hanno cominciato a praticare la romanza come una forma alta (Catalani); oppure, pur praticando la romanza come una forma minore, hanno cominciato a misurarsi con poeti contemporanei forti o comunque più impegnati sul piano delle intenzioni. Nel farlo hanno utilizzato liriche preesistenti (Ponchielli di Ghislanzoni per la scena drammatica *Povera madre!*; Mascagni dello stesso Ghislanzoni per *Pena d'amore* o di Pascoli per *Sera d'ottobre*; Puccini di Fucini per la ninnananna *E l'uccellino…* e per *Avanti Urania!*; Leoncavallo di Carducci – un frammento – per *Ruit hora*; Sinigaglia di Boito per *Serenata provenzale* o di Fogazzaro per *Montanina*) [23] o anche scritte appositamente, in forme di collaborazione (Faccio e Praga, Faccio e Boito). Per altro verso i professionisti della romanza tradizionale hanno operato talvolta nella stessa direzione, ricorrendo a poeti noti (Tirindelli a d'Annunzio, Lorenzo Stecchetti e Ada Negri; Rotoli addirittura a Dante e Tasso); o anche a testi approntati per l'occasione (quelli di d'Annunzio per Tosti negli anni Ottanta). C'è poi chi ha tentato di scriversi i versi da sé (Leoncavallo spesso; Mascagni in un'occasione). Ha preso così avvio la trasformazione storica della *romanza* in *lirica* (da sala o da teatro): un esito tipicamente novecentesco per l'Italia [24].

Parallelamente, composizioni quali il poema musicale *A Giacomo Leopardi* di Mascagni per soprano e orchestra, del 1898 (un poema sinfonico con voce, su versi estratti dai *Canti*), hanno aperto ai musicisti italiani la via del 'far da sé' in quanto compilazione: una sequenza narrativa di frammenti di liriche alte preesistenti. Sarà una delle tendenze più diffuse del Novecento anche

[23] Su queste liriche di Sinigaglia praticamente sconosciute si veda il saggio di Rosy Moffa, *Lontano da Cavoretto. I Lieder e le altre musiche vocali da camera di Leone Sinigaglia*, estratto da «Il Gridelino» (Torino, Centro Studi Piemontesi – Istituto per i Beni musicali in Piemonte) 5 (2003).

[24] Per un ampio panorama della produzione di romanze si veda Francesca Sanvitale (a cura di), *La romanza italiana da salotto*, Torino, EDT - Istituto Nazionale Tostiano, 2002; sulla lirica da camera italiana novecentesca Ruth C. Lakeway - Robert C. White Jr., *Italian art song*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1989. Per un profilo dell'intero percorso della produzione per canto e strumento in Italia si può vedere Fulvia Morabito, *La romanza vocale da camera in Italia*, Amsterdam - Cremona, Brepols, 1997.

nell'ambito dell'elaborazione del libretto: una variante del poema per musica in quanto testo proprio. La composizione di Mascagni è stata preceduta da *La nuit de mai* di Leoncavallo, un poema sinfonico per tenore e orchestra del 1887 decisamente 'di origine letteraria' nella struttura musicale tutta desunta dal testo di Alfred de Musset (il dialogo della voce e dell'orchestra come dialogo del poeta e della musa). La forma del poema sinfonico-vocale è del resto, significativamente, molto frequentata dagli operisti italiani del primo Novecento.

2. Il nuovo secolo si presenta dunque nel segno di una relativa continuità: il suo primo ventennio vede dispiegarsi tutto l'arco teso tra (nuova) autonomia e (vecchia) eteronomia della letteratura per musica. Gli esempi possibili trascorrono dalla *Mirra* di Alaleona (rappresentata nel 1920, ma già finita nel 1912), dove il quarto e quinto atto della tragedia di Alfieri sono materia di *Literaturoper*, a *Parisina*, dove un Mascagni al massimo del proprio impegno di scrittura musica un d'Annunzio per una volta librettista d'invenzione; da *Medusa* (rappresentata nel 1938, ma composta nel 1910) di Barilli – un artista 'totale', ma più autorevole come scrittore che come musicista – a *Tosca* di Puccini, in cui la coppia Illica-Giacosa (collaudata ormai anche nel reciproco recalcitrare di bei versi e spettacolarità dominante) fornisce un libretto in ugual misura di teatro e di poesia.

L'eteronomia del testo si fa di grado in grado più pronunciata nelle opere a componente musicale vieppiù importante: dalla prosa della *Leggenda di Sakùntala* di Alfano, caso di un far da sé che scarnifica la fonte a poche idee essenziali [25], a *Suor Angelica*, dove un Forzano moderno e scattante si modella purtuttavia diligentemente su Puccini; da una schiera, poi, di opere in cui i drammaturghi-librettisti riducono le proprie o le altrui *pièces* alle esigenze di un teatro tradizionale ammodernato (per tutte *Madame Sans-Gêne* di Simoni e Giordano o *L'ombra di Don Giovanni* di Moschino e Alfano) all'opera realizzata al modo ottocentesco, col musicista-drammaturgo e il poeta-artigiano (*Abisso* di Benco e Smareglia).

Negli anni che vanno dal 1900 al 1922 i casi di letteratura per musica forte o quantomeno competitiva risultano nella produzione complessiva (enorme in questo periodo) ancora scarsi per numero: il libretto tradizionale – divenuto un testo di assoluto impatto scenico ed emotivo – copre la maggior parte della produzione. Essendo riuscito a pieno titolo a modernizzarsi (nei soggetti, nella lingua, nel metro, nella scrittura musicale, nell'impianto scenico, nella vocalità), il sistema «opera italiana» sostanzialmente tiene. L'interazione di compositore e librettista è un fatto acquisito, che avviene però con sacrificio della 'poesia': il libretto, efficace ovviamente da ascoltare, non è altrettanto interessante come

[25] Sull'argomento si veda John C.G. Waterhouse, *Da «Risurrezione» a «La leggenda di Sakùntala». Dal «verismo» degli esordi allo stile personale della maturità*, in Johannes Streicher (a cura di), *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Roma, ISMEZ, 1999, pp. 523-547.

libretto da leggere. In sostanza, l'operazione avviata dai poeti scapigliati si è consolidata, ma solo come modernizzazione del linguaggio operistico.

Prevale così il testo suggerito e poi risucchiato dalla musica, alla quale ha però fornito nel frattempo spunti notevoli di drammaturgia; talora anche in forme esasperate. Per quanto non «rovesciato» (come scriveva Moschino), il rapporto libretto/musica conferma un proprio assestamento sul piano della pari dignità. È definitiva la riaffermazione delle reciproche competenze – con eccezioni, ovviamente: soprattutto il caso Puccini – in una forma (la «grande opera italiana» internazionale) che punta sulla teatralità, dunque su drammaturghi o di grande impatto o di fama (d'Annunzio, Benelli, Simoni, Forzano); oppure su professionisti culturalmente attenti e dotati di un acuto senso del teatro, che promuovono spesso opere di interessante modernità (Illica). Nascono da un lato *La figlia di Iorio* di d'Annunzio e Franchetti (adattamento della propria tragedia pastorale effettuato dal poeta), *L'amore dei tre re* di Benelli e Montemezzi, *Francesca da Rimini* di d'Annunzio e Zandonai (adattata da Tito Ricordi): prodotti tutti notevoli in quanto tipici di un gusto e di un'epoca. Compaiono dall'altro lato *Le maschere* di Illica e Mascagni: una «commedia lirica e giocosa» a suo modo esemplare per l'ambizione sperimentale coltivata dentro una prospettiva di gradimento [26].

Il ruolo del poeta gregario tende generalmente a perdere terreno, se pure non difetta: tra i casi più evidenti possiamo indicare quello dei *Quatro rusteghi* di Sugana e Pizzolato per Wolf-Ferrari o quello della *Rondine* di Adami per Puccini. Emerge invece, in parallelo, l'esigenza di un convergere delle funzioni, sollecitato dalla maggiore familiarità con le lettere dei musicisti della nuova generazione. Casi come quello dell'*Aviatore Dro* di Pratella sono appunto indicativi di un'ambizione di opera totale che non vuole dividersi tra competenze diverse: privilegia l'idea di dramma musicale (futurista in questo caso) rispetto a una più pericolosa interazione di scritture e personalità. Ma il libretto 'proprio' può essere anche una confezione familiare, un lavoro personale appena sostenuto da un collaboratore tecnico: è il caso per esempio di una proposta ormai dimenticata quale *Sperduti nel buio* (1907) di Stefano Donaudy (il libretto è una riduzione di Alberto Donaudy, fratello del musicista, di un dramma in prosa di Roberto Bracco).

Sul fronte opposto della sfida alla pari di due competenze, questi primi vent'anni del Novecento non danno esiti, come abbiamo detto, né numerosi né notevoli: i poeti alti – interessati al teatro musicale, ma esclusivamente per motivi economici – accettano perlopiù le convenzioni della «grande opera», assumendo gli atteggiamenti di una drammaturgia spettacolare e d'azione; da soli o tramite intermediari. Ne è un esempio *La nave* di Montemezzi, su un

[26] Su quest'opera si veda Fiamma Nicolodi, *La commedia dell'arte dans «Le maschere» de Mascagni-Illica et «La morte delle maschere» de Malipiero*, in *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIXe - début XXe siècle)*, Colloque international (Nantes, 2002), coordonné par Walter Zidarie, Nantes, Université de Nantes, 2003. pp. 27-39.

adattamento di Tito Ricordi della tragedia di d'Annunzio. Esiti di pura professionalità ottengono d'altra parte scrittori o poeti che sulla carta sembrerebbero promettere, con il carattere eccezionale dell'occasione, qualche sorpresa: l'intervento di Lorenzo Stecchetti per la *Marcella* di Giordano; l'impegno di Enrico Cavacchioli per gli *Zingari* di Leoncavallo. Funzionano meglio collaborazioni ben calibrate quali *Paolo e Francesca* di Colautti e Mancinelli oppure combinazioni suggestive di medietà sperimentale letteraria e prestigio della fonte quali *Risurrezione* di Camillo Antona Traversi e Cesare Hanau (dalla *pièce* di Bataille ricavata da Tolstoj) per Alfano.

Alla fine, il caso più interessante per quanto riguarda il gioco di coppia resta in questi anni quello di d'Annunzio: soprattutto per la varietà delle combinazioni cui l'intervento del poeta dà luogo. Essa mostra egregiamente come non esista il librettista-tipo in quanto autore, ma solo in quanto interlocutore dentro una coppia; a indicare ovviamente anche la natura pragmatica di qualsivoglia tipologia. Il 'ruolo' del d'Annunzio librettista è, così, multiplo come le opere che d'Annunzio firma. Adattatore di se stesso per Franchetti, in una veste tutta convenzionale di cui si lamenta forte con l'editore (*La figlia di Iorio* già ricordata); adattato dall'editore in modi del tutto adeguati ma di scarso rilievo sul piano dell'innovazione nei due casi di *Francesca da Rimini* e *La nave* già nominati, il poeta resta però poeta alto in due occasioni; che appaiono di diversa natura a causa del diverso atteggiamento compositivo tenuto dagli operisti.

La prima è *Parisina*, cui si è già accennato: un libretto creato bensì da d'Annunzio per l'occasione musicale, ma dotato di tutte le caratteristiche del teatro di parola dannunziano: lessico ricercato, ritualità, lentezza, musica verbale; insomma antinaturalismo e tono sublime. È una sfida per Mascagni, che cerca propriamente la collaborazione: pur tagliando trecentotrenta versi per ragioni di tempi teatrali, costruisce una partitura tutta pensata sul testo. Musicandone, a suo dire, «anche le virgole», il compositore dà il meglio di sé, in un dramma musicale il cui libretto è per forza di parola autonomo: ugualmente 'da leggere' e 'da ascoltare'.

La seconda occasione è quella della *Fedra* di Pizzetti. Il testo è costituito dalla tragedia originale, tagliata qua e là da d'Annunzio – su indicazioni del musicista – senza risultare per questo (proprio come il libretto di *Parisina*) né 'ridotta' né 'adattata' all'occasione musicale: un testo forte, autonomo, firmato. La circostanza sollecita Pizzetti, così come Mascagni, a raccogliere la sfida; non però in questo caso rivestendo la parola e le didascalie dannunziane di musica, bensì opponendo loro una musica altrettanto autonoma. *Fedra* risulta alla fine un tipo di *Literaturoper* nato, in via eccezionale, da un importante scambio di idee [27]. Poeta (forte) e musicista (forte) creano un organismo in cui la parola e

[27] Sull'opera dannunziana in quanto *Literaturoper* si veda Jürgen Maehder, *The origins of Italian «Literaturoper»: «Guglielmo Ratcliff», «La figlia di Iorio», «Parisina», and «Francesca da Rimini»*, in *Reading opera* cit., pp. 92-128; per una discussione sistematica delle proposte italiane di *Literaturoper* comparse a cavallo del secolo si veda Luca Zoppelli, *Literaturoper e*

la musica si incrociano nell'assoluto dominio specifico delle competenze: un teatro musicale dove i due linguaggi scorrono paralleli con pari peso, ponendosi reciprocamente in rilievo, nella diversità. La tragedia da leggere, tagliata a dramma per musica (anche) da leggere, promuove qui una lingua musicale tutta nuova – nel sistema, nell'armonia, nel ritmo, nella drammaturgia – che si fa sperimentale, paradossalmente, perché rinuncia a 'musicarlo', in un connubio/conflitto tipicamente novecentesco di poesia e musica.

Per quanto riguarda i soggetti, prevalgono in questi anni i temi del verismo storico spettacolare (*Adriana Lecouvreur* di Colautti) oppure quelli del verismo esotico spettacolare: di origine teatrale (*Madama Butterfly* di Illica e Giacosa; *La fanciulla del West* di Civinini e Zangarini) [28] o più raramente narrativa (*Siberia* di Illica, dove si mescolano spunti da *Memorie d'una casa di morti* di Dostoevskij). Il filone dannunziano e più generalmente simbolista (di derivazione wagneriana), decisamente emergente sul piano del gusto, tratta ugualmente il soggetto storico: ma in quanto primitivo, collocato in un arcaico di passioni archetipiche (*Fedra*, *L'amore dei tre re*, *Abisso*) [29]. La drammaturgia musicale, nel primo caso fondata preferibilmente sul gesto scenico e sui contrasti di registro, nel secondo è, viceversa, tendenzialmente statica e onirica; alla base della diversità sta ovviamente un taglio opposto del testo letterario (dialogo oppure monologo; montaggio oppure 'tempo reale' rispetto all'azione). I soggetti sono generalmente suggeriti dall'editore, che commissiona o ha comprato preventivamente i libretti; ma non mancano né operisti che li cercano senza intermediari, né librettisti che li propongono direttamente ai musicisti.

Comico e tragico nella «grande opera» veristica del primo Novecento di solito si compenetrano, perpetuando sul piano della lingua il cozzo dell'aulico e del prosaico già caratteristico della prima opera verista (Leoncavallo) e, più in generale, della poesia di derivazione scapigliata. Il dramma *décadent*, dannunziano ed evocativo, esclude il comico; che emerge invece, dopo *Le maschere*, come filone specifico (nella scia di *Falstaff*), in esiti larvatamente neoclassici basati su libretti tradizionali: testi leggeri per peso e carattere, ma trascinati da una musica efficace (la produzione di Wolf-Ferrari). L'idea di genere continua in questo caso a determinare lo stile 'umile' del libretto; ma è una direzione contraria a quella stabilita dai modelli del verismo storico o dello stesso *Falstaff*. Nella tradizione di un plurilinguismo che ha cancellato ogni regola

---

drammaturgia musicale italiana, 1890-1915: mariage à la mode o mésaillance, in Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera* cit., pp. 47-55 .

[28] Sui libretti per Puccini, considerati con particolare riguardo alla drammaturgia e alle fonti, cfr. Piero Santi, *Il rapporto col libretto al tempo dell'«Edgar»*, «Quaderni pucciniani» 3 (1992), pp. 41-51; Guido Paduano, *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 187-224, e Id., *Come è difficile essere felici. Amore e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, ETS, 2004.

[29] Sull'opera italiana di ispirazione simbolista si veda Rein A. Zondergelt, *Ornament und Emphase. Illica, d'Annunzio und der Symbolismus*, in Jens Malte Fischer (Hg.), *Oper und Operntext*, Heidelberg, Winter, 1985, pp. 151-165.

classica di stile, il libretto del primo Novecento porta nella maggior parte dei casi indicazioni di genere che non corrispondono più al livello della lingua. Troviamo così il «poema tragico per musica» (*L'amore dei tre re*), il «melodramma» (*Tosca*), la «tragedia per musica» (*Fedra*), anche nelle sue specificazioni («tragedia giapponese»: *Madama Butterfly*); l'«opera» (*La fanciulla del West*); il «dramma lirico» (*Abisso*), il «dramma musicale», la «leggenda drammatica»; la «commedia lirica e giocosa» (*Le maschere*), la «commedia musicale» (*I quatro rusteghi*); oppure nessuna indicazione (*Trittico*) [30].

Tra gli operisti «mercantili» (secondo le avanguardie) il più aperto, Mascagni, si misura anche con una forma scenica fondata per sua natura su un testo autonomo: le disperse musiche di scena per *The Eternal City* (in versione teatrale) di Hall Caine (1902) [31]. Tra le curiosità storiche dell'inizio del secolo si può anche ricordare la proposta di rilancio del melologo – una forma musicale che lascia del pari intatto il testo teatrale, ma cercando un'interazione nella simultaneità – avanzata da Vittore Veneziani in collaborazione con Domenico Tumiati (*La badia di Pomposa*, 1900; *Parisina*, 1901) [32]. Si affiancano a questi esiti – se vogliamo – gli oratori di Lorenzo Perosi, testimoni al contrario di un rinnovato interesse per una musica vocale antiteatrale: su testi talora in parte anche propri (*Il giudizio universale*, 1904).

Ancora a Mascagni si deve, in questo primo Novecento, l'affermazione in sede sperimentale di una nuova forma, legata questa volta alle nuove tecnologie dello spettacolo: il «dramma musicale cinematografico», opera totale in cui la scena è sostituita dall'immagine filmica. In assenza di convenzioni drammaturgiche di lunga memoria, la poetica e la pratica del nuovo mezzo consentono a queste realizzazioni la massima fusione e parità delle componenti: è il caso di *Rapsodia satanica*, composta su un «poema cinema-musicale» di Fausto Maria Martini (regia di Nino Oxilia, 1917) [33]. Sempre in una sede sperimentale, ma legata a mezzi per così dire tradizionali di espressione, si segnala negli stessi anni la proposta di un autore unico di fatto, Alberto Savinio: *Les chants de la mi-mort* (1914), un caso di teatro totale fatto di recitazione, canto vocalizzato,

---

[30] Per un elenco dei generi indicati nei frontespizi dei libretti per musica si veda James J. Fuld, *The book of world-famous libretti. The musical theatre from 1598 to today*, New York, Pendragon Press, 1994 (per il Novecento pp. XXIII-XXX).

[31] Ne resta la riduzione per pianoforte: per un commento si veda Matteo Sansone, *Hall Caine e The Eternal City*, in Cesare Orselli (a cura di), *Atti della giornata di studi promossa dal Centro Studi Mascagnani (Livorno 2000)*, «Civiltà musicale» 46-47 (2002), pp. 93-105.

[32] Per un commento e la riproduzione delle liriche e delle musiche nella riduzione pianistica si può vedere la tesi di laurea di Nicolina Mantino, *Il melologo italiano nel primo Novecento: Vittore Veneziani e Domenico Tumiati*, Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2004/2005, relatore Adriana Guarnieri.

[33] Sull'argomento si vedano le esaurienti illustrazioni di Carlo Piccardi: *Mascagni e l'ipotesi del «dramma musicale cinematografico»*, in Angelo Pompilio *et al.* (a cura di), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. III. Free papers*, Torino, EDT, pp. 467-475, e «Chigiana» 47, n.s. 22 (1990), pp. 453-497.

grida, musiche e rumori di scena, realizzato su un testo drammatico plurilingue [34].

Infine (come negli anni precedenti ma in modi più palesi, perché divenuta materia di poetica e argomento di dibattito) la produzione vocale da camera tende a misurarsi con testi forti in vista di nuovi risultati espressivi. 'Melodisti' di grande successo come Tosti si impegnano al massimo grado, alla fine della carriera, su liriche alte scritte espressamente: è il caso delle *Quattro canzoni di Amaranta* di d'Annunzio e Tosti (1906). Gli operisti del 'ponte' e poi della «generazione dell'Ottanta» perfezionano nel frattempo la nascita della lirica italiana da camera scegliendo «vera poesia di veri poeti» e cercando sul piano compositivo «l'espressione quasi analitica della poesia» [35]. La scelta di testi poetici autorevoli preesistenti si accompagna ora a un'attenzione rilevata per il rapporto musica/parola (che riguarda spesso anche la produzione teatrale) e all'abbandono dell'articolazione strofica a favore di modi di composizione continua. Costruita sul testo, la vocalità tende inevitabilmente alla declamazione o ad andamenti di «recitar cantando».

La poesia di d'Annunzio attraversa tutta questa produzione, in vari gradi di modernità: da Sgambati (*Rose* op. 41) a Respighi (*Due piccoli notturni*, *Quattro liriche*), da Malipiero (*I sonetti delle fate*) a Pizzetti (*I pastori*, *Erotica*). Alaleona li ha preceduti con due liriche della raccolta *Albe* nel 1898. La scelta può coinvolgere anche altri grandi poeti contemporanei (*Canti di neve e di primavera* di Alaleona, da *Myricae*, per due voci femminili e pianoforte o orchestra; le altre undici *Melodie pascoliane* dello stesso musicista, composte nel 1913 ma pubblicate rispettivamente nel 1920 e 1923) o poeti minori di sensibilità aggiornata quali Antonio Rubino e Francesco Rocchi (Respighi); oppure scrittori di un ambiente intellettuale condiviso quali Papini scelto da Pizzetti. Non manca il ricorso ai grandi poeti nazionali: per esempio il Carducci adottato da Martucci (*Tre liriche* op. 84: *Nevicata*, *Maggiolata*, *Pianto antico*), dal giovane Casella (*Pianto antico*, *Il bove*) e da Vincenzo Tommasini (*Due liriche di Carducci* per tenore e orchestra). Né mancano le spinte propositive strettamente legate alle avanguardie: *Le canzoni del niente* di Pratella su liriche di Antonio Beltramelli sono storicamente notevoli soprattutto per le didascalie di movimento in stile vociano («Lontano-Semplice», «Scorrevole-Tristezza», «Infinito-Fola», «Sereno-Stelle», «Nostalgia-Rimpianto», «Leggiero-svolazzante», «Serale-infinito») [36]. Mentre di un nascente surrealismo si può parlare per i *Chants étranges* di Savinio

[34] Delle musiche ci resta soltanto la suite pianistica: per un commento si veda Mila De Santis, *Nel laboratorio musicale di Alberto Savinio*, «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo» (Università di Firenze) 1 (2000), pp. 61-76.

[35] Per le due espressioni citate cfr. il noto intervento di Ildebrando Pizzetti, *La lirica vocale da camera* [1914], in Id., *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, s.d. [1921], pp. 163-172. Dello stesso si veda anche lo scritto *I «versi per musica»*, in Id., *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, Milano, Treves, 1914, pp. 271-277.

[36] Cfr. Antonio Beltramelli - Francesco Balilla Pratella, *Le canzoni del niente* per canto e pianoforte, op. 37, Bologna, Bongiovanni, 1919.

su testi propri. Compare infine il riferimento all'‘antico’: precocemente col giovane Respighi, nell'adozione di Boccaccio (le prime tre liriche di *Cinque canti all'antica*); in apertura della stagione neoclassica con quella di Poliziano da parte di Malipiero (*Tre poesie di Angelo Poliziano*, 1920).

Anche compositori meno interessati alla produzione teatrale inseguono un rapporto nuovo di musica e parola nell'ambito da camera, compiendo le stesse scelte. Se Castelnuovo-Tedesco nel 1921 musica Palazzeschi (*Briciole*) e si misura con classici nazionali di assoluto rilievo (il Leopardi dell'*Infinito*), altri cominciano ad affrontare la ‘lingua morta’ dei classici greci tradotti da Tommaseo (Vittorio Gui, *Quattro canti della morte*, stesso anno).

3. Negli anni che vanno dal 1922 alla fine della seconda guerra mondiale i tipi del libretto d'opera – chiamato ormai «poema per musica» [37] – perpetuano rispetto al trentennio precedente il loro altalenare tra autonomia ed eteronomia, coppia e autore unico; accentuando però combinazioni rimaste precedentemente in ombra o rendendo sistematiche operazioni letterarie precedentemente solo eccezionali.

Possiamo ancora riconoscere, se vogliamo, i momenti caratteristici di una scansione che ammette tutti i gradi intermedi esistenti tra un testo alto e un testo gregario. Sul fronte dell'antico, *La favola d'Orfeo* di Casella impiega Poliziano (per il tramite di Pavolini) come poeta «involontario», in uno spirito che adombra quello della *Literaturoper*; mentre sul fronte contemporaneo, con *Minnie la candida*, Riccardo Malipiero mette in musica direttamente la *pièce* di Bontempelli. *La favola del figlio cambiato* vede invece Gian Francesco Malipiero ricorrere alla collaborazione originale di un grande drammaturgo, Pirandello, nei modi dell'incontro/scontro di due specifiche autonomie espressive che si aprono all'interazione, al reciproco adattamento progressivo [38]. Sul fronte opposto (sul versante di un libretto concepito come artigianato, anche eccellente) troviamo il *Belfagor* di Guastalla e Respighi, che continua la tradizione della coppia fissa di autori (operista autorevole - librettista di fiducia), demandando alla scelta della fonte (una *pièce* di Ercole Luigi Morselli) i caratteri del moderno: il soggetto tra fantastico e borghese, il gusto comico-grottesco. Allo stesso tipo corrisponderà più tardi, nonostante la diversità dell'impianto drammaturgico, un libretto ‘fatto su misura’ quale *Re Hassan* di Pinelli per Ghedini.

Al centro dello spettro (nella dimensione di un testo che contemperi le esigenze della poesia e della musica) abbiamo tutti gli esiti legati a una concezione globale dello spettacolo: dallo *Straniero* di Pizzetti, spazio esemplare

[37] Sull'argomento, trattato per l'intero periodo, cfr. già Adriano Lualdi, *Il rinnovamento musicale italiano*, Milano - Roma, Treves - Treccani - Tumminelli, 1931, pp. 83-106.

[38] Sulla collaborazione si può leggere uno scritto (ovviamente di parte) di Gian Francesco Malipiero: *Luigi Pirandello mio librettista*, in Id., *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 156-158.

del musicista-scrittore fondato su un poema erede del linguaggio aulico e dei temi arcaici del teatro dannunziano [39], al *Volo di notte* di Dallapiccola, spazio esemplare del compositore-intellettuale fondato su un libretto – adattamento e riduzione di un romanzo contemporaneo - aperto a una tradizione di modernità; anch'essa dannunziana nel tema futuristico del volo [40].

L'elemento che emerge decisamente in questo periodo è di fatto l'esigenza dei compositori di stendere il testo da sé: di 'estinguere' il collaboratore letterario. La figura tradizionale del librettista poeta o drammaturgo di professione continua bensì ad avere un peso; che deriva, come nel ventennio precedente, dalla resistenza sostanziale del sistema «opera italiana», tenuto in vita nel ventennio da una politica culturale di regime di carattere, anche, nazional-popolare. E ritroviamo il drammaturgo che riduce il proprio teatro (Sem Benelli, *La cena delle beffe* per Giordano) o il librettista che suggerisce atmosfere e induce drammaturgie: con la complicità di una fonte narrativa (Rossato, *I cavalieri di Ekebù* per Zandonai) o con la forza dell'immaginazione teatrale (Illica, *Il piccolo Marat* per Mascagni). Ma la figura del musicista-scrittore prende ormai tanto piede da sviluppare forme inedite di stesura dei testi per musica.

L'idea del far da sé poema e musica implica spesso in questo periodo, come in precedenza, un ideale di dramma o commedia dove il testo sia emanazione della musica, quasi lavoro di un librettista remissivo. È il caso già ricordato del Pizzetti postdannunziano, che costruisce i drammi come 'idee platoniche' dell'organismo finale; è il caso, più moderno e aggressivo, di Adriano Lualdi (*Il diavolo nel campanile*), così come quello, più tradizionale e artigiano (concepito nel segno di una teatralità dominante), di Giancarlo Menotti (*Amelia al ballo*). Ma compare nel frattempo un diverso e più sottile metodo di elaborazione della letteratura per musica che risolve in modo nuovo la questione – sempre viva, sempre attuale – del divario tra autonomia del musicista ed eccellenza del testo letterario, globalità dello spettacolo e tenuta della poesia. Spuntano forme personali di compilazione che consentono ai musicisti di operare in qualche modo la quadratura del cerchio: la combinazione o l'inserzione di testi della grande tradizione letteraria in un proprio tessuto drammaturgico verbale lascia convivere a un tempo poesia e teatralità, autore unico e autonomia dei linguaggi, modernità e tradizione. Il caso si verifica a partire dal primo dopoguerra con il teatro musicale di Malipiero e arriva, alla metà del secolo, al *Prigioniero* di Dallapiccola (composto tra il 1943 e il 1948).

---

[39] Per la poetica drammaturgica di Pizzetti si possono vedere i suoi scritti; in modo particolare, sul primato della musica drammatica in quanto tagliata sulla parola, Ildebrando Pizzetti, *La musica e il dramma* [1932], in Id., *Musica e dramma*, Roma, Edizioni della Bussola, 1945, pp. 27-57; sulla sostanza drammaturgica dell'opera verdiana in quanto fondata sulla parola, *Il «Parsifal» di Wagner* [1933], ivi, pp. 225-233.

[40] Sul quale si può vedere Alice Di Stefano, *Voli novecenteschi: da Casella a Petrassi*, in Mariasilvia Tatti (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 245-259.

Nel caso di Malipiero il procedimento si attua in tre modi diversi. Può trattarsi (*L'Orfeide*) di un montaggio di testi o estratti di testi poetici dei più vari autori del passato (da Jacopone da Todi a Poliziano, da Marino a versi e battute della commedia dell'arte). Può trattarsi di liberi adattamenti, quasi fantasie, con interpolazione di testi, di un grande autore comico (*Tre commedie goldoniane*). Può trattarsi infine di riduzioni personali e molto libere di grandi tragici (Shakespeare per *Giulio Cesare* e *Antonio e Cleopatra*). Le fonti vengono lasciate qua e là intatte (in misura diversa nei tre casi) in ampie zone della teatralità o della lingua. Si tratta dunque – se così si può dire – di una *Literaturoper* saltuaria, basata sul *collage* e sul montaggio: autorità indiscussa di classici o bella musicalità di poesia popolare selezionate e poi fatte agire a misura della drammaturgia musicale dell'autore, con interventi più o meno ampi del 'librettista'. È la versione tipicamente novecentesca di un rapporto testo/musica in cui il compositore ha ormai accettato il principio di sfida e collaborazione alla pari; ma lo piega a esigenze compositive ritenute irrinunciabili, adattando in modi nuovi al piano dell'articolazione scenica la «vera poesia» di «veri poeti» [41].

Il gioco delle coppie acquista così un piano più articolato che nel periodo precedente. Resiste, come abbiamo visto, il modello di una collaborazione ancora quasi ottocentesca, in cui il librettista accetta di scomparire ad opera conclusa (Simoni con *Il Dibuk* o Meano con *Monte Ivnor* per Ludovico Rocca). Resiste il ruolo del librettista professionale moderno, che ben si adatta al rientro nei ranghi di musicisti dai trascorsi avanguardistici (Rossato con *Il gobbo del califfo* per Casavola). Ricompare qua e là la figura del librettista occasionale: studioso che presta la propria competenza (Ettore Romagnoli nel 1928 per *Dafni* di Mulè), anche in un rapporto di fattiva collaborazione (Ludovici per *La donna serpente* di Casella); letterato di regime che realizza un *livret à thèse* conciliando l'antico religioso del mistero medievale e il moderno tecnologico dell'Aeropittura (Pavolini per *Il deserto tentato* di Casella) [42]. Rispunta talvolta la figura del «librettista involontario» (Pietro Cossa per il *Nerone* di Mascagni, minimamente ritoccato da Targioni-Tozzetti dopo un primo intervento di Rossato).

Riemergono qua e là anche le combinazioni competitive, dove poema per musica e musica cercano di stimolarsi a vicenda: magari in esiti dimenticati quali *Re Lear* di Papini (da Shakespeare) per Vito Frazzi, che alterna prosa e versi.

---

[41] Tutti i testi per musica di Malipiero, con l'indicazione delle varie fonti e delle operazioni di adattamento, sono raccolti in Gian Francesco Malipiero, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992. Per un commento dell'autore a ciascuna composizione, con notizie anche sul lavoro di compilazione, si veda il catalogo annotato delle opere in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, a cura di Gino Scarpa, Treviso, Libreria Canova, 1952. Per un'analisi dettagliata della drammaturgia dei testi dell'*Orfeide* si veda invece Tilman Schlomp, *Gian Francesco Malipieros Musiktheater - Trilogie «L'Orfeide»*, Frankfurt a.M. - Wien, Lang, 1999.

[42] Sull'argomento cfr. Jeremy Tambling, *Opera and the culture of fascism*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 79-80.

Della coppia competitiva – parimenti ambiziosa – il tipo del musicista-drammaturgo compilatore di poesia o prosa è di fatto una versione diversamente formulata: la gara si sposta a livello dell'autore unico, che sfida il se stesso musicista nella memoria di ogni letteratura; una letteratura non per musica ma per drammaturgie e per messaggi, la cui lingua – per quanto trattata per salti, per frammenti, per estratti – purtuttavia resiste all'assorbimento; non mai però tanto quanto il libretto del grande poeta.

L'uso di *collage*, compilazione e montaggio di testi introduce ovviamente elementi nuovi nella lingua della letteratura per musica novecentesca, che ha però già subìto modificazioni profonde nel corso del trentennio precedente. In sostanza esso consacra la perdita definitiva di quella «lingua speciale» di convenzioni metriche e lessico aulico (una lingua alfieriana nella sostanza) [43] che ha caratterizzato l'Ottocento romantico. Il cozzo dell'aulico e del prosaico del libretto verista – il nuovo codice che ha messo in abisso quello aulico precedente [44] – ha anche introdotto un principio di rottura del codice, terreno ormai di infinite mescolanze.

Lo scarto dal linguaggio medio, l'uso della parola alta, l'enfasi tipici del libretto ottocentesco [45] si perpetuano nel Novecento (diversamente formulati) nello stile e nel gusto librettistico dannunziani: ancora reperibili per esempio nei drammi di Pizzetti. Ma anche la poesia dannunziana per musica, con il suo invito a formulare una prosa musicale, ha contribuito a liquidare molte abitudini e convenzioni. Sotto i colpi congiunti di elementi prosastici da un lato, di eccesso di poesia alta dall'altro, la lingua speciale si è dissolta. La cosiddetta assenza di stile di Illica, così come la metricità libera di Benco, la strofa lunga di d'Annunzio così come la polimetria di Illica e Giacosa per Puccini hanno cancellato l'articolazione metrica di sistemi di settenari, ottonari, quinari, decasillabi già portatrice di un preciso piano drammaturgico. L'endecasillabo sciolto di Pizzetti è un metro elastico aperto a qualsiasi lettura ritmica e drammaturgica. L'uso di testi di altre epoche in Malipiero completa l'atto: per un verso è 'liberazione' metrica, per altro verso 'confusione' (mescolanza). Perso il suo specifico (la varietà del verso in funzione del numero musicale) [46], il libretto può recuperarlo solo come 'neoclassicismo': ritorno frammentario e riflesso del passato. La riflessività metalinguistica diventa così (insieme con la

[43] Sull'argomento, oltre a quelle di molti studiosi citati del libretto per musica, si può vedere una bella pagina di Debenedetti che parla dell'«Italia alfieriana» di Verdi: Giacomo Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Milano, Garzanti, 1995, cap. IV (*Il poeta della vigilia*), pp. 111-145: 121.

[44] Sull'argomento si possono vedere soprattutto Bruno Bentivogli, *Preliminari sul linguaggio dei libretti nel primo Ottocento*, «Italianistica» 4/2 (1975), pp. 330-341, e Baldacci, *La musica in italiano* cit., pp. 182-196.

[45] Su cui si veda anche Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 238-239.

[46] Sull'argomento si veda lo scritto, molto citato, di Piero Weiss, *«Sacri bronzi». Note in calce a un noto saggio di Luigi Dallapiccola*, in Gianfanco Folena - Maria Teresa Muraro - Giovanni Morelli (a cura di), *Opera & libretto I*, Firenze, Olschki 1990, pp. 149-163.

libera ispirazione) il carattere dominante della lingua del teatro musicale novecentesco. Nella varietà delle combinazioni appare sotto diversa luce anche una scelta apparentemente *démodée* come quella di Mascagni di musicare il *Nerone* di Cossa: la materia compositiva è straniata in partenza dalla lingua teatrale ottocentesca, quasi assunta come lingua morta.

I soggetti dei poemi per musica del ventennio continuano ad essere vari quanto in passato, ma si specificano ovviamente per il loro carattere di messaggio di massa o contromessaggio d'*élite* – fuga dal reale, estraneità – nei confronti del regime (per tutti *Il prigioniero*)[47]. Il soggetto classico conosce una netta ripresa: funzionando da opzione di primato, convoglia via via ampie zone di attenzione, alla pari col recupero dell'antico effettuato in funzione patriottica [48]. La tradizione di ambientazioni storiche (soprattutto medievali) o esotiche è ancora viva in questo periodo, mentre si mostra ormai definitiva la ripresa del soggetto comico.

Su ogni altro criterio sembra prevalere un principio di 'prestigio del modello' che appare quasi il sostituto del precedente principio di 'teatralità'. Drammaturghi, operisti e librettisti si rivolgono con accanimento ai grandi del teatro o della narrativa, da Shakespeare a Molière, da Balzac a Dostoevskij. E abbiamo, di Rossato per Lattuada, *La Tempesta* nel genere della commedia fantastica, *Le preziose ridicole* nel genere della commedia lirica [49]. Ancora Rossato riduce Shakespeare per Persico (*La bisbetica domata*) e Balzac per Alfano (*Madonna Imperia*), oppure adatta Pirandello per Mulè (*Liolà*: il drammaturgo ha ceduto i diritti molto a fatica). Alfano, che ha già fatto ricorso da sé a un classico del teatro sanscrito, si rivolge ora, con l'aiuto (per la sola traduzione) di Cesare Meano e Francesco Brusa, a Rostand (*Cyrano de Bergerac*) [50]. Forzano svolge in modo originale il prologo della *Bisbetica domata* (*Sly* di Wolf-Ferrari) oppure si ispira a *Delitto e castigo* (per Pedrollo, nel 1926).

Per quanto riguarda i tipi drammaturgici, l'atto unico rappresenta il nuovo sia per i compositori e librettisti d'avanguardia (che puntano sul frammento e

---

[47] Sulla natura di opera politica del *Prigioniero* di Dallapiccola e sul suo carattere di 'messaggio' si veda in modo particolare Anthony Arblaster, *Viva la libertà! Politics in Opera*, London - New York, Verso, 1992.

[48] Sull'argomento si veda in modo particolare Jürgen Maehder, *Il libretto patriottico nell'Italia della fine del secolo e la raffigurazione dell'Antichità e del Rinascimento nel libretto prefascista italiano*, in Pompilio *et al.* (a cura di), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. III. Free papers* cit., pp. 451-466.

[49] Su quest'ultima si veda Carmela Giusto, *Molière dans l'opéra: «Le preziose ridicole» (1922)*, in *II. Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (1915-1930)*, Colloque international (Nantes, 2004), coordonné par Walter Zidarie, Nantes, Crini - Université de Nantes, 2005, pp. 41-56.

[50] Sull'argomento cfr. Guido Barbieri, *In principio fu il pennacchio. Teatro di prosa e teatro di poesia nel «Cyrano de Bergerac» di Franco Alfano*, in Streicher (a cura di), *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano* cit., pp. 585-596. Alfano avrebbe musicato in un primo tempo il testo nella lingua originale.

la disarticolazione) sia per quelli che aggiornano soltanto la lingua scenico-musicale tradizionale (e puntano sulla brevità e sulla sintesi). Troviamo così tra gli atti unici le singole parti dell'*Orfeide* (*Sette canzoni*, *Orfeo*, *La morte delle maschere*) o *Volo di notte*, ma anche *Il gobbo del califfo*, *Le preziose ridicole*, *Il diavolo nel campanile*, *Il deserto tentato*. L'atto unico corrisponde evidentemente a un poema che procede piuttosto per salti o illuminazioni che per sviluppi drammatici. La «grande opera» italiana modernizzata – che può essere anche di genere comico-grottesco – continua invece, evidentemente, a prediligere l'impianto dei tre o quattro atti magari solo nominali (*La cena delle beffe*, *La Tempesta*, *I cavalieri di Ekebù*: 4 atti; *Il piccolo Marat*, *L'aviatore Dro*, *Il Dibuk*: 3 atti).

I nuovi generi – definiti ormai anche in base al tipo drammaturgico – sono presentati in uno studio sul linguaggio della musica uscito nel 1930. Vengono elencati sinteticamente dall'autore in apertura del capitolo sull'opera (saranno in seguito illustrati ulteriormente nel dettaglio della produzione dei compositori):

> Se molte sono le direzioni lungo le quali i compositori teatrali contemporanei perseguono i loro ideali, le forme più interessanti si possono ridurre ad un numero non grande. Di ciascuna di queste, non per mania di catalogare o di definire, ma per brevità e comodità di citazione, è lecito sintetizzare il carattere predominante e differenziatore in una formula. Si contendono dunque il primato sulle scene il drama corale, tracciato a grandi linee, quasi affresco, nel quale protagonista è la folla (musicalmente parlando, il coro), in opposizione alle sintesi dramatiche, successione di brevi quadretti, collegati da un nesso spirituale di solito un po' vago, ma sufficente [*sic*] a dar loro coesione; l'opera pittoresca e folkloristica, perlopiù leggera e festosa, in contrasto con le ultime manifestazioni dell'opera romantica; infine la breve serrata tragedia d'ispirazione classica ed al polo opposto il grottesco, caricaturale e beffardo. [51]

Per quanto riguarda le altre forme visive a forte componente musicale, cresce ovviamente in questi anni la partecipazione degli operisti alla produzione di musica per film; il cui testo verbale (la sceneggiatura) ha perso però la forte ipoteca letteraria d'origine (*Rapsodia satanica*, *Cabiria*). Al nuovo mezzo spettacolare, che scalza ormai l'opera dal favore popolare, lavorano compositori sia d'avanguardia che di tradizione: Malipiero per *Acciaio* di Ruttmann (su un soggetto di Pirandello) [52]; Pizzetti per *Scipione l'Africano*, Giordano per *Una notte dopo l'opera*, Veretti per *Squadrone bianco*; Zandonai con sei collaborazioni tra il 1938 e il 1941. Tra i musicisti-scrittori c'è anche chi scrive testo e musica da sé (Adriano Lualdi con la sceneggiatura e la musica delle *Avven-*

[51] Ettore Desderi, *La musica contemporanea. Caratteri, tendenze, orientamento*, Torino, Bocca, 1930, p. 123.

[52] Sul quale si può vedere *Retroscena di «Acciaio». Indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero*, Atti dell'incontro di studi (Venezia, 1991), a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1993.

ture di Pinocchio). Anche la produzione di musiche di scena appare in deciso aumento, e tra i testi prediletti vi sono ovviamente i classici. Troviamo così le musiche corali e strumentali per *l'Agamennone* di Eschilo di Pizzetti, o l'incombente produzione di Mulè destinata a Siracusa: *Cori e danze per la tragedia «Antigone» di Sofocle* e *Cori e intermezzi per la tragedia «Le Coefore» di Eschilo* (nella traduzione di Ettore Romagnoli); *Cori e danze per la tragedia «Ifigenia in Aulide» di Euripide* (nella traduzione di Giunio Garavani); *Tre Cori per la tragedia «I Sette a Tebe»* (ancora nella traduzione di Romagnoli); *Musiche strumentali e corali per la tragedia «Ippolito» di Euripide* (nella traduzione di G.A. Cesareo). Non sono escluse collaborazioni tra contemporanei quali le musiche di scena di Erardo Trentinaglia per il teatro di Sem Benelli.

Sembrano invece cedere nettamente le forme non rappresentative: il poema sinfonico è rintracciabile ora in esempi di scarsa (Renzo Bianchi, *Jaufré Rudel*) o nulla accoglienza (Bruno Bettinelli, *Ascesa*); solo occasionale è la forma dell'opera da concerto (Vincenzo Davico, *La tentazione di Sant'Antonio*, libretto proprio da Flaubert). Ricompaiono viceversa le forme dell'antico teatrale: la sacra rappresentazione (su testo quasi originale nel caso di Pizzetti: Feo Belcari, appena adattato da Onorato Castellino, per la *Rappresentazione di Abramo e Isacco*) così come il mistero (su testo proprio nel caso del *Mistero di Persefone* di Ettore Romagnoli). E compare la forma breve dell'«episodio scenico»: con testo confezionato in famiglia per il *Cieco di Gerico* di Mulè. Ma il terreno sul quale il moderno rapporto di musica e parola gioca le sue carte migliori nella scelta e varietà di una letteratura preesistente per musica è pur sempre quello della lirica (da camera e da teatro) [53].

Accanto alla tenuta della poesia dannunziana (*La sera fiesolana* di Casella; *Cade la sera* di Pizzetti, per 5 voci miste) si registra il successo dell'antico nazionale (i primi secoli della lingua), promosso soprattutto dalla cerchia della «Ronda» [54]. Casella mette in musica Cino da Pistoia e due autori anonimi in *Tre canzoni trecentesche* [55]; Malipiero sceglie dapprima un gruppo di 'antichi' che culmina in d'Annunzio (*Le stagioni italiche*), per finire con Lorenzo de' Medici (*Le sette allegrezze d'amore* per voce e 14 strumenti, del 1945). Pizzetti compone *Tre sonetti del Petrarca*, Ghedini *Il pianto della Madonna* per soli e coro (Jacopone da Todi) e *Cantico del sole* per voce e archi (da San Francesco). Dallapiccola sceglie Michelangelo Buonarroti il Giovane per la sua scrittura corale. Ma non manca, evidentemente, il mondo classico. È sollecitato in modo par-

[53] Sull'argomento e più in generale per un panorama complessivo della collaborazione di musica e letteratura italiane nel Novecento, con particolare riguardo alla produzione da camera, si veda Raffaele Mellace, *Letteratura e musica*, estratto da *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 433-496.

[54] Per una discussione sui musicisti legati o influenzati dalla «Ronda» rimando ad Adriana Guarnieri Corazzol, *Interazioni di musica e letteratura nell'Italia del primo dopoguerra*, in Mila De Santis (a cura di), *Alfredo Casella e l'Europa*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 275-302.

[55] Sulle liriche da camera di Casella si può vedere Mila De Santis, *Casella e il testo poetico*, ivi, pp. 303-327.

ticolare, a partire dal 1940, dalle traduzioni di Quasimodo [56]: con Petrassi (*Due liriche di Saffo*), con Dallapiccola (le dodecafoniche *Liriche greche* composte tra il 1942 e il 1945). Ha già avuto esiti curiosi quali le *Quattro melodie su epigrammi sepolcrali greci* di Ludovico Rocca del 1922. Per quanto riguarda i grandi poeti nazionali, sono rare le apparizioni di Foscolo (*All'ombra dei cipressi*, dai *Sepolcri*, di Ludovico Rocca, *Alla sera* di Petrassi, in *Tre liriche*), mentre la parola di Leopardi appare prediletta dal Dallapiccola: con *Io qui vagando* (sempre in *Tre liriche*) e con *Coro di morti* per coro maschile, tre pianoforti, ottoni, contrabbassi e percussioni. Tommasini resta legato a Carducci (*I tre canti*).

La poesia contemporanea, di conseguenza, viene affrontata nel ventennio con maggiore circospezione rispetto al passato; ma proprio perciò le scelte appaiono interessanti [57]. Casella si orienta su Trilussa (*Quattro favole romanesche*); Petrassi si rivolge a De Libero (*Lamento di Arianna*) e al Montale di *Keepsake* (ancora in *Tre liriche*). Veretti risale a Pascoli (con i *Tre canti di Pascoli*), Petrassi aderisce alla perfetta poesia 'pura' di Vincenzo Cardarelli (*Colori del tempo*).

Gli organici tendono ad ampliarsi decisamente in questo periodo: dalla voce con pianoforte alla voce con gruppo strumentale e con orchestra; dalla composizione polifonica vocale al coro e alle voci con strumenti o con orchestra. La poesia (scelta) per musica sollecita i mezzi e i colori che le si adattano maggiormente, in una varietà sempre più articolata: anche a compensare, negli anni di guerra, l'assenza forzata di una produzione operistica rilevante.

---

[56] *Lirici greci tradotti da Salvatore Quasimodo*, Milano, Edizioni di Corrente, 1940.

[57] Per un'estetica della relazione testo/musica in quanto fondamento della lirica da camera nel ventennio si veda soprattutto Gianandrea Gavazzeni, *Idea della poesia per musica*, «La rassegna musicale» 8/5-6 (1935), pp. 301-314. Lo scritto contiene osservazioni acute sulla scelta dell'antico da parte dei musicisti e sulla scarsa propensione della poesia contemporanea a farsi mettere in musica. Su una musica intrinseca alla poesia (il *cantus obscurior*) quale emozione originaria della parola, che il musicista coglie e trasforma in *clarus cantus*, si accentua la riflessione del Pizzetti di questi anni. Cfr. Augusto Hermet, *Canto di poesia*, «La rassegna musicale» 12 (1940), pp. 378-381, e Ildebrando Pizzetti, *La musica delle parole*, «Musica» 1 (1942), pp. 125-142.

Giuseppina La Face Bianconi

LA LINEA E LA RETE

La costruzione della conoscenza in un quartetto di Haydn*

In ogni situazione didattica e a qualsiasi livello di scolarità il docente opera una 'trasposizione didattica', ossia il passaggio dal sapere scientifico – quello elaborato dalla comunità degli studiosi, e strutturato secondo le modalità formali specifiche di quella disciplina – al sapere didattico, congruo alle istituzioni formative, ad esempio la scuola e l'università. In questo processo il docente deve prestare attenzione da un lato alla struttura epistemologica dei saperi, che è sincronica e «concerne i nessi logici tra i vari elementi di contenuto», dall'altro alla loro organizzazione didattica, che richiede un ordine di svolgimento e implica dunque una dimensione diacronica [1]. Il rapporto fra 'reticolarità' della scienza e 'linearizzazione' didattica dei contenuti è oggi al centro di un ampio dibattito: alcuni studiosi analizzano i rischi della 'linearizzazione' [2], altri discutono i limiti

---

* A più riprese, nei nostri ultimi incontri, manifestai a Francesco Degrada il mio crescente interesse per la didattica della musica: egli concordava con me nell'attribuire grande importanza al mandato pedagogico che spetta al musicologo, e auspicava che la musicologia italiana intensificasse il proprio impegno su questo fronte. Quel nostro dialogo, appena avviato, è stato purtroppo troncato anzitempo: desidero rievocarlo idealmente in queste pagine. Le ricerche per questo saggio sono state svolte nell'Università di Bologna e nell'Università di Tübingen, con contributi dell'Alma Mater Studiorum e del Ministero dell'Università e della Ricerca. Gli esempi musicali del Quartetto op. 77/1 sono riprodotti dall'edizione critica degli *Streichquartette «Opus 76», «Opus 77» und «Opus 103»*, München, Henle, 2003 (*Joseph Haydn: Werke*, s. XII, VI), col gentile consenso del curatore, Horst Walter, e del Günter Henle Verlag (Monaco di Baviera). Ringrazio Berta Martini (Urbino) e Laura Cerrocchi (Reggio nell'Emilia) per la valida consulenza sul versante pedagogico-didattico, Anselm Gerhard (Berna) per avermi gentilmente procurato in fotocopia il facsimile dell'autografo dell'Op. 77, mio marito Lorenzo per il costante confronto critico.

[1] Massimo Baldacci, *La didattica per moduli*, Roma, Laterza, 2003, p. 25.

[2] Cfr. Franco Cambi, *Saperi e competenze*, Roma - Bari, Laterza, 2004, pp. 54-57.

di una opposizione manichea fra reticolarità e linearità, e propongono – accanto alla rete e alla linea – altri modelli di organizzazione dei saperi [3].

Anche i contenuti musicali e musicologici, nella loro trasposizione didattica, soggiacciono a tali problematiche. Il docente di musica, dalla scuola primaria all'università, dovrà scegliere a ragion veduta i contenuti da trasmettere e gli obiettivi educativi e didattici da conseguire; ma per favorire un processo efficace di costruzione della conoscenza dovrà anche interrogarsi su *come* trasmettere tali contenuti: a tal fine dovrà riflettere di volta in volta sulla conformazione interna del contenuto disciplinare e sui diversi processi di apprendimento che esso stimola e richiede.

È pacifico che di ogni testo musicale – a guisa di un testo letterario – andrà favorita non soltanto l'analisi grammaticale e sintattica, bensì anche la comprensione storica attenta alla produzione e alla recezione, e la costruzione semantica [4]: pertanto, se da un lato un certo grado di linearizzazione andrà comunque conservato – si partirà da un punto e si transiterà necessariamente attraverso punti intermedi [5] –, dall'altro sarà inevitabile procedere talvolta per sequenze di apprendimento meno vincolate, meno gerarchizzate, e «cognitivamente fulminee» [6]. Per così dire, il docente di musica si chiederà quali elementi privilegiare, quali agganci prediligere, cosa strutturare in senso diacronico, cosa evidenziare in senso sincronico al fine di favorire una comprensione articolata del testo musicale; se questo avverrà, esso potrà tramutarsi da 'oggetto di conoscenza' in 'strumento' per conoscenze ulteriori.

Vorrei verificare operativamente qualcuno di questi assunti su un brano specifico, il Quartetto per archi op. 77/1 di Joseph Haydn (1732-1809). Il Quartetto – composto nel 1799, dedicato al principe Franz Joseph Maximilian Lobkowitz, pubblicato nel 1802 [7] – consta di quattro movimenti. Al di là della

---

[3] Ad esempio l''albero' e il 'rizoma' (cfr. Baldacci, *La didattica per moduli* cit., p. 27; Id., *Insegnare oggi*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2000, pp. 51-54).

[4] Cfr. Cambi, *Saperi e competenze* cit., p. 56.

[5] Cfr. Baldacci, *Insegnare oggi* cit., p. 51.

[6] *Ivi*, p. 53.

[7] In effetti Haydn intendeva comporre e pubblicare una serie di sei Quartetti (come quelli dell'Op. 9, 17, 20, 33, 50, 54+55, 64, 71+74 e 76) ma, ormai anziano – sessantasette anni erano per l'epoca un'età vetusta –, si fermò ai primi due, per l'appunto Op. 77/1-2 (nel catalogo Hoboken essi recano i numeri III:81-82). Cfr. Howard Chandler Robbins Landon, *Haydn: the years of «The Creation», 1796-1800*, London, Thames & Hudson, 1977, p. 502 e nota. Il principe Franz Joseph Maximilian Lobkowitz (1772-1816) aveva una bella voce di basso, suonava il violino e il violoncello ed era versato nella composizione. Riceveva spesso ospiti dopo le dieci di sera: faceva venire due violinisti della sua cappella e s'intratteneva con loro, facendo musica, fino all'alba. Nel 1794 aveva fondato una sua cappella musicale, dove lavoravano eccellenti musicisti. Nei castelli di Eisenberg e Raudnitz furono eseguiti molti concerti e opere; fra il 1808 e il 1809 nella sua dimora vennero eseguite anche opere italiane. Beethoven gli dedicò molte composizioni importanti (la Terza, la Quinta, la Sesta, i Quartetti op. 18 e 74 …), e parecchie ebbero la prima esecuzione nel palazzo Lobkowitz a Vienna. Cfr. Vera Schwarz, *Fürst Franz Joseph Maximilian Lobkowitz und die Musikpflege auf Raudnitz und Eisenberg*, «Haydn Yearbook / Haydn Jahrbuch» 10 (1978), Wien, UE, pp. 121-131: 122-125. Sulla storia

scelta del brano, che va giustificata in base agli obiettivi educativi e didattici da perseguire, in una situazione didattica si dovrà subito attuare una scelta di base: occorrerà chiedersi se, nel caso in oggetto, giovi di più affrontare la composizione secondo la successione dei movimenti dal primo al quarto tempo, puntando fin da subito su un approccio che ricalchi l'esperienza estetica dell'ascolto concertistico o discografico; o se non possa essere talvolta ragionevole, e in certi casi perfin più efficace, prescindere da tale esperienza orientata, se cioè non convenga partire da un altro punto selezionato *ad hoc*, un punto che consenta di costruire pian piano la conoscenza secondo percorsi non assoggettati all'empirica ciclicità dell'opera. Quale strategia sarà più efficace perché ragazzi della scuola secondaria (e magari dell'università) penetrino il brano, accedano alla sua logica artistica, per poter comprenderla a fondo e coglierne la semantica?

La risposta non è univoca e dipende in buona parte da ciò che ci si prefigge. Occorre comunque mettere in conto almeno due aspetti collegati alla dimensione temporale:

1. La quantità di tempo dedicato all'insegnamento è limitata. Il docente dovrà pertanto scegliere i percorsi più idonei per evidenziare snodi essenziali senza diluire eccessivamente i contenuti.
2. Poiché la capacità d'attenzione è anch'essa limitata, andrà calcolato il rapporto fra il tempo della musica e il 'tempo vissuto' del discente. Non è sempre agevole proporre un'intera composizione: in tal caso sarà opportuno scegliere i passi più idonei, vuoi perché più densi di significato, vuoi perché gettano una luce rivelatrice sull'insieme [8].

---

sociale del quartetto d'archi a Vienna a fine Settecento cfr. il documentatissimo saggio di Horst Walter, *Zum Wiener Streichquartett der Jahre 1780 bis 1800*, «Haydn-Studien» 7/3-4 (febbraio 1998), pp. 289-314. Importanti, per il nostro discorso, alcuni dati evidenziati dall'autore: le esecuzioni di quartetti d'archi («Lieblingsstücke kleiner musikalischer Gesellschaften», li chiama Heinrich Christoph Koch nel 1793) si tenevano perlopiù in àmbito domestico – in case di nobili, funzionari di corte, banchieri ecc., dunque su livelli sociali diversi ancorché comunicanti – di fronte a una platea più o meno ristretta d'invitati e di ospiti, di preferenza in periodo di Avvento e di Quaresima (quando cioè la vita mondana si ritirava dai luoghi pubblici in quelli privati; p. 293 ss.); prima del 1804 non sono documentati in Vienna complessi quartettistici stabili, e questo significa che i quartetti d'archi venivano provati e concertati volta per volta, accentuando dunque il carattere 'conversativo' dell'esecuzione a quattro (p. 298): a proposito del quale cfr. qui p. 234 ss. Sull'Op. 77/1 ho tenuto conto delle analisi di Hans Keller, *The great Haydn quartets: their interpretation*, London - Melbourne, Dent, 1986, pp. 235-238; Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the string quartet*, New York, Schirmer, 1974, pp. 340-355; sul Minuetto, Wolfram Steinbeck, *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns*, München, Katzbichler, 1973, pp. 161-168; nonché del contributo di László Somfai, *An introduction to the study of Haydn's quartet qutographs (with special attention to opus 77/G)*, in Christoph Wolff (ed.), *The string quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven: studies of the autograph manuscripts*, Cambridge (MA), Harvard University, Department of Music, 1980, pp. 5-61.

[8] Cfr. Giuseppina La Face Bianconi, *La didattica dell'ascolto*, «Musica e storia» 14 (2006), pp. 511-541.

Il «Menuet» dell'Op. 77/1

Nel caso del Quartetto op. 77/1 in sol maggiore propongo di partire dal terzo tempo, il *Menuet*, e di verificare se esso fornisca stimoli adeguati e utili alla comprensione semantica di tutta la composizione – e magari anche di certe caratteristiche più generali dello stile di Haydn o del classicismo [9]. Lo scelgo perché due caratteristiche ne facilitano l'ascolto: la modesta durata temporale e il ritmo brillante (la didascalia è «Presto») ma non proibitivamente veloce (il discorso è scandito in semiminime e in crome). Esso si lascia dunque proporre in una classe della secondaria inferiore e superiore, per non dire dell'università [10]. L'ascolto terrà conto da un lato della segmentazione del brano, dall'altro degli elementi percettivi salienti. Si daranno consegne iniziali e, sulla base delle leggi percettive e musicali – le gestaltiche, il rapporto figura/sfondo, il principio di ripetizione/variazione –, si attirerà l'attenzione dei discenti su pochi tratti

[9] Hans Heinrich Eggebrecht, *Musica in Occidente. Dal medioevo a oggi*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, pp. 427-431, ha preso a pretesto proprio questo Minuetto di Haydn per illustrare il sistema fraseologico che innerva lo 'stile classico'. In queste poche pagine l'autore ha distillato l'essenza di un altro, impegnativo lavoro sullo stile classico, anch'esso incentrato su un Minuetto famosissimo (*Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts «Don Giovanni»*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1982). Nel secondo Settecento la forma musicale del minuetto era la palestra in cui si esercitavano i rudimenti della composizione e se ne affinavano le tecniche: «Il Minuetto insegnava a padroneggiare le norme base della composizione strumentale, ne imprimeva la normatività su di un pensiero compositivo che tuttavia sarebbe giunto a plasmare in senso classico un'opera solo apprendendo a trattare creativamente la norma medesima: più precisamente – sulla scorta e sullo sfondo di tale norma, e con i mezzi offerti da tali principii – inverando la norma nella fisionomia individuale di una composizione, insufflando nell'anonimato della norma un Io individuato» (p. 25). Su questa base Eggebrecht ha elaborato quel sistema di correlazioni – sfondo / primo piano, norma / specificità, convenzione / individualità – che costituisce l'essenza profonda dello stile classico (p. 52; e *passim* in *Musica in Occidente* cit.).

[10] Il lettore noterà che nel trattare il brano di Haydn in chiave didattica prescinderò dalla storia della forma musicale alla quale esso appartiene, il minuetto. Muovo dalla convinzione che ogni musica vada compresa e fatta apprezzare innanzitutto per quel che è, beninteso sempre in riferimento al contesto storico; e che il suo valore – diversamente da come accade spesso nei nostri libri – non si lasci stabilire in base alla posizione che essa assume nella parabola evolutiva del genere o della forma d'appartenenza. Nondimeno, non sarà certo impertinente che l'insegnante, nei tempi e nei modi opportuni, ragguagli i discenti circa tre dati evolutivi rilevanti: la provenienza del minuetto dalla sfera della danza di società; il processo di stilizzazione al quale tale forma viene assoggettata nella musica d'arte dal Seicento a tutto il Settecento; e infine la sua metamorfosi in 'Scherzo', soprattutto per mano di Beethoven. Di fatto, il *Menuet* dell'Op. 77/1 che stiamo esaminando, composto nel 1799, cioè un anno prima dell'Op. 18 di Beethoven, schiva decisamente la pacata, misurata serenità delle omonime danze ternarie di Bach e Händel, e assume l'andatura impulsiva e ghiribizzosa degli Scherzi beethoveniani battuti 'in uno'. Non starò a riepilogare qui la vasta bibliografia scientifica sulla forma e la storia del minuetto. Mi limito a segnalare un recente contributo di taglio didattico: Carla Cuomo, *Il linguaggio della musica. Didattica dell'ascolto su un «Minuetto» di J.S. Bach*, «Innovazione educativa» 3/3-4 (marzo-aprile 2006), pp. 49-59.

chiaramente udibili [11]. Non ci si prefiggerà di valutare tutti i parametri in un sol colpo – metro e ritmo, timbro, melodia, fraseggio, armonia, *texture* [12] –, perché nell'intento di dare una visione sfaccettata dell'insieme si finisce per frantumarla in tante considerazioni staccate; ma se ne privilegeranno solo alcuni, quelli che consentono di tessere la trama del brano e di comprenderne il senso.

In questo processo un ausilio proviene dalla Psicologia della musica: in particolare, a nostro avviso, fra i tanti modelli cui far riferimento, quello elaborato da Irène Deliège [13]. La studiosa concepisce l'ascolto musicale come un processo di schematizzazione del materiale sonoro percepito, un processo di semplificazione e riduzione attuato mediante la raccolta di elementi tratti dalla superficie della musica, che si fissano nella memoria, lasciandovi un'impronta in virtù della loro rilevanza o della loro frequenza: come gesti o battute salienti e memorabili in un dialogo teatrale. A tali elementi la Deliège attribuisce il valore di *indices*, di *cues*: in italiano potremmo chiamarli *indizi* o *richiami* o *imbeccate* (altri li chiama «salienze percettive»). Attorno a questi punti di riferimento del percorso musicale, sulla base dei principii di somiglianza e differenza, l'ascoltatore valuta e compara gli elementi nuovi dell'ascolto e li immagazzina: e così, per progressiva accumulazione e assortimento mnemonico, costruisce la rappresentazione della forma musicale nel suo decorso temporale [14]. Riferendosi a tale modello, in una situazione didattica sarà fruttuoso focalizzare da subito l'attenzione su almeno qualcuno di questi *indizi* – un elemento ripetuto,

---

[11] Le voci alte più che le centrali, quelle squillanti più che quelle smorzate: cfr. John A. Sloboda, *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 269-272.

[12] Preferisco mantenere il termine angloamericano *texture* anziché ricorrere al neologismo 'testura' o ai vari tentativi, tutti plausibili ma nessuno soddisfacente, di trovargli un corrispettivo nel lessico italiano (ordito, trama, tramatura, fattura, tessitura). Del termine, corrente nel gergo dell'analisi musicale dagli anni Ottanta, il *Grove dictionary* del 2001 dà questa definizione: «Il termine si usa per designare gli aspetti sonori di una struttura musicale. Esso può applicarsi tanto alla struttura verticale di un'opera o d'un suo dato passo (p. es. il modo in cui le singole parti o voci sono combinate) quanto ad attributi come il colore sonoro o il ritmo complessivo, o a caratteristiche esecutive come l'articolazione e la dinamica».

[13] Cfr. Irène Deliège, *L'organisation psychologique de l'écoute de la musique. Des marques de sédimentation – indice et empreinte – dans la représentation mentale de l'œuvre*, diss. Université de Liège, 1990/1991; Ead., *Indices et empreintes dans l'écoute de la musique*, in *Actes. 1er Congrès européen d'analyse musicale, Colmar 26-28 octobre 1989*, «Analyse musicale» n. fuori serie (luglio 1991), pp. 135-139; e numerosi articoli degli anni seguenti (riferiti nel mio saggio *La casa del Mugnaio. Ascolto e interpretazione della «Schöne Müllerin»*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, in part. pp. 28-33 e 62-64); cfr. ora anche Irène Deliège, *L'analogia, un supporto creativo nell'educazione all'ascolto musicale*, in Giuseppina La Face Bianconi - Franco Frabboni (a cura di), *Educazione musicale e formazione*, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 253-264. È giusto dire che Deliège ha esemplificato il proprio metodo prevalentemente su musiche del Novecento, dove spesso l'ascoltatore ha più difficoltà a orientarsi a primo ascolto: ma il metodo si applica non meno efficacemente alla musica d'arte dei secoli XVIII-XIX.

[14] Ho applicato i principii elaborati da Irène Deliège alla struttura temporale d'un intero ciclo liederistico di Schubert: La Face Bianconi, *La casa del Mugnaio* cit. Cfr. anche Ead., *La didattica dell'ascolto* cit., pp. 524-528.

o di grande spicco – attorno al quale organizzare l'ascolto: si attiveranno così processi cognitivi di primo e secondo livello [15], si penetrerà più facilmente la struttura musicale per costruire la conoscenza.

Sentiamo dunque il *Menuet* dell'Op. 77/1, tenendo presenti le due problematiche primarie, ossia la segmentazione del brano e la selezione degli *indizi*. La fase iniziale dell'ascolto, effettuato senza partitura (*Tavole I-IV* qui alle pp. 247-250), potrebbe comportare una segmentazione grossolana, ad esempio la semplice divisione del *Menuet* dal suo Trio: ciò permetterebbe di elaborare un'idea immediata e provvisoria perlomeno della prima sezione del brano [16]. Il primo ascolto, di tipo 'familiarizzante', porrà il discente in rapporto col 'tono' (il *mood*) della musica, senza soffermarsi su particolari precisi e su tratti ben individuati. La fase immediatamente successiva, pilotata dal docente, vedrà invece una segmentazione più particolareggiata del *Menuet*, basata sulle tre parti in cui esso si struttura formalmente: la prima parte (A, o per meglio dire AA), che perviene a una netta cadenza (su re) a misura 12, ripetuta a misura 24 [17]; la parte mediana (B), che svolge il discorso mantenendo una sostanziale omogeneità metrica (mm. 25-55) e che si aggancia di slancio alla terza parte (A'), la quale riprende – anche se non alla lettera – il materiale dell'inizio (m. 55 corrisponde a m. 1) e conduce il brano alla sua conclusione (m. 82^{I}) su una cadenza ancora più robusta di quella di mm. 12 e 24 (stavolta in sol, la tonalità di partenza) [18].

In questo caso l'ascolto sarà di tipo analitico e avverrà sulla base di consegne precise riferite agli *indizi*: si tratterà insomma di convogliare l'attenzione degli studenti su tratti particolarmente percepibili che consentiranno di com-

---

[15] I processi cognitivi di secondo livello consistono nel saper analizzare e assortire, saper mettere in relazione, saper cogliere analogie e differenze.

[16] Va detto che separare il *Menuet* dal suo Trio implica una forzatura, visto che quest'ultimo attacca senza soluzione di continuità, in forza della cadenza d'inganno che dalla dominante di sol maggiore del *Menuet* conduce di punto in bianco al mi♭ del Trio (mm. 81^{II}-82^{II}; cfr. qui nota 52).

[17] Se si bada alla parte del violino I, la prima parte del *Menuet*, mm. 1-24, si presenta come una frase di dodici battute (mm. 1-12) immediatamente ripetuta, riscritta tale e quale (mm. 13-24). Gli altri tre strumenti introducono sì alcune modificazioni rispetto alle prime dodici battute, senza però alterarne sostanzialmente *texture* e decorso armonico. Siamo insomma in presenza di un ritornello scritto per esteso, con qualche variante nella ripetizione. Questo spiega perché mai Haydn non abbia prescritto la ripetizione della prima parte: essa è *già* ripetuta (manca infatti il rituale segno di ritornello a m. 24; il riscontro del nitidissimo autografo non lascia dubbi: cfr. J. Haydn, *Két Vonósnégyes, Op. 77, 1779* [sic!], a cura di László Somfai, Budapest, Editio Musica, 1980, c. 10*a*; e paragonalo col segno di ritornello nel passo parallelo del Quartetto op. 77/2, *ivi*, c. 6*b*). La riscrittura per esteso di A nel *Menuet* dell'Op. 77/1 è un robusto argomento a favore dell'uso, introdotto da László Somfai e dal Quartetto Festetics, di osservare i segni di ritornello anche nella ripresa del Minuetto dopo il Trio (di solito, per prassi universalmente invalsa, dopo il Trio il Minuetto viene ripreso senza ritornelli). Cfr. László Somfai, *Authentic text and presumed intention: experiences of the Festetics Quartet*, «Haydn-Studien» VI/4 (novembre 1994), pp. 298-303: 300, e la pregevole registrazione dell'Op. 77 da parte dei musicisti magiari nel CD Arcana 919 (1996-97).

[18] In realtà, all'ascolto sento AA B→A' B→A', per via del ritornello che prescrive la ripetizione delle mm. 25-80 (da B in avanti). Della cadenza finale, che la seconda volta svicola nel mi♭ del Trio, s'è già detto alla nota 16.

porre l'ordito del brano, e fungeranno da esche per la costruzione della sua semantica. La consegna che si darà nella prima parte (AA = mm. 1-24) è di verificare se vi sia uno strumento che risalta particolarmente rispetto agli altri: la domanda è tanto più pertinente in quanto, a tutta prima, il brano attacca con le quattro parti all'unisono (m. 1-2, ripetute a m. 13-14, indi mm. 55-56), ma ben presto (fin da m. 2) la compattezza dell'attacco si sfalda; e la risposta è scontata, perché le voci acute sono più percepibili delle basse [19], e si individuerà con facilità il primo violino che scala le vette toccando a due riprese il la_5 (mm. 8-11, 20-23). In un primo momento l'attenzione verrà convogliata su questi soli tratti, e si tralascerà, ad esempio, di soffermarsi sull'ascesa congiunta di violino II e viola alle mm. 20-24: da non sottovalutare sotto il profilo compositivo, ma difficile da cogliere a un primo ascolto.

Nella parte mediana (B = mm. 25-55), due potrebbero essere le consegne: si attirerà l'attenzione sulla sospensione metrica – un indugio momentaneo – indotta dal punto coronato di m. 28 (la domanda può essere: notate nel discorso un attimo di esitazione, un gesto interrogativo?) [20], nonché sull'intervento quasi solistico, in zona grave, del primo violino alle mm. 47-54 (c'è uno strumento che 'agisce' mentre gli altri si limitano a battere il tempo?). Consegna di base nella terza parte (la ripresa A' = mm. 55-82) sarà di verificare se la musica è uguale o diversa da quella sentita in precedenza: probabilmente la risposta sarà che sì, è musica già sentita, mentre quasi nessuno noterà le differenze rispetto a quella della parte A; si chiederà inoltre se anche nella ripresa il violino spicchi con i suoi acuti.

Il docente a questo punto riassumerà il percorso: c'è una parte A (o AA) col violino I che si distacca dall'unisono e punta all'acuto; una parte B che proprio all'inizio presenta un attimo di esitazione, di sospensione (il punto coronato), e col violino I che a un certo momento si mette a mormorare o a brontolare nel registro grave [21]; infine – senza stacco da B – una parte A' che riprende daccapo il materiale della parte A, modificandolo un po': anche qui si ode il violino I, decisamente all'acuto. Si sono così caratterizzate le tre diverse parti con pochissimi elementi, usando perlopiù termini tecnici ma anche, a tratti, un linguaggio più connotativo, come «brontolare» [22]. In ogni caso, si sarà dominata

[19] Cfr. Sloboda, *La mente musicale* cit., p. 269.

[20] Che il punto coronato rappresenti un momento di particolare intensità nell'ascolto è argomentato da Gretchen A. Wheelock, *The «rhetorical pause» and metaphors of conversation in Haydn's quartets*, in Georg Feder - Walter Reicher (Hg.), *Internationales musikwissenschaftliches Symposium Haydn und das Streichquartett*, Tutzing, Schneider, 2003, pp. 67-85, in part. p. 73 ss.

[21] Nel lessico italiano «brontolare» equivale a «esprimere malcontento a voce bassa e sorda, lamentarsi con insistenza e monotonia»; «mormorare» a «esprimere malcontento a mezza voce».

[22] Per l'importanza del lessico nel tradurre l'esperienza musicale, cfr. Giuseppina La Face Bianconi, *«La trota» fra canto e suoni. Un percorso didattico*, «Il Saggiatore musicale» 12 (2005), pp. 77-123: 80; Ead., *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in Franz Comploi (a cura di), *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, Bressanone, Weger, 2005, pp. 40-60: 44.

la struttura tripartita del *Menuet*: un nuovo ascolto, per intero, consentirà allo studente di concentrarsi mentalmente e agevolmente sul triplice percorso e sugli *indizi* evidenziati.

Prima costruzione del senso: il ricorso alla partitura

Con il Trio si potrebbe procedere in maniera analoga, permanendo nell'ascolto senza partitura. Ma conviene rimandare, per non rimanere ancorati al mero piano strutturale: meglio avviare subito la costruzione del 'senso' di quanto si è finora udito. Questa seconda fase implica che si passi dall'ascolto puro e semplice all'uso della partitura. Nel *Menuet* haydniano il segno grafico è infatti particolarmente espressivo, e l'osservazione della partitura, anche per chi non sappia leggere la musica, fornisce stimoli visivi utili alla comprensione dell'insieme [23]. Il docente evidenzierà nella parte AA – magari colorando la partitura per chi non è alfabetizzato – l'ascesa del violino II e della viola alle mm. 18-24, e farà notare che il violino II termina la sua corsa in un registro più acuto del violino I: costui, con una quadruplice piroetta, precipita nel registro medio-grave (fino al re_3) [24]. Nella parte mediana, B, farà osservare la forma grafica del punto coronato (m. 28) e la metterà in relazione con l'effetto sonoro; farà inoltre osservare il motivo del brontolio nel violino I, che gira a vuoto su se stesso (la m. 47 viene ripetuta identica a mm. 49, 51 e 52, mentre la m. 48 viene ripetuta eguale a m. 50). Eventualmente potrà anche far notare l'attacco del violino II (mm. 29-31), che precede il violino I (m. 33 ss.), e il discorso solistico del violoncello a mm. 36-39. Nella ripresa, A', punterà l'attenzione sull'arcata del violino I, sottolineando che esso si attesta sì su una tessitura acuta, ma senza mai toccare, fino a m. 75, le vette raggiunte nella parte A (mm. 8-11, 20-23). Farà osservare l'ascesa del violino II (mm. 68-75), alla quale si aggiunge strada facendo quella del violino I (m. 72 ss.). Questo strumento tocca infine frequenze estreme (re_6 a mm. 75-77), per poi precipitare a rotta di collo sulla nota più grave di cui dispone lo strumento (m. 78, sol_2).

La partitura servirà così ad almeno due scopi: familiarizzare lo studente all'uso della grafia, facendogli superare la soggezione indotta dal segno grafico nel suo intrinseco tecnicismo; spingerlo a meglio comprendere il tessuto compositivo del brano. Non va celato, tuttavia, che il ricorso alla partitura ha un carattere almeno parzialmente antistorico: ai tempi di Haydn e Mozart, i quartetti d'archi vengono pubblicati in parti staccate – una per ciascuno dei quattro suonatori – ricavate dalla partitura del compositore; mentre la partitura non è destinata ad andare in mano né agli ascoltatori né agli esecutori. Costoro, a

[23] Barrett-Ayres, *Joseph Haydn* cit., p. 354, evidenzia un caso eloquente di suggestione del segno grafico alle mm. 55-59 del primo tempo.

[24] Una corda vuota. Capiterà di nuovo alla fine di A', col sol_2 della quarta corda a m. 78.

loro volta, non hanno davanti agli occhi tutto il materiale (com'è invece il caso del pianista in un brano di musica da camera con pianoforte): solo il compositore – come un burattinaio, come un commediografo – possiede il quadro complessivo del brano e del suo svolgimento, mentre gli esecutori lo costruiscono suonando la propria parte e ascoltando come, battuta per battuta, essa si combina e si integra con quella dei colleghi [25].

Sarà utile, giunti a questo punto, che il docente riassuma il contenuto del *Menuet*, basandosi su quanto ascoltato e su quanto esaminato per iscritto. Nella parte AA, fin dalla m. 4, il violino I spicca il volo toccando il la_5 (mm. 8-11); ripete la mossa alla stessa maniera (mm. 13-24), mentre violino II e viola (mm. 20-24) si lanciano al suo inseguimento, senza peraltro acchiapparlo. Con una piroetta improvvisa e burlesca il violino I, dopo aver toccato la nota più acuta, precipita in basso e si attesta in zona mediana (m. 24), beffando i due colleghi, che rimangono nel loro registro più o meno acuto. Nella parte di mezzo, B, dopo un attimo d'esitazione – una sospensione interrogativa, quasi a chiedersi che mai accadrà adesso (mm. 25-28 e punto coronato) –, il gioco sembra passare nelle mani del violino II, che ora interloquisce con determinazione (mm. 29-32); il violino I, come se si fosse frenato, prosegue il discorso soffermandosi su una tessitura mediamente acuta, senza più voli spianati (mm. 33-46); il violoncello fa sentire per alcune battute la sua bella e possente voce (mm. 36-40). Ma tutto questo gioco delle parti garba poco alla natura esuberante del violino I, che, costretto a tenere a freno la voglia di brillare, svicola verso il registro medio-grave (mm. 45-47) e reagisce borbottando (mm. 47-54). Nella terza parte, A', egli riconquista la supremazia, senza però forzare il gioco: mancano infatti i picchi melodici della parte A. Sembra che abbia imparato a non strafare. Ma

[25] Geog Feder, *Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, München, Beck, 1998, p. 10, riassume bene il mutevole sistema delle relazioni estetiche che si instaurano nei rapporti col quartetto d'archi: «Oggi il concetto di 'musica da camera' ha perduto gran parte del suo significato, e il carattere privato del quartetto d'archi è caduto in disuso. Càpita che si eseguano quartetti in sale da duemila posti, mentre gli amatori in grado di suonarseli a casa propria sono ormai rari. Prevale un rapporto passivo con la musica quartettistica. Li si sente a concerto, alla radio, in dischi, magari come musica di sottofondo. Ma a questo scopo mal si prestano i Quartetti di Haydn, che di solito non presentano un decorso del ritmo regolare bensì tutto a scarti e ad anfratti, non indulgono a una distesa melodiosità bensì perseguono capricciose evoluzioni, non osservano una dinamica equilibrata bensì imprevedibilmente fluttuante, e di rado si abbandonano a una corrente sentimentale durevole, prediligendo semmai frequenti ribaltamenti di *Stimmung* – tutte cose che presuppongono non già un atteggiamento sognante bensì una vigile attenzione nell'ascoltatore. Non è neppur detto che l'ascolto con partitura alla mano aiuti. Nel 1802-05 il compositore ed editore Ignaz Pleyel, già allievo di Haydn, pubblicò a Parigi per la prima volta in partitura una scelta dei Quartetti di Haydn, fino allora disponibili solo in parti staccate: 'A che scopo? Amatori e conoscitori se le ficcano in tasca per leggiucchiarsele a concerto', scrisse una volta il biografo di Haydn, Georg August Griesinger, all'editore Breitkopf & Härtel di ritorno da una visita a casa di Haydn». Sul desiderio di poter studiare i quartetti d'archi in partitura, sempre più diffuso tra gli eruditi e i melomani verso il 1800, cfr. Walter, *Zum Wiener Streichquartett* cit., p. 307, e Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, I. *Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel, Bärenreiter, 1974, p. 297 ss.

non appena il violino II prende l'iniziativa (m. 68 ss.), il violino I fa vedere di che pasta è fatto: vola fino alle vette più alte (mm. 74-77), sol per precipitare con una capriola burlesca nel punto più basso (m. 78), lasciando di stucco i compagni, che nel frattempo avevano cercato anch'essi di ergersi nel territorio più acuto: si veda, fra l'altro, come il violoncello abbandoni la chiave di basso per inerpicarsi in quella di tenore (mm. 75-78).

Come si può notare, gli *indices* sui quali si è puntata l'attenzione in sede d'ascolto offrono possibilità semantiche notevoli: gli acuti del violino I ci descrivono il gioco al rialzo imposto dallo strumento nella parte AA. Nella parte mediana, B, il punto coronato indica l'esitazione dei quattro strumenti prima che il gioco riprenda; il brontolio del violino I evoca il disappunto dello strumento relegato in un registro a lui poco consono. Nella ripresa, A', la musica di nuovo eguale dice che il gioco è ricominciato daccapo; mentre gli sfavillanti acuti del violino I comunicano che alla fin fine costui ha ripreso il sopravvento sui tre colleghi.

Dal rilevamento degli *indices* alla rielaborazione da parte del docente, l'analisi del *Menuet* è proceduta in maniera lineare, con passaggi conseguenti da un punto all'altro, senza salti o slanci [26]. Ora s'impone tuttavia un cambiamento di rotta. Il sapere di cui ci si è impadroniti dovrà essere contestualizzato in senso storico-critico; si dovranno pertanto trovare i punti d'aggancio con la cultura generale, affinché le conoscenze fin qui elaborate diventino esse stesse cultura. Si tratta di riferire ciò che si è osservato nel *Menuet* dell'Op. 77/1 al genere quartettistico nel suo complesso, ma anche alla cultura e alla società settecentesca alle quali il quartetto appartiene e delle quali ci dà una sintetica immagine sonora. Bisognerà dunque collegare le conoscenze attuali a un reticolo culturale articolato, nel quale sono implicati vari saperi, storici e antropologici. Quest'adesione alle strutture reticolari dei saperi comporterà da un lato un'ulteriore problematizzazione del sapere acquisito, dall'altro attiverà processi riflessivi e metacognitivi; nel contempo solleciterà sequenze di apprendimento meno obbligate, più repentine e improvvise.

Seconda costruzione del senso: la metafora della conversazione

La metafora primaria cui ricorrono le descrizioni coeve del quartetto d'archi è quella della conversazione [27]. È un genere, il quartetto, in cui gli strumenti, co-

[26] In certi casi può essere conveniente individuare dapprima la o le riprese del tema iniziale, e poi procedere a ritroso alla segmentazione del resto del brano: è decisione da prendere volta per volta.

[27] Cfr. Gretchen A. Wheelock, *Strategie di coinvolgimento nei Quartetti op. 33*, in Andrea Lanza (a cura di), *Haydn*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 31-65: 34 ss. (per i dati storico-sociali circa l'esecuzione e l'ascolto di quartetti d'archi a Vienna negli anni del vecchio Haydn, cfr.

me i personaggi d'una commedia, s'intrecciano, si parlano, si ascoltano, si accordano oppure si bisticciano, proseguono l'uno il discorso dell'altro, oppure lo modificano via via, fino a cambiarlo del tutto. Questa conversazione coinvolge l'ascoltatore, se non altro come osservatore (come spettatore) che assiste divertito alle giravolte del dialogo; in essa, del resto, egli avverte la presenza estetica dell'autore, ossia di colui che non solo ha distribuito le parti e le battute tra i quattro interlocutori, ma ha architettato lo svolgimento stesso del dialogo, con i suoi indugi e le sue spinte in avanti. Nondimeno sull'ideale palcoscenico sonoro di questa azione ci sono loro, i quattro strumentisti: il gioco si rivolge dunque *in primis* a loro stessi [28]. Il quartetto d'archi «finì col diventare, in molte descrizioni tardo-settecentesche, il corrispettivo musicale della conversazione stessa» [29], di quella conversazione coltivata nei salotti dal Seicento al Settecento, guidata spesso da nobili dame, e intrisa anche di strategie umoristiche [30]. L'aristocrazia francese del Seicento, ad esempio, simbolizzava nella conversazione un certo modo di saper vivere e in essa trovava una fonte di piacere, una «condizione di armonia e di benessere capace di trascendere il peso della realtà» [31]. Il fine ultimo dello scambio comunicativo era la gioia stessa del conversare: si puntava così sugli accostamenti inediti e inattesi, si doveva saper cogliere il momento e l'occasione giusta, bisognava esprimersi con facilità e con un'intonazione piacevole [32]. Poiché obiettivo fondamentale erano il piacere e il divertimento, furono elaborate alcune strategie, da usare con la dovuta circospezione e sobrietà: la *politesse*, l'*esprit*, la *galanterie*, la *complaisance*, l'*enjouement*, la *flatterie* [33]. Talvolta s'inclinava allo scherzo, ci si intratteneva su argomenti leggeri, si usavano espedienti comici come la *raillerie*, la canzonatura, una sorta di cortese presa in giro che doveva suscitare il riso per primo in colui che ne era oggetto [34]. L'arte della parola non poteva prescindere dall'atteggiamento

---

ancora il già citato saggio di Horst Walter, *Zum Wiener Streichquartett der Jahre 1780 bis 1800*, qui a nota 7; più in generale, gli *Studien zur Geschichte des Streichquartetts* di Ludwig Finscher, qui a nota 25).

[28] *Ivi*, p. 38.

[29] *Ivi*, p. 34.

[30] *Ivi*, p. 36 ss. La stessa autrice (in *The «rhetorical pause»* cit., p. 68) mette giustamente in guardia, nell'analisi del quartetto d'archi, dall'usare la metafora della conversazione senza tener conto della varietà dei contesti, dei partecipanti e degli stili della conversazione stessa. Nella vita sociale del secolo XVIII il fenomeno della conversazione è contraddistinto da quattro caratteristiche rilevanti: il «principio di cooperazione», l'«uguale distribuzione dei 'diritti del parlante'», la «spontaneità e l'informalità degli scambi», e il «tono non-affaristico»: cfr. Peter Burke, *L'arte del conversare nell'Europa moderna*, nel suo *L'arte della conversazione*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 19-60: 21 (ed. orig. ingl. *The art of conversation in early modern Europe*, nel suo *The at of conversation*, Cambridge, Polity Press, 1993, pp. 89-122: 91). Una rassegna dei trattati sulla conversazione nell'Italia del Cinquecento, nella Francia del Seicento e nella Gran Bretagna del Settecento: *ivi*, pp. 28-43 (ed. orig. pp. 98-112).

[31] Benedetta Craveri, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001, p. 456.

[32] *Ivi*, p. 462 ss.

[33] *Ivi*, p. 466 (nell'ordine: cortesia, spirito, galanteria, gentilezza, brio, lusinga).

[34] *Ivi*, p. 467 ss.

del corpo, ossia dall'espressione dello sguardo, del viso, dei gesti. Bisognava dimostrare padronanza di sé, abilità nell'uso dei mezzi espressivi, «l'accordo, almeno apparente, fra interiorità ed esteriorità, tra essere e apparire» [35]. I trattati francesi dell'epoca, che a loro volta mostravano punti di continuità con quelli italiani del Cinquecento, consigliavano l'«accomodazione», la capacità di conformarsi al carattere delle persone che si frequentano, e raccomandavano di non parlare di sé, di non interrompere, di non monopolizzare la conversazione, di comportarsi in maniera spontanea e disinvolta [36]: ma questa disinvoltura non capitava per caso, era il risultato della conoscenza e padronanza di strategie e tattiche retoriche e relazionali profondamente assorbite e 'praticamente agite', che permettevano di «accrescere le proprie capacità discorsive» [37]. Addirittura alcuni trattati di conversazione si presentano in forma dialogica, per servire al lettore da modello; alcuni autori consigliano di tenere un quadernetto per appuntarvi passi specifici da introdurre nella conversazione al momento opportuno; altri raccomandano lo studio dei discorsi familiari di uomini illustri per incrementare e allargare le proprie possibilità dialettiche [38].

Nel Settecento, con l'avvento della società dei Lumi, la conversazione fu intesa non soltanto come divertimento colto e civile, ma anche come attività che poteva favorire il progresso della ragione attraverso il dialogo e il confronto delle idee [39]. Essa divenne per i *philosophes* una «necessità intellettuale», «un metodo di pensiero», un modo d'ascoltare e insieme uno strumento per diffondere le idee che si desiderava promuovere [40]. Sue qualità tipiche erano «la velocità e l'arte della transizione» [41]: si passava da un argomento all'altro con estrema disinvoltura, si instauravano relazioni fra idee diverse o addirittura contrastanti. Una grande conoscitrice dei *salons* parigini, Madame de Staël, nel trattato *De l'Allemagne* (1813) dirà che

> il genere di benessere che si prova in una conversazione animata non consiste precisamente nel suo tema; non son le idee, né le cognizioni che vi si possono sviluppare a formarne l'interesse maggiore; è un certo modo di agire gli uni sugli altri, di farsi piacere reciprocamente e con rapidità, di esprimere il pensiero appena sorto, di godere istantaneamente di noi stessi, di essere applauditi senza fatica, di manifestare il proprio spirito in ogni sfumatura con l'accento, il gesto, lo sguardo, di produrre, insomma, a piacer nostro quasi una specie di elettricità, che fa sprizzar scintille, libera gli uni da un eccesso di vivacità e scuote gli altri da una penosa apatia. [42]

---

[35] *Ivi*, p. 470.
[36] Burke, *L'arte del conversare* cit., p. 36 ss. (ed. orig. p. 105 ss.).
[37] *Ivi*, p. 22 (ed. orig. p. 92).
[38] *Ivi*, p. 51 (ed. orig. p. 120).
[39] Craveri, *La civiltà della conversazione* cit., p. 481.
[40] *Ivi*, pp. 483-485.
[41] *Ivi*, p. 492.
[42] Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, I, éd. par Comtesse Jean de Pange, Paris, Hachette, 1958, II, pp. 150-180 (cap. XI: *De l'esprit de conversation*): 160 ss.; *La Germania della Signora di Staël*, trad. di Ada Caporali, Torino, De Silva, 1943, pp. 61-72: 62.

Nell'Inghilterra del Settecento continuò a prosperare la teoria dell'«accomodazione»: erano vietati i comportamenti egocentrici e i toni autoritari, e come al solito era vietato interrompere gli altri; bisognava anche evitare la canzonatura, o perlomeno mantenerla entro limiti accettabili, per non arrecare disturbo. Lo stile inglese si differenziò da quello francese soprattutto nell'uso dei convenevoli e dei complimenti: gli inglesi erano più diretti e informali, i francesi indulgevano alla cortesia, se non addirittura alla piaggeria [43].

Come si è detto, la conversazione – e con essa il suo ambiente sociale di riferimento, urbano e distinto – è metafora prediletta nel descrivere il quartetto d'archi. Il biografo di Haydn, Giuseppe Carpani, nelle sue *Haydine* riferisce i pensieri d'un amico nell'udire un quartetto di Haydn [44]. Costui immaginava d'assistere a una conversazione fra quattro affabili persone: il violino primo era «un uomo di spirito ed amabile, di mezza età, bel parlatore, che sosteneva la maggior parte del discorso da lui stesso proposto ed animato»; il secondo violino «un amico del primo, il quale cercava per ogni maniera di farlo comparire, occupandosi rare volte di sé stesso, ed intento a sostenere la conversazione più coll'adesione a quanto udiva dall'altro che con idee sue proprie»; il basso gli pareva «un uomo sodo, dotto e sentenzioso», che appoggiava «con laconiche ma sicure sentenze il discorso del violino primo; e talvolta da profeta, come uomo sperimentato nella cognizione delle cose, prediceva ciò che avrebbe detto l'oratore principale, e dava forza e norma ai detti di lui»; la viola sembrava infine «una matrona alquanto ciarliera, la quale non aveva, per verità, cose molto importanti da dire, ma pure voleva intromettersi nel discorso, e colla sua grazia condiva la conversazione, e talvolta con delle cicalate dilettose dava tempo agli altri di prender fiato; nel rimanente più amica del basso che degli altri interlocutori» [45]. A detta di alcuni studiosi, Haydn tende a introdurre nel dialogo anche tratti più realistici: «i diverbi, i *qui pro quo*, gli sproloqui e le risposte incongruenti, i silenzi imbarazzanti, i ribadimenti puntigliosi, i balbettii, il 'can per l'aia', le brusche interruzioni» secondo «una studiata strategia umoristica» [46].

Il *topos* della 'conversazione' non è usato soltanto da Carpani: negli autori che, sullo scorcio del Settecento, hanno formulato spunti d'una teoria del quartetto d'archi, esso compare a più riprese. Nel 1760 Charles Avison parla di una «conversazione tra amici, dove non tutti la pensano alla stessa maniera ed enunciano i propri sentimenti al solo scopo di dare varietà e vivezza alla loro scelta compagnia [a conversation among friends, where few are of one mind, and propose their mutual sentiments only to give variety and enliven their

[43] Burke, *L'arte del conversare* cit., pp. 41-43 (ed. orig. pp. 110-112).

[44] Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano, Buccinelli, 1812; cito dalla 2ª ed., Padova, Minerva, 1823, p. 101 ss.

[45] *Ivi*, p. 101 ss. (cit. in Wheelock, *Strategie* cit., p. 34).

[46] Wheelock, *Strategie* cit., p. 36. Per la stessa autrice (*The «rhetorical pause»* cit., p. 68) il *topos* della conversazione si attaglia al lavorio motivico tipico dei movimenti in forma sonata assai più che alla cantabilità ariosa dei movimenti lenti, o ai «ribaltoni cinestetici» (*kinaesthetic upsets*) che talvolta dissestano l'andamento danzereccio dei minuetti e dei finali (p. 68).

select company]». Nel 1773, al musicista Johann Friedrich Reichardt il quartetto suggerisce l'«idea d'una chiacchierata tra quattro persone [die Idee eines Gesprächs unter vier Personen]». In una lettera del 1829 Goethe annota che gli par di «sentire quattro persone di buon senso che s'intrattengono, e di trarre partito dal loro discorrere [man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen]». Ancora nel 1853 Gustav Klemm, consigliere di corte a Dresda, nel sentire un quartetto di Mozart annota che esso gli parve «come uno sguardo dentro la vita stessa dell'uomo; i quattro strumenti rappresentavano per così dire quattro persone diverse [war doch dieses Quartett ein Blick in das menschliche Leben. Die vier Instrumente stellten gleichsam vier Personen dar]» [47].

Nel caso del *Menuet* dell'Op. 77/1, tenuto fermo lo schema interpretativo di Carpani, si possono immaginare alcune varianti. Il violino I è un personaggio brillante che si eleva al di sopra degli altri, imprime un'accelerazione alla conversazione e così facendo stuzzica gli altri a rincorrerlo. Egli è capace di spingere in su il tono del discorso, ma borbotta fra sé e sé quando è costretto a contenersi, mentre si prende graziosamente beffe degli altri non appena si accorge di essere seguito sul proprio terreno, quello della disinvoltura brillante. Il violino II e la viola cercano di tenergli testa, il violoncello talvolta sentenzia, talaltra cerca anch'egli di inseguire il primo violino [48]. Di tutto ciò, l'ascoltatore avverte alcune cose, anche se da osservatore esterno non le coglie certo tutte. Sono gli interpreti, invece, a comprendere molto di più: con i loro gesti produttivi possono dialogare fra loro, ammiccare l'un l'altro [49], e così facendo

[47] Questi e altri passi sono riportati in Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts* cit., segnatamente nel capitolo *Die Theorie des Streichquartetts*, pp. 277-301: 285-289. Mara Parker, *The string quartet, 1750-1797: four types of musical conversation*, Aldershot, Ashgate, 2002, in un libro che, stante la delimitazione temporale indicata nel titolo, lascia fuori proprio l'Op. 77, ha tentato d'inquadrare e sistematizzare il fenomeno in senso analitico. Parker individua quattro modelli principali di comunicazione fra gli strumenti del quartetto: la *lecture*, la *conversation*, il *debate* e la *polite conversation*. *Lecture* (conferenza), per i dizionari, è un «discorso svolto di fronte a un uditorio su un dato soggetto»: in questo caso uno strumento, in genere il primo violino, ha una parte principale, mentre gli altri tre accompagnano (p. 57). La *conversation* è «uno scambio di pensieri e parole, una chiacchierata famigliare»: qui i quattro strumenti non hanno ruoli prestabiliti, ma ciascuno di essi ne può assumere uno, dalla melodia principale all'accompagnamento; e non hanno funzioni stereotipate (p. 60). Il *debate* (dibattito) si situa fra la *lecture* e la *conversation*: c'è sì equiparazione melodica fra le voci, ma nel contempo si osservano funzioni e ruoli piuttosto fissi per ciascuno strumento; la «frammentazione tematica» e il «va-e-vieni del materiale motivico» lo assimilano al dibattito di parola, ossia all'«atto d'ingaggiare una discussione» (p. 60). La *polite conversation* (conversazione in società), infine, è il *setting* costituito da quattro persone che discorrono con bel garbo: a turno «ciascuno strumentista si fa avanti col suo materiale melodico», mentre «gli altri ascoltano senza interrompere né competere» (p. 72).

[48] In parecchi trattati si esamina la competizione nella conversazione: se ne condannano le forme estreme, ma si approva il desiderio di 'brillare' (cfr. Burke, *L'arte del conversare* cit., p. 22; ed. orig. p. 92).

[49] Sull'importanza del gesto da parte degli esecutori, e sull'effetto coinvolgente che esso ha sull'ascoltatore, cfr. Wheelock, *The «rhetorical pause»* cit., in part. pp. 71-73.

esprimere il senso dello scherzo e coinvolgere l'ascoltatore. Nel caso in ispecie, la lettura della partitura ci consente di meglio entrare nel gioco burlesco del *Menuet*: solo chi legge la partitura completa, per così dire mettendosi nel punto d'osservazione del compositore, di Haydn, può davvero divertirsi fino in fondo, condividere appieno il piacere del gioco che s'intreccia fra i quattro interlocutori.

Il Trio e gli altri movimenti dell'Op. 77/1

Con questa mossa metaforica siamo passati a un'interpretazione 'fulminea', entrando nei territori reticolari della scienza (nel nostro caso: della storia culturale e civile). Occorrerà tuttavia accertare, con un'indagine a campione, se quest'interpretazione si lascia avvalorare negli altri tempi del Quartetto op. 77/1: a cominciare dal Trio che avevamo momentaneamente lasciato da parte. Si porteranno dunque gli studenti a verificare se e quali gesti di scambio, di conversazione, si ravvisano in altri passi dell'opera, e se il violino I mantiene in generale il ruolo dell'interlocutore primario.

Il Trio si basa sull'alternanza di due sole frasi, A e B (più precisamente: A, mm. 82^{II}-101; B, mm. 102-126; A, mm. 126-135; B, mm. 136-160; A', mm. 160-181): si condurranno i discenti, sulla base del principio di ripetizione, a descriverne la forma [50]. Il brano è in mi♭, una tonalità più morbida e satura del sol

[50] Nel conto delle battute – lo annoto a beneficio di quel *savoir savant* che il docente deve possedere senza necessariamente tradurlo in *savoir enseigné* – la doppia presenza di 126 e 160 rivela che A è chiuso, saldamente incardinato in mi♭ maggiore (e in ciò si differenzia da A nel *Menuet*, che approdava a una cadenza nella tonalità della dominante); B è invece aperto, modula a do minore, sol minore, fa maggiore e infine riconduce a mi♭, concludendo la frase proprio sulla battuta in cui riattacca A (o A'). Lo schema A B→A B→A' non deve trarre in inganno: non si tratta certo di un rondò (cfr. anche lo schema del *Menuet*, qui alla nota 18). Haydn ha in realtà scritto per esteso i ritornelli impliciti nel Trio (|: AB :| A'), limitandosi a introdurre una minimissima ma gustosa variante ritmica nelle ripetizioni, ossia le crome ribattute nei tre strumenti inferiori, o anche nel solo violoncello. Questa variante compare già nelle prime 20 misure di A, che constano di due frasi di 10 misure l'una: le due frasi sono identiche, salvo per la scansione in crome che evidenzia e rafforza la testa della ripetizione (m. 92). Dopo B (mm. 102-126), le mm. 126-135 (ripresa di A) ripetono pari pari le dieci mm. 92-101 (dunque il ritornello virtuale non riprende il Trio dall'inizio vero e proprio bensì dall'undecima battuta, ossia m. 92, la prima con le crome ribattute). A loro volta le mm. 136-160 riprendono identiche il B di mm. 102-126, aggiungendovi le crome ribattute alle mm. 153 e 157 (che corrispondono a 119 e 123). Infine le mm. 160-181, che di nuovo attaccano con le crome ribattute, sembrano lì per lì una coda conclusiva, ma in realtà gettano un ponte verso la ripresa del *Menuet*, riconducendo alla tonalità di sol maggiore per mezzo della sua dominante (l'accordo di re maggiore, mm. 174-180, raggiunto attraverso la 'sesta tedesca' di m. 172 s.); anche qui Haydn ha aggiunto delle crome ribattute che intensificano la sonorità (stavolta solo sui primi due quarti della battuta, mm. 172-177). Si può anche notare che, mentre la transizione dal *Menuet* al Trio avveniva *ex abrupto*, senza preavviso (cfr. nota 52), il ritorno alla tonalità d'impianto è invece enfaticamente preparato mediante la sezione A' del Trio, modulante, che alimenta la forte aspettativa

maggiore del *Menuet* [51]. A tutta prima sembra che gli strumenti si accordino in un discorso comune [52]; ma ben presto, alla sesta battuta (m. 87), il violino I comincia di nuovo a far lo sbarazzino, e ripete il suo gesto scherzoso a m. 97 ss. Gli altri strumenti lo accompagnano ribattendo staticamente le stesse note; ogni tanto sembra che un 'fremito' li colga: passano dalla scansione in semiminime a quella in crome ribattute (m. 92, poi anche a mm. 102, 112, 126, 136, 146, 160; e a mm. 153 e 157 il solo violoncello). Anche nella frase B il violino I ha una posizione di spicco, mentre gli altri archi si limitano ad accompagnare tampellando pochi accordi. Nell'ultima frase, A' (mm. 160 ss.), il trastullo del violino I è sempre più scoperto: alla linea melodica scherzosa in registro acuto aggiunge

---

del sol maggiore insistendo sulla sua dominante. Osservo ancora un dettaglio metrico, minimo ma eloquente. La battuta vuota di m. 181 non è una di quelle pause a effetto che Haydn tanto predilige (cfr. Wheelock, *The «rhetorical pause»* cit.). Essa è piuttosto l'indizio del fatto che tutto il Trio è scandito in doppie battute virtuali: in certo qual modo, lo 'sentiamo' in 6/4; in altre parole, cade un accento forte su ogni misura dispari (la prima, la terza, e via dicendo). Perciò il brano deve necessariamente finire con una misura pari, per riagganciarsi senza iato al 3/4 del *Menuet* (si badi che nella partitura le battute 'dispari' del Trio recano di fatto una numerazione pari, giacché il Trio attacca da m. 82^{II}, l'ultima del *Menuet*). Il 3/4 del *Menuet*, invece, è scandito in misure singole – battute in uno anziché in tre, alla maniera di uno Scherzo beethoveniano –, organizzate semmai in gruppi di quattro misure, con un accento ipermetrico implicito sulla quarta battuta d'ogni gruppo: cfr. le robuste cadenze interne alle mm. 8, 12, 20, 24, 32, 36, 40; e – dopo la momentanea dilatazione del ritmo armonico sul finire di B – di nuovo alle mm. 62, 66, 74, 78 e infine $82^{I/II}$. Sull'articolazione metrica del *Menuet*, cfr. ancora Eggebrecht, *Musica in Occidente* cit.

[51] Cfr. Rita Steblin, *A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries*, Rochester, University of Rochester Press, 1996, pp. 245-249. Ma i teorici sono discordi. Per Christian Friedrich Daniel Schubart (che scrive intorno al 1784) mi♭ maggiore è «la tonalità dell'amore, della devozione, della conversazione intima con Dio»; per Francesco Galeazzi (1796), è «eroico, maestoso all'estremo, grave e serio»; per André-Ernest-Modeste Grétry (1797), «nobile e patetico, […] brunito». Per gli stessi autori, sol maggiore sarebbe via via «rustico, idillico, bucolico»; «innocente, semplice, freddo, indifferente»; «guerresco» (cfr. *ivi*, pp. 274-277).

[52] In realtà, la cadenza d'inganno che dal sol maggiore conclusivo del *Menuet* conduce al mi♭ del Trio si può anche leggere come una *gag*, uno sgambetto fatto dai tre strumenti inferiori coalizzati ai danni del primo violino. A m. 82^{II} costui è infatti l'unico dei quattro strumenti a suonare la stessa nota che aveva suonato la prima volta (m. 82^{I}): sol_3 (come risoluzione della sensibile $fa\sharp_3$ di m. 81). È come se gli altri tre lo volessero spiazzare, spostargli la sedia sotto il sedere. Del pari viene sbalestrato l'ascoltatore ignaro, che senza preavviso si trova proiettato in un mondo sonoro affatto nuovo, diverso per tonalità, *ductus* melodico, ritmo (scandito in semiminime anziché in crome), metro (cfr. nota 50), dinamica (*forte assai*), *texture* eccetera. Si noti che, nei minuetti che formano il secondo o il terzo tempo dei cinquantotto quartetti dall'Op. 9 (ca. 1770) all'incompiuto Op. 103 (1803), la stragrande maggioranza mantiene nel Trio la stessa tonalità del Minuetto, tutt'al più opponendo al maggiore il minore o viceversa; soltanto otto quartetti danno al Trio una tonalità diversa dal Minuetto (il relativo minore, o la tonalità del quarto grado, o come qui quella del sesto grado abbassato); soltanto altri due, prima dell'Op. 77/1, agganciano direttamente l'ultima battuta del Minuetto alla prima del Trio (Op. 20/5, fa → Fa; Op. 55/3, Si♭ → Si♭). A conti fatti, l'Op. 77/1 è l'unico che presenti al tempo stesso la concatenazione diretta al Trio e l'inaspettato cambio di tonalità: nell'universo umoristico dei quartetti di Haydn, la cadenza d'inganno come depistante transizione al Trio non è dunque una *gag* scontata, bensì un *unicum*.

ora anche vezzose acciaccature (mm. 166-171); e conclude il suo intervento in una piccola *coda* – in realtà una transizione al *Menuet* – nella quale i suoni acuti, *sforzato*, risuonano con una certa qual imperiosità (mm. 172-177, sopra crome ribattute): il risultato è veramente burlesco. Il gesto musicale del Trio, pur concepito all'apparenza nei termini di una più posata pacatezza, si conforma dunque a quello del *Menuet*: il violino I mantiene la sua supremazia, pilota il discorso, sa prendersi gentilmente gioco degli altri, i quali ammirano, si limitano ad assecondarne il gioco, ma a tratti reagiscono calcando con un 'fremito' – di emulazione? di riprovazione? – certi attacchi e certe giravolte del disinvolto e brillante personaggio che sta in loro compagnia.

Che il violino I imponga il proprio stile è evidente anche nel primo movimento, ad apertura del Quartetto (*Esempio 1*).

Esempio 1 - Franz Joseph Haydn, Quartetto op. 77/1 in sol maggiore (Hob. III:81): primo movimento (Allegro moderato), *mm. 1-13.*

A una frase galante di quattro battute, pronunciata tutta d'un fiato, con finezza e *nonchalance* (*mezza voce*), su uno sfondo *alla marcia*, risponde il violino II quasi con una riverenza (m. 4) [53]; di nuovo quattro battute, e risposta degli altri

[53] Per Keller, *The great Haydn quartets* cit., p. 236, questo primo tempo «is not a march, though it is firmly written against the background of a march»; sarebbe anzi un'*anti-march*, una *spiritualized march*. Landon, *Haydn: the years* cit., p. 509, ci vede invece una sorta di marcia 'operistica', non però alla maniera di Mozart (si pensi all'aria di Figaro, «Non più andrai, farfallone amoroso»).

strumenti pronti a ossequiare. Il gesto è raffinato, spiritoso, da salotto buono; il personaggio conosce i segreti del *bon ton* come dei *bons mots*, e gli altri lo assecondano. In questo salotto s'insinua peraltro anche un'eco del mondo popolare ungherese, la musica dei cosiddetti *verbunkos*, che alle mm. 3-4 e 7-8 risuonano con la loro formula cadenzale sventolante, il *bokázó* (rimasto poi in uso nelle *czárdás*), quella specie di pennacchio in ritmo puntato che, calcando sul battere della battuta, protrae la chiusa della frase fino alla seconda metà della misura [54]. Nel secondo tempo, il tono è diverso: il mi♭ maggiore e la didascalia «Adagio» prescrivono serietà e gravità. L'avvio sembra impegnativo, enfatico: da opera seria (*Esempio 2*).

[54] Sul rapporto di Haydn con la musica ungherese cfr. Bence Szabolcsi, *Haydn und die ungarische Musik*, in Bence Szabolcsi - Dénes Bartha (Hg.), *Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961, pp. 159-175 (sull'attacco del primo tempo dell'Op. 77/1, cfr. p. 172 ss.). I *verbunkos* – il nome deriverebbe dal tedesco *Werbung*, 'corteggiamento' – sono danze virili in forma di marcia, venute in uso nel Settecento dapprima nella vita militare (marce dei soldati magiari che venivano arruolati nell'esercito asburgico), indi come rituali di corteggiamento, infine come danze strumentali zigane. Sul *verbunkos* cfr. da ultimo David E. Schneider, *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, Berkeley, University of California Press, 2006, pp. 17-24.

Esempio 2 - Franz Joseph Haydn, Quartetto op. 77/1 in sol maggiore (Hob. III:81): secondo movimento (Adagio), *mm. 1-15.*

Gli strumenti sono concordi fra loro (unisono alle mm. 1-2 e 6). Per un attimo il personaggio galante del primo movimento sembra aderire ora al contegno severo, nobile e dignitoso: ma anche qui, in una situazione pur così mutata, non rinuncia a esprimere le sue capacità, e da m. 12 si profonde in un ampio canto elevato, aperto, elegante, con movenze improvvisative. È un personaggio d'opera, un 'primo uomo' (o una 'prima donna'?) che vuol mettere in mostra tutta la sua bravura e versatilità. Gli altri ammirano e lo accompagnano devotamente. Nel quarto tempo, «Presto», il gesto assume ancora altri connotati. Dopo la scherzosa *nonchalance* del *Menuet* e del Trio, qui il nostro amico vuole addirittura sbalordire, si lancia in passi di vero e proprio virtuosismo: per fermarci alla sola esposizione (ossia fino al segno di ritornello), si vedano le mm. 16-20, 64-80, 90-98. Nessuno può davvero competere; chi lo rincorre, non ce la fa a stargli dietro. È una girandola di crepitanti fuochi d'artificio. Soltanto il violino II tenta una volta – ed una sola – di aprire il becco lui per primo (mm. 86-89), ma Haydn lo mette alle strette: gli impone di suonare «sul sol» [55], ossia sulla corda più grossa e più bassa, la quarta (*Esempio 3*).

[55] L'autografo, cit. alla nota 17, c. 14*a*, dice: «sul G». In realtà, non sappiamo per quante misure si applichi la prescrizione di Haydn: sicuramente alle mm. 86-87, dove il violinista potrebbe comodamente alternare terza e quarta corda. Le prime cinque note della m. 88 vanno comunque prodotte sulla quarta corda (sono tutte più gravi del re_3 della terza). Da lì in avanti l'esecuzione sulla quarta corda diventa tecnicamente viepiù impervia, e qualsiasi violinista passerebbe ben presto alla terza e, dal la_3 in su, alla seconda corda.

Esempio 3 - Franz Joseph Haydn, Quartetto op. 77/1 in sol maggiore (Hob. III:81): quarto movimento (Finale: Presto), *mm. 77-100.*

Sebbene l'esecuzione, almeno nelle prime due battute e mezza, non diventi più ardua, il suono perde comunque di smalto e lucentezza. Tanto più brillante risulterà la risposta all'ottava superiore del disinvolto violino I (m. 90 ss.). Al violino II la lezione dev'essere bastata: nella ripresa questo passo manca affatto. I quattro tempi, nel complesso, offrono quattro situazioni diverse, quattro tipi gestuali ben individuati, e un personaggio che, pur aderendo al clima di fondo, impone il proprio comportamento e dirige la conversazione sui binari ch'egli decide. Sa stare sì con gli altri, ma sa soprattutto brillare, talvolta è un po' intemperante, senza peraltro incorrere in scorrettezze grossolane. È lui il protagonista, ma non provoca fratture irreversibili con i colleghi, che, affascinati dalla sua destrezza, si lasciano coinvolgere, lo sostengono e lo assecondano.

Il dialogo fra i quattro strumenti – l'ho già accennato – non si esaurisce fra i suonatori, ma coinvolge anche l'ascoltatore che, osservandolo con l'udito e con la vista, partecipa al gioco. E dietro a questo gioco c'è, a malapena dissimulata, la mano del compositore, che tiene le fila dell'intreccio, alla maniera d'un commediografo. Ci sovviene la meravigliosa dichiarazione di Beaumarchais, in un passo della prefazione al *Matrimonio di Figaro* (1785). A chi gli chiedeva: «La prego, mi spieghi come mai, nella sua commedia, si trovano tante frasi trasandate, che non sono nel suo stile?», rispondeva: «Nel mio stile, signore? Se per disgrazia ne avessi uno, quando faccio una commedia mi sforzerei di dimenticarmene». Il segreto, dice Beaumarchais, sta piuttosto nell'immedesimarsi nel linguaggio individuale dei vari personaggi:

> Quando un argomento mi appassiona, evoco tutti i miei personaggi e li colloco all'interno dell'azione […]. Poi, quando si sono animati ben bene, scrivo sotto la loro rapida dettatura, sicuro che non mi inganneranno, certo di riconoscere Basilio, il quale non ha lo spirito di Figaro, il quale non ha il tono nobile del conte, il quale non ha la sensibilità della contessa, la quale non ha l'allegria di Susanna, la quale non è birichina come il paggio […]. Ognuno parla il proprio linguaggio: eh! che il dio della naturalezza li salvi dal parlarne un altro! [56]

Alla stessa maniera Haydn predispone dei 'personaggi' – ciascuno dotato della propria indole, temperamento e linguaggio –, li mette 'in situazione' e li sguinzaglia su un palcoscenico ideale dove possono esibire la propria bravura, interloquendo e interagendo secondo il proprio carattere, la propria natura e l'eloquenza di cui dispongono. Nel contempo, non c'è dubbio: questi personaggi discutono sì fra loro, ma senza averne l'aria si appellano anche direttamente, e tutti insieme, alla fantasia degli ascoltatori; nel quartetto di Haydn – nella conversazione che, secondo la metafora di Carpani e compagni, esso simbolizza – esecutori, ascoltatori e compositore sono per così dire strettamente legati e partecipano concordemente al gioco che realizza l'opera d'arte musicale.

Breve coda

Il percorso proposto ha messo in luce che, in una situazione didattica, si può affrontare il Quartetto op. 77/1 non necessariamente dal primo al quarto tempo, bensì partendo anche da un movimento intermedio, per esempio il *Menuet*. Nell'analizzare questo tempo abbiamo preferito procedere dapprima da un punto dato al successivo, ossia in maniera lineare: dall'ascolto basato sugli *indizi*, alla strutturazione mentale della forma A-B-A', all'uso della partitura per cogliervi segni utili alla comprensione. Ciò ha consentito di costruire una prima conoscenza strutturale sensata, e di abbracciare 'dall'alto' il brano, formandosene una mappa mentale. La comprensione semantica ha invece imposto un allargamento a rete: si è dovuto tener conto del genere quartettistico in Haydn, della letteratura musicologica sull'autore, della storia sociale nel Sei-Settecento. Ci siamo riferiti dunque a un insieme di saperi ai quali agganciare i dati strutturali che l'analisi ricavata dall'ascolto e dalla partitura aveva evidenziato. Non solo. I risultati che da quest'allargamento reticolare sono emersi vengono riverberati a raggiera su alcuni passi degli altri tempi del Quartetto, affinché i discenti colgano con nitidezza il senso (un senso) complessivo di tutta l'opera. Linearità e reticolarità non sono dunque in contrasto, ma si armonizzano virtuosamente nella costruzione della conoscenza e nell'interpretazione del senso: ambedue contribuiscono così allo sviluppo culturale dello studente.

---

[56] Pierre-Augustin-Caron de Beaumarchais, *La folle giornata o Il matrimonio di Figaro*, trad. di Valerio Magrelli, Torino, Einaudi, 2008, p. 27.

C'è forse un ultimo passo da compiere. Le conoscenze strutturali raggiunte, grazie alla loro integrazione in un universo reticolare e molteplice, possono assumere una vera capacità formativa. Se infatti si tiene ferma la metafora della conversazione, si potrà riflettere con i discenti su argomenti come il saper colloquiare, l'interscambio discorsivo, la possibilità di brillare ma con misura, le differenti regole di conversazione nei vari contesti. Ma si potrà soprattutto sottolineare che la conversazione implica autocontrollo, disciplina, rispetto degli altri: non contempla l'urlo, l'insulto, la villania, la trivialità, bensì la cortesia, la discrezione, l'urbanità, la sensibilità. Sono temi – lo si comprende bene – che in una società della comunicazione di massa, dove il talk show assurge a modello della sopraffazione verbale, non devono essere ignorati: perché possono contribuire alla consapevolezza di noi stessi e all'armonica formazione dell'uomo e del cittadino [57].

[57] Cfr. Giorgio Pagannone, *Struttura e ascolto della musica strumentale. Conversando in musica: il concerto*, in La Face Bianconi - Fabbroni (a cura di), *Educazione musicale e formazione* cit. (qui alla nota 13), pp. 179-190.

Menuet
Presto
9
17
25
p
f
34

42
p
50
f
58
67
75
1.
2.
p
[Fine]

82
Trio
forte assai
ff
ff
forte assai
p
p
p
p
f
92
f
f
f
f
p
p
p
p
f
f
f
f
103
p
p
p
p
f
f
f
f
113
p
p
p
p
123
f
f
f
f
p
p
p
p

Tavole I-IV - Franz Joseph Haydn, Quartetto op. 77/1 in sol maggiore (Hob. III:81): terzo movimento (Menuet).
Ed. crit. a cura di Horst Walter
in Joseph Haydn: Werke, *s. XII, VI, München, Henle, 2003, pp. 125-128; per gentile concessione.*

Mario Messinis

RICORDANDO FRANCESCO DEGRADA

Francesco Degrada esecutore e filologo. Si era dedicato come cembalista, con il suo Complesso Barocco di Milano, alla musicologia applicata fin dalla giovinezza, in anticipo, almeno in Italia, sulle nuove tendenze delle prassi esecutive d'epoca. Da quelle esperienze approfondì le metodologie interpretative. Era uno specialista dei repertori settecenteschi, a lungo frequentati, dotato però di un larghissimo sguardo conoscitivo, da Monteverdi a Luciano Berio. Ho avuto modo di apprezzare le sue predilezioni per le ultime (o penultime) avanguardie nel Comitato di Milano Musica. Non aveva pregiudizi anche nei confronti degli autori contemporanei più ardui. Faceva talora prevalere le sue idee persino con un interlocutore fermissimo e competente come Luciana Pestalozza, la responsabile culturale della rassegna. Il volume-programma per la prima assoluta di *Al gran sole carico d'amore* di Nono dimostra la versatilità dello studioso e il suo penetrante approccio alla nuova musica. La passione per Malipiero, sia nell'evocazione immaginaria dell'antico, come nell'indagine di parola e musica, fu costante. Secondo Degrada il compositore veneziano non rivive la musica antica come un fatto oggettivo che può essere restituito con fedeltà: il Malipiero trascrittore è una proiezione del suo atteggiamento di poetica. Quando Degrada fu invitato nel 1972 a Venezia a un convegno, Malipiero partecipava solo idealmente agli incontri della Fondazione Cini. All'albergo Danieli attendeva notizie sulle varie relazioni e volle vedere proprio il giovane Degrada, che si era occupato dei rapporti del musicista con la tradizione italiana. Il dialogo sommesso e amichevole riguardava gi aspetti «medianici» tra l'autore e il trascrittore di Monteverdi e Vivaldi. Degrada lo ascoltava con devozione accettandone le divergenze dai metodi editoriali musicologici. Nelle revisioni di testi in numeri, spesso sconosciuti, lo studioso intravedeva la voce di Malipiero compositore.

Ho frequentato per anni Francesco nella giuria del Premio del disco Antonio Vivaldi alla Fondazione Giorgio Cini, dedicato alla musica italiana dal medio Evo a Rossini. Si ammirava non soltanto la vasta erudizione, ma pure una

sensibilità per i problemi esecutivi tra i labirinti anche dei repertori più remoti. Ostile alla ortodossia e alle regole dell'accademia, era però molto critico nei confronti di prassi esecutive alla moda, specie per i complessi con strumenti antichi che prediligevano estroversioni precipiti, spettacolari, ed esibite flessibilità del tempo (i capricci del rubato). Anche in Vivaldi, a suo parere, si doveva esigere la misura di un contemporaneo di Bach. In quelle riunioni veneziane era il sapiente moderatore, accanto all'esperto di discografia Roger-Claude Travers, al celebre vivaldiano Michael Talbot, al compositore e critico, amabile e nel contempo autorevole, Roman Vlad. Degrada si imponeva per l'apertura intellettuale, con una illimitata conoscenza diretta dei testi.

Laura Alvini, cembalista e fortepianista, era molto vicina a Degrada nei seminari di musica antica sempre alla Fondazione Cini: rappresentava per lo studioso il modello delle esecuzioni storiche tra Sette e Ottocento. Ne apprezzava il rigore filologico e insieme la cantabilità strumentale: la coscienza stilistica nasceva da esperienze complesse e ramificate. La Alvini conosceva il «gravicembalo con il forte e con il piano» di Cristofori, per il quale Domenico Scarlatti aveva scritto un gruppo di sonate, riunite in una copia manoscritta del 1742 alla Biblioteca Marciana. Il timbro sottile dello strumento (con martelletti di carta) consentiva una ricezione rinnovata di quelle preziose miniature. Fu lo stesso Degrada a guidare un seminario sulle *Variazioni Goldberg* di Bach con Staier e la Alvini.

Ricorderò sempre la sua cortesia schiva, la affabilità, le lungimiranti passioni musicali: sapeva guardare al di là della mera dottrina musicologica pur conoscendone anche i più sofisticati strumenti.

Gian Paolo Minardi

UN LONTANO INCONTRO

Tante le volte in cui mi sono incrociato con Francesco, le lontane riunioni, dal sapore un po' carbonaro, a Parma dell'allora giovane Società Italiana di Musicologia, quando ne era presidente Claudio Gallico, e poi i convegni, alla Cini, a Firenze per la «generazione dell'80'», a Reggio Emilia per Malipiero e ancora gli incontri alla Scala, a commentare insieme durante gli intervalli; per dimenticare, infine, l'ultimo mancato incontro, ad una commissione di concorso alla cui seduta fui assente per mia distrazione, avendo segnato in agenda l'appuntamento nella pagina del mese successivo, con le conseguenze burocratiche immaginabili: l'ultima mia lettera a Francesco, giustamente irritatissimo, fu dunque di scuse, a rendere così ancor più cocente il disagio alla notizia della sua scomparsa. Vorrei invece ricordare il primo incontro, in anni lontanissimi, quando il nome di Degrada era ancora *in nuce*. Risalgo alla mia amicizia con Luigi Magnani, singolare figura di studioso la cui ricchezza intellettuale si prolunga ora oltre che attraverso una ricca produzione saggistica, centrata soprattutto sulla personalità di Beethoven, anche nella straordinaria collezione di quadri e di mobili da lui appassionatamente creata, oggi disponibile al pubblico grazie alla Fondazione che porta il suo nome. Personaggio unico, per l'ampiezza degli interessi: la musica, la letteratura, l'arte, discipline coltivate con rara intensità ma soprattutto integrate tra loro in una complessità rara subito rivelata nel suo primo volume, *Le frontiere della musica*, dove prende corpo particolare quella sua assiduità beethoveniana alla quale seguiranno con non minore autorevolezza e qualità di suggestione altre tappe, i volumi su Proust e la musica, su Stendhal, su Morandi, a comporre quella circolarità che consentiva a Magnani di poter vivere al di fuori di schematizzazioni specialistiche per frequentare, insieme a più ristretto gruppo di compagni di viaggio, il più decantato cammino della storia della cultura. L'idea di frontiere, appunto, intese come qualcosa di mobile, termine liminale dove la musica sembra, con la sua forza segreta, scambiare le proprie ragioni affidandole in un prolungamento ideale ad altri tramiti; e proprio l'idea dello sconfinare acuiva in lui l'acutezza dell'osservazione, dando così rilievo a quella reciprocità tra poesia e musica che si intreccia significativamente attraverso i secoli, sino a

toccare quella decantazione in cui, per richiamare il da lui prediletto Mallarmé, parole e suoni «s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trâinée de feux sur des pierreries». Intrecci che trovavano riflesso nella varietà di frequentazioni che Magnani attivava nella sua affascinante dimora di Mamiano, circondata dal grande parco ombroso, rara collezione botanica dei Farnese. Incontri musicali riservati a pochi amici, occasioni preziose con interpreti che Magnani ospitava, indimenticabili serate con Carlo Zecchi, con Nikita Magaloff, con il Quartetto Italiano, un pomeriggio di Lieder con la Schwarzkopf e tanti altri ancora; appuntamenti che ogni volta accoglievano presenze altrettanto rare, da Bacchelli a Montale, da Dylan Thomas a Il'ja Erenburg, da Gavazzeni a Rostropovich. A tale illuminata consuetudine si rifà, appunto, il mio primo incontro con Francesco. Un giorno Magnani, infatti, mi chiese se potevo dare un passaggio, venendo io da Parma, al nipote del suo caro amico Libero De Libero. Mi colpì subito, quando mi recai nel piccolo albergo del centro, l'aria seriosa di quel giovane, gli occhi inquieti, amplificati dalle spesse lenti, che sembravano compensare la piccola statura. Un tratto gentile ma riservato, tale da creare un vago imbarazzo che durante il viaggio in automobile cercai di sciogliere con qualche generica domanda. Il giovane usciva dagli studi musicali, mi parve di capire, per cui tentai qualche approccio più mirato, sfiorando un'esperienza d'ascolto appena vissuta, una pagina di Paolo Castaldi, *Anfrage* sulla quale, ricordo, espressi qualche perplessità. E proprio tale mio giudizio innescò una reazione inattesa: Francesco conosceva benissimo quel pezzo e con serrata nitidezza ne spiegò i caratteri, riassumendone la singolarità della struttura e soprattutto mi svelò le motivazioni poetiche di quell'estroso gioco di *collages*, testimonianza di una particolare temperie che il compositore milanese incarnava in quegli anni movimentati con quell'intelligenza e quell'originalità spesso protette da atteggiamenti provocatori. Una sortita che ruppe il naturale disagio. Intanto eravamo giunti a Mamiano dove presentai Francesco a Magnani con l'insperata naturalezza nata da quella occasionale complicità. Ci saremmo ritrovati, anni dopo, a Parma a discutere del nuovo assetto da dare alla Società Italiana di Musicologia.

Jean Mongrédien

SPONTINI ET LES DÉBUTS DE L'«OPERA SERIA» EN FRANCE

On sait que, depuis les débuts de l'opéra en France et la création, dans le dernier tiers du XVIIe siècle, de l'Académie Royale de Musique, le privilège obtenu par Lully pour l'opéra français interdisait à Paris les représentations d'*opera seria* italien. Toutes les troupes italiennes qui se succédèrent en France au XVIIIe siècle furent donc obligées de se limiter à l'exploitation de l'*opera buffa*: la France resta ainsi à l'écart des autres pays d'Europe où triomphait le répertoire *serio*, domaine privilégié des castrats.

Au lendemain de la révolution, en 1801 exactement, une nouvelle troupe italienne d'*opera buffa* était venue s'installer à Paris: elle devait si bien s'y implanter qu'elle y resta jusqu'en 1878 et le Théâtre-Italien de Paris devint vite l'un des centres de la vie musicale, culturelle et mondaine de la capitale française. Son établissement au début du siècle avait été favorisé par l'intérêt tout particulier que le Premier Consul Bonaparte portait à l'opéra italien qu'il connaissait et appréciait: durant les campagnes d'Italie, il avait assisté (notamment à Milan) à bien des représentations italiennes et le répertoire tant *buffo* que *serio* lui était familier. Rien d'étonnant donc à ce qu'il ait aidé la venue en France d'une troupe d'*opera buffa* qu'il subventionna dès son arrivée et dont il suivit personnellement les spectacles dans la mesure où ses occupations politiques et militaires lui en laissaient le loisir.

Si les nouveaux chanteurs établis à Paris en 1801 devaient encore limiter leur répertoire à l'*opera buffa*, il n'en fut pas de même de la troupe particulière du Premier Consul, puis de l'Empereur, au château des Tuileries, laquelle présentait des spectacles privés devant la cour. Parmi les quelques Italiens qui faisaient partie de cette sorte de 'musique de la chambre' (pour reprendre le terme de l'Ancien Régime) figuraient notamment le castrat Girolamo Crescentini, dont l'art avait bouleversé Napoléon, et la célèbre Giuseppina Grassini, qu'il avait ramenée de Milan, et dont le répertoire se limitait exclusivement au genre *serio*. L'histoire des spectacles à la cour consulaire, puis impériale, reste à écrire et ne sera pas aisée: la presse contemporaine en effet, si elle annonce parfois

certains de ces spectacles, n'en rend pas compte. On sait toutefois, notamment par l'existence de livrets bilingues italiens-français imprimés spécialement pour la circonstance et qui ont été conservés, que l'*opera seria* fut donnée aux Tuileries, notamment sous l'Empire (par exemple *Numa Pompilius* de Paër le 12 ou 13 janvier 1809), mais je ne peux encore établir exactement aujourd'hui à quelle date fut représentée le premier d'entre elles.

Les choses sont en revanche plus claires pour le Théâtre-Italien de la capitale car nous possédons alors, jour après jour, les relations de la presse contemporaine. Si l'on excepte *La Ginevra di Scozia* de Giuseppe Mosca qui fut donnée trois fois en 1805 (23, 28 février et 11 mars) et qui n'eut aucun retentissement (le compositeur profitait alors pour être joué des fonctions administratives qu'il occupait sur place au Théâtre-Italien), on peut dire que durant les dix premières années de son existence (1801-1811) le Théâtre-Italien s'était exclusivement consacré au répertoire de l'*opera buffa*. C'est au cours de l'année 1810 que l'on trouve pour la première fois l'écho d'une possibilité de changement de cet état de fait. En date du 13 février, les Archives Nationales de Paris (AJ[13] 1129) conservent un rapport signé du comte de Rémusat, intendant des théâtres sous l'Empire, adressé à l'Empereur (lequel est d'ailleurs probablement à l'origine de cette initiative): le projet consisterait alors à supprimer le théâtre de la cour, à rattacher l'*opera seria* à l'*opera buffa* de Paris et à placer les deux genres sous la responsabilité de l'Académie Impériale de Musique (Opéra français). Une politique de restriction budgétaire est probablement le motif déterminant de ce projet: l'Empereur versant une subvention annuelle de 120.000 francs pour l'*opera buffa* au Théâtre-Italien de Paris, «en augmentant cette somme de 100.000 francs tout au plus, l'administration que Sa Majesté chargerait de cette entreprise devrait entretenir facilement une troupe assez considérable pour jouer les deux genres et y trouver des bénéfices qui pourraient devenir de quelque importance». En effet le même rapport révèle que la dépense du théâtre de la cour seul s'élève à la somme de 438.600 francs annuels.

La décision finale appartenait naturellement à l'Empereur. La même source (A.N. AJ[13] 1129) contient une note écrite sous sa dictée à Saint-Cloud le 4 juin où l'on peut lire: «Il n'y a pas de doute que le meilleur des projets, parce qu'il est le plus avantageux au public, est d'avoir un opera seria à Paris. Si l'on pouvait y établir un opera seria joint à l'opera buffa, cela pourrait former un spectacle extrêmement agréable […]. Je donne actuellement 120.000 francs à ce spectacle [le Théâtre-Italien de Paris]. Je pourrais en donner 200.000 sous la condition d'avoir un opera seria pendant six mois et avec l'obligation de jouer une fois par semaine à la cour pendant trois mois […]. Je n'approuve point la réunion de l'opéra français à l'opéra italien. Je ne veux rien qui puisse nuire au premier que je désire conserver: leur réunion deviendrait nuisible à tous les deux et le public y perdrait, mais je pense qu'un opera seria italien, établi dans un quartier qui semble appartenir à une autre ville [quartier de l'Odéon], servirait de modèle pour le chant et sous ce rapport pourrait être aussi utile qu'agréable». Quelques jours plus tard (16 juin) le «Mercure de France» croit

déjà pouvoir annoncer: «On prétend que la troupe de l'opera seria entendue au théâtre de la cour va être réunie à celle de l'opera buffa à Paris et jouera tous les lundis».

Il faudra toutefois attendre le mois de septembre 1810 pour que soient promulgés des arrêtés officiels. On les trouve aux Archives Nationales encore (AJ[13] 1129 et O[3] 1736). Ils sont respectivement datés des 1er et 13 septembre. Le 1er septembre un contrat est passé entre le comte de Rémusat et Dominique Fois Gobert, administrateur du Théâtre de l'Impératrice (nom que porte alors le théâtre de l'Odéon où joue l'Opera Buffa italienne). Cette soumission (5 pages manuscrites) «à l'effet de réunir l'opera buffa à l'opera seria» est en dix-sept articles que je ne peux naturellement pas tous énumérer ici. J'en retiendrai les points essentiels.

Par ce contrat l'administrateur s'engage à jouer l'*opera buffa* deux fois la semaine et l'*opera seria* une fois. De son côté le gouvernement ajoute, pour l'*opera seria*, 100.000 francs annuels de subvention aux 120.000 francs déjà versés chaque année à l'*opera buffa*. On précise que «les 8.000 francs de la loge de Sa Majesté [payés régulièrement chaque année au Théâtre-Italien depuis son ouverture en 1801] continueront à être payés comme ils l'ont été jusqu'à ce jour». L'article 14 de ce traité stipule la composition de la troupe propre à l'*opera seria* dans les termes suivants:

1°) Un *musico* de premier ordre, tel que Velluti, «mais, comme il n'est pas facile d'en avoir attendu la disette des castrats, l'administration fera comme on fait en Italie ou à Vienne, en se servant à défaut d'une *prima donna* qu'on habillera en homme ou d'un *tenore* de premier ordre qui remplira le rôle de *musico*».
2°) Une *prima donna* de premier ordre, telles que Mmes Correa, Festa, Barilli.
3°) Un *tenore* de premier ordre tels que Crivelli, Siboni, Tacchinardi, Tramezzani.
4°) Une première basse-taille, tels que Pellegrini, Naldi, Olivieri.
5°) Un second *tenore* qui remplira le rôle d'un second *uomo*.
6°) Un autre second *tenore*.
7°) Une bonne *seconda donna* qui soit dans le cas de remplir le rôle de première.
8°) Une autre basse-taille.
9°) Chœurs, comparses, troupe, etc.

Ce contrat précise encore: «Malgré la beauté de l'orchestre [comprenons l'orchestre actuel du théâtre de l'Opera Buffa], il y aura un tiers de sujets en plus».

Enfin le comte de Rémusat, par le même arrêté, enjoint à l'administrateur de prendre Gaspare Spontini comme «Directeur général de la musique au théâtre de l'Impératrice pour l'opera seria et buffa italiens aux appointements de 24.000 francs par an et au partage dans l'exploitation des bénéfices par moitié».

L'ambitieux Spontini venait d'arriver à ses fins en obtenant une charge officielle – et largement rémunérée – dans la direction des théâtres impériaux. Certes on eût difficilement trouvé à Paris quelqu'un de plus compétent pour occuper ce poste. Arrivé complètement inconnu dans la capitale française en

1803, n'ayant d'autre recommandation que celle du titre de «élève du célèbre Cimarosa» qu'il se donnait alors, Spontini avait su très vite sortir de l'obscurité en gagnant la confiance de l'Impératrice Joséphine à qui il dut sa brillante carrière parisienne. Les deux triomphes successifs qu'il obtint à l'Académie Impériale de Musique, *La Vestale* (1807) et *Fernand Cortez* (1809), avaient montré chez cet Italien, formé jusque-là au répertoire de son pays, tout à la fois son immense talent et son habileté (alors qu'il était loin de dominer la langue française) à se pénétrer d'une esthétique qui lui avait été jusqu'alors étrangère, celle de la tragédie lyrique française.

Parvenu à ce poste officiel au Théâtre-Italien, il dut d'abord s'occuper de porter à la scène les opéras qui avaient été programmés avant sa nomination; le premier d'entre eux fut *L'Impresario in angustie* de Cimarosa (22 septembre 1810) qui n'obtint pas grand succès. Mais l'essentiel de son activité durant ces mois d'automne-hiver 1810-1811 fut vraisemblablement consacré à la préparation du spectacle d'*opera seria*. On a vu que le contrat passé avec le comte de Rémusat prévoyait l'engagement de nouveaux chanteurs italiens: certains de ceux qui figurent sur cette pièce administrative (Siboni, Olivieri) ne viendront jamais à Paris, d'autres (Pellegrini, Tramezzani) y viendront, mais plus tard. Trois seuls nouveaux chanteurs, familiers aussi bien avec le répertoire *serio* que *buffo*, Gaetano Crivelli, Tacchinardi et Matteo Porto (on notera l'absence de femmes) seront alors recrutés. De toute façon il est probable que c'est Spontini lui-même qui avait soufflé ces noms à l'administration française: il s'agissait sans doute de compatriotes qu'il avait connus dans la première partie de sa carrière et avec lesquels il était resté en relation.

La presse se fait l'écho de ses efforts pour recruter des chanteurs italiens spécialistes du genre *serio*. «Les Tablettes de Polymnie» de septembre 1810 déplorent (de façon tout à fait injustifiée d'ailleurs) la faiblesse de la troupe d'*opera buffa* et croient bon d'ajouter: «Les premiers rôles d'*opera seria* devant être chantés par un castrat, on parle de faire venir Velluti, célèbre *musico*, qui est maintenant à Vienne. Si on ne peut réussir à l'engager, on fera jouer le rôle de *primo uomo* à un autre premier *tenore*». L'intention de recruter Velluti, certes, était excellente: quelle découverte effectivement pour les Français que de voir et d'entendre un castrat à la scène dans un répertoire qui leur était inconnu! Malheureusement il n'en sera rien. Beaucoup plus en effet qu'à la découverte d'un *genre* dramatique nouveau, il semble que la critique ait cherché à préparer le public parisien à entendre une espèce de grand Opéra français en italien. En effet le même critique des «Tablettes de Polymnie» annonce: «Ce n'est que cet hiver que ce théâtre [le Théâtre-Italien de Paris] pourra être régénéré d'une manière digne de la magnificence impériale qui le protège; si l'on en croit les bruits publics qui circulent à ce sujet, on doit monter l'opera seria d'une manière aussi imposante et aussi majestueuse qu'au grand Opéra français». Cette dernière phrase, qui ne laisse pas d'inquiéter, est sans doute plus ou moins inspirée par les déclarations de Spontini lui-même: on verra en effet comment il crut devoir approprier le répertoire *serio* italien au goût français.

Lorsqu'on lit attentivement la presse parisienne durant l'automne de l'année 1810, on y perçoit aisément une curiosité à l'égard du nouveau spectacle promis aux amateurs d'opéra italien et l'on y trouve l'écho de discussions qui eurent lieu sans doute dans les salons, où tous ceux qui avaient voyagé en Italie – ou ailleurs à l'époque en Europe – pouvaient parler en connaisseurs. Une sorte d'«horizon d'attente» semble se dessiner où certains croient pressentir des jouissances esthétiques encore inconnues. «L'Opera Buffa nous promet pour cet hiver un spectacle varié et piquant et où nous verrons paraître une foule de richesses qui font la gloire de la musique italienne et qui, connues en France des savants professeurs seulement ou des amateurs très instruits, sont à peu près ignorées du reste» («Journal du soir, de politique et de littérature des frères Chaigneau», 30 septembre 1810). Pour un peu, il semblerait qu'un nouveau monde, jusqu'à présent réservé à la seule élite, soit prêt à se dévoiler aux yeux de la multitude ébahie …

Le 30 septembre également, le journaliste du «Courrier de l'Europe et des spectacles» qui se dissimule prudemment sous les initiales G.D., consacre tout un article à la nouvelle direction musicale du Théâtre-Italien de Paris à laquelle il est très favorable; toutefois il prêche la patience au public dont les bruits qui courent sur le nouveau spectacle italien ont allumé la curiosité: «Le public éclairé aura déjà senti que les améliorations qu'il a droit d'attendre de l'administration nouvelle, chargée de justifier de grandes espérances, ne peuvent pas être très soudaines et demandent des soins, et, par conséquent, du temps. […] On parle d'avoir Crivelli et Tacchinardi, les deux premiers 'tenors' de l'époque actuelle. Mais ils sont en Italie et, avant qu'ils soient arrivés et prêts à jouer avec la nouvelle troupe, 4 ou 5 mois peut-être se seront écoulés. On parle aussi d'engager Pellegrini, premier *buffo*, et non moins précieux pour la belle qualité de sa voix que pour sa science consommée comme musicien». À cette date (30 septembre), il semble que l'on n'ait pas encore entièrement renoncé à la venue de Velluti à Paris. Le même journaliste écrit en effet: «On nous annonce que l'*opera seria* sera joué sans *soprano* et que cette partie sera remplie par un célèbre *tenore*. Cependant on doit offrir un engagement à Velluti, célèbre *musico*, qui est actuellement à Vienne», mais en même temps il prend soin d'émettre quelques réserves sur l'accueil possible fait par les Français à cette voix de castrat: «Il serait au reste très possible que le public de Paris se montrât d'abord plus étonné que charmé de ces sortes de chanteurs dont l'Italie elle-même, qui les prise tant, va être forcée d'apprendre à se passer».

Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est de trouver, toujours dans le même article, la confirmation que Spontini chercha sans doute avant toute chose à plaire au public français plus qu'il ne voulut lui montrer un *opera seria* italien tel qu'on le représentait à l'époque dans son pays. L'intention était bien de présenter au public un opéra qui, par sa pompe et son éclat, lui rappelât en quelque sorte la tragédie lyrique nationale: «On sait que les théâtres d'Italie faisaient peu de frais pour les chœurs. De là, cette partie si renommée chez nous du grand Opéra, mais peu prisée chez nos voisins, était faiblement exécutée

et par suite négligemment composée. Le seul théâtre où les chœurs se fissent remarquer était celui de Naples, parce que les deux conservatoires fournissaient leurs élèves pour les exécuter. Pour remédier au défaut des beaux *opera seria* [*sic*], où cette partie est sacrifiée et servir en cela les goûts de la nation, le nouveau directeur [Spontini] a annoncé l'intention d'intercaler dans ces sortes d'ouvrages des chœurs tirés d'ouvrages anciens et composés par les premiers maîtres. Et pour donner à l'exécution de ces chœurs le caractère large et imposant que cette partie réclame et toute la pompe à laquelle l'Académie Impériale de Musique nous a accoutumés, il est question de faire concourir les choristes du grand Opéra aux représentations d'*opere serie*». Et ce texte, annonciateur de bien des interventions personnelles de Spontini sur les chefs-d'œuvre italiens qu'il allait présenter à Paris, se terminait par une flatterie à l'égard du protégé de l'Empereur: «La réputation de M. Spontini comme compositeur nous est un sûr garant de ses efforts pour atteindre le but de sa nouvelle carrière, ainsi que du discernement qu'il mettra dans le choix des productions de la scène lyrique italienne».

Les choses cependant ne se passèrent pas comme Spontini les avait sans doute imaginées, mais l'historien aujourd'hui manque de documents précis pour reconstituer les faits. Plusieurs pièces d'archives confirment bien (cf. notamment O[3] 1129 une note manuscrite, document traité par Napoléon lui-même «à Fontainebleau, 3 octobre») que l'Empereur, à partir du 1er octobre, ajouta 100.000 francs annuels de subvention aux 120.000 francs qu'il versait jusque-là à l'Opera Buffa, et ceci pour adjoindre à ce théâtre le répertoire *serio*. Mais cette mesure qui, dans l'intention de ses initiateurs, avait pour but, en supprimant le théâtre privé de la cour, de réaliser des économies, fut sans effet, si ce n'est d'introduire l'*opera seria* publiquement à Paris: en effet le théâtre italien privé de la cour aux Tuileries subsista, comme par le passé, conjointement avec le Théâtre-Italien de Paris, et ceci jusqu'à la fin de l'Empire. Plusieurs spectacles d'opera seria furent alors présentés successivement «à la cour et à la ville». D'autre part, ni le théâtre de la cour, ni celui de la ville n'obtinrent la possibilité de disposer, comme l'avait espéré Spontini, des chœurs de l'Académie Impériale de Musique, ce qui sans doute le priva de certains effets grandioses qu'il avait escompté réaliser en présentant l'*opera seria* à Paris: en effet les chœurs du Théâtre-Italien de Paris étaient maigres et médiocres et la critique contemporaine n'a de cesse de railler ces voix criardes et fatiguées.

Pour son premier spectacle *serio* le choix de Spontini s'était porté sur le *Pirro* de Paisiello. Pour quelle raison exactement, rien ne permet de le préciser. S'agissait-il d'un opéra qu'il appréciait personnellement, ou bien qu'il avait déjà eu l'occasion d'entendre ou même de diriger en Italie? On peut penser aussi que, toujours habile à rechercher le succès en flattant le goût des Français, il ait choisi à dessein l'œuvre d'un compositeur italien qui leur était familier. Paisiello en effet venait de séjourner deux ans à Paris (1802-1804). Nommé par le Premier Consul à la tête de la chapelle des Tuileries, il avait cependant échoué,

précisément là où Spontini devait triompher quatre ans plus tard, en tentant de présenter une tragédie lyrique française au grand Opéra (*Proserpine*, 1803), mais il avait été fêté par le Tout-Paris au Théâtre-Italien et avait même été couronné publiquement – et en présence de Bonaparte qui appréciait beaucoup sa musique – par la cantatrice Teresa Strinasacchi lors de la seconde représentation de *Gli Zingari in fiera* (5 mai 1802). Depuis la mort de Cimarosa, il était incontestablement considéré par les Français comme le maître de l'opéra italien contemporain.

L'*opera seria Pirro* (livret en trois actes de Giovanni de Gamerra) avait été créé au théâtre San Carlo de Naples le 12 janvier 1787, puis repris plusieurs fois au cours des années suivantes dans différents théâtres d'Europe (Madrid, Londres, Prague etc.). Il était encore joué à Naples en 1811, l'année même où Spontini le présente au public parisien. À la création en 1787, le rôle de Pirro était interprété par le ténor Giacomo Davide (Paisiello avait écrit ce rôle pour lui), tandis que les deux autres rôles masculins de Darete et Ulisse étaient confiés à deux castrats. Il est donc évident, étant donné les pratiques du temps où le sacrosaint concept de «version *ne varietur*» n'existe pas encore, que ces différentes reprises avaient donné lieu à des remaniements plus ou moins importants de la partition; ceux en tout cas que lui fit subir Spontini pour Paris sont considérables [1]. Michael F. Robinson n'hésite pas à ce propos à parler de *pasticcio*. Il ne saurait être question, dans les limites de cette courte étude, d'examiner toutes ces transformations en détail. Elles pourront, dans l'avenir, faire l'objet d'un travail spécialisé. Pour l'instant, je voudrais seulement ici apporter quelques précisions sur les sources dont on disposera pour ce travail.

Il est certes toujours très difficile de reconstituer *aujourd'hui* ce que l'on a *réellement* entendu *hier* au cours d'une représentation quelle qu'elle soit. À la différence de la plupart des œuvres jouées au grand Opéra ou à l'Opéra-Comique au début du XIXe siècle, les pièces présentées au Théâtre-Italien de Paris n'étaient pas publiées sous forme de partitions gravées. On ne possède donc aucun conducteur gravé de la version parisienne du *Pirro* de 1811. En revanche, à peu près tous les spectacles du Théâtre-Italien de Paris à l'époque donnaient lieu à la publication d'un livret bilingue italien-français vendu à l'entrée du spectacle et qui permettait au public parisien, dans sa très grande majorité ignorant de la langue italienne, de suivre les péripéties de l'intrigue. Ce livret bilingue du *Pirro-Pyrrhus* (Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Thb 673) est précieux dans la mesure où il permet de reconstituer l'œuvre sur le plan dramatique et de la comparer à la version originale de 1787:

[1] Pour un relevé détaillé des différents morceaux ajoutés ou supprimés, on consultera naturellement Michael F. Robinson, *Giovanni Paisiello, A thematic catalogue of his works*, 2 voll., I. *Dramatic works*, Pendragon Press, New York, 1991, pp. 386-397. D'autre part *Pirro* de Paisiello fait l'objet d'une excellente notice particulière de Friedrich Lippmann dans *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. von Carl Dahlhaus, 6 voll., München, Piper, 1986-1997, IV (1991), pp. 639-641.

c'est probablement à partir de ce document que Robinson a pu dresser la liste (*loc. cit.*) des airs ajoutés ou supprimés par Spontini en 1811 par rapport à la version de 1787. Pour la musique elle-même, on possède une autre source qui n'a guère encore été exploitée: il s'agit des manuscrits en provenance de la bibliothèque de l'ancien Conservatoire de la rue de Madrid à Paris, improprement appelés *fonds de la musique du Roi*, où l'on trouve, entre autres trésors datant du début du XIXe siècle, certains matériels relatifs au Théâtre-Italien de Paris depuis sa création en 1801 et qui ont probablement échappé à l'incendie de ce théâtre en 1838. Tous ces manuscrits ne sont accessibles que depuis quelques années. Ils sont aujourd'hui catalogués dans la série L au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de France: pour le seul *Pirro* de Paisiello, il n'y a pas moins de 13 cotes différentes [2], certaines comprenant plusieurs dossiers (ainsi L. 19337 regroupe huit gros cartons différents). J'ai consulté tous ces manuscrits et je ne peux naturellement ici en présenter une étude détaillée; je serais loin d'ailleurs actuellement de pouvoir moi-même rendre compte de chacun d'entre eux: toute nouvelle source, si elle répond à certaines des questions que nous nous posions, en suscite de nouvelles qu'il faudra élucider un jour. Je donnerai seulement quelques conclusions, laissant à d'autres, qui s'intéresseraient plus spécialement à une analyse de la partition du *Pirro* parisien, le soin d'aller plus avant dans cette recherche.

Tous ces manuscrits sont exclusivement constitués de matériels vocaux et instrumentaux: il n'existe pas de conducteur manuscrit pour l'ensemble de la partition [3]. Mais un examen détaillé de chacun d'entre eux m'a permis d'identifier, au milieu de matériels qui se rapportent bien aux représentations de 1811, d'autres extraits de *Pirro* probablement copiés pour être chantés séparément dans des concerts. J'ai pu alors constater avec surprise que certains fragments du *Pirro* avaient été chantés en concert à Paris avant 1811. Ainsi sous la cote L 19301 se trouve un matériel vocal complet pour tout le début du premier acte («La Grecia m'ascolti»); le nom de chacun des six solistes indiqués (Mmes Strinasacchi, Nava, M.M. Aliprandi, Cruciati, Nozzari, Martinelli) permet de dater cette exécution de 1803-1804, puisque ce sont les seules années où ils se retrouvent ensemble à Paris au Théâtre-Italien. Plus encore la date même du concert est

[2] Le catalogage a été effectué sans que l'on ait auparavant pris soin de regrouper ensemble les différentes parties du matériel orchestral: on trouvera ainsi des mêmes parties de basse ou de violon sous deux cotes différentes. Pour le *Pirro* de Paisiello les cotes sont: L 19264, L 19276, L 19278, L 19296, L 19301, L 19302, L 19335, L 19337, L 19383, L 19387, L 19398, L 19408, L 20301.

[3] Du moins dans cette série L. En effet, dans une autre série, sous la cote BnF D 10201 (1-2), on trouvera en deux volumes une partition manuscrite complète (conducteur) des deux actes du *Pirro* parisien, qui suit de près (avec des différences cependant) la version du livret bilingue de 1811. Cette partition, sur laquelle on ne relève ni nom ni date, a servi manifestement à une exécution. Certaines pages de récitatif y sembleraient même de la main de Spontini (?). Page 261 du 1er volume, je lis cette mention ajoutée au crayon rouge: «Si salta per la corte con il terzetto» (il s'agit du terzetto «Gelido, palpitante»). Or cet opéra n'a été joué à la cour qu'à sa création, le 24 janvier 1811.

indiquée au crayon sur la partie de Mme Nava (rôle de Climene) où l'on peut lire: «eseguito il giorno dopo l'incoronazione», c'est-à-dire le 3 décembre 1804. On ne possède aucune autre trace de ce concert par ailleurs. S'agit-il d'une exécution privée au château des Tuileries? En tout cas il est intéressant de constater que des extraits du *Pirro* circulaient déjà à Paris avant 1811. Paisiello venait de quitter la capitale française dans le courant de l'été 1804: est-ce lui qui avait fait copier cet extrait pour les chanteurs du Théâtre-Italien? Ou bien faut-il en attribuer déjà l'idée à Spontini qui était à Paris depuis l'année précédente? S'il s'agit bien d'un concert aux Tuileries, il est alors la preuve manifeste de l'intérêt de la cour à l'époque pour l'*opera seria*. De toute façon l'examen des différents matériels de la série L montre qu'il y eut d'autres extraits du *Pirro* chantés en concert sous l'Empire et la Restauration: sur certains matériels d'extraits séparés (par exemple L 19383) on trouve des noms français, Prosper Levasseur, Mlle Leclerc, Mme Duret, etc. dont certains indiquent des dates plus tardives (Restauration).

Les matériels plus précisément relatifs à la création de l'opéra de Paisiello au Théâtre-Italien de Paris en 1811 ne sont pas regroupés ensemble, mais se trouvent répartis sous plusieurs cotes de la série L. Ils sont de plusieurs mains différentes (parfois même plusieurs copistes ont travaillé à la même partie). On peut parfois se demander si certaines pages, ou du moins certaines corrections (notamment L 19337 E), ne sont pas de la main de Spontini lui-même. Tous ces matériels ont servi manifestement non seulement à la création de *Pirro* en 1811, mais aux reprises successives de 1813 et 1814 et, pour certains d'entre eux, à des exécutions en concert, d'où la présence parfois de plusieurs noms d'interprètes sur une même partie. L'ensemble porte des marques évidentes de travail: indications de coupures (parfois plusieurs pages cousues ensemble), collettes, ajouts, corrections au crayon rouge, notamment dans les récitatifs, indications d'interprétation, certaines ajoutées par le chanteur lui-même: ainsi la partie de Polissena (L 19337 B), rôle interprété à Paris par la cantatrice Francesca Festa, contient par endroits sur une ligne supplémentaire, vraisemblablement de la propre main de l'interprète, les ornements et les cadences ajoutés au grand air «Sognai tormenti», ce qui pourrait permettre un jour d'aider à l'étude de la virtuosité vocale dans la musique italienne sous l'Empire, à la veille de l'apparition de Rossini. Une partie de violon (L 19337 E), en marge d'un récitatif rayé, porte cette mention «Bon pour l'Odéon», ce qui semblerait indiquer (cf. *supra*, note 3) que la première représentation qui eut lieu devant la cour au château des Tuileries (24 janvier 1811) comportait des coupures par rapport aux représentations publiques suivantes au théâtre de l'Odéon.

Ces manuscrits mal classés, malgré tout leur intérêt, ne permettent cependant que difficilement de comprendre ce que Spontini avait voulu réaliser en présentant ce premier opera seria aux Parisiens. Sans doute certaines intentions sont-elles évidentes: ainsi son désir de diminuer la longueur des récitatifs obligés de la version originale, malgré la beauté de ces grandes scènes où le soliste dialogue seul avec tout l'orchestre; les Français dans leur ensemble ne

comprennent pas l'italien et se plaignaient déjà à l'époque des récitatifs secs de l'*opera buffa*. Plusieurs récitatifs de la version originale sont donc soit raccourcis soit même supprimés. D'autre part l'adjonction de plusieurs chœurs, qui naturellement n'existent pas dans la version originale de Paisiello, se justifie par le désir de s'adapter au goût français: depuis les origines de l'opéra, le chœur est un des éléments constitutifs de la tragédie en musique. Les chœurs interviennent au moins à trois reprises au cours du premier acte, dialoguant un moment même avec le personnage principal, à la façon du chœur de la tragédie antique. Mais Spontini ne pouvait – et il n'y a pas lieu de le regretter – compter au Théâtre-Italien de Paris ni sur l'effet de masses chorales imposantes, ni sur le déploiement d'effectifs scéniques grandioses. En revanche il put conserver ces finales aux dimensions exceptionnelles dont Paisiello s'attribuait la paternité dans l'*opera seria* de son temps [4]. Le grand finale du premier acte par exemple («S'armi la Grecia») s'étend sur le scènes XIII, XIV et XV et met en présence les six personnages principaux: plusieurs sentiments différents sont exprimés simultanément par les six protagonistes qui chantent en même temps sur des rythmes parallèles, procédé que Spontini avait employé avec beaucoup de succès dans les finales de *La Vestale* et de *Fernand Cortez* et que le public parisien devait apprécier de plus en plus.

On aimerait connaître en revanche les véritables intentions de Spontini relativement aux airs et aux ensembles. En effet plusieurs airs de la partition originale sont supprimés, six autres, ajoutés, sont empruntés à un autre *opera seria* de Paisiello, *I Giuochi d'Agrigento* (Venise, Fenice, 1792); d'autres fragments ont été identifiés comme étant de Federici, Guglielmi (Pietro Alessandro ou Pietro Carlo?), Cimarosa, Orgitano et il est probable qu'un examen très détaillé de la partition permettra encore d'autres identifications. Dans la plupart des cas on ne voit guère les raisons qui ont conduit Spontini à opérer ces transformations; certes il est vrai que certains de ces grands airs de l'opera seria peuvent sembler parfois 'interchangeables', mais pourquoi avoir refusé de très belles pages, d'une écriture virtuose qui aurait sans doute étonné et séduit le public parisien de l'époque? Je pense par exemple à l'air de Polissena («Presto in grembo», acte II, scène 7 de la partition originale) où la voix de la soliste dialogue avec le hautbois en une ascension vertigineuse qui l'entraîne jusqu'au contre-fa dans un style qui n'est pas sans parenté avec celui des airs de la Reine de la nuit de Mozart (les deux partitions sont d'ailleurs presque contemporaines)? Doit-on penser que la créatrice parisienne du rôle, la cantatrice Francesca Festa, ne pouvait se permettre ce type de colorature? Et cette remarque pose tout naturellement la question des rapports de Spontini avec ses interprètes: dans quelle mesure ces derniers avaient-ils la possibilité de refuser certains

[4] Cf. Alexandre Choron - François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, 2 voll., Paris, Valide, 1810-1811, II, p. 114, article *Paisiello*, qui traduisent une notice de Paisiello lui-même déclarant à propos de son opéra: «Cet ouvrage est le premier où l'on vit employer, dans le genre sérieux, les introductions et finales».

airs pour en imposer d'autres? Le créateur parisien du rôle de Pirro est le ténor Gaetano Crivelli qui débute alors au Théâtre-Italien de Paris où il va connaître quelques années de grands succès dans le genre *serio*. On peut penser qu'il connaissait Paisiello et l'opéra de *Pirro*; le critique et musicographe Pierre-Louis Ginguené («Mercure de France», 9 mars 1811) affirme que Crivelli avait effectivement déjà chanté le rôle de Pirro en Italie et l'on peut s'étonner alors qu'il ait été d'accord avec cette pratique française du *pasticcio* que Paisiello lui-même réprouvait [5]. Le même critique, pourtant fin musicien et très au courant des beautés de la partition originale, n'hésite cependant pas à écrire, à propos du rôle de Polissena et de Mme Festa: «Le rôle original était fait pour une voix toute différente de la sienne. Les deux airs qu'elle avait à chanter, l'un au premier acte, l'autre au second, sont deux grands airs de bravoure, où pouvaient briller sans doute, surtout dans le dernier, la voix la plus étendue et le talent le plus consommé d'une virtuose, mais les deux airs de Cimarosa que Mme Festa y a substitués, l'un plein de douceur et de grâce, l'autre d'une expression vive et pathétique, mieux assortis à ses moyens naturels et acquis, le sont mieux aussi à l'intérêt de son rôle et de nos goûts».

Quelles que soient les raisons strictement musicales qui aient pu inciter Spontini à effectuer toutes ces transformations, le résultat final fut un spectacle qui n'était pas, sur le plan musical, de nature à vraiment surprendre les Parisiens. S'il y eut étonnement de leur part, ce fut probablement de voir évoluer sur la scène de leur Théâtre-Italien, réservée jusqu'alors aux seuls personnages bouffes, les héros de l'épopée antique au lendemain de la guerre de Troie: Pyrrhus, Ulysse, Polyxène, Calchas, Hélénus. L'intrigue de cet opéra entrelace, à partir de l'épisode du sacrifice de Polyxène par Pyrrhus, les thèmes de l'amour et de la mort dans une action compliquée, mais qui refuse cependant la catastrophe finale: les Dieux en effet, par l'intermédiaire du grand prêtre Chalcas, interviennent au dernier acte qui se termine par un double mariage. Tous ces héros tragiques n'étaient pas étrangers au public parisien puisqu'il les retrouvait par ailleurs quotidiennement à l'Académie Impériale de Musique, en cette époque où la mode du style néo-classique était à son apogée. On ne possède aucun renseignement précis sur la mise en scène, les costumes et les décors. Tout juste sait-on par la critique que les costumes étaient «grecs et troyens» [*sic*], que les décorations étaient médiocres: «Il y en a même une à la fin tout à fait inconvenante: on n'a pas semblé y prendre garde. Point de pompe théâtrale, presque point de comparse, point de danse [6] et le public a été trop occupé,

[5] Durant son séjour à Paris, le Théâtre-Italien envisage de monter son *opera buffa Il Fanatico in berlina* «revu et corrigé» par d'autres mains que les siennes; il réagit aussitôt: «Il s'est opposé à ce que l'on représentât sous son nom *Il Fanatico in berlina* parce que les comédiens ont ajouté à sa musique plusieurs morceaux d'autres compositeurs. Voilà pourquoi le titre de la pièce a été changé et on l'a annoncée sans nom d'auteur» («Journal du soir, de politique et de littérature des frères Chaigneau», 23 mai 1803).

[6] Le livret imprimé pour la première représentation à la cour (24 janvier 1811) en présence de l'Empereur, fait état d'un divertissement dansé final et donne le nom de tous les danseurs

trop attaché par ce qu'on lui faisait entendre pour songer à ce qu'on ne lui faisait pas voir» («Mercure de France», 25 février 1811).

Et c'est là incontestablement la remarquable réussite de Spontini: la création de *Pirro* fut un grand succès parisien, et cela grâce à la musique, à la musique seule. Toute la presse se plaît à le souligner: alors que le grand opéra français devait à l'époque une part importante de ses succès à la pompe du spectacle et à l'éclat des ballets, voilà qu'une tragédie en musique se soutenait par le seul intérêt du sujet et de la musique: «Nous n'avons eu en effet ici que l'opéra italien abandonné à ses propres forces, livré à lui-même sans secours, sans appui, sans moyens de délassement et de variété […]. Nous avons eu une tragédie en musique et rien autre chose, et la représentation n'a pas paru trop longue, et les beautés supérieures de l'exécution musicale ont tenu lieu de spectacle, de danse et d'illusion théâtrale» («Gazette nationale», 15 février 1811). Même remarque dans la «Gazette de France» du 2 février: «Ce qu'on ne peut trop admirer, c'est que les trois quarts des spectateurs, qui n'entendaient pas un mot des paroles, aient pu non seulement supporter sans ennui, mais encore suivre avec plaisir, et même avec transport, le cours de cette représentation. Point de danses, point de combats, point d'enfer ni d'Olympe, en un mot aucun de ces prestiges qui amusent les petits enfants et les grands désœuvrés. Le succès inattendu ne peut être attribué qu'à l'excellence de la composition musicale qui ne se dément pas un instant». De ce point de vue l'introduction de l'*opera seria* à Paris ne fit que renforcer une évolution que la présence permanente de la troupe italienne à Paris depuis 1801 avait favorisée: au contact de la *vocalità* italienne mise en valeur par de très grands solistes italiens, les Français, lassés de *l'urlo francese* de leur opéra, découvraient peu à peu la puissance du son en soi, l'émotion et le trouble que peut procurer une phrase de *bel canto*: le *son* allait progressivement devenir aussi important que le *mot*, la musique retrouverait ses droits par rapport au texte, le cœur par rapport à la raison. Dans l'histoire de la sensibilité, ce passage de l'esthétique des Lumières à celle du Romantisme devait être décisif.

Le succès est confirmé par le nombre des représentations: pas moins de seize représentations entre le 30 janvier et le 15 juillet 1811. La pièce sera reprise deux fois: en 1813 (neuf représentations) et en 1814 (dix représentations). D'autres *opere serie* devaient suivre au Théâtre-Italien de Paris: *La distruzione di Gerusalemme* (N. Zingarelli, 4 mai 1811), *Semiramide* (F. Bianchi, 19 août 1811), *La Merope*, (S. Nasolini, 21 décembre 1811) etc. Lorsque Ferdinando Paër remplacera Spontini à la direction de la musique au Théâtre-Italien, ce seront

(certains appartiennent à l'Académie Impériale de Musique). Pour le public de la cour, habitué aux fêtes, aux mascarades et autres bals masqués, Spontini avait sans doute cru devoir ajouter ce divertissement après le tutti final de cet opéra très austère; on lit en effet dans le livret à la dernière page: «La scena si cambia in un luogo delizioso destinato alle feste publiche, e segue una lieta danza». Mais, la critique est formelle, il n'y eut rien de cela ensuite aux représentations de l'Odéon.

les *opere serie* du premier qui seront alors représentés. Dix ans exactement après l'apparition de l'*opera seria* en France avec le *Pirro* de Paisiello, une ère nouvelle va commencer pour l'opera seria à Paris: le 5 juin 1821 voit la création de l'*Otello* de Rossini qui ouvre la voie à tous les grands chefs-d'œuvre du drame romantique musical. On ne parlera bientôt plus alors d'*opera seria*, ce mot restant fortement connoté par ses origines au siècle des Lumières et renvoyant à des formes stéréotypées que Spontini lui-même n'avait pas hésité à faire éclater lorsqu'il choisit *Pirro* comme modèle d'un genre nouveau à Paris. Ce faisant, et malgré les bouleversements opérés dans la partition, il faisait une fois encore preuve d'une parfaite connaissance du goût des Français et semble avoir pressenti l'évolution à venir: la critique parisienne fut à ses côtés lors de cette entreprise et à certains détracteurs qui craignaient de voir l'*opera seria* détrôner un jour le grand Opéra français, un journaliste répondit en ces termes: «L'opera [*seria*] italien ne peut pas plus détruire l'opéra français que les bouffons n'ont détruit notre opéra-comique, mais il peut contribuer à le retenir dans les bornes de l'art et dans les principes d'une bonne école de chant; il peut être utile, par la comparaison, aux compositeurs, aux chanteurs français et, sous ce rapport, il nous semble digne de protection et d'encouragement» («Gazette nationale», 15 février 1811).

Décidément l'opéra italien et l'opéra français, ces frères ennemis, ne se seront jamais querellés que pour s'enrichir mutuellement.

Giovanni Morelli

«TOPE LÀ»: IDENTIFICAZIONE DI UN INNO CRITTATO

Parigi 1860 ca.

Se mai tu, lettore, avessi creduto sino ad ora che il 'modo di dire' «illustre sconosciuto» fosse solo e soltanto un modo di dire, una efflorescenza di retorica pura, forse potrai qui di seguito trovare qualcosa di utile per far traballare un po' la tua convinzione al cospetto di un vero illustre sconosciuto, veramente vissuto.

Mi riferisco a un poeta francese, tanto sconosciuto, di fatto, quanto ispirato certamente dai grandi venti della 'sinistra', ma con una certa ingorda volubilità (panteista fourierista, proudhoniano, massone, comunista, anarchico, socialista, repubblicano, comunardo, egualitario, rivoluzionario, social-cristiano, babuvista ecc. ecc.), creatore di un centinaio di canzoni sofisticatamente ma anche ingenuamente radicate in quella quotidianità che quotidianamente spera e dispera, ben radicate in una ben identificata, ma alla fin fine piccola, Parigi: canzoni sempre ben accese e sempre sul punto di sbocciare, prima dell'ultimo *couplet*, in fiori di espressività della più mistica propaganda sociale (talora senza centrare la popolarità, talora centrandola, come si conviene alle arti da strada); canzoni tutte sospinte da una sincera aspirazione all'anonimato sublime cui sempre aspira, e deve aspirare, per correttezza politica, l'opera dell'agitatore-popolare creativo, anonimato ch'egli attinge (il poeta semi-anonimo di cui sto dicendo), vorrei dire super-attinge, nel momento in cui, trafficando sul metro e sul canto della *Marsigliese*, scrive, anzitempo, in *contrafactum*, un inno rivoluzionario totale e dirompente (qual è *L'internationale*) che diverrà immortale, *illustre*, sino a concedere al suo autore l'uso, meritato, della patente di *Illustre* (immortale, indimenticabile, onnipresente, strapotente) *Sconosciuto* (disconosciuto, esautorato).

Il personaggio evocato qui in breve è quell'Eugène-Edme Pottier che potremmo chiamare, già che il suo *opus magnum* (*L'internationale*) è spesso definita «figlia unica della Marsigliese» (per come è palesemente generata dall'ovulo musicale dell'inno *immortale* di Rouget de l'Isle), 'marito della Marsigliese' in quanto intrusore, in quell'ovulo di poema proto-rivoluzionario, del seme

poetico dell'aggiornamento lirico-rivoluzionario-operaio, in un sublime atto di fecondazione omologa, ma che potremmo anche accontentarci di inseguire, brevissimamente, solo in alcuni primi passi della sua vita vissuta [1].

Era nato, Pottier, nel 1816 da un bonapartista imballatore, impresario di imballaggi, e da una madre, nativa a Lisieux (e pertanto incline, forse, per motivi anche ambientali, alla vita devota, per non dire bigotta).

Corpulento fattorino presso la botteguccia del padre, si era messo a lavorare, a partire dal tredicesimo anno (finito il tempo della scolarità infantile), tredici ore al giorno, per una paga di 4 franchi giornalieri; nei ritagli di tempo della sua piccola esperienza passiva di sfruttamento dell'uomo sull'uomo (qui l'uno il padre, François, l'altro il figlio) della vita di bottega, aveva però avuto modo di imparare a memoria *tutte* le canzoni di Pierre Béranger, e anche di studiare a fondo più d'un rimario francese e molte attempate grammatiche, ed infine era anche riuscito a imprimersi in mente quei repertori musicali di *canti dati* che si chiamavano allora *Clé du caveau* e che venivano ristampati a Parigi, semestralmente, in media, aggiornati. *Canti dati* generici sui quali Pottier improvvisava a tempo pieno strofe e ritornelli. Finito il lungo turno diurno il fattorino Pottier frequentava infatti le *goguettes* dove recitava, vagamente intonati (non era intonatissimo), i poemetti per canzone che stava scrivendo a spron battuto, anche a gara con decine e decine di altri poeti-operai (in specie: tipografi, ebanisti, cappellai, manovali di modisteria, calzolai, sarti, rilegatori ecc., ossia rappresentanti di quel brodo di cultura in cui il socialismo pescò i suoi primi quadri militanti: operai ancora relativamente non del tutto disumanizzati e non ancora ammutoliti dallo sfruttamento totale), dopodiché dormiva, dormiva molto sodo, e mangiava con vigoroso stile epicureo.

Per quella che sarà la sua vita politica (per esempio la sua vita futura di 'eroe della Comune', dirigente, barricadero ecc.), per quella che sarà anche la sua vita artistica, per quella che sarà la sua vita transoceanica di emigrante ed esule, ecc., devo rimandare, per necessità, il lettore ad altre fonti [2]. Impossibile riassumerle, tali vite accidentatissime, in breve. Mi tratterrò invece, perché è qui la ragione dello scritto presente, solo e soltanto su questo primo periodo degli anni di apprendistato poetico, di cui già ho iniziato a dire, perché è questa la scena sulla quale vengono scattati i fotogrammi della vicenda fotogenica offerta qui alla memoria del caro Francesco Degrada.

---

[1] Sui rapporti parentali dei due inni immortali si veda in Maurice Dommanget, *De la Marseillaise de Rouget de l'Isle à l'Internationale*, Paris, Librairie Populaire SFIO, 1938.

[2] Mette conto segnalare l'ottima edizione delle *Œuvres complètes* del Pottier, pubblicata da Maspero nel 1966 (che è dotata anche di una ricca bibliografia). Su Pottier *chantre* dell'*Internationale* è stato pubblicato recentissimamente un agile volumetto di piacevole lettura e dotato di una accurata bibliografia: *Non più servi, non più signori. L'Internationale raccontato da Cesare Bermani*, Roma, Elleu-musica-multimedia, 2005. Sulla figura del poeta-operaio e sulle peripezie della sua 'gloria' è comparso un saggio dello scrivente in una miscellanea dedicata al collega cafoscarino Angelo Zaniol, edita a Padova, presso il Poligrafo, nel 2005 (*La gloria oscurata dalla immortalità. Eugène Pottier, poète, ouvrier, communard*).

Entrato in bottega nel 1829, Pottier lascia la casa e il magazzino del padre-padrone, poco dopo, nel 1831, infastidito dalle rampogne del padre che lo giudica e taccia di poetastro perdigiorno e pigro, non senza condire i rimproveri brontolati con tirate bonapartiste e reazionarie, e va a fare il bidello-assistente-maestro in una scuola civica di Montmartre. L'eccessiva modestia del nuovo stipendio (pari, anzi inferiore, a quello delle rassettatrici del dormitorio pubblico, di prima assunzione) lo costringe a ritornare a lavorare, figliol prodigo, nel 1834 nella paterna officina d'imballaggio.

Così ce lo fotografa, a parole, Georges Montorgueil nel suo libro dedicato a Henry Murger [3] (lo scrittore Murger che nel '34 s'era impiegato nella stessa bottega, come aiuto-fattorino da due franchi al giorno, anch'egli piallatore manovale, assistente d'Eugène, di poco maggiore, e in un certo senso suo allievo):

> Rimboccate le maniche, muscoli bicipiti in fuori, Pottier piallava piallava, dall'alba alla sera, delle assicelle e piantava chiodi, per quattro franchi al giorno. Il mestiere era diventato però per lui un'abitudine che non solo lasciava ma incoraggiava la sua fantasia ai più liberi vagabondaggi.
>
> Mentre infatti la mano agiva meccanicamente il cervello andava in libera ricreazione, e la rima gli veniva alla mente cantabile sul ritmo dell'attrezzo da lavoro. È possibile produrre in stretta sincronia dei trucioli e delle canzoni […].

Il richiamo a Murger, ossia al futuro Omero (o Teocrito) della 'vita di bohème' [4], è interessante, perché risulta che in quella bottega dove lavorava (forse non troppo), Pottier fils riceveva, assieme a Murger, una squadraccia di amici scapigliati, durante le ore di lavoro. Una cosa, questa, che non piaceva al Pottier senior, padre e anche padrone; così almeno la raccontano (nel 1860, trent'anni dopo) gli autori di un libro a sei mani dedicato alle memorie di bohème, *Histoire de Murger pour servir à l'histoire de la vraie bohème par Trois Buveurs d'eau* [5] (i tre bevitori erano: [1] Adrien Lélioux, [2] Léon Noël, e [3] Gaspard Félix Tournachon-Molin, poi detto *Nadart*, ed infine, più tardi, *Nadar*):

> Noi eravamo le bestie nere di Papà Pottier. Ogni volta che mettevamo piede in bottega la scala dello scantinato cominciva a scricchiolare sotto i suoi passi e quindi ci diceva *bonjour* e ci chiedeva come stavamo, una *politesse* che non era difficile interpretare come un *allez au diable!*. È pur vero che quando noi s'arrivava la pialla dormicchiava nelle mani del figlio che ci ascoltava mangiandosi, letteralmente mangiandosi un bel po' di trucioli […]. Lui [Pottier] era pigro, ma tutte le mattine alle cinque, magari dopo una nottataccia di poesia, s'alzava *en grommelant*, si ingrembialava e cominciava a piallare assi per casse […]. Di taglia media, largo di spalle, braccia erculee, gambe piantate come querce, bollente come un toro, resistente al dolore fisico, insensibile al caldo e al freddo, Eugène poteva tranquillamente, indossate calze e guanti da neve, mettere il suo leggio nel mezzo di

[3] Georges Montorgueil, *Henry Murger romancier de la Bohème*, Paris, Grasset, 1928.

[4] Per una bella traduzione italiana del celebre libro di Murger, si veda *I bevitori d'acqua*, Milano, Ultra, 1944.

[5] Paris, Hetzel, 1862.

> un crocicchio, esposto a sei correnti d'aria, per scrivere un'ode o delle strofette. Sapeva ridere senza smettere di sognare, dimenticava ogni accidente appena passato, era capace di prendere l'aria del Boulevard des Italiens senza cappello e col cappotto sotto il braccio: fu poi condannato dai dottori a bere solo acqua fresca e a mangiare frutta ed erbe cotte, pena la morte.
>
> Mangiare e dormire erano i suoi chateaux d'Espagne: due voluttà insaziate. Otto notti del suo sonno pesantissimo e otto giorni di braciole potevano ucciderlo; così quando si permetteva di fare colazione – ogni tanto, la domenica –, la faceva, la colazione, con estrema ferocia […] era bravo a far di tutto, si appassionava d'ogni cosa, imparava tutto in due ore, capiva tutto in una sola giornata, faceva e finiva tutto in una settimana. Era sbalorditiva la sua miracolosa capacità di assimilare tutto di tutto, imprevedibilmente […].

Vuole la nostra storia che navigando fra le sue tante tentazioni dilettantistiche Pottier avesse anche tentato la carriera di drammaturgo, in coppia, come s'usava al tempo in cui a Parigi il teatro era sempre scritto a quattro mani, con Adrien Lelioux, poi più tardi compagno di Nadar e Noël nella creazione-pubblicazione di una vera storia della vera bohème, sopraccitata. Gli stessi tre bevitori d'acqua fan riferimento a queste passioni teatrali del gruppo di «admirateurs épileptiques» di Victor Hugo, e all'attrazione magnetica esercitata su di loro da quel teatro «encore chaud des tempêtes de Ruy Blas» che era il loro «Tempio». Lélioux e Pottier scrivono, dunque, dei copioni di teatro per ragazzi sia per la sala del Comte del Passage Choiseul che per quella del Gymnase des enfants del Passage dell'Opéra, e fanno esercizi di bohème (fame, freddo e poesia) in una soffitta di Rue Monsigny, di cui non pagano l'affitto (ecc. ecc.). Murger frequenta quella soffitta, in alternanza con il non meno squattrinato e famelico ambiente dell'*atelier* dei fratelli Desbrosses, e su questo arcolaio stringe i fili del tessuto sociale del gruppo dei Buveurs d'eau.

Così delinea i tratti dell'ambiente bohème Jules-François-Félix Husson *dit* Fleury *ou* Champfleury nel suo racconto (1849) *Confessions de Sylvius: la bohème amoureuse*, pubblicato da Bry nelle *Veillées littéraires illustrées*:

> C'era a Parigi, nel 1840, una società composta di 13 individui, pittori, scultori, romanzieri, chansonniers, poeti, tutti in erba. Erano 13 perché volevano imitare i 13 di Balzac […] alcuni morirono, «les autres se firent bonnetiers».

Così, più affettuosamente, li descrive chi li immortalò nelle movenze del suo fortunatissimo romanzo neo-balzacchiano (Murger):

> Portava il singolare nome di Buveurs d'eau una piccola società di giovani che condividendo vita e lavoro avevano deciso di ristabilire nella esistenza degli artisti quelle condizioni di lavoro serio e indipendente, che spesso vengono dimenticate, in specie quando devono fare i conti con le mode o con le seduzioni dell'industria […] erano tutti figli di povere famiglie che avevano sin da giovanissimi provato il senso delle privazioni […] la fraternità di cui avevano fatto esperienza accomunando i loro gusti, la simiglianza delle loro origini e nascite, la simpatia provata e riprovata furono dapprincipio i primi legami associativi che poi divennero una vera e propria regola […]

nel mentre che i *tre* 'storici' già ricordati precisano, simultaneamente, un po' meglio la regola di questo particolare monastero metropolitano:

> Sin che le loro bohèmes furono riunite sopportarono con più pazienza le privazioni, proprio perché mettevano in opera alla lettera, ed in un lungo periodo, il singolare esempio di un gruppo di persone per le quali *tuo* e *mio* erano parole senza senso.

Il simbolo societario, la *bevuta d'acqua* che precedeva ogni seduta nella quale si dava dimostrazione della regola del «Mantenersi fermi alla interpretazione stretta della propria arte: nul ne pourra s'éloigner», segnalava la cifra *egualitaria* dei loro riti (di fatto delle cene o delle merende), in quanto la bevanda dell'epigrafe era la più egualitaria, la più modesta, povera e la più disponibile possibile.

Ironicamente, il loro, era un intervento consociativo opposto al gusto Louis-Philippe, un intervento di moda alternativa, di devota prosecuzione del romanticismo 'frenetico' in aure di preparazione al Quarantotto; frenetico ma senza il ricorso alla alterazione degli stati di coscienza via laudano o via altre soluzioni etiliche, proprio perché si trattava, nel suo decorso, più che di una espressione qualsiasi d'alcunché, di una vaga incubazione di 'programmi'. Non è difficile infatti intravedere in questo clima alcune prefigurazioni di comportamenti poi messi a manifesto, nel tempo della Comune, da Courbet (per l'appunto nel manifesto comunista della Fédération des Artistes) [6], o, nella fattispecie della promiscuità con scambi fra esperienze artistiche diverse, pre-echi di tecniche e poetiche di *corrispondenza delle arti* di cui andranno a vivere i *milieux* decadenti, simbolisti, parnassiani e impressionisti, quando il secolo – morta/non-morta la Comune – brillerà delle sue vivide luci crepuscolari.

Antesignani un po' storditi, i membri più o meno effettivi, o di passaggio, della Società idrofila entreranno in una zona grigia di biografia: in anni di cova.

Se ne isoliamo, di tali anni di cova, soltanto due, per nostro comodo, troviamo da una parte Pottier (votato a sottomettersi e a reagire, pertinacemente, a patologie deprimenti: l'incalzare degli ictus, le paresi, la boccastorta, il braccio perso ecc. ecc.) che metterà a frutto il rapido apprendimento, avvenuto negli scambi societari, di un'arte di cui prima era digiuno (la figurativa), per cui da *chansonnier*/imballatore si trasforma in fortunato modellista di stampe su stoffe, disegnatore a tempo pieno, non senza una fiammata rivoluzionaria sulle barricate del Quarantotto (cui si deve una fioritura notevole di canti per *goguette* politica, protestataria, neo-berangerista, patetica, moralista, demagogica ecc.), e poi con un ritiro, lungo, in provincia, a Moiran d'Isère, dove continuando a operare, in una manifattura colà insediata di stoffe dipinte/stampate

[6] Per l'identificazione del programma della Fédération si veda nel «Journal officiel de la République Française», 22 aprile 1891, ripubblicato nelle *pièces annexes* della edizione Maspero delle opere di Pottier, cit., pp. 204-205.

à l'indienne, cerca di rimediare ai flussi di petto e agli accidenti congestivi-sclerotici vascolari-cerebrali, così come troviamo, anche, dall'altra parte, Nadar, che negli anni societari s'era speso a partecipare alle azioni della fazione Desbrosses, pubblicando testi 'fantasisti' su «Les Papillotes», condividendo le creazioni messe a punto in un soffittone da un gruppo di disegnatori capitanati da Karol d'Anelle (in Rue Saint-Jacques, poi trasferiti in Rue du Cherche-Midi, appunto presso i Desbrosses) dove i due sono nomignolati, l'uno Karol, *Le Christ*, e l'altro Nadar, *Le Gothique*, e che intraprende nei Quaranta una lunga marcia di avvicinamento alla sua prossima futura, ancora lontana, installazione sul podio dei sommi Operatori moderni dell'Immagine: fotografo-autore, in una dimensione tutt'altro che anonima, quanto piuttosto gloriosa, mondana, moderna, pubblicizzata, imprenditoriale ecc.

Ancora a proposito di Nadar, la marcia attraverso la metà del secolo del futuro *dominus* dell'universo fotografico europeo, vede una progressiva realizzazione di un'uscita di Nadar, ideologica e pratica, dall'anonimato, o dalla fervorosa consociazione creativa: un abbandono delle vie traverse del mondo dei Buveurs, e per contro l'avvio a una carriera di riconoscimenti della autorevolezza di un produrre arte protetta dalla tecnica, rivolta all'apprezzamento diffuso e alla gloria della grande stampa: nel '43 con Banville, Privat d'Anglemont e Baudelaire si lancia in una campagna satirica contro le fortune di Ponsard – *Lucrèce* – all'Odéon; prima degli eventi del '48 pubblica, con La Madelène, un romanzo intitolato a un paio di guanti verde-pallido; rompe poi con Baudelaire nel '45, ma ritrova Nerval [7], compagno di bohème e va a lavorare, con lui che si occupa di politica e cultura estera, al «Journal» di Karr, dove trova, compagni in redazione, Monnier, Lireux, Reybaud, Méry, Gozlan e Gautier; dopo il crollo del foglio di Karr, si trasferisce coi compagni alla «Revue comique» di Hetzel; quindi con Philipon si dedica alle vignette politiche sul «Journal pour rire». Sul farsi dei Cinquanta frequenta il mercante d'arte moderna Peyrelongue, assieme ai Goncourt, e lavora all'«Eclair» di Villedeuil, sin che, trasferitosi in Rue Saint-Lazare (ch'egli 'rinomina' Saint-Nadar) avvia un'iniziativa quanto mai personalizzata, estremamente in-anonima: il «Panthéon Nadar» (che avrà problemi con la censura: episodi che faranno réclame e gossip); quindi imprenditorializza sempre più la sua stessa figura di fotografo, grande capo di un'impresa di *news* visive, giornalista proprietario di diverse testate: il «Musée français-anglais», «L'image pour tous», «Le journal amusant», il «Petit journal pour rire» (antecedenti dei moderni rotocalchi). Nel loro diario i Goncourt annotano, con un po' di perfidia, la dubbia consistenza dell'amore per il popolo, professato da Nadar come prima ragione del suo fervente attivismo.

[7] Circa l'ostinazione di Nadar a seguire i suoi personaggi nel reclinare *entropico* della loro biografia converrà valutare se sia o meno lo stesso Nerval dei ritratti degli anni d'attività, poi divenuto folle e ricoverato, il personaggio che il fotografo riprende reiteratamente nelle fotografie psichiatriche.

È del 1858 un reportage parigino di un intellettuale russo, Michajl Michajlov (un giornalista culturale che teneva una rubrica di «Lettres de Paris» su una rivista russa il cui titolo suonava circa: «Il contemporaneo», un buon amico di Černyševskij e Nekrasov, deportato nel 1861 in un *gulag* siberiano dove morì quattro anni dopo; ottimo traduttore di Hugo, Longfellow, Tennyson, Heine ecc.), in cui si conferma la tendenza comune a tutti quelli che incontrano o ricordano Pottier a delinearne sempre un ritratto più fisico che intellettuale [8].

Scrive il russo:

> Fra gli invitati fra gli invitati c'era un poeta che non aveva pubblicato mai un solo verso. Un tale Pottier, chansonnier, un uomo di stazza, grosso, che sprizzava bonomia. Una voce dolce, occhi enormi, neri, molto espressivi. A prima vista non sembra un poeta, ciò non impedisce alle sue canzoni di essere delle vere poesie. I soggetti sono comuni nella canzone francese […]. Ricordo il refrain di una canzone ove si dice di un grande freddo, invernale, che congela il libero linguaggio dei Francesi:
>
> Ah! quand les paroles
> Dégèleront
> Que nous en entendrons des folles!
> Ah! quand les paroles
> Dégèleront
> Les oreilles nous tinteront.
>
> […] Ho chiesto poi a un'amica: Ma, questo Pottier, chi è? Mi ha risposto: È uno che scrive canzoni a tempo perso. Fa altro per guadagnarsi il pane, credo che faccia dei disegni per stoffe stampate. Vedete che non si può vivere di poesia a meno che non si canti qualcosa di non degno della canzone. Addio, poesia.

Il ritratto già riportato sopra, e già riposto, tratto dal libro dei tre bevitori, è di poco posteriore, ma è sempre riportabile allo stesso periodo: il periodo della lunga attesa della inattesa Comune, ovvero di un ritrovato tempo eroico, eroico-storico e non soltanto eroico-immaginario come lo era stato quello della 'frenesia bohème'. Prevaleva anche nel ritratto delineato dai tre bevitori [9], in anticipo su ogni approfondimento, anche aneddotico, il crisma figurativo, visuale, corporale.

Ed è del '60, generato verosimilmente da una breve puntata a Parigi di Pottier da Fontenay-aux-Roses, frutto tipico di uno di quei *ferma-immagine* tipicamente sollecitati dalla brevità del tempo del ritorno provvisorio, il ritratto *fotografico* del grosso cantore, intercettato da uno scatto di Nadar, che nei primi Sessanta fa incetta di memorie visuali dell'invecchiamento dei non più giovani, ora, già giovani compagni degli anni di apprendistato artistico.

---

[8] È notevole la sproporzione fra l'interesse russo per la figura di Pottier e la modestia dell'attenzione riservata al poeta dalle storie letterarie dell'Europa continentale; si veda la fioritura di studi russi (fra il 1913 e il 1964) nelle pagine fitte di caratteri cirillici della bibliografia del volume Maspero delle opere complete, cit.: pp. 238-241.

[9] Fra i quali, si ricordi, anche Nadar non ancora fotografo.

Di tale foto-ritratto di Pottier per mano di Nadar non ho trovato, conservata, una testimonianza; forse si tratta di un testo fotografico malauguratamente perduto, forse la mia ricerca non si è ben indirizzata. Posso però produrre qui di seguito la *fotografia in canzone* del *ritratto fotografico* che Pottier scrive di getto al cospetto dell'artefatto di Nadar. Una traduzione poetico-musicale di uno scatto fotografico molto ispirato, impastato di ironia, narcisismo, orgoglio miscelati alla inguaribile malinconia che invade ogni strofa, ogni verso, ogni *refrain* del poeta-operaio.

Nadar à fait ma hure.

En photographie admirez
Ce Sylène mystique,
Cet obèse aux yeux inspirés,
Ce Faune apostolique;
Les traits en sont laids,
Du vieux Rabelais
C'est la caricature.
Mais cet objet d'art
Est signé Nadar!
Nadar a fait ma hure!

Oui c'est bien le faciès goguelu
D'un moine de Thélème;
Merci, Nadar, roi chevelu
De la vieille Bohème,
Rembrandt du Soleil,
Ton mâle appareil
De gloire se sature!
De célébrité
Je suis culotté:
Nadar a fait ma hure!

Ma hure ainsi faite ira loin,
On sent quel feu l'anime
Quand je farfouille du groin
Les truffes de la rime.
Ah! si ma chanson
Forte en salaison,
Rancit dans la saumure,
N'ayez peur, mes gars,
Car pour les jours gras,
Nadar a fait ma hure!

Nadar mi ha imbalsamato la testa. Ammirate la fotografia di questo mistico Sileno, di questa obesa creatura dagli occhi ispirati, di questo Fauno apostolico; i tratti suoi, sozzi, sono una caricatura del vecchio Rabelais. Ma quest'opera d'arte è firmata Nadar! Nadar ha fatto della mia testa un trofeo.
Ebbene, sì, l'aspetto è quello pazzerellone di un frataccio di Thélème: grazie, Nadar, principe scapigliato della vecchia Bohème, Rembrandt solarizzato, il tuo mascolino apparecchio si fa il suo pieno di gloria nel mentre che anch'io indosso, così, le braghe della celebrità: Nadar mi ha imbalsamato la testa.

> Così fatto il mio trofeo andrà lontano, molto lontano, e ovunque si sentirà quale fuoco anima quel mio grugno quando annusa i tartufi della rima. Ah! se mai la mia canzone, seppur forte in salatura, andasse a irrancidirsi nella salamoia, non preoccupatevi, ragazzi, che per il tempo grasso della gloria, Nadar mi ha ben bene imbalsamato la testa.

Dunque Pottier, con squisitezza e maschia galanteria, ci dice di veder bene, finalmente, affidata la sua fama, più che alla sua poesia, al contraccolpo fotografico della poesia stessa, a quella gloria che gli è stata procacciata dall'essere divenuto soggetto di una fotografia del *Rembrandt solarizzato*, ossia del di già sommo Nadar: il Grande Imbalsamatore del Secolo.

Ma, forse – nulla ce lo potrà confermare, ma l'indizio è bello e forte – la reazione poetica al ritratto fotografico ricevuto cresce nella fantasia del poeta. Una canzone, infatti, pubblicata postuma, come gran parte delle poesie del Nostro, nel nono numero dell'«Art social» (1892), canzone che attendibili osservazioni stilistiche sembrano datare al 1860-1862, così che pare gemellarsi o incatenarsi alla canzone-fotografia del *Sylène mystique*.

La mistica, la propensione alla visione iper-panoramica, universalistica, cosmica, che non abbandona mai il padre dell'*Internationale*, sostiene nelle sue quattro strofe una possibile prosecuzione della *laudatio* di Nadar in rima e canto, laddove si immagini che l'ipogramma della canzone che sta per essere ora citata, ossia il micro-*refrain* che lampeggia nelle strofe e che intitola anche la parabola dell'inno (che io immagino essere un inno crittato alla gloria della fotografia): *Tope là*, significhi, oltre al prosastico *D'accordo!*, anzi sia la rappresentazione, l'icona sonora di uno [divino/etereo] scatto (il clic, il ciak ecc.) fotografico. Un'icona innologica, questa, che ingrana la marcia di un processo di universalizzazione dell'atto creativo fotografico: più che una beatificazione, più che una santificazione, più che una consacrazione, una vera e propria *divinizzazione*, simboleggiata dalla identificazione abissale cosmogonica della istantaneità (la struttura genetica matrice della immortalità degli inni parenti della Marsigliese).

Dio che dice a se stesso: *io t'amo*, e che in quest'atto si riproduce, ossia riproduce se stesso in se stesso. Una gran bella *foto*.

Tope là!

L'aube dit à la terre:
    Tope là,
Hâte-toi d'être mère,
C'est aujourd'hui le jour!
Le printemps dit au germe:
    Tope là,
Viens au jour avant terme.
C'est aujourd'hui l'amour.

L'arbre dit à la sève:
    Tope là,
Plus d'ange armé du glaive,

Plus de fruit défendu!
Le travail dit au globe:
    Tope là,
J'ai trouvé dans ta robe
Le Paradis perdu.

Le luxe dit au rêve
    Tope là,
Rêve un palais pour Ève
Et prend l'art pour outil.
Le frère dit au frère
    Tope là,
Frère, bois dans mon verre
Ton verre est trop petit.

L'amant dit à l'amante:
    Tope là,
Nous suivrons notre pente
Comme l'eau des vallons.
L'esprit dit aux étoiles:
    Tope là,
Nous n'avons plus de voiles,
Je sais où nous allons.

Le ciel dit au poète:
    Tope là,
Puisque j'emplis ta tête,
Emplis-moi de chansons [*vel* de photos]
Dieu dit à Dieu: je t'aime,
    Tope là,
Mon œuvre c'est moi-même,
Nature, jouissons!

Riccardo Muti

RICORDO DI FRANCESCO DEGRADA*

INSIEME IN CONSERVATORIO

Ho conosciuto Francesco Degrada negli anni Sessanta al Conservatorio di Milano, dove eravamo entrambi allievi nella classe di composizione di Bruno Bettinelli e in quella di direzione d'orchestra di Antonino Votto. Rimasi presto colpito dalla sua serietà e puntigliosità, doti che Francesco rivelava tanto nei lavori di contrappunto e di composizione quanto nella direzione d'orchestra. Proprio Votto, un giorno, chiamò Francesco durante una lezione a dirigere l'orchestra del conservatorio in un'*ouverture* del Settecento napoletano. Non saprei più dire con esattezza di quale pezzo si trattasse; certo era una di quelle *ouvertures* dove il metro ordinario (in 4/4) ovvero a cappella (in 2/2) può creare dei problemi se lo si batte in quattro piuttosto che in due. E ricordo che nella fattispecie si trattava senza dubbio di un tempo tagliato, da battersi cioè in due pur mantenendo naturalmente il controllo dell'orchestra. Ora, siccome Francesco insisteva invece per batterlo in quattro ci fu una discussione tra lui e Votto. Bisogna sapere che questo maestro, al quale molto dobbiamo in tanti, stimava Francesco e gli voleva bene. Così, proprio per questo, gli gridò dalla sala: «Degrada, sei tetragono!». Ecco, direi che questa capacità di sostenere con forza e di difendere sino in fondo le proprie idee, considerata beninteso non come un limite ma come un pregio del carattere, ha poi guidato Francesco nei suoi studi, meticolosi e accuratissimi, di storico della musica.

All'incontro, Francesco poteva sembrare un uomo piuttosto rigido e distaccato; un uomo di poche e ferme parole, che non diceva nulla in più di quanto fosse necessario. E invece aveva dentro di sé in abbondanza fine sensibilità, calore umano, ironia e umorismo. Il suo senso dello *humour* si rivelava all'improvviso, in scoppi di riso. Erano magari risate che duravano pochissimo, si smorzavano subito come fuochi d'artificio che fanno una gran luce e poi si spengono. Questo forse accadeva perché Francesco si portava dentro una

* Testo raccolto da Cesare Fertonani.

malinconia che gli derivava anche dall'essere per metà, da parte di madre, di origine meridionale. Insomma, Francesco era senz'altro un personaggio schivo, timido, eppure molto determinato.

La storia di un'amicizia

Dato che era un grande studioso, Francesco coltivava interessi aperti a tutte le esperienze della storia della musica, dalle epoche più antiche alla contemporaneità. Ma credo di poter dire che ci accomunava un grande amore per la musica italiana, specie per quella del Settecento, che è stata in un certo senso il fondamento della cultura musicale del nostro paese. Francesco amava molto la civiltà napoletana, come testimoniano, tra gli altri, i suoi scritti sugli Scarlatti, su Porpora, Hasse, Pergolesi e Cimarosa; ma amava molto anche Mozart e Verdi. Tutti autori che hanno caratterizzato una parte significativa della mia attività di direttore. Questo ha fatto sì che, col passare degli anni, la nostra amicizia diventasse ancora più stretta. Del resto, era un'amicizia basata non solamente sulla stima reciproca, ma su un amore fraterno. Ci sono stati periodi in cui, per gli impegni diversi dell'uno e dell'altro, la nostra frequentazione si è diradata, ma ogni volta che avevo bisogno di aiuto o di chiarimenti per realizzare un certo progetto non esitavo a chiamare Francesco. E lui rispondeva ogni volta con amicizia e disponibilità assoluta. Per me Degrada è stato una fonte inesauribile di sollecitazioni, di proposte e di idee; ha contribuito in misura decisiva a rendermi partecipe di questioni e problemi di natura storica, filologica e stilistica che un interprete non può conoscere con la stessa competenza di un musicologo, specie se di quella levatura. Ecco perché, al di là del mio personale dolore per la scomparsa di un amico, credo di poter affermare che con Francesco Degrada il mondo della musicologia internazionale ha perduto uno dei suoi esponenti di punta. L'Italia, troppo spesso un paese di scarsa memoria, ha il dovere di ricordare gli studiosi come lui che, in assoluta umiltà, hanno contribuito in misura decisiva a illuminare e valorizzare gran parte della nostra storia musicale.

Quando preparavo il mio primo *Otello* di Verdi, a Firenze (1980), fu Francesco a indicarmi l'esistenza della seconda versione del finale del III atto, che Verdi riteneva in qualche modo definitiva. Parlo della versione elaborata per la rappresentazione dell'opera a Parigi nel 1894 in cui, per intendersi, l'episodio è accorciato e la parte di Jago è estremamente caratterizzata con un sillabare continuo; una versione insomma assai diversa, molto più moderna e molto meno *pompier* rispetto a quella che si fa di solito. E così al Maggio Musicale diressi la prima esecuzione moderna in Italia del III atto con l'ultima versione del finale proprio grazie a Francesco, che mi procurò tutto il materiale e inoltre mi fornì tutte le indicazioni e le notizie necessarie perché potessi formarmi un'opinione decisiva sulla questione.

Alla Scala

Abbiamo poi ripreso a frequentarci assiduamente durante il periodo in cui sono stato direttore musicale alla Scala, tra il 1986 e il 2005; tra l'altro, Francesco è morto proprio nell'anno in cui me ne sono andato dalla Scala. Ogni volta che a Milano progettavo qualcosa che avesse una certa rilevanza dal punto di vista della proposta culturale – fosse *Lo frate 'nnamorato*, *La vestale* o *Nina o sia La pazza per amore* – Francesco era sempre presente, e spesso vi era coinvolto in prima persona. In ogni caso, quando dopo ogni esecuzione veniva a salutarmi in camerino io lo guardavo fisso negli occhi per conoscere la sua opinione. Era un amico molto sincero e se qualcosa non gli era piaciuto lo diceva chiaramente, con quella signorilità e con quel tratto di gentilezza ma insieme di fermezza che lo caratterizzavano. Se però incontravo già nei suoi occhi, prima ancora che parlasse per esprimere la sua opinione, una specie di consenso e di approvazione ne ero felice perché mi sentivo rassicurato sull'esito, sulla qualità del mio lavoro.

Nel caso di Pergolesi, la collaborazione fu molto stretta e particolarmente preziosa. Nel *Lo frate 'nnamorato*, andato in scena con la regia di Roberto De Simone nel 1989 e poi ripreso nel 1991, Francesco fu coinvolto in ogni momento della produzione, dall'inizio alla fine. Approntò per l'occasione l'edizione critica della partitura, poi seguì le prove con la consueta competenza e partecipazione. Il programma del Concerto di Natale del 1998, che presentava musiche religiose di autori napoletani del Settecento mi fu suggerito interamente da Francesco: il salmo *Confitebor tibi Domine* di Pergolesi, il *Salve Regina* in fa maggiore per contralto di Porpora e infine l'imponente *Messa di Sant'Emidio* ancora di Pergolesi. Anche in questo caso utilizzai le sue edizioni. A lui devo lo scoperta di un lavoro di assoluta bellezza come il *Salve Regina* di Porpora, che poi ho eseguito molto non soltanto in Italia, ma anche a Vienna e a Salisburgo (con Angelika Kirchschlager). Quando andai in Austria per eseguirlo, i Wiener Philharmoniker si domandavano con una certa curiosità e ironia che razza di pezzo fosse questo *Salve Regina*. Non soltanto non conoscevano il lavoro, qualcuno addirittura aveva a malapena sentito il nome di Porpora e c'era chi lo pronunciava storpiato in «Porpòra». Allora mi misi a citare la nota testimonianza che Haydn riferisce nella propria *Autobiografia* sul valore dell'insegnamento ricevuto dal maestro napoletano: «Scrivevo con diligenza, ma non molto correttamente, sino a che finalmente ebbi la fortuna di imparare i veri fondamenti della composizione dal celebre Signor Porpora (che in quel tempo si trovava a Vienna)». Questo bastò per far sì che le schiene dei Wiener Philharmoniker si drizzassero e i musicisti si avvicinassero al pezzo con tutt'altro spirito. Il *Salve Regina* fu poi molto amato dai Wiener; ricordo quanto restarono affascinati dal lunghissimo melisma iniziale sulla parola «Salve», da quella linea vocale di straordinaria bellezza che ha un carattere quasi improvvisatorio e sembra non dover mai finire. E rimasero molto colpiti anche dai giri armonici, spesso del tutto imprevedibili, dell'arte compositiva di Porpora.

Vorrei anche ricordare che negli anni da me trascorsi alla Scala, Francesco Degrada è stato il responsabile musicologico delle edizioni e dei programmi di sala. In quella veste realizzò, specie per le produzioni operistiche e poi per l'anniversario verdiano del 2001, veri e propri volumi di grande valore storico-critico, ai quali chiamò a collaborare importanti studiosi italiani e stranieri.

«Civiltà musicale italiana del Settecento»

L'ultimo progetto cui abbiamo lavorato insieme è stato per *L'Europa riconosciuta* di Salieri, che nel dicembre 2004 ha inaugurato la stagione di riapertura della Scala dopo i lavori di ristrutturazione. Di quel progetto Francesco è stato l'artefice dal punto di vista musicologico insieme con Otto Biba, il direttore dell'Archivio della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna. Del resto, Degrada credeva molto nel significato culturale di questo tipo di operazioni, nella ripresa di importanti opere del passato oggi pressoché sconosciute o dimenticate. Per esempio, credeva molto nella riproposta della musica di Cherubini. Ricordo il suo entusiasmo dopo aver ascoltato le prime incisioni della serie da me dedicata alle messe di questo grande compositore; serie che comprende i due *Requiem*, le due messe solenni per le incoronazioni di Luigi XVIII e di Carlo X, la messa di Chimay e quella per il principe Esterházy. Tasselli discografici che spero possano contribuire a comprendere meglio l'importanza storica di Cherubini nello scenario della musica europea e soprattutto ad apprezzare il valore della sua arte.

Sempre in riferimento alla tradizione italiana, è da considerare davvero un'occasione perduta il fallimento dell'iniziativa intitolata *Civiltà musicale napoletana del Settecento*, concepita insieme una decina d'anni fa in collaborazione con Ricordi e che si prefiggeva appunto di riproporre una serie di capolavori di quella straordinaria cultura attraverso edizioni critiche ed esecuzioni. D'altronde, il fatto stesso che sia fallita la dice lunga sulle difficoltà di realizzare in Italia certe iniziative culturali. Oggi l'idea viene riproposta al Festival di Pentecoste di Salisburgo, con una programmazione quinquennale appunto mirata alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano. Con l'Orchestra Giovanile «Luigi Cherubini», nel 2007 abbiamo proposto *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa e l'*Oratorio a quattro voci* di Alessandro Scarlatti; nel 2008 *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello e di un altro oratorio, *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore* di Hasse. Sono sicuro che Degrada sarebbe stato molto felice di vivere questa nuova esperienza. Certo la sua presenza mi avrebbe molto aiutato, ancora una volta, nel percorso interpretativo di questi lavori, individuando con competenza e passione strade e soluzioni nascoste ai più.

Giorgio Pestelli

DERIVAZIONI E INVENZIONI NELLA SONATA OP. 6 DI MENDELSSOHN (1826)

Sono insopportabili (e per di più ignoranti) quelle persone che mettono a soqquadro il loro armadio di musica per trovare somiglianze e riminiscenze.

Robert Schumann

1. L'eredità di Beethoven nella musica del primo romanticismo non è ancora stata vagliata in modo sistematico e approfondito [1]: forse proprio perché così incontestabile e pacifica nella sua evidenza, da scoraggiare quell'esercizio critico che preferisce i luoghi specialmente problematici, più promettenti di soluzioni o ipotesi remunerative dello sforzo analitico. In musica, fra classicità e romanticismo, non si danno antitesi del tipo Ingres-Delacroix o Monti-Manzoni; Bach, Händel, Haydn, Mozart e Beethoven infatti non furono sentiti dai romantici come un complesso di valori cui ribellarsi, se non un bersaglio da mandare in pezzi, ma anzi il loro fondamento, i maestri supremi, naturalmente da assumere ed elaborare con esiti molto diversi secondo le inclinazioni di ciascuno; quando il giovane Schumann (1836) divide le tendenze musicali del suo tempo secondo i partiti politici, i «beethoveniani», con la debita forzatura dovuta alla *vis* polemica, sono collocati come classe emergente a sinistra, fra «i giovani, i berretti frigi, i dispregiatori della forma, i temerari della genialità» [2]; e altrove parlerà di Beethoven come di un «santo» [3], sotto il mantello del quale «mille di noi possono ancora trovare posto» [4]. Un caso esemplare su cui

[1] Non mancano naturalmente osservazioni episodiche di notevole acutezza; si veda, per un primo orientamento, Fedele d'Amico voce *Beethoven* in *Enciclopedia europea*, Milano, Garzanti, 1976; Piero Rattalino, *La sonata romantica e altri saggi sulla letteratura del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 1985, specialmente pp. 145-192; Charles Rosen, *La generazione romantica*, a cura di Guido Zaccagnini, Milano, Adelphi, 1997, in part. pp. 623, 719.

[2] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, I, p. 144 (ed. it. *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, trad. di Gabrio Taglietti, Milano, Ricordi - Unicopli, 1991, I, p. 313).

[3] Schumann, *Gli scritti critici* cit., I, p. 284.

[4] *Ivi*, p. 347.

constatare questo atteggiamento di devozione e provocazione è la Sonata per pianoforte op. 6 in mi maggiore di Felix Mendelssohn Bartholdy: composta fra i sedici e i diciassette anni nel 1825-1826, quando Beethoven era ancora vivo e operante, e prescelta per la stampa dal ragazzo prodigio, sia pure presso un editore minore, il berlinese Laue [5], fra altre sonate coeve rimaste manoscritte e pubblicate postume molti decenni più tardi. L'ossequio alle fonti beethoveniane, per quanto diretto, non si traduce nella Sonata op. 6 in semplice imitazione; sembra piuttosto vedere le idee tematiche di Beethoven affluire in Mendelssohn come un liquido che scorra sul filo di lana teso fra due recipienti, e ricomporsi e definirsi in risultati del tutto personali; sicché non è forse inutile l'impegno di riconsiderare qui la composizione, non tanto per ripetere e magari aumentare un elenco di derivazioni, con relativa individuazione di un differenziale semantico per altro ovvio, ma per chiarire il grado d'intimità con la fonte, la sua applicabilità a una interpretazione originale; infine la tenuta attuale della composizione, il suo senso come entità nuova, e, diciamolo aperto, la sua autonoma bellezza. E intanto va precisata la situazione di questa pagina, al centro di una costellazione che impressiona per precocità e insieme genialità di risultati; il 23 luglio 1825 è completato il Capriccio op. 5 per pianoforte (data, come le successive, segnata sull'autografo), il 5 ottobre 1825 l'Ottetto op. 20, il 22 marzo 1826 la nostra Sonata, il 6 agosto 1826 l'Ouverture *Ein Sommernachtstraum* op. 21, il 26 ottobre 1827 il Quartetto op. 13, fra il 1824 e il 1827 i *Sieben Characterstücke* op. 7 per pianoforte: una corona di primizie che per la sola stretta concomitanza potrebbe persuadere a considerare la Sonata op. 6 con più attenzione di quella concessale d'abitudine.

In effetti, la sua grazia adolescenziale non è bastata ad assicurarle finora un posto di riguardo nemmeno nella moderna vita concertistica; anche un CD del 1984, che la registra in una esecuzione di Murray Perahia [6], mediatore quanto mai congeniale, non ha ancora favorito quella circolazione più vivace e diffusa che sarebbe auspicabile. Il primo a parlare della Sonata op. 6, Robert Schumann, è anche colui che l'ha intesa più a fondo: riconosce i segni dell'artista esordiente, compendiati nell'immagine di un Mendelssohn «tenuto per la mano

[5] Suscitando tuttavia un certo interesse: una copia dell'edizione Laue, numero di lastra 1769, si trova nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (4 Mus.pr.18719 # beibd.1); coeva sembra essere la stampa Richault di Parigi, numero di lastra 5947 R, di cui una copia è conservata a Firenze, Biblioteca del Conservatorio «Luigi Cherubini» (f VIII 18, n. 17 del faldone); di qualche anno dopo, 1833?, è l'edizione Friedrich Hofmeister di Lipsia: un esemplare si trova nella Biblioteca del Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano (1.A.392.12). Edizione moderna in Felix Mendelssohn, *Klavierkompositionen*, hg. von Robert Fischhof, V. *Supplement*, Universal Edition, s.d.

[6] Sony CBS Masterworks MK 37838, assieme a *Variations sérieuses*, Preludio e Fuga op. 35 n. 1, *Rondò capriccioso*; ripreso, assieme all'op. 35 n. 1 e ai due Concerti per pianoforte e orchestra op. 25 e op. 40, Academy of St. Martin-in-the-Fields diretta da Sir Neville Marriner, in un CD più recente: Sony Bmg Classical Great Performances 88697 00818.

destra da Beethoven (guardando a lui come a un santo) e dall'altro lato condotto da Carl Maria von Weber (con quest'ultimo è già più facile parlare)»; ma sopra tutto importa notare come il genio critico di Schumann abbia impostato e risolto l'argomento del rapporto fonti-derivazioni:

> [...] anche se in questa Sonata molto sa di reminiscenza, in particolare il primo movimento nei confronti della pensosa malinconia dell'ultima *Sonata in la maggiore* di Beethoven, e l'ultimo rispetto allo stile di Weber in generale, ciò non va inteso come una debolezza, come mancanza di autonomia, ma come affinità spirituale. Sentite, del resto, con quale forza la musica urge, germoglia e zampilla! Tutto è verde e mattutino come in un paesaggio primaverile! Ciò che qui ci affascina e ci commuove non è lo strano né il nuovo, bensì proprio l'amabile e il consueto. Non ci sentiamo sopraffatti, nulla ci vuole stupire; ci vengono solo suggerite le parole giuste per i nostri sentimenti, tanto che ci sembra di averle trovate noi stessi. [7]

L'intuizione che nella Sonata op. 6, proprio «il consueto» non implichi «mancanza di autonomia» (*Unselbständigkeit*) è stata ripresa ai giorni nostri da Charles Rosen con osservazioni di grande finezza: «Il paradosso è che quanto più l'imitazione è aderente all'originale tanto più il risultato guadagna in personalità»; e ancora: «Uno dei più importanti passi nello sviluppo di uno stile personale di un giovane compositore non consiste nell'inventarlo, ma nello scoprire dove esso è già presente in quello di un precursore» [8]: riflessioni che dovrebbero favorire l'archiviazione di vecchi paradigmi che hanno tediato a lungo l'immagine di Mendelssohn, fin dagli acidi giudizi di Adolf Bernhard Marx [9], con la taccia di un portentoso «nachbildnerisches Talent» connesso a una pari facilità a sdipanare note sul pentagramma [10].

Il fascicolo critico sulle sonate giovanili per pianoforte di Mendelssohn è piuttosto smilzo e dedicato, più che alle opere in se stesse, a un inventario di fonti e influenze, particolarmente fitto data la capacità recettiva del compositore. Accompagnato a un caldo invito a riconsiderare «interesse e qualità» delle sonate pianistiche, un quadro cronologico e bibliografico è fornito da William S. Newman nel suo volume sulla *Sonata since Beethoven* [11]; Beethoven e Weber ritornano come i primi modelli nelle pagine critiche di Kathleen Dale [12], che vede (secondo un'opinione diffusa) nel pianoforte un mezzo meno congeniale dell'orchestra alla fantasia di Mendelssohn e nella forma sonata uno stimolo più

---

[7] Schumann, *Gli scritti critici* cit., I, p. 284.

[8] Rosen, *La generazione romantica* cit., pp. 624-628.

[9] Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1855, pp. 105-106.

[10] Sulla 'facilità' in Mendelssohn si veda dello scrivente, *Religione e natura nell'«Elia» di Mendelssohn*, in Enzo Restagno (a cura di), *Sequenze per Luciano Berio*, Milano, Ricordi - Fondazione Micheli, 2000, pp. 195-203.

[11] William S. Newman, *Sonata since Beethoven*, Chapel Hill, The University of Carolina Press, 1969, pp. 295-301.

[12] Kathleen Dale, *Nineteenth-century piano music*, London, Oxford University Press, 1954, pp. 71-73.

timido rispetto alla «fatata leggerezza» di pagine singole come capricci, scherzi, rondò; anche Philip Radcliffe [13] considera scherzi e capricci più propizii delle sonate all'inventiva del giovane maestro: nel Capriccio in fa diesis minore op. 5 («ein Musterwerk» per Schumann) [14] e nei *Sieben Characterstücke* op. 7 riconosce accanto a Bach una sensibile presenza di Domenico Scarlatti (difficile negarla specialmente nei brani nn. 2, 4 e 6), e nel settimo brano della stessa Op. 7 individua

> a brilliantly effective piece in Mendelssohn's most delicate and fairylike mood, strongly anticipating the atmosphere of the *Midsummer Night's Dream* overture; the very unexpected change to the minor key in the final bars is strangely impressive; [15]

con tutto ciò anche la Sonata op. 6 è guardata con simpatia, in quanto «full of the freshness and poetry that are so characteristic of Mendelssohn's work of this period». Non più di una rapida occhiata le dedica invece Eric Werner [16]: osservando che nell'Op. 6, così come nelle Sonate op. 105 e op. 106 (pubblicate postume), Mendelssohn «lascia insoddisfatta una parte delle grandi esigenze che prescriveva a se stesso»; Wulf Konold la menziona per i beethovenismi e per «das höchst komplexe Formexperiment» del movimento lento [17].

Più nei particolari si spinge un articolo di Joscelyn Godwin [18], animato dal desiderio di delineare un panorama di fonti beethoveniane andate a fecondare composizioni giovanili di Mendelssohn per pianoforte e per quartetto d'archi; in merito all'Op. 6 la caccia frutta un buon bottino e le opere di Beethoven chiamate in causa sono, oltre l'Op. 101, le Sonate op. 90, op. 81a, il primo movimento della Sonata op. 109, il terzo dell'Op. 110 e il primo dell'Op. 31 n. 2; ma il reperto più prezioso della ricognizione, per l'ermetica parentela individuata, è l'analogia scovata in un punto del terzo movimento (l'episodio Andante) con l'ombra delle bb. 142-144, «lurking somewhere in Mendelssohn's unconscious», dall'immane Adagio sostenuto della Sonata op. 106 *«Hammerklavier»*. Il Godwin insiste inoltre sui ritorni tematici fra i vari movimenti: «Surely the young Mendelssohn was the first to experiment with 'ciclic' form to this degree», sintomo esteriore di una «adventurousness» adatta a contrastare lo stereotipo del Men-

---

[13] Philip Radcliffe, *Mendelssohn*, London, Dent, 1954, pp. 74-77 (rist. successive 1967 e 1976 immutate in relazione alle prime opere per pianoforte).

[14] Schumann, *Gesammelte Schriften* cit., I, p. 111.

[15] Radcliffe, *Mendelssohn* cit., p. 76; il rimando al *Dream* è presente anche nel passo di Schumann di cui alla nota precedente.

[16] Eric Werner, *Mendelssohn. A new image of the composer and his age*, New York - London, Macmillan, 1963 (ed. it. [proveniente da *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich Atlantis,1980] *Mendelssohn. La vita e l'opera in una nuova prospettiva*, trad. di Hans Fazzari - Maria Luisa Longhi, Milano, Rusconi, 1984, pp. 100-102).

[17] Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1984, 1996², p. 112.

[18] Joscelyn Godwin, *Early Mendelssohn and late Beethoven*, «Music & Letters» 55 (1974), pp. 272-285.

delssohn 'conservatore'. L'attenzione alla ciclicità ritorna nelle note introduttive di Philip Ramey al già menzionato disco mendelssohniano di Perahia («a kind of tribute to Beethoven in its use of protocyclic form and recitative writing for the piano»); ma si ferma lì, dal momento che l'opera manca di quelle «solidity, complexity and rhetorical quality» tipiche delle tarde sonate di Beethoven. Simili scontate conclusioni negative si leggono nello scritto più recente dedicato al nostro argomento da Glenn Stanley:

> Yet we should not overestimate the extend to wich the still young Mendelssohn was able (or even desired) to penetrate Beethoven's sonata thinking. He limited himself to surface allusions; he applied neither Beethoven's formal-harmonic nor his developmental procedures, and he certainly did not attempt to create movements and works with the weight and scope of Beethoven's most substantial sonatas. [19]

Opinioni cui si può solo replicare che penetrare il pensiero di Beethoven nelle sue «most substantial sonatas» (!) è affare dei critici musicali passati, presenti e futuri; non del giovane Mendelssohn che per grazia del cielo era tenuto ad altro: realizzare se stesso secondo la misura nella quale il suo istinto, preso atto della realtà beethoveniana, lo guida a percepirla e ricrearla nella realtà della propria opera.

Oltre le derivazioni da temi beethoveniani, dell'Op. 6 sono state dunque rilevati specialmente la tendenza alla forma ciclica e l'uso del recitativo strumentale, anche se entrambe le cose non sono esclusive caratteristiche della nostra sonata. La vocazione ciclica appartiene infatti a una evidente propensione nel Mendelssohn di quegli anni: in modo anche più pronunciato, il procedimento ricorre nel Quartetto op. 13 [20] (d'altra parte «costruito intorno al Lied *Frage* op. 9 n. 1» [21]), nell'Adagio introduttivo che ritorna a chiudere la composizione (Adagio come I), e nel tema di battuta 20 nel secondo movimento (Adagio non lento, parte della viola), che riappare a valori allargati di un episodio fugato alla battuta 164 e seguenti del finale Presto, e ancora poco prima della fine, al primo violino, nelle battute 365-367 (certo con qualche significato cifrato, per noi andato perduto). Connessioni cicliche si ritrovano anche nel Quartetto op. 12 di qualche anno dopo (1829), dove il tema dell'Allegro non tardante si ripresenta nelle ultime battute del quarto movimento (Molto allegro e vivace): una circolarità fra esordio e conclusione che al Radcliffe [22] ricorda il Quintetto

---

[19] Glenn Stanley, *The music for keyboard*, in Peter Mercer-Taylor (ed.), *The Cambridge companion to Mendelssohn*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 149-151.

[20] *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn-Bartholdy*s, hg. von Gerhard Schuhmacher, Leipzig, Veb Deutscher Verlag für Musik, 1976, III, 1, I. *Streichquartette op. 12 und 13*; si veda anche Felix Mendelssohn Bartholdy, *Streichquartette Opus 12, Opus 13*, hg. von Ernst Herttrich, München, Henle, 1989.

[21] Si veda Cesare Fertonani, *La memoria del canto. Rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*, Milano, LED, 2005, pp. 58-60.

[22] Radcliffe, *Mendelssohn* cit., p. 77.

con clarinetto di Brahms di mezzo secolo dopo. Anche il recitativo strumentale non è una scelta della sola Sonata op. 6, ricorrendo diffusamente anche nel Quartetto op. 13: «ad libitum», proprio all'attacco del Presto finale (ripreso alla b. 240 ss.), «a piacere quasi una fantasia» del primo violino (bb. 357-364), «Recit.» (bb. 368-372). Una peculiarità più individuata della sonata, e molto elogiata da Radcliffe [23], è piuttosto la tendenza al percorso unitario che elimina o riduce il vuoto degli intervalli fra un movimento e l'altro: a seguire il primo movimento, il secondo attacca «dopo una piccola pausa», mentre fra il terzo e il quarto il collegamento è realizzato direttamente; inoltre, il primo e il terzo risultano imparentati dall'impiego di materiale comune. Senza voler caricare di responsabilità prematura l'Op. 6, la tendenza a smuovere la tradizionale scansione in quattro movimenti indica la ricerca di una propria autonomia nel compositore adolescente; permane evidentemente l'esempio delle *Sonate quasi una fantasia* op. 27 di Beethoven, dove il termine «fantasia» agisce da solvente alla netta ripartizione dei movimenti tradizionali (ancora nel 1836 Moscheles sottotitola *«Concert fantastique»* il suo Sesto Concerto per pianoforte in quattro movimenti senza interruzione di continuità), cui si aggiunge la riflessione sulle ultime sonate beethoveniane che tendono a organizzarsi in due blocchi di movimenti (Opp. 109, 110, a parte naturalmente le Sonate già in due movimenti, Opp. 78, 81a, 90, 111). L'ideale di una forma continua verrà poi ripreso dall'artista maturo nella *«Sinfonia Scozzese»* (1842) dove il disegno unitario, eliminando pause (e applausi) tra un movimento e l'altro, troverà realizzazione compiuta: anche se, a quanto si ritiene da una lettera di Hiller a Brahms del 7 novembre 1879, accettata con molta cautela dalla pratica concertistica [24]; se la cosa era ancora nuova e sorprendente alla fine degli anni 1870, un motivo di più per considerare con simpatia l'opera giovanile che con tanto anticipo l'aveva intuita.

2. La prima cosa che viene da dire a uno sguardo generale sul primo movimento è che Beethoven non è stato al riguardo «maestro di forma» [25]; o almeno, non di forma sonata. Questo Allegretto con espressione è una pagina rapsodica, dove il modulo della forma sonata è dato più per sottinteso, una base su cui poggiare il piede per saltare a più libere invenzioni; la prima idea (bb. 1-4), francamente imparentata, con quel garbo che rende lecita l'appropriazione, all'esordio delicatamente reticente della Sonata op. 101 di Beethoven, si presenta come il tema principale, un tema più da 'romanza senza parole' che da sonata, con i suoi antecedenti e conseguenti, le sue affettuose ripetizioni, le sue inversioni simmetriche; ma quanto succede dopo farà sembrare retrospettivamente

[23] *Ibidem*.

[24] Si veda David Brodbeck, *Brahms's Mendelssohn*, in David Brodbeck (ed.), *Brahms studies*, II, Lincoln - London, University of Nebraska Press - The American Brahms Society, 1998, p. 222.

[25] Si veda Alfred Einstein, *Music in the romantic era*, New York, Norton, 1947, p. 6.

queste prime diciotto battute piuttosto come una introduzione, una premessa mascherata, un semplice incominciare non troppo responsabile di conseguenze. Ancora meno la seconda idea (b. 19 ss.) pretenderà il ruolo di tema principale, con il suo pedale di tonica su cui la mano destra allarga archi melodici un po' alla maniera del tema che apre l'Ottetto per archi; il ripetersi dello stesso disegno su gradi diversi, perdurando il pedale armonico, conferisce al tutto, di nuovo, un carattere introduttivo che puntualmente dopo le otto battute canoniche approda di nuovo alla tonica mi maggiore. Finora la composizione si è tutta aggirata nella *Beatiful House* di un sentire musicale squisitamente educato, saturando la tonalità di base con il benessere di un sovrabbondante flusso melodico. A battuta 26 muta per la prima volta il quadro armonico, voltando al do diesis minore: l'idea che ne consegue («dolce»), a guardarla sulla carta, non è che una lieve variazione del materiale affacciato prima, anzi una derivazione dalla battuta 2 del tema d'esordio (*Esempio 1*):

Esempio 1 - Mendelssohn, Sonata op. 6.

infatti non si avverte frattura, ma solo l'effetto 'secondo' di una precedente fonte melodica, che ne lascia prevedere un terzo, un quarto: ci sentiamo presi in un tempo diffuso, che accetta la casualità, molto diverso dal tempo drammatico, a contorni stagliati, della forma di sonata. Di nuovo, scorriamo un po' avanti con l'occhio: questa nuova figurazione (bb. 27-28) finisce con l'accollarsi il ruolo di protagonista di quanto resta dell'esposizione, almeno fino alla battuta 65, qualificandosi né più né meno come il vero *Hauptthema* del movimento pur non avendone l'aria: c'è una singolare, sintomatica cura di velamento, di sofisticazione dei nodi sonatistici; dopo la sua entrata in minore, questo tema viene ambientato in si maggiore (dominante di mi, nel rispetto delle regole sonatistiche) e ripetuto a breve distanza non meno di tre volte (bb. 40, 44,

56), sempre in si maggiore e sempre a partire dalla stessa posizione armonica con la terza, re diesis, nella voce più acuta. Debolezza costruttiva? forse, ma anche, piuttosto, propensione alla rima melodica, in un lirismo sempre uguale a se stesso, carezzevole appunto come una rima; ripetizioni insistenti, anche perché destinate a esaltare la conclusione dell'esposizione con una impennata che sembra sgorgare, *ex abundantia cordis*, da qualcosa di ben conosciuto; prendiamo coraggio proprio da Schumann: che derogando dall'ammonimento riportato sotto il titolo di questo scritto, in casi del genere sembra autorizzare la localizzazione di un passo «affinché altri non debbano come noi cercare di ricordare quando mai l'avevano già sentito» [26]: forse l'abbiamo sentito in un punto del Trio op. 97, *«Arciduca»*, di un Beethoven miracolosamente penetrato per conto suo nei territori della *Romantik*, anzi già disposto a quella curvatura melodica che è già Mendelssohn, il quale ci si riconosce felice come nelle braccia di un padre ritrovato (*Esempio 2*).

Esempio 2a - Mendelssohn, Sonata op. 6..

Esempio 2b - Beethoven, Trio op. 97, III movimento, bb. 178-180 (parte del pianoforte).

Il tema d'apertura, con la sua premurosa affettuosità, ritorna con una funzione di coda che allo stesso tempo lo convalida come introduzione nel suo primo apparire; ma dalla coda ne sboccia a sorpresa un'altra del tutto nuova, quando sul pedale armonico di si maggiore si deposita un arpeggio di settima diminuita, calando dalla nota più acuta (re^6) per cinque battute con pedale «una corda

[26] Schumann, *Gli scritti critici* cit., I, p. 335.

dolce»; l'idea sembra qui una mera appendice, ma siccome ritornerà più volte nel terzo movimento, e nel quarto addirittura a scrivere la parole fine a tutta la composizione assumerà carattere di solido legame formale; come un motto, un ornamento distintivo, un *ex libris* certificante il privato possesso. Il suo aspetto ha intrigato il Godwin [27]: «The strangely articulated cadence on to a rippling diminished seventh chord also sounds faintly familiar, but its source is not so easily traced, nor so indisputable when we find it»; immagini sonore del genere, fatte di una parte che dal registro acuto della tastiera discende verso le zone inferiori, dove l'attende un basso armonico stabile, ricorrono ad esempio nella Seconda Sonata op. 39 di Weber (1816), alla battuta 20 e seguenti del primo movimento, e battuta 45 e seguenti del Finale, sempre nel senso di apertura alla sensuale luminosità del suono; della famigliarità con Weber del clan Mendelssohn, del resto ovvia, è testimone anche un *Studio* di Fanny datato 23 settembre 1823 che cita quasi alla lettera il primo tema della Sonata op. 24 (1812) [28]; guardando più specialmente all'armonia, un germe fecondo di poetizzazione della settima diminuita può essere visto in un passo 'romanticissimo' di Beethoven, la quarta Variazione nel finale nella Sonata op. 109: all'inizio della seconda parte, dove l'armonia di settima diminuita si fa ricerca acutissima di sentimenti ineffabili. Certo, Mendelssohn ragazzo ne dà una visione semplificata al solo parametro armonico, ma ricava per sé l'elemento timbrico, con orecchio particolare al suono del pianoforte, e di un pianoforte, non dimentichiamo, del 1826: dove la corsa del tasto non superiore ai sei millimetri e il pedale 'una corda', modificatore del suono assai più di quanto avvenga nei pianoforti moderni, invitavano la mano a sfiorare la più cedevole tastiera in un arpeggiare leggero, che qui sembra scendere dal cielo come un polverio di candide piume.

Una 'esposizione' ben strana infine: un primo tema che se ne sta ai margini; un tema principale, quello che svolge il lavoro tematico maggiore, che è un derivato dal primo e appare in tonalità minore, quindi mascherato da secondario; un *explicit* sussurrato, atmosferico, che però, comparendo cinque volte in tutta la sonata, riveste sostanza simbolica di elemento riassuntivo: la dialettica sonatistica è sostituita da una gemmazione spontanea, da una tecnica distributiva notevolmente smaliziata e agguerrita. Rileggiamo Schumann, che nel passo sopra riportato aveva colto al volo questa disposizione d'animo:

> […] sentite con quale forza la musica urge, germoglia e zampilla! Tutto è verde e mattutino come in un paesaggio primaverile! Ciò che qui ci affascina e ci commuove non è lo strano né il nuovo, bensì proprio l'amabile e il consueto. Non ci sentiamo sopraffatti, nulla ci vuole stupire; ci vengono solo suggerite le parole giuste per i nostri sentimenti, tanto che ci sembra di averle trovate noi stessi;

ma questo «consueto», queste parole che «ci sembra di averle trovate noi stessi», non aiutano a comprendere il «vagamente famigliare» percepito dal Godwin?

---

[27] Godwin, *Early Mendelssohn and late Beethoven* cit., p. 275.

[28] Si veda Fanny Hensel-Mendelssohn, *Frühe Klavierstücke, Heft 1: Leichte Stücke*, hg. von Barbara Heller, Kassel, Furore Verlag, 1996, p. 11.

quella fonte così incerta da definire non andrà cercata in Mendelssohn stesso, non sarà rimasta sospesa nella magìa del *Sommernachtstraum*? in quelle frasi che si richiudono come ali a proteggere un oggetto prezioso da ogni urto con il mondo esterno?

Com'era prevedibile, l'estensione sentimentale di questa esposizione produce non solo un alleggerimento dello sviluppo (ridotto al ruolo parentetico di ventisei battute contro le ottantadue dell'esposizione), ma anche uno svuotamento delle ragioni della ripresa, anch'essa accorciata rispetto all'esposizione di venticinque battute; sullo sviluppo (bb. 83-109) è interessante rileggere cosa ci scopre la sensibilità di Kathleen Dale [29], proprio a proposito di suono pianistico:

> Pianistically, one of the most striking features in the whole work occurs in the miniature development-section of the first movement. The attempted statements of the principal subject are interrupted by the mocking goblin laughter conjured up by low staccato octaves played by the left hand. It is a passage that finds a counterpart in mood in Brahms's early Ballade in B minor, op. 10, no. 3;

se osserviamo che quelle ottave, di quinta diminuita, insinuate dal «folletto dispettoso» possono ricordare il cupo segnale di timpani che rimbomba nel carcere del *Fidelio*, non è da escludere la sensazione di una favolosa minaccia ridotta ai ritmi capricciosi della fiaba. La ripresa è un poco occultata per evitare un ritorno meccanico al tema d'apertura; ci si ritrova dentro un po' senza accorgersene, con tutto il materiale tematico ripreso in forma abbreviata nel mi maggiore di base; l'accorciamento è bilanciato da una intensificazione («con anima») della coda amplificata in un passo (bb. 146-155) che il Godwin riconduce al Finale della Sonata beethoveniana op. 81a (b. 201 ss.), cui si potrebbero aggiungere le ultime battute dell'Op. 90. Ma anche qui c'è una particolarità timbrica da non trascurare: è la posizione isolata del basso (bb. 148-49) che ricorda l'effetto immortale del Bass-tuba nell'Ouverture del *Sommernachtstraum*, iperbole sonora che ricorrerà anche più avanti nel Trio del Minuetto. Riappare in fine la 'coda atmosferica', con il tocco nuovo di un accordo perfetto di do diesis minore che viene a ombreggiare la serenità della conclusione: c'è tutto Mendelssohn in quell'accordo minore (b. 162), ombra riflessiva, come uno scrupolo di possedere tanta felicità, senso religioso del relativo; la felicità totale, anche nel ragazzo di sedici anni, non è possibile, è apparenza che tacita un fondo scuro, anche se lontano e sopraffatto da un ultimo moto di affetto lirico.

3. Il secondo movimento, che segue il primo «dopo una piccola pausa», presenta una macroscopica differenza di stile e scrittura fra la sua sezione principale, Tempo di Menuetto (in fa diesis minore) e il tradizionale Trio intermedio (Più vivace, in re maggiore); Mendelssohn mostra una chiara coscienza del nucleo di 'personalità' specifica che il Trio, nato come danza alternativa, può affermare

[29] Dale, *Ninetennth-century piano music* cit., p. 72.

nei confronti di quella principale che lo comprende – (una monografia sul Trio in questo senso, specie in opere cameristiche dell'età classica, ma si può continuare con Brahms e Čajkovskij, rivelerebbe quanto il Trio, dopo l'assunzione del Minuetto come oggetto dato, rappresenti un invito a sorprendere l'ascoltatore con una nuova gamma espressiva, dall'umorismo alla malinconia, dal tono popolaresco alla maschera dotta, dalla smaccata estrosità all'introversione; un salto comunque, come se dopo la forma convenuta, quel piccolo nucleo segnasse il momento in cui si può gettare un'occhiata in regioni nuove, tentare una corda più originale, togliersi qualche grillo, sotto lo stimolo stesso degli angusti limiti concessi) –, e tale affermazione di personalità produce nel nostro caso un evidente anacronismo fra la leggerezza settecentesca del Tempo di Minuetto e la cantabilità romantica del Trio, di spessore ancora più brahmsiano che schumanniano (*Esempio 3*):

Esempio 3a - Mendelssohn, Sonata op. 6.

Esempio 3b - Brahms, Sonata op. 1, Trio dello Scherzo.

Dopo l'ampio fraseggiare del primo movimento, il Minuetto in effetti suona subito con qualcosa di gracile, di smozzicato; la lunghezza di settantadue battute sembra in disaccordo con la tematica ristretta, un poco rattrappita; Mendelssohn ha voluto dare un saggio di tipica leggerezza minuettistica («sempre staccato e leggiero»), di Settecento rivisitato; ma l'idea è talmente insistita che sembra diluirsi nelle sue ripetizioni. L'interesse aumenta quando, inframmezzati agli staccati, quasi pizzicati di archi, si inseriscono note tenute e distinte; e qui alziamo le orecchie, perché queste note sembrano distinguersi come segnali di guardiani notturni fra l'irrequieta vitalità del bosco: insomma, non c'è ancora

Puck, ma si sta delineando il suo paesaggio. È probabile che questo riferimento al mondo fantastico del *Dream* shakespeariano abbia influenzato il giudizio positivo del Radcliffe: «The second movement combines the tempo of a minuet with a mood of a scherzo and is of delightful quality» [30]; anche il Ramey, non molto generoso verso la sonata, parla di «a cherful minuet» [31], e «stupefacente» addirittura lo giudica il Rattalino, «un nocciolo su cui si fonderà il neoclassicismo nostalgico della seconda metà del secolo [XIX]», degno di essere sottoscritto da un Saint-Saëns, da un Brahms [32]. Ma è un fatto che nel Trio Mendelssohn ci investe con la franchezza di una eloquenza diretta tutta diversa e che subito si riconosce per sua: tanto che sull'innesto espressivo ad ampio volo cantabile, tipico dei grandi romantici, si avverte anche l'impronta di quel *ductus* flessuoso e compiuto, un tantino atteggiato alla nobile posa, caratteristico del Mendelssohn maggiore; il volo cantabile ha tanto fervore da suscitare voci secondarie in imitazione e sollevarsi al culmine di un «fortissimo», da cui recede calando in quelle battute 129-135 dove la distanza fra le parti estreme, come accennato sopra, impresta a quel basso confinato a quattro ottave di distanza il timbro del Bass-tuba nell'Ouverture del *Sommernachtstraum*; disposizione che del resto, ricorrendo anche nella Romanza senza parole op. 19 n. 5, presenta una 'orchestrazione' pianistica tipica di Mendelssohn, senza riscontri in Beethoven o Weber (e poco gradita a Schumann [33], che a proposito di un passaggio del Quinto Concerto per pianoforte di Moscheles dirà di preferire la sonorità prodotta da una disposizione armonica più stretta; *Esempio 4*).

Esempio 4a - Mendelssohn, Sonata op. 6.

Esempio 4b - Mendelssohn, Romanza senza parole op. 19 n. 5.

[30] Radcliffe, *Mendelssohn* cit., p. 76.
[31] Introduzione contenuta nei due CD citati alla nota 6.
[32] Rattalino, *La sonata romantica e altri saggi sulla letteratura del pianoforte* cit., p. 156.
[33] Schumann, *Gli scritti critici* cit., I, p. 334.

Il terzo movimento della sonata è il più ambizioso di tutta la composizione, con il suo mettere in un rapporto di scambio una quantità di idee disparate; nel suo procedere rapsodico ci si trova di tutto: il recitativo strumentale derivato da Carl Philipp Emanuel Bach, ma messo in forma secondo l'istinto plastico del grande padre, l'impulso formalizzante della fuga, l'arpeggiare *ad libitum*, l'intercalare lirico; a giudizio del Werner «sarebbe bastato questo movimento, ancorché non felicissimo, per attirare l'attenzione dei contemporanei» [34]. La tensione parlante del recitativo è proposta 'senza tempo', senza linee di battuta, senza indicazioni in armatura di chiave; ma in realtà, si tratta di una libertà vigilata perché le stringhe di tasselli tematici si ripetono a formare una regolare esposizione di fuga a quattro voci. Il primo tassello è un motto di espressività sdegnata, *topos* ancora in pieno corso nei corrucci di Wotan (*Esempio 5*).

Esempio 5 - Mendelssohn, Sonata op. 6.

Ramey ci vede non a torto un calco dal *Fidelio*, nel recitativo di Florestan «Gott! Welch' dunkel hier!», e si può anche ricordare il suo drammatico persistere nel Molto Adagio del Quartetto op. 59 n. 1; ma a questo motto ne seguono altri tre, tutti distinti da pause, e di uso corrente nei recitativi operistici più forbiti, e tutti insieme uniti in un tema tassellato di fuga: così, spontaneità parlante e costruzione calcolata sono saldati insieme in un *tour de force* di bravura, dove Mendelssohn giovinetto vuole mettere in chiaro tutto quanto ha imparato; d'altro canto, non senza un sentore di scuola, di pagina costruita ad arte, sotto la tecnica pur ammirevole delle snodature sintattiche. Quando si rientra nei binari del 4/4, il motto beethoveniano è trattato in 'stretto', con entrate ravvicinate che a b. 10 accumulano una densità di parti interne da ricordare il Brahms del secondo *Intermezzo* op. 117 [35] (*Esempio 6*).

Esempio 6a - Mendelssohn, Sonata op. 6.

[34] Werner, *Mendelssohn. La vita e l'opera in una nuova prospettiva* cit., p. 100.

[35] I frequenti rimandi a passi brahmsiani che siamo venuti indicando ci inducono a proporre come degno di riflessione il rapporto Brahms-Mendelssohn al di là del caso specifico dell'Op. 6; dopo iniziali impazienze e decisi rifiuti, nella sua tarda produzione Brahms sembra aver ripreso con interesse sempre più benevolo l'opera del suo predecessore: imprescindibile al proposito il saggio di David Brodbeck in *Brahms studies*, II, cit. alla nota 24.

Esempio 6b - Brahms, Intermezzo op. 117 n. 2.

La fine dell'episodio recitativo-fugato è segnata da un paio di arpeggi 'senza tempo', di attesa, come nella Sonata di Beethoven op. 31 n. 2, un modello 'narrativo' che la fama non aveva ancora stancato; segue a sorpresa un Andante («pp dolce una corda») di carattere squisitamente lirico: e la sorpresa consiste proprio in questa liricità, laddove la matrice beethoveniana di quegli arpeggi pareva promettere esiti più perentori, se non drammatici; queste nove battute di Andante paiono al Radcliffe un seme che in modo più conveniente avrebbe potuto essere trattato e sviluppato a sé; ma forse è proprio da quel suo apparire casuale, ma nitido e pungente come un ricordo, che nasce la sua attrattiva particolare, il suo tono di aurorale fantasticheria; abbiamo già detto come nel suo corso, secondo una preziosa indicazione del Godwin, il passo recepisca un frammento dell'Op. 106 di Beethoven; a nostra volta vorremmo ancora invitare il lettore a isolare questo giro di accordi (*Esempio 7*).

Esempio 7 - Mendelssohn, Sonata op. 6.

Esso ricorre, con singolare sapore schubertiano, in vari luoghi di Beethoven: nell'*Opferlied* op. 121b («O neig' ein gnädig Ohr zu mir»), nelle battute 22-23 della sezione Adagio nella grande Aria di Leonore dal *Fidelio*, nel Quartetto op. 59 n. 2 (terza battuta del Molto Adagio), nel Minuetto (b. 7) della Sonata op. 31 n. 3, nella Bagatella op. 126 n. 3 alla b. 34; non varrebbe la pena di citare tanti riferimenti se quella relazione non figurasse anche nel *Thema* (bb. 7-8) che Mendelssohn premette al Quartetto op. 13: una pagina in apparenza non destinata all'esecuzione pubblica, con qualcosa del foglio segreto, del ricordo personale; quel procedere preciso di accordi, come una conchiglia murata nel calcare, doveva aver colpito Mendelssohn, forse con l'attribuzione di qualche

significato recondito; se qui abbiano sfidato il detto di Schumann sull'ignoranza di chi scartabella è per dare un esempio particolarmente probante di echi che s'immedesimano col testo in modo inconsapevole, particelle minime di un sentimento che rende inseparabile la fonte dal suo innesto. L'Andante conclude il suo breve corso sboccando, si direbbe per naturale attrazione, nella fugace ripresa della 'coda atmosferica', nell'impressionistica discesa di arpeggi che aveva concluso il primo movimento (Allegretto con espressione, «una corda e Pedale sempre pp»): nella diligente ripresa di tutti gli episodi descritti, un poco variati e modificati nell'assetto tonale, quella coda trascolora in più varie armonie preparando l'irruzione diretta del Finale (Molto allegro e vivace).

Sul quale è omai inutile diffondersi: come già anticipato, esso corre sotto il segno di Weber, intrepido inventore di un 'brillante' pianistico tutto tradotto in vitalità pura, inebriata di sé; Mendelssohn parte da un tema baldanzoso, sul genere dell'entrata del pianoforte, 'con bravura', nel suo Primo Concerto op. 25 (1833), quindi prosegue con speditezza in una sorta di rondò-sonata; anche nei tratti connettivi i modelli sono weberiani, come lo spunto *raketenartig* di battuta 20 e seguenti, uno dei protagonisti nell'Ouverture di *Oberon*; senza sorprese le ripetizioni di rito dei temi principali e secondari, tutto scorre limpidamente in una brillante e ridente monotonia fino all'innesto di un Allegro con fuoco (b. 217) che poi, rallentando gradualmente, si riconsegna alla ripresa del primo tema della sonata (Allegretto con espressione, «p e tranquillo»); Beethoven, assente fino a questo punto del rondò, rientra nella pagina per accompagnarla al congedo con la memoria dell'Op. 101 e tutte le deduzioni già presentate alla fine dell'Allegretto con espressione d'apertura. Scriverà Schumann a proposito della *«Scozzese»* di Mendelssohn:

> La conclusione dell'intera Sinfonia provocherà opinioni contrastanti: molti si attenderanno infatti un brano con le tipiche caratteristiche del Finale, mentre invece esso, per così dire arrotondando il tutto in una forma circolare, ricorda l'inizio del primo movimento. Non possiamo che definirlo assai poetico: è come una sera che corrisponde a un bel mattino: [36]

parole e immagini dedicate a una composizione di altro respiro, ma non inadatte a definire anche la conclusione dell'opera giovanile qui considerata.

Nella quale, come abbiamo cercato di chiarire, Mendelssohn guarda a un Beethoven non tanto maestro di forma, quanto suggeritore di 'momenti musicali', illuminazioni, elementi discorsivi anche minimi, tutti scelti fra quelli già pregni di romanticismo per conto proprio; in ciò Mendelssohn non è certo solo, ma in linea con tutta la prima generazione romantica: di Beethoven si eredita l'ipersensibilità del linguaggio, non il suo incanalarsi in una struttura dialettica; solo che l'operazione è concepita dal giovane maestro con la sua capacità di reazione, selezionando i caratteri similari secondo il suo segno e le sue predilezioni. Indubbiamente, c'è qualcosa di vero nell'asserto di Alfred

[36] Schumann, *Gli scritti critici* cit., II, p. 974.

Einstein: «Mendelssohn amministrò l'eredità di Beethoven come un *grand seigneur*, senza realmente prenderne possesso» [37]; perché si possiede solo quello che si violenta, che si rifà contraddicendo e negando. Mendelssohn non arriva a tanto; non c'è in lui nessuna smaniosa superstizione dell'originalità che venga esasperata dal romanticismo, ma una virtù conservativa che vale quasi la facoltà d'invenzione: una condizione morale e creativa che dalla Sonata op. 6 prosegue fino alle opere della maturità.

[37] Einstein, *Music in the romantic era* cit., p. 127.

Pierluigi Petrobelli

ALTRI MODELLI LINGUISTICI PER IL LIBRETTO DI «AIDA»

Quale componente il Comitato scientifico dell'Istituto nazionale di studi verdiani, Francesco Degrada partecipò attivamente alla vita dell'istituzione, in modo particolare nelle fasi progettuali, quando più intensa – e più richiesta – era la presenza di nuove idee, e di metodi per attuarle. Ricordo bene i suoi interventi durante le periodiche riunioni del Comitato, sempre concretamente costruttivi, e animati da una visione alta della missione culturale dell'Istituto. Ricordo in modo particolare quanto egli ebbe a dire quando si iniziò a progettare una collana avente come oggetto i testi dei libretti musicati da Verdi, quella collana che venne poi definita «Fonti della drammaturgia verdiana». Per Francesco l''edizione critica' di un libretto aveva un senso soltanto se attraverso di essa se ne ricostruiva la storia, le varie fasi del divenire; attraverso questo processo sarebbe stato possibile identificare non solo le fonti letterarie da cui il testo del libretto traeva origine ma anche, e in modo significativo, gli interventi del compositore, miranti tutti alla realizzazione in termini prima verbali e poi musicali della propria concezione drammatica.

Questo mio breve contributo si muove nella prospettiva indicata da Francesco, e riguarda proprio quel libretto di *Aida* le cui origini sono ancora tutto sommato misteriose, come misteriose, al tempo della sua stesura, erano le sorgenti del Nilo sulle cui sponde l'azione si svolge. Il punto di partenza è ben noto: il 'programma egiziano', cioè la 'selva' di quattro pagine in prosa francese dell'intera azione drammatica, viene inviata a Verdi da Camille Du Locle nel maggio 1870 [1]. Chi ne fu l'autore, con certezza non lo sappiamo, e forse non

[1] Una prima, sommaria descrizione del contenuto di questo 'programma' si trova nel capitolo *Come fu composta l'«Aida»* in Alessandro Luzio, *Carteggi verdiani*, IV, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1947, pp. 5-27. Pubblicato più volte nella sua interezza e in traduzione italiana, la più recente edizione – dal titolo *Lo scenario originale nella traduzione di Giuseppe Verdi e Giuseppina Strepponi* e ancora attribuito ad Auguste Mariette – si trova nel programma di sala per le rappresentazioni dell'opera al Teatro alla Scala di Milano in apertura della stagione 2006-2007, alle pp. 75-81.

lo sapremo mai; e questo nonostante le ripetute affermazioni in proposito che ne attribuivano, e ne attribuiscono tuttora, la paternità a Mariette Bey, *alias* Auguste Mariette, il grande egittologo e archeologo francese. Ancora una volta è lo stesso Verdi a mettere in chiaro la situazione nella sua lettera del 26 maggio 1870, proprio a Du Locle:

> Ho letto il programma egiziano. È ben fatto: è splendido di *mise-en-scène*, e vi sono due o tre situazioni, se non nuovissime, certamente molto belle. Ma chi l'ha fatto? Vi è là dentro una mano molto esperta, abituata a fare, e che conosce molto bene il Teatro. [2]

L'attribuzione all'archeologo francese non convinse certamente Verdi; come scrisse a Giulio Ricordi un mese dopo:

> [Du Locle mi mandava] un programma stampato, dicendomi essere fatto da un personaggio potente (cosa che non credo) [3]

ed il compositore avvertì l'esigenza di apportarvi imperiosamente tutte quelle modifiche che la chiarezza della sua visione drammatica imponeva. Venne scelto come versificatore Antonio Ghislanzoni, e la gestazione piuttosto laboriosa della stesura dei versi si svolse sotto il costante, vigile controllo del compositore, con interventi che andavano ben oltre la semplice 'dizione' di questo o quel verso [4]. Non è un caso che nella corrispondenza con il librettista ricorra più che altrove il frequente richiamo alla «parola scenica», con susseguente, esplicita definizione del termine.

Ho già avuto modo di indicare in un mio precedente intervento il debito del libretto di *Aida* verso i testi di Metastasio; in particolare la didascalia per la scena del trionfo del secondo atto e l'articolazione degli interventi corali si possono far risalire senza esitazione alla scena iniziale della *Nitteti*, mentre l'intera scena tra Amneris e Radamès all'inizio del quarto atto ripercorre un'analoga situazione drammatica dell'*Ezio* [5]. Ma l'identificazione di modelli più propriamente verbali non si esaurisce qui. Nella seconda scena del primo atto, dopo l'ingresso dell'intera corte egiziana, accompagnato da una splendida fanfara in orchestra [6], il Re annuncia la ragione dell'adunanza:

---

[2] Cfr. Franco Abbiati, *Verdi*, III, Milano, Ricordi, 1959, p. 371.

[3] *Ivi*, p. 368.

[4] Un'importante ricostruzione della cronologia esatta dei documenti epistolari che testimoniano il lavoro congiunto di Verdi e Ghislanzoni si trova in Philip Gossett, *Verdi, Ghislanzoni and «Aida». The uses of convention*, «Critical inquiry» 1 (1974), pp. 291-374.

[5] Cfr. Pierluigi Petrobelli, *Metastasio e il melodramma (alcuni spunti)*, in Francesco Paolo Russo (a cura di), *Metastasio nell'Ottocento*, Roma, Aracne, 2003, pp. 111-120.

[6] Il precedente diretto di questa fanfara annunciante l'ingresso di un corteo regale mi sembra si trovi nel *Don Carlos*, nella musica che accompagna anch'essa un corteo regale, quello di Filippo ed Elisabetta che si recano a pregare sulla tomba di Carlo V; il corteo attraversa la scena – pura e semplice pantomima – al centro del duetto tra Rodrigo e Don Carlos che conclude la prima parte del secondo atto (versione 1867, o primo atto, versione 1884). Cfr. Giuseppe Verdi, *Don Carlos*, edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendente gli inediti verdiani a cura di Ursula Günther), I, Milano, Ricordi, 1974, pp. 143-144.

IL RE Alta cagion v'aduna,
O fidi Egizi al vostro Re d'intorno.

Il modello verbale cui risalgono questi versi è ben identificabile: sono quelli con cui si apre *Medea*, tragedia di Cesare Della Valle, Duca di Ventignano; Creonte annuncia al suo popolo le prossime nozze della figlia Glauca con Giasone con queste parole:

CREONTE Alta cagion, fidi Corintj, al vostro
Signor d'intorno oggi v'aduna. [7]

Che la paternità del 'furto' si debba far risalire a Ghislanzoni è provato da un'altra, inattesa fonte. Nel gennaio 1870 il letterato-giornalista pubblicò, nel secondo e terzo fascicolo dei suoi *Capricci letterari* offerto ai lettori come supplemento della «Gazzetta Musicale di Milano» di cui era redattore, una divertentissima parodia di un libretto d'opera, dal titolo *L'arte di fare libretti*. Verso la fine del primo atto il 'malvagio' Baritono chiama a raccolta il Coro per dar inizio al Finale con queste parole:

BARITONO L'alta ragion che in così fausto giorno
Tutti quanti v'appella a me d'intorno
Nota forse v'è già…
CORO L'indoviniamo.

BARITONO Un grandioso final cantar dobbiamo. [8]

Né è questo il solo passo del libretto di *Aida* in cui Ghislanzoni si rifà al teatro del Duca di Ventignano. Sempre in *Medea*, nella terza scena del secondo atto avviene lo scontro frontale fra le due rivali, la protagonista e Glauca. Per esprimere la propria innocenza Glauca dice:

GLAUCA Pura di sangue è la mia destra, e puro
Il cor di colpe. [9]

Anche Radamès, di fronte all'appassionata Amneris che lo vuole salvare a tutti i costi, si scagiona con parole che riecheggiano chiaramente quelle di Glauca:

RADAMÈS Ma puro è il mio pensiero
E l'onor mio restò.

Altro 'calco' dalla tragedia del Duca di Ventignano si trova, di nuovo, nel duetto del quarto atto fra Amneris e Radamès, nelle parole dello sfortunato guerriero egiziano:

---

[7] *Medea / Tragedia / di / Cesare Della Valle / Duca di Ventignano*, Roma, nella Stamperia dell'Ospizio Apostolico presso Carlo Mordacchini, 1826, p. 5.

[8] Antonio Ghislanzoni, *L'arte di fare libretti / Wie macht man eine italienische Oper?*, Bern, Institut für Musikwissenschaft, 2006, *Nachwort* von Anselm Gerhard, p. 62.

[9] *Medea* cit., p. 26.

RADAMÈS Misero appien mi festi,
Aida a me togliesti,
Spenta l'hai forse… e in dono
Offri la vita a me?

Qui il modello viene suggerito dall'analogia della situazione scenica. Sempre nel secondo atto della tragedia Giasone affronta Medea con queste espressioni:

GIASONE Che pretendi? Che vuoi? Misero farmi
Più che no'l son?... Misero appien mi festi
Col tuo furor, che m'involò la speme […]. [10]

Echi meno evidenti ma, a mio modo di vedere, altrettanto possibili si ritrovano in altri passi del libretto di Ghislanzoni. Se ripercorriamo la corrispondenza del librettista con il compositore vediamo chiaramente che Verdi – con le dirompenti proposte dettate dal suo formidabile istinto teatrale – suggerisce a Ghislanzoni la traccia sulla quale il librettista atteggerà i suoi 'calchi' da Cesare Della Valle. Rileggiamo alcuni passi salienti dalla lettera del 17 agosto 1870, che riguardano il duetto Amneris-Aida del secondo atto:

> Le parole vanno bene fino «a te in cor destò». Ma quando in seguito l'azione si scalda, mi pare che manchi la *parola scenica*. […] Per esempio i versi:
>
> In volto gli occhi affissami
> E menti ancor se l'osi:
> Radamès vive…
>
> Ciò è meno teatrale delle parole (brutte, se vuole):
>
> … con una parola
> Strapperò il tuo segreto.
> Guardami t'ho ingannata:
> Radamès vive.
>
> Così pure i versi
>
> Per Radamès d'amore
> Ardo e mi sei rivale.
> – Che? Voi l'amate? – Io l'amo
> E figlia son d'un re
>
> Mi paiono meno teatrali delle parole: «Tu l'ami? Ma l'amo anch'io intendi? La figlia dei Faraoni è tua rivale: – *Aida*: Mia rivale? E sia; anch'io son figlia, etc.». [11]

Qui Ghislanzoni prende lo spunto sempre dalla seconda scena del terzo atto, in cui Medea e Giasone si affrontano, e modella il suo testo su queste parole di Medea:

---

[10] *Ivi*, p. 35.

[11] *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari - Alessandro Luzio, Milano, Tip. Stucchi Ceretti & C., 1913 (rist. anast. Bologna, Forni, 1968), p. 641.

MEDEA Sì quella io son. Tu già tremi… e no'l credi?
Quella son io. Guardami in volto.
GIASONE Oh mostro! [12]

che diventano, nella versione definitiva del libretto:

AMNERIS Un detto ancora e il vero
Saprò. Fissami in volto…
Io t'ingannava… Radamès… vive!

mentre mi sembra che, per rendere l'istintiva, orgogliosa reazione di Aida alla sfida di Amneris vantante la sua stirpe regale,

AIDA Mia rivale!
Ebben sia pure… Anch'io
Son tal.

il riferimento si possa far risalire a questi versi di Medea, che si trovano nella seconda scena del terzo atto della tragedia:

MEDEA […] Sola ed inerme io stommi
Appié del trono suo, fra suoi custodi?…
Anzi… sta ben. Pari è la pugna. Io sola
A vincer basto e alla vendetta io sola. [13]

Un ultimo fugace eco dei versi di questa tragedia si può trovare nella scena conclusiva di *Aida*, nelle parole della protagonista quando emerge dall'oscurità del sotterraneo, provocando la disperazione di Radamès:

AIDA Presago il core delle tua condanna,
in questa tomba che per te s'apriva
io penetrai furtiva…

Verso la conclusione della tragedia, nella quinta scena del quarto atto, Medea espone la sua intenzione di colpire Giasone in questi termini:

MEDEA […] a' colpi miei tu prima
Scopo sarai. D'ogni mio mal presaga
Già un lustro or volge […] [14]

Ma il debito di Ghislanzoni verso il Duca di Ventignano non si limita a *Medea*. Altri possibili prestiti si possono ritrovare nell'ultima sua tragedia, *Anna Erizo*, dalla quale venne tratto anche il libretto per il rossiniano *Maometto secondo*. E qui dobbiamo rivolgerci ai libretti a stampa per le prime rappresentazioni di *Aida*, che ci consentono di scoprire altre significative varianti, oltre a quelle offerte dall'epistolario, rispetto alla versione musicata da Verdi.

---

[12] *Medea* cit., p. 33.
[13] *Ivi*, p. 32.
[14] *Ivi*, pp. 50-51.

Per piegare la figlia alla sua 'ragione di stato' e farle carpire da Radamès il segreto militare, Amonasro passa dalle allettanti immagini della patria lontana all'evocazione dello spettro della madre, per giungere al culmine della violenza con la 'parola scenica': «Non sei mia figlia! Dei Faraoni tu sei la schiava!». Nei libretti a stampa si trova invece la versione proposta da Ghislanzoni, significativamente nel metro di un quinario doppio, quello della sezione conclusiva del duetto:

AIDA [...] Ah! No!...
Padre...
AMONASRO Va', indegna! – Non sei mia prole...
Dei Faraoni – tu sei la schiava.

Nell'ottava scena del secondo atto della tragedia di Cesare Della Valle avviene l'incontro della protagonista con il vincitore Maometto, alla presenza del padre di lei:

MAOMETTO Anna!... Fia ver!... son io desto... o vaneggio?
Anna! Oh ciel!...
ANNA Padre mio...
ERISSO Scostati, indegna. [15]

A questo punto sorge spontaneo il desiderio, o meglio la curiosità di sapere chi fosse l'autore di queste tragedie. Su Cesare Della Valle, il *Dizionario biografico* di Francesco Regli contiene un ampio articolo [16], dal quale ricavo i seguenti dati biografici. Nato a Napoli nel 1777 «da Filippo Giacomo Marchese di Ceppagatti», divenne Duca di Ventignano ereditando il titolo dal fratello maggiore del padre. Oltre alla formazione umanistica acquistò competenze in campo economico e statistico, che gli consentirono di ricoprire importanti incarichi amministrativi (segretario generale della Corte dei Conti e poi consigliere nella Sezione di Contenzioso). Fu anche «deputato della Reale Soprintendenza dei Teatri», e in questo incarico fu attivo soprattutto al Teatro dei Fiorentini. Membro di diverse Accademie, dei suoi scritti «è tale la copia e la varietà, che riesce difficile in un articolo biografico enumerarli tutti». Sempre secondo Regli «scrisse in Filosofia, in Politica, in Morale, in Crematistica, ed eminentemente in Poesia lirica e drammatica». Soprattutto le sue quattro tragedie, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*, *Medea* ed *Anna Erizo* suscitano gli sperticati elogi del biografo, il quale non teme di affermare che «la *Medea* è considerata come la più bella, anzi si crede che l'autore nel trattare questo feroce argomento, abbia superato tutti quelli che lo precedettero, non escluso lo stesso grande Corneil-

[15] *ANNA / ERIZO / Tragedia / di / Cesare Della Valle / Duca di Ventigrano*, Torino, dalla Tipografia Vedova Pomba e Figli, 1823, p. 43.

[16] [Francesco Regli], *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari Ecc. Ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860 compilato dal Cav. Dott. Francesco Regli socio di varie accademie*, Torino, coi tipi di Enrico Dalmazzo, 1860, pp. 157-159.

le». Il Duca di Ventignano morì nel 1860. Anche prescindendo dalle iperboliche affermazioni di Regli, è chiaro che *Medea* costituisce un testo ampiamente diffuso nella cultura italiana ottocentesca, e questo spiega la familiarità di Ghislanzoni con i suoi versi.

Che significato si può dunque dedurre da questa ricognizione? Quale che sia la risposta che si voglia dare, almeno un dato è certo: le citazioni di Ghislanzoni sono ulteriore testimonianza dell'ampiezza dell'*humus* culturale dal quale nascono i libretti d'opera ottocenteschi. Il problema delle loro fonti linguistiche e letterarie si sta rivelando molto più complesso e ampio di quanto si sia sino ad oggi sospettato. Giovani e intelligenti studiosi come Michele Curnis ed Emanuele D'Angelo hanno brillantemente messo in luce lo straordinario bagaglio culturale che sta alle spalle di testi come il libretto di *Un ballo in maschera* [17] e quello del *Trovatore* [18]; la solidissima formazione umanistica dei loro autori costituisce il sostrato dal quale emergono in controluce espressioni, modi di dire alcuni dei quali, grazie anche alla loro intonazione verdiana, sono divenuti comuni strumenti di comunicazione verbale nella lingua italiana.

[17] Michele Curnis, *«Salamandre ignivore… orme di passi». Sul libretto di «Un ballo in maschera»*, «Studi verdiani» 17 (2003), pp. 166-192.

[18] Emanuele D'Angelo, *Aspetti del riuso letterario nel «Trovatore» di Salvadore Cammarano*, in *Forme e generi della tradizione letteraria italiana*, Bari, Edizioni B.A. Graphics, 2005 («Quaderni del dottorato di Italianistica dell'Università degli Studi di Bari», 2), pp. 284-301.

Carlo Piccardi

L'OMBRA DI MOZART NELLO SPAZIO BIEDERMEIER

Fra i molti episodi della sua crociata contro il modo benpensante di intendere la musica, soffermandosi su un passaggio della *Grande sonata* op. 33 di Carl Loewe, Robert Schumann, oltre a denunciarne la ridondanza («dire quattro volte a qualcuno che gli si sta dicendo poco mi sembra veramente troppo»), ne metteva alla berlina gli 'abbellimenti filistei' [1]. Con ciò egli mostrava come il discrimine fra la concezione sua e quella del compositore Biedermeier fosse doppio. Esso è innanzitutto misurabile nella differenza tra forma sostanziale, in cui si profilavano le nuove arditezze espressive, e la forma intesa come rivestimento esteriore all'impianto di base, che caratterizzava la scrittura di maniera. Più dappresso egli ci rende conto di come l'apparato ornamentale rechi l'impronta della tradizione settecentesca, di una struttura a due livelli, agghindata, dove il tocco di distinzione marca l'origine aristocratica di una musica che, fedele al tratto lezioso ed elegante, si oppone al gesto sfrontato della nuova epoca. Il punto di volta è riconosciuto nella scrittura beethoveniana, nel volitivo e spoglio lineamento 'sanculotto', nel suo essere più vera che bella [2], che spiega la collocazione dei seguaci del maestro di Bonn da parte di Schumann all'estrema sinistra dell'arco costituzionale della musica. In una tensione che si confronta con un passaggio di dominio di classe attraverso il tempo, tra *ancien régime* ed epoca dei diritti dell'uomo, l'ala tradizionalista viene ad incarnare i modi desueti e il gusto datato di cultori di una musica che, dietro la maschera di un settecentismo tenuto in vita nella fisionomia ordinata dell'impianto formale, cela la pavida dimensione di una società arresa alla subalternità gerarchica, votata all'obbedienza, gretta nel ristretto spazio chiuso allo slancio visionario.

La differenziazione assume quindi un significato al di là della qualità estetica, caratterizzandosi in rapporto al progresso della civiltà attraverso il tempo.

---

[1] Robert Schumann, *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, 2 voll., Milano, Ricordi - Unicopli, 1991, I, p. 193.

[2] *Ivi*, p. 280.

Il confronto con il tempo che passa, cambiando il posizionamento degli individui di fronte alla realtà, è significativamente ossessivo in Schumann, che per esempio rimprovera ad Hummel di non stare al passo coi tempi [3] e, oltre ad essere contrario al nuovo pianismo e in particolare all'uso del pedale, di impedire agli allievi di guardare a cose nuove [4]. Più precisamente Hummel è riconosciuto come colui che ha elaborato lo stile di Mozart sul pianoforte, adattandolo al gusto specifico del virtuoso [5]; ed è proprio nel nome di Haydn e Mozart, indipendentemente dal significato emancipatorio della loro musica rispetto ai contemporanei ma come conseguenza dello scarto venutosi a creare con lo scatenamento della furia beethoveniana, che nel primo Ottocento il loro modello si impone come esempio di moderazione, di equilibrio, di giustezza delle proporzioni. La compresenza del passato rappresenta quindi un fenomeno nuovo, che non ha più niente a che fare con la marginalità dell'erudizione e con la minoranza dei raffinati cultori di interessi antiquari, bensì con la diffusa vitalità di un modello retrospettivo inalberato di fronte allo scarto radicale costituito dal tempestoso stile romantico. Schumann lo riconosce al punto da ammettere la funzione mediatrice di Wilhelm Taubert a proposito del Concerto op. 18:

> E se i cosiddetti classicisti si fanno avanti spingendo e gridando alla decadenza della musica dei tempi nuovi, mettendoci davanti agli occhi un *Concerto* mozartiano e dicendoci ansanti che quello era chiaro e sublime, della qual cosa mai nessuno ha dubitato, allora va bene che ci siano *Concerti* come questo di Taubert, che servono a placare la prima rabbia e col massimo sangue freddo dimostrano loro che si può ancora comporre e inventare. [6]

In verità il motivo per cui presso i romantici il confronto con il passato si pone in modo permanente non è infatti solo il risultato del loro orientamento storicistico, ma anche la consapevolezza di operare a contatto diretto con espressioni fortemente debitrici dell'estetica settecentesca. «Parlando di lui si parla di un'intera generazione di giovani il cui destino sembra essere quello di liberare dalle catene un'epoca che ancora appare legata al vecchio secolo con mille anelli» [7]: il giudizio di Schumann su Ferdinand Hiller non poteva fare a meno di rilevare come il salto epocale fosse nelle menti più che nei fatti, e che l'ipoteca pagata al rapporto di dipendenza con il passato fosse enorme.

Quanto a Mozart, è significativo il fatto che la sua assimilazione sia passata attraverso stadi che in una prima fase l'avevano innalzato a modello di musica

---

[3] *Ivi*, p. 130. A proposito di una *Fantasia* di Friedrich Eduard Wilsing inoltre Schumann scrive: «Certe fioriture vecchio stile (nella prima parte) avremmo preferito che fossero completamente eliminate: non si può pretendere di far tornare l'epoca classica mettendosi i nèi finti e cose simili» (*ivi*, II, p. 954).

[4] *Ivi*, p. 687.

[5] *Ivi*, I, p. 337.

[6] *Ivi*, p. 329.

[7] *Ivi*, p. 175.

romantica quando una musica romantica ancora non esisteva. Ciò era avvenuto nelle menti di letterati alla ricerca di una definizione organica della condizione che nella fantasia esalta il momento di svincolamento dalle necessità del reale, verso la libertà che rappresenta la vita nella sua imprevedibilità e nella sua incommensurabilità. Fu Franz Horn nei *Musikalische Fragmente* (1802) a tracciare un parallelismo tra Mozart e Shakespeare, tra Mozart e Goethe, rivendicando alla sua musica la capacità di acquisire il significato di «pura visione intellettuale» e di suscitare nel *Don Giovanni* al pari di *Amleto* «alla mente dello spettatore uno spirito, […] alla cui inattingibilità l'animo è costretto a credere» [8]. È quindi nel vibrante tessuto sonoro di Mozart che per la prima volta i romantici presero coscienza della profondità raggiunta dalla musica come facoltà di aprire percorsi inediti all'immaginazione, che la parola o la raffigurazione potevano solo avvicinare o descrivere per difetto. A proposito della Sinfonia in mi bemolle maggiore K 543 scrisse Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: «Amore e tristezza risuonano in dolci voci di spiriti; la notte si dissolve in un vivo bagliore di porpora, e con brama indicibile ci dirigiamo verso le figure che, attirandoci con amichevoli cenni nelle loro schiere, volano via fra le nubi svolgendo la danza eterna delle sfere» (*La musica strumentale di Beethoven*) [9]. E fu la musica di Mozart, l'Andante dell'Ouverture del *Don Giovanni*, a fargli sentire «i fremiti del terribile *regno del pianto* infernale» [10] che scuotono l'omonima novella in cui egli si rappresenta come un viaggiatore testimone di un evento soprannaturale proprio durante una rappresentazione dell'opera mozartiana, quando durante l'intervallo Donna Anna gli appare nel palco coinvolgendolo nella dimensione del demonico e del meraviglioso: «Ella mi disse che tutta la sua vita era musica, e che spesso, cantando, ella credeva di comprendere mille cose nascoste misteriosamente nell'essere; cose, che nessuna parola avrebbe potuto esprimere» [11]. Se per Mozart-Da Ponte il dramma si collocava ancora nel filone dell'allegoria barocca [12], sulla base dell'irruzione del soprannaturale operata dal compositore, Hoffmann amplifica la dimensione arcana facendo scendere su Donna Anna una seconda maledizione, privando la «fidanzata consacrata a Satana» della possibilità di riscatto che ella si riservava chiedendo a Don Ottavio di pazientare nella prospettiva di ricostituire il legittimo rapporto maritale («Lascia, o caro, un anno ancora allo sfogo del mio cor»):

> Ah, con che forza il più profondo dell'anima mia ha sentito tutte queste cose negli accordi strazianti del primo recitativo e nel racconto della sorpresa notturna! Anche la scena di Donna Anna al secondo atto, *Crudele*, che, considerata superfi-

[8] Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg - Wien, Residenz Verlag, 1985; trad. it. *La fortuna di Mozart*, Torino, Einaudi, 1897, pp. 91-92.

[9] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, a cura di Mariangela Donà, Fiesole, Discanto Edizioni, 1985, p. 4.

[10] E.T.A. Hoffmann, *L'allievo di Tartini e altri racconti musicali*, Firenze, Passigli, 1984, p. 46.

[11] *Ivi*, pp. 53-54.

[12] Gruber, *La fortuna di Mozart* cit., p. 95.

> cialmente, non sembra riferita se non a Don Ottavio, esprime con secrete armonie e con gli accordi più mirabili quest'intimo stato dell'anima che consuma tutta la felicità terrena. [13]

Al destino basterà solo qualche ora affinché possa compiersi, riservando all'interprete di Donna Anna l'incontro con la morte («alle due precise» della notte), legandola definitivamente all'infernale condanna di Don Giovanni.

A più riprese la musica di Mozart fu all'origine dell'intuizione poetica delle generazioni artistiche a lui successive, che si erano lasciate alle spalle il Settecento ma che dalla sua musica ricavarono l'incentivo per allargare la visione sugli spazi dell'ineffabile. Louis Spohr, nella sua autobiografia, racconta di aver provato «un brivido di gioia» e «una sognante estasi» quando ascoltò la prima volta *Il flauto magico* e *Don Giovanni* [14]. Nel caso di August Apel troviamo l'esplicito tentativo di ritradurre attraverso un diverso strumento poetico l'idea che nella sinfonia egli vedeva rappresentata attraverso la manifestazione fisica dei suoni. In una sua poesia, intitolata *Sinfonie, nach Mozart in Es dur*, egli «si volge ai sublimi ideali, all'eroismo e infine all'amore che ha ragione di ogni cosa», mescolando l'incantamento di fronte a una quasi ellenica bellezza statuaria e l'ansia che divora l'anima inconsolabile di un giovane alla Werther [15]. Ciò che Apel nell'immagine di Mozart teneva ancora insieme Hoffmann tendeva già a separare di fronte alla rivelazione di Beethoven, la cui musica «muove la leva del terrore, dell'orrore, dello spavento, del dolore, e suscita appunto quel desiderio nostalgico e infinito, che è l'essenza del romanticismo» [16], mentre Mozart, di cui riconosce il potere di portarci «nelle profondità del regno degli spiriti», resterebbe al di qua del confine che divide l'ordine dal caos («Il timore c'invade, ma un timore senza tormento, che è piuttosto presagio dell'infinito») [17]. È evidente che con Beethoven i parametri di giudizio vennero messi a dura prova modificando la percezione della musica mozartiana che si trovò a rappresentarne l'alternativa.

È un processo che si manifesta negli anni Venti del secolo XIX, registrato da Adolf Bernhard Marx in un suo scritto del 1824 (*Etwas über Beethovens Symphonien*):

> Proprio coloro che esercitano un'influenza determinante sull'opinione pubblica in fatto di musica avevano ricevuto la loro educazione al tempo e nello stile di Mozart e non pochi di loro erano rimasti a questo livello […] Beethoven ottenne il loro applauso fintantoché seguì Mozart; ma ciò che in quel periodo annunciava le peculiarità che si manifesteranno chiaramente in un secondo tempo fu considerato una strada sbagliata, un eccesso giovanile e si auspicò che ritornasse sulla strada indicata da Mozart. Questi giudizi non andavano al passo con i tempi, non così

[13] Hoffmann, *L'allievo di Tartini* cit., pp. 65-66.
[14] Gruber, *La fortuna di Mozart* cit., p. 98.
[15] *Ivi*, p. 97.
[16] Hoffmann, *Poeta e compositore* cit., p. 5.
[17] *Ivi*, p. 4.

> l'arte, non così Beethoven nelle cui opere fu possibile vedere il più grande progresso della musica dopo Mozart, soprattutto nelle sue sonate e nelle sinfonie. [18]

La problematica ricezione della musica beethoveniana è confermata da Carl Czerny, il quale ne divenne in certo qual modo allievo e che registrava come a quel tempo «il pubblico condannava generalmente senza appello le composizioni di Beethoven, e tutti i seguaci della scuola di Haydn e Mozart gli si opponevano astiosamente» [19].

L'apparizione del genio di Bonn non fu quindi sufficiente a segnare un passaggio d'epoca relegando Mozart nel passato. Certamente determinò una mutazione dei criteri di valutazione che, forse per la prima volta, induceva ad ammettere le differenze, ma non necessariamente a giudicarle in base al criterio della maturazione cronologica. Quando nel 1822 Friedrich Rochlitz (il quale già nel 1800 aveva paragonato Mozart a Raffaello sottraendolo alla logica del tempo) [20] si interrogava sul grado di invecchiamento de *Le nozze di Figaro* di Mozart, dell'*Axur* di Salieri e de *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, trovava la risposta nella domanda contraria, cioè se fosse nuova un'opera rappresentata il giorno prima a teatro. La sola risposta che gli si imponeva era che «lo spirito veramente semplice e quindi sempre originale […] è quello che non invecchia mai» [21]. In nome di una bellezza fuori del tempo Mozart cioè poteva coesistere con Beethoven e, individuato come modello di equilibrio e di moderazione (ad esempio dal berlinese Franz Stoepel nei *Grundzügen der Geschichte der modernen Musik*, 1821) [22], costituire il riferimento per la schiera dei tradizionalisti che non necessariamente (o perlomeno non tutti) sono da considerare attardati, ma che, nelle circostanze di un'accelerazione evolutiva dello stile, ne rappresentano il comprensibile contrappeso. Si trattava di una posizione già abbozzata nella biografia di Franz Xaver Niemetschek nel 1808, quando contrapponeva il «canto segretamente sublime, luminoso, così semplice del nostro prediletto» Mozart all'«intrico caotico», alla «fitta oscurità», alla «babele di nuovissimi compositori» [23]. Anche per il fatto di esserne stato allievo, Johann Nepomuk Hummel si trovò a difendere il verbo mozartiano in un contesto dove il modo di suonare di Beethoven si distingueva per l'enorme potenza, la

---

[18] Gruber, *La fortuna di Mozart* cit., p. 105.

[19] Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hg. von Walter Kolneder, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1968, p. 12; trad. it. *I ricordi di Czerny*, a cura di Andrea Coen, «Hortus musicus» 6 (aprile-giugno 2001), p. 33.

[20] Nicolai Petrat, *Hausmusik des Biedermeier*, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1986 («Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft», 31), p. 213.

[21] Gruber, *La fortuna di Mozart* cit., p. 106.

[22] «È il più grande dei maestri; nelle sue opere, infatti, si assommano in modo imperscrutabile tutti i presupposti di un'autentica bellezza: verità, sublimità e grazia. Nessun artista prima d'ora ha usato così liberamente il suo materiale e tuttavia con un tale ordine, con un tale spirito disciplinatore, che in nessun caso si manifesta però come gelida riflessione, ma anzi trasforma ogni sua opera in un tutto organico in cui ogni singolo elemento scaturisce necessariamente dal tutto e da cui il tutto è per necessità nuovamente condizionato» (*ivi*, p. 106).

[23] *Ivi*, p. 107.

caratterizzazione, l'inaudito virtuosismo e la velocità dei passaggi. Lo rilevava Czerny sottolineando come

> […] Hummel era un modello di pulizia e chiarezza, della più aggraziata tenerezza ed eleganza; tutte le difficoltà erano calcolate per ottenere l'effetto più enorme e sbalorditivo, che egli padroneggiava combinando la maniera di suonare di Clementi, così prudentemente calibrata sullo strumento, con quella di Mozart. Era quindi del tutto naturale che il grande pubblico, come pianista, lo preferisse [a Beethoven]; presto i due maestri diedero origine a due fazioni fieramente contrapposte. I partigiani di Hummel accusavano Beethoven di maltrattare lo strumento, di non brillare per pulizia e chiarezza, di abusare del pedale non creando altro che rumore e confusione, ed infine di scrivere composizioni artefatte, innaturali, poco melodiche e per di più zoppicanti dal punto di vista formale. Dalla loro i seguaci di Beethoven restavano convinti che Hummel fosse privo di autentica fantasia, che il suo modo di suonare fosse assimilabile alla monotonia della ghironda, che la posizione delle sue dita ricordasse quella dei ragni e che le sue composizioni altro non fossero che arrangiamenti di temi di Mozart e Haydn. [24]

Quando nel 1827 il cronista della «Haude- und Spenersche Zeitung» si trovò a recensire un'esecuzione del beethoveniano Quartetto op. 127, sulla composizione mozartiana che nel concerto lo integrava ebbe a dire:

> Il *Quintetto in re maggiore* del venerabile maestro Mozart ebbe un effetto tranquillizzante e piacevole sugli ascoltatori affaticati. Che lavoro di getto, quale ricchezza di idee e quale flusso melodico, e pur tuttavia sempre così ordinato, mai nulla al posto sbagliato, né troppo, né troppo poco! [25]

È evidente che qui Mozart assumeva la funzione di controbilanciare le difficoltà di ricezione poste dallo stadio avanzato raggiunto da Beethoven. In questo senso il rapporto con Mozart non si inquadrava necessariamente in un atteggiamento retrospettivo. Quando Louis Spohr, arrivato a Parigi nel 1820, vi constatava l'entusiasmo ancora riservato alle vecchie opere di Grétry rappresentate con successo accanto ai capolavori di Cherubini e Méhul, non poteva esimersi dall'interrogarsi su come in Germania le opere di Hiller e di Dittersdorf, pur essendo di qualità decisamente superiore a quelle del francese, fossero invece uscite dal repertorio. Se era vero che, a scapito delle opere eccellenti del passato, solo le novità trovavano accesso ai teatri, anche se insipide e tutt'altro che composte a regola d'arte,

> […] tuttavia possiamo mettere sul conto del gusto artistico dei Tedeschi il fatto che le opere di Mozart costituiscano un'eccezione e che da più di trent'anni siano rappresentate in continuazione su tutte le scene tedesche, testimoniando con ciò che la nazione tedesca è stata penetrata dall'insuperabile perfezione di questi capolavori e che da questa convinzione non devierà, nonostante che il dolce veleno musicale, riversato abbondantemente da oltre le Alpi, si diffonda intorno a noi. [26]

---

[24] Czerny, *Erinnerungen* cit., pp. 18-19 (trad. it. p. 35).

[25] Gruber, *La fortuna di Mozart* cit., p. 108.

[26] Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, hg. von Folker Göthel, 2 voll., Tutzing, Hans Schneider, 1968, II, p. 98.

Alla base del giudizio stava la concezione del perfezionamento di un modello che configurava l'area delle esperienze viennesi sull'arco dell'azione svolta da Haydn quale «creatore di una nuova epoca musicale» («Hamburger Musikalische Zeitung», 1837/1838), da Mozart «ideale nella più compiuta forma» («Neue Zeitschrift für Musik», 1841) e che Beethoven aveva concluso da «grande eroe dell'arte» (Nägeli nelle *Vorlesungen über Musik*, 1826) [27]. L'organicità di quel contesto, ma anche il confine oltre il quale esso avrebbe perso il senso di compiutezza, era stata percepita fin dal 1808 da Friedrich Reichardt nella celebre caratterizzazione fornita nelle *Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*:

> Vennero eseguiti tre quartetti, uno di Haydn, poi uno di Mozart e infine uno di Beethoven. In tal sequenza fu per me assai interessante notare come ciascuno dei tre abbia perfezionato il genere serbando la propria personalità. Haydn lo ha creato dalla pura, vivida sorgente di una natura amabile e originale, pur sempre unica nella sua *naiveté* e nel suo buon umore. La fantasia di Mozart, più prodiga e possente, si è spinta oltre e ha espresso, in molti movimenti, i vertici e le profondità del suo essere interiore. Egli, inoltre, ha dato più importanza all'abile artigianato, con ciò edificando il suo palazzo sopra il fantasioso giardino di piacere di Haydn. Beethoven, sin dal principio, ha abitato in questo palazzo e così non gli è rimasto che esprimere il suo ingegno in forme proprie, alzando quella torre ardita e imponente su cui nessun altro potrebbe avventurarsi, anche per poco, senza rompersi l'osso del collo. [28]

In verità l'atteggiamento derivato più tardi da questo tipo di giudizio non necessariamente portò a una scelta di campo volta al passato, poiché nello stesso tempo il pubblico che girava le spalle all'ultimo Beethoven trovava già modo di alimentarsi della musica contemporaneamente sviluppata sul versante mondano che seguiva le regole parigine sull'asse dei Thalberg, dei Kalkbrenner, dei Pleyel, e che echeggiava gli operisti Rossini e Meyerbeer.

In che misura allora, in questa rottura del fronte viennese, si può ancora parlare di un 'classicismo' che fa capo a quella capitale? Paradossalmente la cristallizzazione di quell'immagine e di quel concetto è da imputare proprio a questa generazione mondana postbeethoveniana, nella misura in cui il richiamarsi alla triade Haydn-Mozart-Beethoven veniva a sancire un confine tra una concezione ancorata all'ordinamento di strutture condivise e la musica della generazione romantica alla ricerca di una definizione individualizzata, destabilizzata rispetto agli equilibri collaudati attraverso le opere dei maestri viennesi. A quello stadio i classici viennesi, diventati pane quotidiano del consumo musicale casalingo attraverso le riduzioni per organici domestici, funsero da referente per la coscienza musicale moderata. «In quale casa musicale non

[27] Petrat, *Hausmusik* cit., p. 213.

[28] Cit. in Wulf Konold, *Das Streichquartett. Von den Änfängen bis Franz Schubert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1980; trad. it. *Il quartetto per archi. Dalle origini a Franz Schubert*, Milano, Rugginenti, 1996, p. 69.

dev'essere altamente benvenuta la magistrale trascrizione di un tale capolavoro?», si chiedeva l'inserzionista della *Quatrième grande Symphonie en si bémol de Louis van Beethoven, Oeuv. 60, arrangée pour Pianof. av. acc. de Flûte, Violon et Vclle par J.N. Hummel* («Allgemeine Musikalische Zeitung», 1832 [29]).

Sappiamo quale fosse lo scopo delle trascrizioni a quell'epoca, primariamente destinate a rimemorare esecuzioni orchestrali o operistiche la cui rara frequenza, o la cui inaccessibilità per una gran parte dei consumatori di musica discosti dai centri, richiedeva una mediazione attraverso una pratica che aveva la stessa funzione oggi rappresentata dal disco, dalla radio o dalla televisione. È tuttavia evidente che la traduzione dell'opera in un altro formato non costituiva un procedimento neutro. Soprattutto la trascrizione per pianoforte (solo o a quattro mani) era costretta a sacrificare una parte significativa dell'effetto originale. La semplificazione che fatalmente ne risultava era però spesso l'unica immagine sonora che dell'opera veniva tramandata, orientando l'ascolto in modo diverso da quello inizialmente previsto. È quindi più che probabile che l'effetto riduttivo delle trascrizioni, soprattutto nel caso di Beethoven, ne diminuisse la forza d'impatto contribuendo a una sua lettura moderata. Ne abbiamo la dimostrazione nel confronto con le trascrizioni intraprese da Liszt nei decenni successivi il quale, dopo la programmatica «partitura per pianoforte» della berlioziana *Symphonie fantastique*, si cimentò proprio nella trascrizione dei capolavori sinfonici beethoveniani. In quel caso, non curandosi delle esigenze dei dilettanti e degli autodidatti (cioè dei destinatari normalmente interessati a questo repertorio) e non ponendo limiti al grado di difficoltà richiesto, egli le rendeva inaccessibili ai più per riservarle deliberatamente agli interpreti capaci chiamati a diffondere il verbo dei grandi nella forma più clamorosa possibile:

> […] benché ci manchi ancora questa condizione essenziale, e cioè la diversità nella sonorità, siamo già riusciti ad ottenere degli effetti sinfonici soddisfacenti, di cui i nostri predecessori non avevano affatto idea. Infatti le *trascrizioni* composte sino ad ora delle grandi composizioni vocali e strumentali manifestano, nella loro povertà e uniforme vacuità, la scarsa fiducia che si aveva nelle risorse dello strumento. [30] (*Lettera di un dottore in musica ad Adolphe Pictet*, settembre 1837)

Liszt avrebbe infatti rivoluzionato la pratica della trascrizione, principalmente nelle parafrasi operistiche, allargando il campo d'azione del pianoforte e impegnandolo (con aggiunte di note, dissonanze e passaggi assenti nell'originale) a ricreare i timbri particolari dell'orchestra [31], ma soprattutto a rileggerle sottolineandone le arditezze. Nulla di tutto ciò nella pratica precedente, che secondo lui tradiva il pensiero di Mozart e di Beethoven proprio a causa di «timidi accompagnamenti, melodie mal distribuite, passaggi mutilati, accordi strimin-

[29] Petrat, *Hausmusik* cit., p. 171.

[30] Franz Liszt, *«Un continuo progresso». Scritti sulla musica*, a cura di György Kroó - Ildiko Czigáni - Anna Maria Morazzoni, Milano, Ricordi - Unicopli, p. 131.

[31] Rossana Dalmonte, *Franz Liszt. La vita, l'opera, i testi musicati*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 116.

ziti». In verità nell'uno e nell'altro caso di tradimento si trattava. Nel suo agiva la febbre romantica di chi leggeva in Beethoven il manifesto della ribellione all'ordine dato, nell'altro prendeva corpo una decifrazione del patrimonio dei maestri viennesi come modello di ordinata tessitura delle parti. Nella trasparenza di un pianoforte o di pochi strumenti effettivamente quel messaggio, oltre ad essere alleggerito ritrovando l'eleganza e ricollegandosi alle dimensioni dell'ascolto settecentesco, tendeva a lasciar passare indenni i momenti che si appoggiavano agli accenti sferzanti della sonorità orchestrale.

Poiché una cospicua parte di queste trascrizioni nei primi decenni del secolo riguardavano proprio la triade Haydn-Mozart-Beethoven, se ne deduce che la loro affermazione venne condizionata da un'angolazione che ne chiudeva la prospettiva alla visuale sottratta al confronto con il vasto pubblico delle sale di concerto, aprendola invece alla confidenzialità delle pratiche casalinghe. La lettura dei tre grandi 'classici' in tal modo proposta stabiliva una misura delimitante un orizzonte presidiato dalla volontà di mantenere una disposizione che, attraverso quell'esemplarità, controllava la tendenza ad eccedere sulla spinta delle forze liberate dall'individualismo maturato nella coscienza dei diritti dell'uomo e del cittadino appena acquisita. Con ciò ci è dato di misurare sullo stesso terreno il confronto diretto tra due mondi, quello della prospettiva legata all'invenzione capace di sfidare l'arbitrarietà e quello della fedeltà alle certezze della tradizione, in una situazione che di lì a qualche decennio avrebbe consentito di rilevare un rapporto dialettico ormai irriducibile per l'ampiezza della divaricazione che si sarebbe creata. In verità è significativo che, in prossimità del fatale 1848, anche il campo artistico facesse proprie le categorie in base a cui si contrapponevano i partiti politici, come rilevava nel 1844 il cronista dei «Signale für die musikalische Welt»:

> Veramente la nostra epoca è singolare. – Mentre la vasta e sciocca corrente del cattivo gusto e la stoltezza della moda hanno aperto da tempo un varco nella diga, che le contrapponeva la giusta comprensione dell'arte, e travolto le fondamenta che fungevano da pilastri della crescita artistica, i conservatori [*Conservative*] e i progressisti [*Progressive*] stanno come nemici gli uni di fronte agli altri. I primi credono nei loro Haydn, Mozart e in parte Beethoven, stralunando gli occhi ipocritamente davanti ad ogni tentativo di progresso, pregando a mani giunte: «perdonate i loro peccati, eterni dei!». Fra loro ci sono persone che non possono considerare un'opera nuova senza chiedersi in quale composizione di Mozart, di Beethoven, ecc. appaia una tale figura, e suppongono un prestito, anche quando il compositore non vi avesse mai pensato. Questo partito è rafforzato da una massa di virtuosi, che amano la pigrizia, a cui dunque non piace occuparsi del nuovo, e che presumono erroneamente di dare un'opinione quando si vantano di «suonare solo Haydn, Mozart e le prime cose di Beethoven», e da una massa di belle anime di dilettanti che possono costruire la loro estetica e la loro filosofia musicali solo su Mozart. I progressisti al contrario non considerano per niente l'arte come qualcosa di concluso, ma dal futuro si aspettano solo la soluzione dei compiti che sono posti alla musica. [32]

[32] Petrat, *Hausmusik* cit., p. 198.

Tale dicotomia era particolarmente sentita in ambiente viennese, al punto da dettare a uno scrittore senza pregiudizi quale Franz Grillparzer una riflessione del genere: «[…] in tutta la produzione musicale dopo la morte di Mozart, senza eccezioni neppure per il magnifico Beethoven […] non è possibile ravvisare in alcun modo un progresso, una crescita della perfezione» (lettera a Franz Lorenz del 2 aprile 1853). Con tutta l'ammirazione che aveva per Beethoven egli non esitò già nel 1809 nel suo diario ad associare la sua musica al 'caos' contrapponendola all''uomo' Mozart visto in armonia con se stesso, rimproverandogli di cercare «qualcosa di bizzarro» che nasce dallo «sforzo di essere originale» [33]. Fino alla metà del secolo Vienna si trovò a fare i conti con questa eredità ancora viva in Johann Strauss figlio (e che intrigava ancora Johannes Brahms). Solo successivamente il mondo musicale viennese si articolò chiaramente in partiti che l'organista e pubblicista Selmar Bagge, intorno al 1860, identificava nei 'progressisti' (ispirati a Liszt), nei 'liberali' e nei 'reazionari' (fedeli a Bach, Haydn, Mozart, Beethoven e Mendelssohn).

Gernot Gruber, pur precisando che il desiderio di armonia non va necessariamente interpretato in senso Biedermeier, non ha mancato di collegare tale immagine mozartiana perdurante nell'ambiente viennese ai tipici aspetti biedermeieriani:

> Per carattere biedermeieriano più che l'oggetto intendo il tipo di rapporto con esso. Questo portava innegabilmente a una ricerca di semplicità e ad un'affettuosa attenzione a ciò che è familiare […]. Del resto l'interiorità Biedermeier e l'ethos degli anni intorno al 1870 costituiscono le due facce della stessa medaglia e ambedue rivendicano a sé Mozart. [34]

In verità la vita stessa del grande Salisburghese si prestava a una lettura biedermeieriana, per l'infanzia già creativa ma vissuta in seno alla famiglia, ispirante raffigurazioni che sottolineavano quella dipendenza e la condizione di una musica riconosciuta come radicata nel contesto domestico, armonizzatore dei contrasti. L'acquerello di Lyser che mostra Mozart bambino con il padre e la sorella a Robinighof è un grazioso idillio [35] che fa da *pendant* all'immagine sonora della semplicità e della moderazione come si era instaurata nei decenni successivi alla sua morte. La novellistica in particolare se n'era appropriata, diffondendo il luogo comune dell'artista fanciullesco e istintivo che da una parte alimentò il mito dell'artista benedetto da Dio, ma dall'altra lo inquadrò come personalità aproblematica più facilmente riducibile alla dimensione contemplativa del Biedermeier.

Nel 1833 Mozart divenne un personaggio teatrale, con la sua musica adattata da Albert Lortzing nelle *Szenen aus Mozarts Leben* [36], posteriori quindi ad

---

[33] Gruber, *La fortuna di Mozart* cit., p. 142.

[34] *Ivi*, p. 146.

[35] *Ibidem*.

[36] Dorothee Hanemann, *Mozart in der Bearbeitung Lortzing - Untersuchungen zu «Scenen aus Mozarts Leben»*, «Mozart-Jahrbuch» (1980-1983), pp. 352-363.

altre rappresentazioni letterarie che ne avevano esaltato la componente del demonico attraverso la leggendaria vicenda dell'incarico del *Requiem* e del presunto avvelenamento da parte di Salieri, che avevano innervato la trama dell'azione immaginata da Puškin. Nell'episodio biografico di Lortzing compare Salieri, ma come semplice rivale di un Mozart colto nell'ultimo anno della sua esistenza al centro di pettegolezzi e di intrighi, al ritorno da un giro di concerti a Lipsia e a Berlino, festeggiato per la nomina a maestro di cappella di corte che lo libera dalle preoccupazioni (funzione in realtà puramente onorifica che non risolse alcun problema). Se Mozart è introdotto come personaggio parlante, Salieri canta sul tema del finale del secondo atto di *Così fan tutte*, nel primo numero corale del lavoro che quindi inneggia al maestro italiano sulle note della celebre composizione del suo antagonista. Ancor più paradossalmente l'aria che viene intonata dal maestro italiano, dopo le sue confidenze all''Hofmusikus' Anton Stadler nel subdolo tentativo di conquistarsi l'amicizia di Mozart per fugare i sospetti sulle sue mene contro il Salisburghese, è un imprestito del *Requiem* mozartiano, proprio l'opera che per la sua profondità tragica segnava il vertice irraggiungibile da parte dei contemporanei. «Wohl! Wohl! Wohl!» Salieri canta quindi sull'attacco di «Rex tremendae maiestatis» in una dichiarazione di guerra temerariamente rivolta contro il nemico. Il coro degli ospiti di Salieri eleva lodi al maestro celebrando fama e onore, ma ancor più paradossalmente cantando «Onore all'arte italiana [*die welsche Kunst*], per difenderla dall'arroganza tedesca noi tutti giuriamo unità», addirittura sul tema furente del «Dies irae».

In verità, se il concetto di arte serpeggiante nella vicenda esalta il genio individuale introducendo il culto quasi misterico dell'artista («Lasset hoch den Meister leben […] Lasset hoch die Tonkunst leben», canta il coro nella prima scena celebrando il maestro italiano), lo svolgimento ne riduce la portata idealizzante alla dimensione di rapporti umani sottolineati non solo da un contesto di amorevole attenzione da parte di personaggi canonici quali il Barone van Swieten e lo stesso Haydn, chiamato (da bravo Papà Haydn) a comunicare al suo giovane pupillo l'onore che l'imperatore gli concede nominandolo maestro di cappella di Santo Stefano, ma addirittura dal vero padre Leopold, che noi sappiamo essere morto l'anno prima e che pure Lortzing forse non del tutto inconsapevolmente fa resuscitare a comporre un quadro che, al di là dell'inno ai «nobili ornamenti dell'arte dei suoni» riservati al divino, circoscrive un ritratto di famiglia. Celebrandolo inoltre come «orgoglio della patria [*Vaterland*]» non si richiama all'orgoglio patriottico (della *Heimat* politica) bensì a quello che si inquadra nel patriarcale concetto di stato imperiale paternamente benevolo con i suoi soggetti. Non per niente le note su cui si articola il coro conclusivo, oltre a saccheggiare il «Sanctus» del *Requiem*, attingono al coro finale de *La clemenza di Tito*, l'opera mozartiana che si adattò alla rappresentazione dell'immagine imperiale nel momento in cui i sudditi inneggiano al sovrano come al padre di tutti. Un preciso rapporto lega il tono patriarcale di tale conclusione con l'immagine di Mozart circondato dai suoi cari (oltre alla moglie e al padre vi trovia-

mo la cognata Aloisia, l'amico tenore Adamberger) e dagli illustri estimatori già nominati a formare una famiglia, a trasmettere cioè un'idea di condivisione del messaggio artistico che identifica i toni moderati del patrimonio mozartiano da ergere in alternativa all'immagine dell'artista solitario ed estraniato dalla società che il Romanticismo aveva svelato. Nel Singspiel Lortzing riconosce il genio insuperato del maestro salisburghese e gli riserva venerazione, senza tuttavia sottrarne la figura all'ambito di vita in cui palpita la sua musica, sottolineata dal ruolo di Constanze, la moglie rappresentata nella mitezza di un Lied («Liebevoll stets im Gemüt», cioè «sempre amorevole nell'animo») ricavato dal *Wiegenlied* K 350 («Schlafe mein Prinzschen») a quel tempo attribuito a Mozart ma in realtà una ninna nanna composta da Bernhard Flies, che comunque dispensa pace e tenerezza attraverso la suadente melodia accompagnata da un delicato arpeggio, e nella programmatica evocazione dei giorni che per lui scorrono «mit heiterem Sinn [con sereno sentimento]». D'altra parte le parole «Friede, Ruh und Heiterkeit [pace, tranquillità e serenità]» siglano i versi del coro che festeggia Mozart nel ricevimento del Barone van Swieten sulle note adattate della *Sonata in re maggiore* K 284. Nella necessità di adattare brani strumentali mozartiani il criterio di selezione adottato da Lortzing è significativo. La scelta mira esplicitamente ad identificare i momenti estatici, capaci di suscitare una candida disposizione verso la vita, come il secondo movimento della *Sonata in do maggiore* KV 330 sul quale, in forma di quartetto, Costanza, Aloisia, Adamberger e Albrechtsberger cantano «non c'è felicità più dolce sulla terra che dispensare gioia agli altri», mentre lo stesso quartetto dal *Notturno* K 437 per due soprani e basso riceve le note per celebrare teneramente amicizia e amore nel n. 6 («Freundschaft und Liebe»; *Esempio 1*), a cui segue immediatamente, su richiesta di Mozart che vuol ascoltare un gaio Lied, il *Bandelterzett* K 441, qui adattato a quartetto, ma che mantiene il carattere di burla domestica legata alla più scontata aneddotica mozartiana.

in die-ses Le-bens Gar-ten, in die - ses Le - bens Gar - ten, wenn, die - se

in die-ses Le-bens Gar-ten, die - ses Le - bens Gar - ten, wenn, die - se

Le - - - bens Gar-ten, in die - ses Le - - - bens Gar - ten, wenn, die - se

dolce

Streut'st; doch hof - fe nichts, doch hof - fe

Blu-men zu pflü-chten du gu-ten Sa-men Streut'st; nein!

dolce

Blu- men zu pflü-chten du gu-ten Sa-men Streut'st; nein!

dolce

Blu-men zu pflü-chten du gu-ten Sa-men Streut'st; nein!

simile

cresc.

nichts, doch hof - fe nichts von üb - ler Saat,

nein! nichts von üb - ler Saat, denn kei - ne

nein! nichts von üb - ler Saat, denn kei - ne Blü - te

nein! nichts von üb - ler Saat, denn kei - ne Blü - te

Esempio 1.

L'episodio si riporta a un giorno del 1783 quando, apprestandosi Mozart e la consorte ad uscire in compagnia dell'amico Gottfried von Jacquin, ne sono impediti dal vano tentativo di Costanza di trovare un nastro indispensabile per la sua *toilette*. Lo sposo e l'amico si mettono alla ricerca; l'amico scopre l'oggetto e ne nasce uno scherzo fra i tre che dà immediatamente luogo a una facezia vocale in dialetto viennese (*Esempio 2*). L'obiettivo era quello di contenere l'idealizzazione di Mozart entro le coordinate di un modello che, componendo un quadro familiare, potesse valere per il modo in cui la musica si era radicata nella nuova società borghese. Evidentemente Mozart era anche diventato esemplare per tutt'altra prospettiva evolutiva, non solo per il modello di vita professionale indipendente sciolto dalla subordinazione ai vincoli sociali, ma anche per la dimensione espressiva di una musica già orientata a parlare prioritariamente agli individui al di fuori delle convenzioni imposte dalla comunità.

Ban-del Lie-ber Jung' aus Dank-bar-

S'Ban-del hm! Nu da hab' ich's ja in mein Han-del halt's die Zung'!

S'Ban-del hm! Nu da hab' ich's ja in mein Han-del halt's die Zung'!

f *p*

keit werd' ich dich lie - - - ben al - le Zeit. Lie-ber Jung' aus Dank-bar-

i hab' nicht Zeit i muss noch weit halt's die Zung'!

i hab' nicht Zeit es is schon spat i muss noch weit halt's die Zung'!

f *p*

keit werd' ich dich lie - - - ben al - le Zeit. Wel-che Won-ne, ed - le

i hab' nicht Zeit i muss noch weit ed - le

i hab' nicht Zeit es is schon spat i muss noch weit Wel-che Won-ne, ed - le

Esempio 2.

Di fronte a tale apertura la pratica Biedermeier veniva invece a ripristinare il valore e la forza delle convenzioni, attenta alla funzionalità della musica all'interno di un equilibrato ordinamento sociale. In questo senso Lortzing, ci ha fornito qualcosa di più di un omaggio al grande compositore, cioè una vera e propria opera a tesi, attingendo sì alla biografia mozartiana che Georg Nikolaus von Nissen aveva da poco dato alle stampe [37], ma concedendosi varie inesattezze. Il musicista celebrato infatti non vi riceve solo la benedizione del padre naturale Leopold, ma è accompagnato dal padre spirituale Haydn e addirittura giunge da Berlino dopo essere passato a Lipsia per recare con sé la copia dei mottetti dell''Altvater' Bach. Se ce ne fosse bisogno c'è quindi anche un nume paterno, indicato nella figura del grande Lipsiense chiamata in causa a consolidare la tradizione viennese nella radice culturale tedesca che rivendicava l'autonomia rispetto alle tradizioni fino ad allora dominanti (l'italiana in primo luogo); ma soprattutto l'immagine patriarcale del 'vecchio padre' Bach era evocata con funzione regolatrice, come depositaria di un'idea ordinata della musica da trasmettere alle generazioni successive. Il rapporto che la generazione postbeethoveniana ebbe con la triade viennese non fu quindi solo quello che la indusse a ricavarvi la spinta verso nuove frontiere, ma anche quello che la confermò nell'assetto acquisito di una configurazione stilistica compiuta ed autoreferenziale. Nell'Ouverture alle sue *Szenen* Lortzing, oltre ad attingere al quarto movimento del *Quartetto in do maggiore* K 465, adatta l'*Adagio e fuga* K 546 forse preannunciando l'omaggio all''Altvater' Bach, mettendoci ovviamente del suo, ma senza discrepanza rispetto al materiale mozartiano poiché la sintonia stilistica è perfetta. Mozart in questo caso (ma i grandi viennesi in genere) era indicato come il confine tra un modo di intendere la musica condiviso dall'intera comunità e le prospettive avventuristiche che maturavano nella

[37] *Ivi*, p. 355.

coscienza di isolati individui agenti in nome della libertà, interpretate dal Romanticismo come problema del singolo prima che della collettività.

D'altra parte è significativo che Lortzing, da versatile esponente della comicità teatrale quale fu, abbia aggiustato un testo programmatico sulle note dell'Ouverture della *Zauberflöte* in una composizione a cappella scritta per un'occasione scherzosa. Concepito come quartetto vocale del tipo gioviale delle *Liedertafel*, le quattro componenti vocali (due tenori e due bassi) vi si alternano in una specie di disputa su chi sia il più geniale compositore fra quelli d'allora. Dopo aver chiamato in causa Rossini, Weber e Wenzel Müller, la conclusione è perentoria: «[…]vergognatevi in nome del diavolo, chiudete le vostre stupide bocche; tacete in nome di Mozart, zittti, zitti, zitti!» [38].

In un'epoca in cui non era ancora riconosciuto il diritto d'autore, non era impedita la manifestazione di un rapporto di dipendenza che, come in questo caso, non aveva nulla a che vedere con il plagio, ma dichiarava l'identificazione in un modello. Ciò avvenne anche nell'Ouverture delle musiche di scena composte per *Don Juan und Faust* di Christian Dietrich Grabbe (1829) nella quale sono rielaborati ampiamente temi dall'opera mozartiana a cui si riferisce il titolo [39].

[38] Jürger Lodemann, *Lortzing, Gaukler und Musiker*, Göttingen, Steidl, 2000, pp. 103-104.

[39] Quirino Principe, *Il teatro d'opera tedesco, II 1830-1918*, Palermo, L'Epos, 2004, p. 284.

cresc.
Hornquart.
f
ff
p
sfp
sfp
sf
Harm.
sfp
sfp
Harm.
pp Quart.
Hörn.
sfp
sfp
Hörn.
sfp
Hörn.
sfp
cresc.
sfp

Esempio 3.

E non per niente in *Der Weihnachtsabend* (1832) Lortzing si concesse vari imprestiti mozartiani che attingevano a ciò che era già diventato presso il pubblico un patrimonio di memoria e che, per la familiarità, si prestava ormai ad un'utilizzazione sganciata dall'originale funzione drammatica per corrispondere a più confidenziali significati. Quando il cugino Michel spacchetta i suoi regali, viene chiamata in causa l'aria «del catalogo» di Leporello; quando il soldato Gottlieb Finke si arrampica sul tetto del suo posto di guardia per cantare una serenata alla sua Suschen Schwalbe, vien fatto ricorso al «Deh vieni alla finestra» di Don Giovanni; quando Mutter Käferling ha il problema di tener buoni i quattro suoi piccoli che scalpitano per ricevere i doni, li tranquillizza con l'aria «Vedrai carino» con cui Zerlina consola Masetto per le botte prese da Don Giovanni, mentre nel momento della distribuzione dei regali il culmine è raggiunto con la musica della beatitudine della *Zauberflöte* («Es ist das höchste der Gefühle») [40].

In verità, indipendentemente dal ricalco diretto di Mozart, Lortzing inquadra sia la sua concezione musicale sia quella teatrale nei termini fissati dal grande Salisburghese, al cui modello rimane fedele in fatto di leggerezza, di trasparenza, di freschezza del sentire, di armoniosità, di equilibrio tra disegno e colore, di «gentilezza curvilinea» dell'eloquio melodico (per usare l'azzeccato termine di Massimo Mila). *Der Wildschütz* (1842), l'opera sua più rappresentata all'epoca, che in qualche modo lo ripagò di tutte le delusioni e le difficoltà che dovette affrontare nella sua tormentata carriera teatrale, presenta numerosi tratti che la apparentano alla cifra sonora dischiusa da Weber. Una fanfara di corni, anticipatrice dello Jagdchor (n. 5) appare in modo protervo nell'Ouverture, priva però di quella sfumatura di mistero che possiamo intravedere negli esempi paralleli del *Freischütz*, la pietra miliare del Romanticismo operistico da cui Lortzing si tiene distante (*Esempio 3*).

[40] Lodemann, *Lortzing* cit., p. 107.

Il taglio danzante, a suo modo romantico nell'identificazione del tono popolare di ceppo tedesco, al contrario si richiama alla concretezza del sentire manifesta ogni volta che interviene la coralità dei contadini, il cui peso specifico contribuisce a delineare una drammaturgia fondata sul collettivo. Non è un caso che le arie siano presenti in numero assai ridotto, a favore di duetti, terzetti, quartetti, quintetti ed *ensembles* che di per sé configurano un discorso di società più che di individui, di rapporti di interdipendenza che della condizione umana colgono l'aspetto relazionale, dell'equilibrio tra i fattori soggettivi e la situazione oggettiva rappresentata. Il coro di contadine che inghirlandano il pergolato nel giorno del compleanno del conte si muove sull'accento di un Ländler, che non ha quindi nulla della nobile riverenza ma nemmeno della rudezza villereccia. «Allegro affabile» indica lo spartito, identificando espressamente la morigeratezza del tono Biedermeier (*Esempio 4*).

möch - ten gern dem Herr - ness sa - gen, dass im Her - zen wir ihn al - le tra - gen, wenn sein

Quart.

pp

Aug' auf ei - nem ruht, wird ein'm so won - nig, wird ein'm so gut,

pp

wird ein'm so won - nig, wird ein'm so gut, wird ein'm so

Fl.

pp

Quart.

won - nig, wird ein'm so gut. Ganz ap - part ist sei - ne

Clar.

pp

Hörn.

Quart.

Esempio 4.

Il fatto poi che il conte vi si associ non da una posizione più elevata, bensì adottando lo stesso accento popolaresco, indica che l'*Ancien Régime* non era ormai più restaurabile e che un sol denominatore come mediano termine del sentire si imponeva per tutta la società. Ciò era la conseguenza dei diritti feudali

che, anche dal punto di vista musicale, erano decaduti con *Le nozze di Figaro*. In verità in *Der Wildschütz* il mondo dei sudditi si confronta con i detentori del potere nobiliare fin dall'antefatto, dall'azione trasgressiva compiuta dal maestro di scuola Baculus colto a cacciare abusivamente un capriolo nelle terre del Conte von Eberbach. Ma ciò che richiama il *Figaro* mozartiano è soprattutto il modo in cui si instaura il rapporto tra nobili e plebei, che Lortzing ricalca chiaramente attraverso la tensione erotica che anima il conte e il Barone Kronthal associati nell'insidiare la fidanzata del maestro dalla loro posizione altolocata, a replicare il corteggiamento del Conte d'Almaviva nei confronti di Susanna promessa sposa a Figaro. Sennonché Mozart si poneva dalla parte del popolo senza nulla togliere al patrimonio della nobiltà, che anzi ne risultava esaltata nella magnanimità ormai sganciata dalla condizione di classe. L'apparizione finale della Contessa a dispensare beatitudine nel perdono esteso a tutti dopo lo scioglimento degli intrighi («di tormenti, di capricci e di follia») è un momento altamente simbolico che permette alla nobiltà di riacquisire il suo primato, elevando la forsennata ricerca del piacere a una dimensione universale della felicità, additata come diritto del genere umano senza distinzioni:

> Sul perdono invocato dal Conte alla Contessa la vivace ronda in sol minore che gli archi avevano già avviato per il calar del sipario, s'arresta nell'imprevisto raccoglimento dell'Andante, tutto intriso di religiosa bontà. L'episodio musicale potrebbe stare, tal quale in una delle *Messe* di Mozart, che spesso ne contengono altri ben più mondani e brillanti. E il suo significato è appunto quello di un'assoluzione del peccato originale, che consenta il ricupero dell'età dell'oro. [41]

[41] *Ivi*, p. 178.

Esempio 5.

Ora risulta assai chiaro che tale archetipo intrigò non poco Lortzing. Il movimentato quintetto «del biliardo» (secondo atto), in cui il conte e il barone si disputano i favori della baronessa travestita da Gretchen, è interrotto dalla contessa la quale, risvegliata dal fracasso, si presenta in scena come autorità a richiedere rispetto, bloccando l'azione nel balbettamento degli astanti imbarazzati a fornire spiegazione all'accaduto. Il risultato a dire il vero è modesto e non comparabile a Mozart, se non per l'impianto drammaturgico. Più estatica è invece la prima apparizione della baronessa in vesti villerecce nel finale del primo atto («Sono una semplice fanciulla della campagna»), pure corrispondente ad un'interruzione dell'animazione (in questo caso della festa di fidanzamento). Con riferimento al testo intonato («Mia somma gioia la natura»), il cantabile riflette effettivamente l'ambizione di assurgere all'eterea dimensione mozartiana della beatitudine (*Esempio 5*).

Più vicino al trasceso esito mozartiano è il momento che interrompe l'ultimo finale sulla doppia macchinosa agnizione, che rivela come la baronessa sia sorella del conte e il barone fratello della contessa. I quattro personaggi, riuniti in eufonica armonia, intonano in aerea omoritmia a cappella la soddisfazione di una fratellanza dichiarata ben oltre i confini della parentela (*Esempio 6*).

Sennonché già il modo in cui è stabilizzata la tonalità, attraverso la cadenza che introduce tale estatica sospensione, indica la difficoltà per Lortzing di sciogliersi da una definizione visibilmente ancorata alla forma. Questo aspetto che trattiene il musicista sul terreno della concretezza rispetto alle possibilità di fuga nel fantastico è rivelato soprattutto da *Undine* (1845), l'opera ispirata a Friedrich de la Motte-Fouqué che in maniera dichiarata si svolge sul fronte della sensibilità romantica al punto da collocarsi nel filone discendente dal

Freischütz e che precede *Tannhäuser*. Chiaroscuri e strumentazione sfaccettata già nell'Ouverture annunciano la dimensione che lo apparenta a Schumann e a Mendelssohn.

Esempio 6.

Il recitativo ed aria di Undine, che nel secondo atto si decide a rivelare all'amato Hugo la sua natura di essere soprannaturale, si avvale delle risonanze in prospettiva dei corni e delle sfavillanti sonorità degli strumentini ad evocare gnomi e spiriti dell'aria e dell'acqua. A fronte della leggerezza che gli consente di acquisire profondità di favola ai colori dell'orchestra, a Lortzing non è tuttavia concesso un risultato altrettanto vibrante sul fronte della terribilità. Le apparizioni di Kühleborn, il principe delle acque, non vanno oltre la solennità convenzionale del contorno di ottoni (irretito nella postura di severo ed arcigno tutore), mentre i momenti in cui il mondo acquatico si prende la rivincita, scatenando la forza travolgente che alla fine inghiotte l'intero castello e sommerge la rocca di Ringstetten, è risolta più come effetto esteriore di rullio di timpani,

di clamori e di prevedibili fulmini sonori emessi dal saettante ottavino che come destabilizzazione del discorso musicale nei suoi elementi portanti. Non per niente l'equilibrio dell'opera non può fare a meno di appoggiarsi alla determinatezza dell'espressione popolare riscontrabile nel Lied del vino intonato da Hans (il capo cantiniere) nello slancio capace di trascinare il collettivo a cantarne la gloria, e ad anticipare il brindisi della festa di nozze che, al di là del turbamento di Hugo ormai in procinto di sposare Bertalda e timoroso della tellurica vendetta di Undine, si svolge al ritmo di una danza cortese. Ai confini del fantastico il richiamo della saggezza popolare gli si impone, al punto da attribuire allo scudiero Veit il Lied più delizioso che egli abbia mai composto che, pur riflettendo su come il ritorno a casa possa riservare anche sorprese spiacevoli, lo induce ad interrogarsi su «come dolce e come bello sia un tale ritorno» (*Esempio 7*).

In verità l'ideale di domesticità delimita un orizzonte che va ben oltre la statura di tali personaggi caratteristici, estendendosi agli stessi spiriti dell'acqua che accolgono il ritorno di Undine nel loro regno con un melodioso canto, più pacifico che magico, un coro di pace ondeggiante come una ninna nanna.

Sicuramente Lortzing non era indifferente alle prospettive che il Romanticismo aveva aperto come possibilità di spaziare nei più impensabili territori della fantasia, e lo dimostra il coraggio con cui cercò di sviluppare la tradizione della Zauberoper, affrontando ad esempio l'esigente pubblico viennese [42].

Egli scontava il fatto di vivere in un'epoca in cui la musica impegnata a mirare in alto si allontanava sempre più dal pubblico, mentre il gusto dominante si orientava verso l'edonismo che alimentava la nascente tradizione alternativa dell'operetta. Rimane da constatare che, forse anche perché sotto l'assillo permanente dei problemi di sopravvivenza (di una vita sempre ai limiti dell'indigenza per la necessità di mantenere una numerosa famiglia), Lortzing dovette misurarsi in ogni momento con il consenso-dissenso del pubblico, che assecondò nella fedeltà alle forme stabilizzate e nella diffidenza verso le prospettive avveniristiche.

Non stupisce quindi che il suo ultimo lavoro, andato in scena a Francoforte il 20 gennaio 1851 proprio nel giorno della sua morte, sia un'opera in cui rivive la dimensione settecentesca nelle sue coordinate stilistiche: *Die Opernprobe*. Si tratta di parodia, ma non propriamente di teatro nel teatro sulla scia delle fortunate rappresentazioni che prendevano di mira manie e vizi di ciò che si muoveva intorno al mondo teatrale, tanto amato quanto vituperato.

[42] «Il povero compositore che è ridotto a vivere del prodotto delle sue opere comincia a dubitare di se stesso. Nelle mie ultime opere – ad eccezione di *Undine* – mi si rimprovera di essere superficiale, volubile, banale, mentre *Undine*, musicalmente più apprezzata, appare loro noiosa e Dio solo sa cosa ancora» (Albert Lortzing, *Gesammelte Briefe*, hg. von Georg Richard Kruse, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1913², p. 198).

Un poco Allegretto

Veit

Vl. Fl.

Viol. II

B.

1. Va - ter,
2. In der
3. Hab' schon

Str.

Mut - ter, Schwe - stern, Brü - der hab' ich auf der Welt nicht mehr, kehr ich
Reichs - stadt traf ich neu - lich ei - nen dik - ken Schenk - wirt an; "Freund - chen!"
öf - ter sa - gen hö - ren, daß man dort sich wie - der sieht, a - ber

Kl.
Fg.

auch zur Hei - mat wie - der, fänd' ich al - les öd' und leer. Ja, wenn
rief er "nicht so ei - lig, seid so gut und kommt her - an. Gelt, Ihr
nie - mand kann's be - schwö - ren, kei - ner weißt, was dort ge - schieht. Wenn es

Fl.

Str.

nur noch eins am Le - ben, das sollt' ei - ne Freu - de ge - ben, das sollt'
wißt, wo - von ich spre - che, zahlt mir jetzt die schuld' - ge Ze - che, zahlt mir
fest und si - cher stän - de, daß man da sich wie - der - fän - de, daß man

Esempio 7.

L'azione si svolge in un tempo non lontano (sul finire del XVIII secolo) in una casa nobiliare dove un conte, grande amatore dell'opera, obbliga la servitù a trasformarsi in una compagnia teatrale per il suo privato piacere. Il teatro vi è quindi raffigurato in termini casalinghi, come il prolungamento della dimensione quotidiana, come una necessità al pari del nutrimento, del lavoro, del riposo.

A stuzzicare l'attenzione provvede l'arrivo di un giovane barone e di un suo servo che hanno bisogno di mascherarsi per sviluppare un intrigo e i quali perciò si fingono attori-cantanti in grado di dare una mano alla riuscita della rappresentazione. Il tutto avviene però nei termini di una caratterizzazione che ha per orizzonte le mura domestiche, in rapporti di perfetta funzionalità e interdipendenza, dove quindi la gerarchia non richiede di essere esercitata e dove anche a livello stilistico è stabilita una continuità tra i modi aristocratici della

postura settecentesca e l'espressione corrente. Ascoltando l'introduzione che presenta l'orchestra formata dalla servitù intenta a provare sotto la bacchetta della cameriera Hannchen, ci troviamo davanti a un quadretto d'epoca (*Esempio 8*). La retrodatazione è però apparente, poiché ciò che sembra antiquato è reso con la stessa leggerezza, la stessa scorrevolezza e soprattutto con la stessa chiarezza formale del corrente registro espressivo di Lortzing stesso.

HANNCHEN
Recit.
Halt! Eh' zu En - de geht das Stück, ruh'n wir ei - nen Au - gen -
(Sie klopft auf das Pult.)
Recit.
a tempo
blick.
(Die Bläser.)
SOPRAN
Das ist nö - thig, denn der A - them, er ver - geht uns Al - - -
ALT
CHOR
Das ist nö - thig, denn der A - them, er ver - geht uns Al - - -
TENOR
BASS
a tempo
len.
(Die Geiger und Basspieler.)
len.
Und wir las - sen vor Er - schö - pfung schon den Bo - gen fal - len. Schön ist
Und wir las - sen vor Er - schö - pfung schon den Bo - gen fal - len. Schön ist

Esempio 8.

Lo dimostra il duetto tra Hannchen e Johann, il servo del Barone, sorretto da un'orchestra particolarmente leziosa e dove dominano la gentilezza dei gesti e brevi curvature melodiche che disegnano affabilmente forme perfettamente proporzionate e simmetriche palesemente esemplate sul modello settecentesco, portato avanti quindi in piena consapevolezza (*Esempio 9*).

Andante con moto

Hannchen

(spricht dazwischen)
Das seh' ich.

Johann

Ich bin ein Mann, ge- treu und ehr - lich, auch nicht ganz

JOHANN

häss - lich, nicht ganz häss - lich von Sta - tur, und da viel Wis - sen oft be - schwer - lich, so

lern - te ich sehr we - nig nur. Gern hätt' auch ich die Welt be - tre - ten

dolce

HANNCHEN (dazwischen sprechend) Geld?

als gros - ser Herr, als Ca - va - lier; doch hat man Geld da - zu von Nö - then, und

JOHANN

sel - bi - ges man-qui - ret mir, und sel - bi - ges man - qui - ret mir, ja, ja, denn
(die - ses lei - der feh - let mir, und die - ses lei - der feh - let mir,)

sf *sf*

HANNCHEN

Ich bin ein Mäd-chen, arm ge - bo - ren, auch nicht ganz

(dazwischen sprechend) Nicht möglich!

sel - bi - ges man-qui - ret mir.
(die - ses lei - der feh - let mir,)

f *f* *p*

häss - lich, nicht ganz häss-lich. Ich ward als Kind schon aus-er - ko - ren, Ge -

Nein, o nein!

spie - lin der Com-tess' zu sein. Nie liess ich re - gen Fleiss ver - mis - sen,

dolce

bin lern - be - gie - rig von Na - tur. Nun bin ich reich an vie-lem Wis - sen, doch

JOHANN (dazwischen sprechend) Reich?

lei-der im-mer Kam-mer-zo-fe nur, ja, lei-der, lei-der im-mer Kam-mer-zo-fe nur, lei - der,

sf

sf

Più mosso

lei-der im-mer Kam-mer-zo-fe nur.

JOHANN

Da-rum stu-dir' ich Tag und Nacht, zu et-was

fp

HANNCHEN

Auch ich! auch ich hab' oft da-ran ge - dacht,

Gros-sem, et - was Gros-sem, es zu brin-gen.

Esempio 9.

Un paragone si impone rispetto al «ritorno all'antico» che, con il recupero della *Matthäus-Passion* ad opera di Mendelssohn nel 1829, sancì la maturazione di una coscienza storicistica, nel senso dell'identificazione di una diversa concezione che i Romantici non erano interessati ad indagare e a riproporre in quanto tale, ma invocata allo scopo di stabilire una prospettiva in cui fondare la loro stessa dimensione aperta sul divenire del processo storico. Mendelssohn si confrontava a Bach non per attualizzarlo, ma per focalizzarlo come termine dialettico di una dinamica che lo attraversava alimentando la tensione evolutiva del linguaggio.

Nel caso di Lortzing la dimensione settecentesca era vissuta invece come un patrimonio di famiglia, come l'eredità paterna rispetto alla quale è inevitabile l'attaccamento affettivo. Per la generazione Biedermeier il Settecento, e Mozart *in primis*, come passato prossimo rientravano nell'orizzonte dell'attualità, che non poneva nessun problema particolare di rapporto al di là della normale relazione tra padri e figli, tra nonni e nipoti, nel segno cioè di una continuità coltivata proprio per evitare il senso di disorientamento prodotto dagli strappi, vieppiù frequenti rispetto alle convenzioni, praticati dagli spiriti più accesi della nuova epoca. In questo senso Lortzing più di ogni altro è testimone di tale convivenza generazionale.

Fin dal primo decennio del secolo la musica di Mozart circolava abbondantemente in edizioni a stampa: statisticamente si ritiene che intorno al 1820 sul mercato degli spartiti ben due terzi della sua produzione fossero disponibili a livello internazionale [43]. Il fenomeno più interessante è rappresentato dalle parodie (o dalle contrafatture), cioè dagli adattamenti del testo latino liturgico sui suoi materiali operistici profani. Dal convento di Grissau in Slesia provengono arrangiamenti in cui ad esempio, al posto di «Ah che tutta in un momento» da *Così fan tutte*, si canta «Alma redemptoris mater», mentre «Non mi dir, bell'idol mio» da *Don Giovanni* si trasforma in «Ave Jesus qui sacratum» [44]. Curiosamente, benché di Mozart fossero disponibili le composizioni originali di chiesa, per certi versi e proprio negli ambienti conventuali venivano approntati i travestimenti sacri della sua musica operistica. Nel convento benedettino bavarese di Scheyern è rintracciabile una *Missa solennissima* a quattro voci e orchestra ricavata da *Don Giovanni*, datata 1827, di cui figura come «Possessor» John. Chr. Steinninger, *Regens Chori* del luogo [45]. Per la precisione, oltre a ricorrere ai vari momenti dell'opera (compresa l'Ouverture), l'adattamento incorpora brani da *Thamos König in Aegypten*, dal *Dixit* K 193, e dai *Vesperes de Dominica* K 339, equiparando quindi la profanità teatrale, l'ispirazione massonica e veri e propri materiali liturgici mozartiani. C'è da chiedersi la ragione della preferenza per tali arrangiamenti a fronte della perfetta funzionalità delle messe di Mozart

[43] Gruber, *La fortuna di Mozart* cit., p. 64.

[44] *Ivi*, p. 65.

[45] Rita Irchenhauser, *Untersuchungen zur «Don Giovanni» - Messe aus der Benediktinerabtei Scheyern* (dattiloscritto), München, Staatliche Hochschule für Musik, 1986, p. 70.

facilmente accessibili. Una ragione sta sicuramente nella notorietà dei temi associati ad arie diventate luogo comune, che non ci si stancava di riascoltare. Una seconda sta nella funzione di veicolo musicale costituito dalle chiese, rispetto all'accesso ad una rappresentazione operistica che riguardava solo una minoranza (in questo senso, più che luogo sacro la chiesa era sede di pubblico ritrovo). Una ragione più profonda è però probabile. Tale tipo di travestimento musicale, anche se poco muta dell'originale, si presenta come una nuova composizione. L'esecuzione di un originale mozartiano implica un atto che stabilisce il rapporto con un'opera conclusa nella sua epoca, passibile di infinite riletture ma riconosciuta come temporalmente distante. Il suo adattamento a un nuovo testo, immettendola per di più in una diversa funzione, la sottrae alla stessa giurisdizione mozartiana per consegnarla rivitalizzata alla nuova epoca. In altre parole si tratta di un'attualizzazione, più che di Mozart del materiale mozartiano, riconosciuto non come retaggio del passato ma come prodotto in grado di coesistere col proprio presente senza distinzioni. Il richiamo ai viennesi (e a Mozart in particolare) frequentemente e programmaticamente ribadito dal filone Biedermeier è la manifestazione di tale percezione, che non corrispondeva a una visione retrospettiva (come già era il richiamo a Bach per Mendelssohn), ma che, subendo i contraccolpi destabilizzanti delle scelte romantiche, reagiva consolidando il terreno della tradizione su cui si sentiva in continuità.

Non solo i classici erano visti in contrapposizione con le scelte dei creatori radicali ma anche con la moda virtuosistica che concerneva la pratica del pianoforte, al punto che non mancavano i richiami a genitori e ad insegnanti affinché desistessero dal mirare a far brillare i loro figli e i loro allievi nei pezzi di bravura,

> [...] mentre gli stessi forse non sono ancora in grado di eseguire in modo sicuro, con padronanza dell'insieme e con espressione appropriata, un Andante di Mozart o un Allegro di Clementi o di Hummel. («Euterpe», Erfurt, 1842) [46]

E che cosa rappresentasse come sostanza il modello classico ci è indicato dal cronista dell'«Allgemeiner Musikalische Anzeiger» di Vienna (1830) il quale, rendendo conto del Trio op. 166 di Carl Czerny, rilevava

> [...] anche qui la grande contraddizione del moderno virtuosismo, smarriti in passaggi di ogni specie e in figure colorite al punto da quasi perdere il senso del vero e del semplice, da cui dipende che molti dei nostri più abili pianisti non siano più in grado di eseguire le sonate di Mozart e di Beethoven. [47]

Di questo retaggio di semplicità insuperata, bastante a se stessa, erano specchio le parodie religiose di musica mozartiana, mentre le *Szenen aus Mozarts Leben*, nei termini in cui Lortzing coniugò tali dati stilistici con la tenerezza della modalità espressiva e con la rappresentazione stessa della vita d'artista, si proponeva come il manifesto di quella condizione estetica.

---

[46] Petrat, *Hausmusik* cit., p. 174.
[47] *Ibidem*.

Franco Piperno

LORETO, 1573: COME, PERCHÉ E FRA QUALI CANDIDATI SCEGLIERE IL NUOVO MAESTRO DI CAPPELLA

«Credo che una delle maggiori difficoltà – e al contempo necessità – della ricerca storico-musicale sia quella di spogliarsi di un certo modo, che ci appartiene, di concepire le cose, e di sforzarsi invece di guardarle con l'occhio dei protagonisti, calandosi all'interno di una realtà culturale, anzi antropologica, che è profondamente diversa dalla nostra. Più si studia una data realtà storico-artistica e più ci si rende conto che in ogni ambito della ricerca […] è assolutamente impossibile arrivare a qualche esito credibile e fondato senza inserire un certo prodotto musicale o teatrale-musicale nella realtà antropologica alla quale esso aderisce, una realtà quanto mai lontana dalla nostra». Queste parole compaiono in quello che credo sia l'ultimo studio pubblicato di Francesco Degrada [1], ma potrebbero rintracciarsi, forse non così chiaramente enunciate, fra le righe di molti altri suoi scritti o in diversi volumi collettanei da lui curati, in cui sempre si ammira lo sforzo di far proficuamente interagire documento d'archivio e pagina musicale, indagine storica e analisi stilistica; qui, inoltre, c'è il salutare richiamo alla dimensione viva e cruda dell'antropologia, della quotidianità esistenziale nella quale è e va calata la produzione artistica che noi da troppo lontano studiamo, dimensioni che i nostri approcci 'scientifici' tendono ad annullare o ignorare. In sintonia con le indicazioni di metodo suggerite da Degrada – che sottintendono l'invito a non arrestarsi all'impressione superficiale destata dalla lettura di un qualsiasi documento – esamino qui una lettera in cui si parla, con inconsueta intenzione comparativa, di alcuni musicisti del Cinquecento, delle loro competenze e delle loro vite, dovendosi fra essi scegliere il successore del defunto maestro della cappella di Loreto; epoca e contesto sono assai distanti

[1] *Strategie drammaturgiche e compositive nel «Flaminio» di Giovanbattista Pergolesi*, «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies» 5, a cura di Cesare Fertonani - Claudio Toscani, Milano - Jesi, Università degli Studi di Milano - Fondazione Pergolesi Spontini, 2006, pp. 141-186: 141.

da quelli nei quali Degrada ha svolto la propria attività di ricerca, ma la lezione metodologica che egli ha impartito oltrepassa l'ambito sette-ottocentesco nel quale egli l'ha concretamente applicata.

> [Firenze, Archivio di Stato, fondo Archivio di Urbino, divisione E, b. 86, Carteggio del cardinal Giulio Della Rovere, cc. 1243-1244, lettera di mons. Ruberto Sassatello al cardinal Giulio Della Rovere, Loreto, 19 novembre 1573]:
>
> Marte[dì] passò a miglior vita mr. Giovanni Poynier [*sic*] nostro maestro di capella [2], e ieri fu sepelito con dispiacer comune per quelle buone parti che erano in lui. Dovendosi trattar di condurre in suo luogo un altro, mi è parso dirle che, sì come in tutto quello che a V.S.Ill.ma è tocco sin ora di rinovare in questa chiesa ha sempre avuto mira di accrescere e migliorare, così anco nella presente occasione mi assicuro e la prego che abbi lo istesso pensiero che, come negozio di qualche importanza a questa S.ta Casa, non ha, se spende mille ducati, una tal spesa a esser guidata da uomo che pigli nome per esser maestro di capella di Loreto, ma che ce lo porti e se lo abbi preso col mezzo della sua virtù in altri notabili luoghi. Son dunque certissimo che la S.V.Ill.ma vorrà accomodare questo luogo di un buon uomo, e non un uomo di questo luogo. E come che così sia intrarò a proporle persone che potranno dar sodisfazione a tutti, e esser tali per scienza e bontà di vita, importando questa al pari di quella. Nominarolli tre che sono in Roma, Giannetto da Palestrina, Francesco Roscello, et Gio: Maria Nannino. Questo è mastro di capella di S. Maria Maggiore, è giovane ma di gran principio, e di bonissima vita. Il Roscello V.S.Ill.ma se [lo] deve ricordare, è quello che li mostrò à Roma quei libri di canto tanto belli, che tutti erano suoi, e di cose buone per la chiesa [3]; è stato costui mastro di capella di S. Pietro, S. Giovanni e altri luoghi in Roma, ora credo sia in S. Giovanni, sarà di età di 55 anni. Giannetto lo deve V.S.Ill. ma conoscere benissimo, serve ora mastro di capella di S. Pietro, uomo di 45 anni in scienza principalissimo e essemplarissimo di vita e bontà. Questo si trova accomodato molto bene nel sudetto luogo, e non crederei io mai che si movesse, nondimeno alcuni di questi Padri del Giesù e molti di questi nostri mi dicono che lui fu a questa divozione due mesi sono [4], e mostrò desiderio di venir un giorno à servir questa S.ta Casa. Non è dubbio che se volesse venir lui non si potrebbe migliorar per mio credere. Il Roscello fermamente si averà, perché in Roma fui ricercato da sua parte a procurargli questo luogo, e gli risposi che V.S.Ill.ma non avea per allora pensiero di levar il Pioniero. Il Nannino se ben ha il luogo di S.ta Maria Magg.re verrebbe nondimeno avendone fatto parola con alcuni che me lo hanno referto. Trattarò ora di quelli che sono in Bologna, e dirò che chi non ha avuto o non ha luogo non ha il cervello sano. Il Fornarino, che non averia difetto, ha la capella di S. Petronio; il Spontone ha una infinità di figliole e figlioli, don Domenico Micheli è uomo instabile, ma più alcuno di questi non giongono di

[2] Jean Pionnyer fu cantore a Loreto dal 1536 e ne divenne maestro di cappella nel marzo 1541, carica che tenne ininterrottamente per oltre trent'anni, fino alla morte sopravvenuta il 17 novembre 1573. Cfr. Floriano Grimaldi, *La cappella musicale di Loreto nel Cinquecento. Note d'archivio*, Loreto, Ente Rassegne Musicali, 1981, p. 28.

[3] Dall'espressione sembra dedursi che Rossello sottopose al cardinale alcuni suoi volumi madrigalistici («libri di canto»: ne aveva due all'attivo, pubblicati rispettivamente nel 1562 e 1565) e alcuni manoscritti di polifonia ecclesiastica (non ne pubblicò mai).

[4] Evidentemente Palestrina fu a Loreto nel settembre 1573, in occasione delle annuali devozioni per la festività della nascita di Maria (8 settembre).

> scienza alli tre di Roma. Però se pare a V.S.Ill.ma che si tenti Giannetto io lo farò, e dopo il Giannetto, il Ruscello qual tengo per fermo che si averà e se non, per il terzo, il Nannino. Ho voluto farmi inanzi in questo negozio sapendo che V.S.Ill.ma condonarà a me qualche cosa per quel poco ch'io so di musica e conosco queste genti, e per il desiderio che io ho si facci una buona elezione mediante la quale si abbi a inalzar questa capella, e si tolga a Governatori molta fatica come ho provato io per l'impotenza di questo povero vecchio [5]. Risolvasi dunque V.S.Ill.ma a quello che più le pare acciò almeno questo Natale abbimo un Mastro che è quanto mi occorre al presente. […]
>
> [Poscritto] Il S.r Ercole [Cattabene] mi scrive da Roma che avendole la S.V.Ill.ma fatto istanza che mandi a Ravenna il M.ro che fece quel organo [6], e trovandosi amalato, scrive a me il detto S.r Ercole che io le invii un M.ro Baldiserra da Bologna [7] che ora si trova qui per acordar e riveder questi nostri organi, che di lui si fidaria molto e forsi non d'altri il su detto M.ro. Ho parlato con questo Baldiserra, mi risponde che il muoversi di qui per venir a Ravenna non è a conto di V.S.Ill.ma e per servigio di Lei, [ma] che per M.ro Venereo non vuol muover passo. Piacerà dunque a V.S.Ill.ma di avisar che si ha a prometter e dir a questo M.ro et anco l'opera che dovrà fare, che se non fosse per altro che per accordare, non metterebbe conto che venisse a così longo viaggio, che in Bologna non mancaranno Maestri che saranno atti a questo. [8]

Chi sono gli attori di questo documento? Il mittente, Ruberto Sassatello, è il governatore di Loreto, *castellum* – appartenente alla diocesi di Recanati ma di recente, con Pio IV (1565), pervenuto a indipendenza amministrativa – costruito attorno al Santuario della Santa Casa, allora il più importante luogo di culto mariano della cristianità e da poco completato nelle forme architettoniche attuali. Il destinatario è il cardinal Giulio Della Rovere, noto come «cardinal d'Urbino» per via del casato di appartenenza (il fratello Guidubaldo II è duca di Urbino), ma al momento cardinale titolare della cattedrale di Ravenna e anche, fra le tante cose, 'protettore' (dal novembre 1564) della Santa Casa; è fra i più zelanti esponenti del clero controriformista. Sassatello è amministratore solerte del Santuario e fedele servitore del cardinale (grazie al quale conta di far carriera nella gerarchia ecclesiastica); forse è di suo musicofilo (si schermisce: «[…] per quel poco ch'io so di musica e conosco queste genti»), certamente è al corrente degli interessi musicali del Della Rovere visto che musica, musicisti e strumenti musicali non di rado sono oggetto di scambi epistolari fra il cardinale e diversi corrispondenti lauretani. Giulio Della Rovere, che ha promosso la rinascita della cappella musicale della cattedrale di Ravenna ingaggiandovi Costanzo Porta – sottratto nel 1567 alla basilica del Santo di Padova – e facendovi costruire un nuovo organo, ha molto a cuore anche le sorti della cappella lau-

[5] Si riferisce all'arciprete di Loreto, decano del capitolo dei canonici.

[6] Si riferisce a Venereo da Lezze, organaro, autore dell'organo della cattedrale di Ravenna, costruito fra il 1571 e il 1572 e collaudato nel gennaio 1573 dall'organista lauretano Sebastiano Hay.

[7] L'organaro bolognese Baldassarre Malamini.

[8] Questo poscritto, relativo a vicende che riguardano l'organo di Ravenna, non sarà trattato nella discussione che segue.

retana su cui è costantemente informato dagli amministratori locali (l'arciprete, il luogotenente, il governatore, lo stesso maestro di cappella); frequenti i suoi interventi per rimpiazzare cantori o procurarne di nuovi, per migliorarne la qualità e le condizioni di lavoro (a lui si devono le *Constitutiones almae Domus*, Ancona 1576, contenenti anche alcune precise disposizioni su musica, maestri e cantori); numerosi gli scambi e gli incontri di cantori fra Loreto, Urbino e Ravenna [9]. Esposto questo in breve, non sorprende il tenore della missiva sopra trascritta: il solerte amministratore, conscio dell'attenzione del cardinal protettore nei confronti della cappella musicale lauretana, lo informa tempestivamente del decesso del maestro di cappella Jean Pionnyer e inizia a ragionare sulla successione sperando, per il bene dell'istituzione, di avere un nuovo maestro entro un mese circa.

L'iniziativa del Sassatello non fu isolata, perché il cardinale ricevette anche da parte dei canonici del capitolo la supplica per una sollecita nomina del nuovo maestro di cappella; e di uno valido, dato che la spesa per il suo onorario sarebbe ricaduta su di loro [10]. Ma essa non sortì l'esito apparentemente desiderato: il nuovo maestro di cappella venne assunto non prima dell'anno successivo (3 settembre 1574) e fu Costanzo Porta, un nome del tutto diverso da quelli esaminati e proposti dal governatore. Proprio su questo aspetto della lettera del Sassatello intendo soffermarmi: sul quadro da lui offerto sui principali (o tali da lui reputati) maestri di cappella del tempo, sui giudizi da lui espressi e sulle possibili ragioni della diversa scelta operata dal cardinale, anche per riflettere sulle condizioni materiali e i risvolti antropologici del mestiere di musicista nel secondo Cinquecento che, come sopra si accennava, la lettura dei documenti coevi deve sollecitare.

Sassatello fa una considerazione preliminare: il nuovo maestro di cappella dovrà essere degno e meritevole, per virtù già acquisite, del posto che andrà a occupare e non dovrà essere 'dignificato' e reso famoso da quest'ultimo (non «uomo che pigli nome per esser maestro di capella di Loreto, ma che ce lo porti e se lo abbi preso col mezzo della sua virtù in altri notabili luoghi»). Non cadiamo nel tranello tesoci dall'estensore del documento e non diveniamo complici dei suoi scopi; si tratta di un'osservazione ovvia e complimentosa, pertanto priva di qualsiasi utile valore critico, in quanto la dichiarata eccellenza della cappella lauretana altro non intende essere che il simbolo dell'eccellenza del suo illustre e munifico protettore che ha fin lì operato con l'intento di «accre-

[9] Sui rapporti del cardinal Della Rovere con la cappella musicale lauretana e le sue iniziative relative alla circolazione di musicisti fra quella e le cappelle di Ravenna e Urbino, da lui controllate, cfr. il mio *Giulio Della Rovere e la rete di relazioni musicali fra Loreto, Urbino e Ravenna*, negli Atti del Convegno *Cinque secoli di storia delle cappelle musicali europee. La musica presso il santuario di Loreto* (Loreto, 20-21 ottobre 2007), ora in stampa a cura di Dinko Fabris e Paolo Peretti.

[10] Carteggio del cardinal Giulio della Rovere cit., c. 1303, lettera dei canonici del capitolo di Loreto, *ivi*, 22 novembre 1573.

scere e migliorare» la Santa Casa; lo zelo del governatore, in ultima istanza, più che a giovare all'istituzione, mira ad acquisire benemerenze presso il cardinal Della Rovere. Di necessità la predetta considerazione orienta anche il resto del discorso del Sassatello; tutti i possibili candidati da lui considerati provengono da «notabili luoghi» di un unico ambiente: cappelle e istituzioni ecclesiastiche del solo Stato pontificio (Roma e Bologna), col che esso viene implicitamente indicato come l'unico che garantisca l'eccellenza professionale di chi vi occupi posizioni dirigenziali e di responsabilità.

Certo Sassatello non è un 'addetto ai lavori', può non essere a conoscenza di nomi attivi presso istituzioni fuori dai confini del papato; ma io credo che egli debba essere accusato non di un reato di omissione, bensì di rimozione: il suo orizzonte, per condizionamento sociale e ideologico, non oltrepassa i confini dello Stato pontificio. Difficilmente, tuttavia, avrebbe potuto sfuggirgli almeno il nome di Costanzo Porta, proprio perché maestro di cappella particolarmente gradito al cardinal d'Urbino e di cui, fra l'altro, si conservava un buon ricordo nella vicina Osimo, dove Porta aveva esercitato il proprio magistero musicale dal 1552 al 1564. Dunque lo zelo del Sassatello, viziato dalla predetta rimozione, si traduce in *gaffe* nei confronti del signore che avrebbe voluto, invece, servire e blandire.

Ma *gaffe* è forse tutta l'iniziativa del Sassatello: come avrebbe potuto il cardinale, di per sé colto e prudente, ignorare l'insieme delle informazioni biografiche, professionali e artistiche che egli ingenuamente gli snocciola e riassume? Come ha potuto immaginare, il povero governatore, che le sue indicazioni e i suoi suggerimenti avrebbero in qualche modo potuto orientare le scelte e i piani dell'illustre protettore? Veniamo alle considerazioni specifiche sui potenziali candidati alla successione, iniziando dai tre romani.

- Palestrina: quarantacinquenne (in realtà ha quarantasette anni), maestro di cappella di San Pietro (Cappella Giulia, dal 1571), eccellente, stimato, ottimamente retribuito. Forse non si muoverà mai ma, essendo stato a Loreto nel settembre 1573 (cfr. nota 4), avrebbe lasciato trapelare il «desiderio di venir un giorno à servir questa S.ta Casa»; la notizia non è verificabile, ma è coerente con i sentimenti di insofferenza che Palestrina ha più volte esternato nei confronti delle chiusure e rigidità dell'ambiente controriformistico romano [11]: ma avrebbe potuto Loreto costituire una valida soluzione a questa sua insofferenza? In ogni caso Palestrina è la prima scelta.
- Rossello: su Francesco Rossello il governatore sembra molto ben informato (ne conosce anche episodi biografici passati, come il magistero nella cappella Giulia, risalente al lontano biennio 1548-1550) [12]: ciò forse dipende dal fatto

[11] Sull'occasionale ricerca di incarichi extra Roma, da parte di Palestrina, cfr. Noel O'Regan, *Palestrina, a musician and a composer in the market-place*, «Early music» 22/4 (1994), pp. 551-572, *passim*.

[12] Su Rossello (François Roussel) si veda Greer Garden, *François Roussel: a northern musician in sixteenth-century Rome*, «Musica disciplina» 31 (1977), pp. 107-133; in particolare, per il periodo che qui interessa, pp. 116-120.

che recentemente il musicista gli avrebbe direttamente manifestato il proprio desiderio di venire a Loreto («[…] in Roma fui ricercato da sua parte a procurargli questo luogo») e potrebbe averlo all'uopo informato sulla sua pregressa carriera professionale. Questo abboccamento potrebbe essersi verificato in un periodo compreso fra l'aprile del 1571 e il settembre del 1572 durante il quale Rossello è apparentemente senza incarichi, dopo aver lasciato S. Luigi dei Francesi e prima di assumere il magistero della cappella di San Giovanni in Laterano. Sassatello sa anche che Rossello ha sottoposto proprie musiche al cardinale e ne conosce l'età, circa cinquantacinque anni [13]. La carriera di tutto rispetto, la diretta conoscenza e la dichiarata disponibilità, ne fanno un candidato del tutto raccomandabile, sia pur come 'seconda scelta'.

- Nanino: Giovanni Maria Nanino è il più giovane dei tre (nel 1573 non ha ancora trent'anni) «ma di gran principio», tanto che occupa il posto di maestro di cappella in Santa Maria maggiore essendo succeduto a Palestrina nel 1571; la possibilità che egli sia disponibile a trasferirsi a Loreto è affidata al *gossip*: «verrebbe nondimeno avendone fatto parola con alcuni che me lo hanno referto».

È evidente, nel caso dei romani, che il panorama delle candidature è condizionato dal verticistico concetto di eccellenza attribuito allo svolgimento della professione presso le principali istituzioni ecclesiastico-musicali di Roma; 'primi musici' sono coloro che appartengono (Palestrina) o sono appartenuti (Rossello) alla cappella di San Pietro o chi, come Nanino, non solo occupa un posto paragonabile per importanza e responsabilità, ma è stato anche a stretto contatto con l'attuale maestro in San Pietro. Di qualche interesse, in questo senso, è esaminare i nominativi di coloro che Sassatello non prese in considerazione, cioè i musicisti titolari di importanti incarichi in Roma ma per qualche motivo da lui ritenuti a priori inidonei. Possiamo elencare almeno: Annibale Zoilo (coetaneo di Nanino, già maestro di cappella di San Giovanni in Laterano, 1568-1570, e attualmente cantore nella cappella pontificia [Sistina]); Bartolomeo Roy (Le Roy; anch'egli già maestro in San Giovanni, 1570-1572, e attualmente maestro in San Luigi dei Francesi); Jean Matelart (maestro di cappella in San Lorenzo e Damaso dal 1565); Tomás Luis De Victoria (già maestro nel Seminario romano, appena trasferitosi al Collegio germanico). La rosa sarebbe ampia, ma evidentemente Sassatello intende limitarla a quella che egli considera la punta dell'*iceberg*, ai picchi di assoluta eccellenza, secondo la sua opinione, un'eccellenza certificata dall'istituzione di appartenenza più che da considerazioni di ordine artistico. Fra questi candidati eccellenti la scelta è imbarazzante, anche se forse Sassatello sa meglio di quanto egli stesso esprima che Palestrina non lascerà San Pietro, né Nanino Santa Maria maggiore, posizioni di vertice nell'un caso, e di assoluto prestigio per un emergente nell'altro perché essi accettino di

[13] Il dato ha una certa importanza perché consente di fissare la data di nascita del Rossello, in precedenza sconosciuta, al 1518 circa (finora si indicava congetturalmente il decennio 1516-1526 come ambito in cui avrebbero dovuto cadere i natali del musicista).

spostarsi in provincia. Forse la candidatura su cui egli punta di più e su cui ha più speranze di riuscita (Sassatello sensale di maestri di cappella?) è quella di Rossello, che egli presenta con sospetta dovizia di particolari.

Diviene a questo punto pura formalità l'allargamento della rosa dei candidati a musicisti di Bologna, seconda città dello Stato pontificio, verso i quali Sassatello usa toni quasi sprezzanti («[…] alcuno di questi non giongono di scienza alli tre di Roma»); egli comincia col dire, coerentemente col proprio concetto che l'eccellenza del musico è garantita dall'istituzione di appartenenza, che non parlerà di chi non ha un posto stabile e degno, perché ciò significa che costui «non ha il cervello sano», poi sbriga la formalità con poche parole. Il Fornarino (Stefano Bettini) è fuori discussione perché è attualmente (dal 1570) maestro di cappella in San Petronio e certamente non accetterà di trasferirsi; e pure sarebbe l'unico «che non averia difetto» (il giudizio positivo è concesso proprio a chi si dà per certo sia fuori causa per scontata indisponibilità). Bartolomeo Spontone, polifonista prolifico e stimato, va scartato per via della sua numerosa famiglia, che sia questa la causa oggettiva o soggettiva della sua inadeguatezza, mentre psicologica (o morale) appare l'inadeguatezza di Domenico Micheli («uomo instabile») [14]. Le ragioni per cui questi due ultimi musicisti sono sconsigliati, a prescindere dall'opinione personale del fin troppo solerte Sassatello, svelano un ulteriore risvolto antropologico nella condizione professionale di un maestro di cappella: per il quale sembrano doversi indicare quali requisiti importanti una famiglia non numerosa (evidentemente impedimento agli spostamenti, causa di una non totale dedizione all'istituzione e magari motivo per richiesta di salario maggiore o di ricerca di ulteriori ed esterne fonti di guadagno) [15] e la saldezza di nervi, messi a dura prova dalla congenita indisciplinatezza dei cantori e dal gravoso impegno didattico e artistico richiesto al musicista. Sassatello e il cardinal Della Rovere, del resto, non ignoravano l'importanza degli aspetti disciplinari ed etici sottesi alla gestione di un organismo collegiale caratterizzato dalla necessaria convivenza fra putti cantori e canonici celibi per voto, convivenza che frequentemente dava adito a pratiche di sodomia e pedofilia; entrambi, tre anni prima, avevano dovuto affrontare lo scandalo del musicista Giovan Lorenzo Primavera scoperto in flagrante reato

[14] Bartolomeo Spontone fu membro del «Concerto palatino della Signoria di Bologna» dal 1553 al 1568 secondo Osvaldo Gambassi, *Il Concerto palatino della Signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte (1250-1797)*, Firenze, Olschki, 1989, p. 709 (i lessici correnti lo danno in servizio lì continuativamente fino al 1582), e poi maestro di cappella in San Petronio dal 1577. Sulla base dei criteri adottati dal Sassatello, Spontoni nel 1573 avrebbe dovuto essere maestro di cappella in Bologna presso qualche «notabile luogo», finora non conosciuto. Altrettanto dicasi per Domenico Micheli di cui, dopo alcuni mesi trascorsi a Udine nel 1567, si perdono le tracce sino al 1577, quando è indicato maestro di cappella in Cesena; anch'egli dev'essere stato attivo presso qualche istituzione bolognese attorno al 1573.

[15] La necessaria ricerca di ulteriori guadagni per sostentamento della famiglia è chiaramente esemplificata dalla vicenda biografica e professionale di Palestrina, anche durante il magistero presso la Cappella Giulia; cfr. O'Regan, *Palestrina* cit., pp. 564-568.

di sodomia con un fanciullo cantore lauretano. Per di più, dal processo che ne seguì, era emersa la diffusione capillare di tali pratiche tra i cantori e i canonici del capitolo della Santa Casa [16]. Anche questi problemi devono esser tenuti presenti nella scelta del maestro di cappella, capo e responsabile di un organismo in questo caso finito nell'occhio del ciclone; dunque meglio non padri di numerosa prole né artisti dai nervi fragili.

Che i bolognesi non siano da prendere in considerazione non fa che confermare la 'filosofia' verticistica che guida il ragionamento di Sassatello: solo a Roma e nelle chiese principali si possono trovare maestri degni e capaci di succedere al Pionnyer e di ricoprire il delicato incarico a Loreto, maestri fra i quali sia possibile fare «una buona elezione mediante la quale si abbi a inalzar questa capella».

Le cose andarono diversamente, lo si è già detto. Il cardinale doveva muoversi in totale autonomia; se avesse seguito uno dei non richiesti consigli del suo governatore, avrebbe dimostrato di essere protettore poco zelante nonché succube dell'iniziativa di un proprio subalterno. Non credo che egli pensò mai di consultare i tre musicisti romani: un signore della sua levatura sapeva benissimo di non poter andare incontro a un rifiuto e di non disporre della forza persuasiva per imporre il trasferimento (i tre avranno avuto a loro volta i propri protettori in loco, in grado eventualmente di rintuzzare le pretese del Della Rovere) [17]; né è da credere che l'artigiano del tempo fosse sempre disposto a compiacere il signore a ogni suo cenno o desiderio: casi di resistenza e rifiuto sono frequenti e ogni trattativa imponeva prudenza e oculatezza [18]. Del resto è palese che, al di là dell'incarico presso la cappella, Loreto non poteva offrire ulteriori opportunità di lavoro quali quelle disponibili sulla piazza romana e tali da rendere appetibile il trasferimento; come già accennato, il musicista di cappella, a cominciare dallo stesso Palestrina, non si accontentava degli introiti derivati dal suo incarico, ma ricercava opportunità di lavoro anche presso istituzioni, protettori e committenti esterni.

Credo, tuttavia, che nel valutare le ragioni che indussero il cardinal Della Rovere a scegliere Costanzo Porta vada da un lato considerato il fatto che questi godesse della sua piena fiducia, avendolo il cardinale 'collaudato' nel ruolo

[16] Su questo scandalo e sul relativo processo cfr.. Richard Sherr, *A canon, a choirboy, and homosexuality in late sixteenth-century Italy: a case study*, «Journal of homosexuality» 21/3 (1991), pp. 1-22; ripubblicato anche in Id., *Music and musicians in Renaissance Rome and other courts*, Aldershot, Ashgate, 1999 («Variorum reprint»), stessa paginazione.

[17] Nel carteggio del cardinal Della Rovere, presso l'Archivio di Stato di Firenze, non vi è alcuna lettera dei musicisti coinvolti nella successione, né di incaricati e corrispondenti del cardinale, che faccia cenno alla questione e che segnali l'eventuale indisponibilità degli interpellati.

[18] Per casi del genere relativi a un ambiente familiare e vicino al cardinal Della Rovere, quello della corte del fratello duca d'Urbino Guidubaldo II, si veda il mio *L'immagine del Duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca d'Urbino*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 105-106.

di maestro di cappella del duomo di Ravenna, dove egli lo pose nel 1567; ma dall'altro debba essere tenuto in particolar conto anche il fatto che questi era un religioso (minore conventuale: e Giulio Della Rovere era divenuto protettore dei conventuali nel dicembre 1572), dunque votato al celibato e poteva vantare un cospicuo catalogo di polifonia sacra pubblicata a stampa. Sassatello aveva proposto almeno tre musicisti laici e ammogliati, Palestrina, Rossello e Spontone, gli ultimi due conosciuti al 'mondo' esclusivamente tramite la propria produzione di libri di madrigali; egli forse non ha riflettuto sul fatto che il clima post-tridentino e lo zelo controriformistico del cardinal Della Rovere lo avrebbero indirizzato verso scelte diverse. Non esattamente ben visti erano i musici ammogliati a Roma, se impegnati nelle locali istituzioni ecclesiastiche, e svariati pontefici ne pretendevano l'appartenenza al clero; inoltre la produzione profana dei maestri delle cappelle romane era osteggiata: note sono le reprimende pontificie nei confronti del Palestrina, ad esempio. Anche se queste imposizioni e restrizioni non avevano conosciuto un'accoglienza estesa né un'applicazione radicale, ragioni di carattere dinastico (la nipote Virginia aveva sposato un nipote di papa Pio IV) e politico (i Della Rovere erano in quegli anni fedeli sostenitori della politica pontificia e il fratello del cardinale, il duca d'Urbino Guidubaldo II, era prefetto di Roma e aveva governato il conclave che aveva eletto Pio IV) imponevano al Della Rovere l'allineamento su quelle posizioni; da cui la scelta palesemente 'controriformistica' di un religioso nonché prolifico autore di polifonia sacra, come il francescano Costanzo Porta. Una scelta politicamente e ideologicamente orientata che era sfuggita alle limitate e limitanti valutazioni del Sassatello.

Letta così, la lettera del Sassatello cessa di essere gustosa testimonianza sul 'valore' attribuito ad alcuni personaggi della scena musicale cinquecentesca e su di una mancata 'svolta' al loro cammino artistico e svela significativi retroscena sociali e antropologici nell'operato del governatore lauretano, nella prassi professionale del maestro di cappella cinquecentesco e nelle motivazioni che hanno condotto alla scelta definitiva del nuovo maestro lauretano. È un tentativo, in ogni caso necessario, di osservare la realtà «con gli occhi dei protagonisti», realtà che non è quella che il documento a prima vista descrive, bensì quella che esso sottintende, cela o ignora e, in ultima istanza, falsifica.

Herbert Schneider

ANALYTISCHE ANMERKUNGEN ZU LUIGI CHERUBINIS «MESSE DE REQUIEM» C-MOLL

Die *Messe de Requiem* c-Moll gehört zu den bis heute hochgeschätzten Kompositionen Cherubinis, ein Werk, das oftmals in einem Zug mit den beiden berühmten Requiem-Vertonungen von Jommelli, und Mozart genannt wird [1]. Alle drei sind Schlüsselwerke, die in Frankreich oft aufgeführt wurden [2]. Cherubinis erste Totenmesse entstand als Auftragswerk für die Erinnerungszeremonien zum ersten Todestag Ludwigs XVI. und «le rétablissement des sépultures royales en la basilique de Saint-Denis» [3] und wurde am 21. Januar 1817 in der Basilika St. Denis erstmals aufgeführt. Dem französischen Gebrauch folgend fügte Cherubini das *Graduale* «Requiem aeternam dona eis» und nach dem *Sanctus* das *Pie Jesu* für die Elevatio hinzu.

Der im Eigenverlag Cherubinis erschienene Erstdruck kam, lediglich mit neuem Titelblatt versehen bei der «Lyre Moderne» heraus und in neuem Notenstich, mit gleichem Seitenlayout, gleicher Seitenzahl und der Platzierung der Metronomangaben an gleicher Stelle bei Simrock in Bonn und Köln, lediglich ergänzt durch den Klavierauszug von A.F. Wustrow, der jeweils auf den Partiturseiten im Anschluss an die Stimme der Kontrabässe notiert ist. Die Stimmbezeichnungen italianisierte Simrock (z.B. Viola für Alto, Coro für Chœur) und veränderte die Anordnung der Instrumente. Im Pariser Druck liegt die

---

[1] Z.B. Les frères Escudier, Art. *Requiem*, in *Dictionnaire de musique théorique et historique*, Paris, Michel Lévy, 1854, S. 162: «Il y a de sublimes musiques composées sur ce thème, par Jommelli, Mozart et Cherubini».

[2] In seiner Dissertation *Die Messen von Luigi Cherubini*, Bonn, 1980, hat Hans Ternes alle bis dahin bekannten Ausgaben der *Messe de Requiem*, die Literatur über das Werk und die Aufführungen bis 1976 dargelegt (S. 72-87). Im analytischen Kapitel (S. 215-239) beschränkt er sich weitgehend auf die textliche und formale Gliederung der beiden Totenmessen Cherubinis und geht etwa auf die Fuge «quam olim»-Fuge gar nicht ein.

[3] Joël-Marie Fauquet, Art. *Messe de Requiem*, in *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, éd. par Marc Honegger - Paul Prévost, Paris, Bordas, 1991, Bd. II, S. 1273.

dem Autograph Cherubinis folgende, modernere Notation mit (von oben nach unten) Hautbois, Clarinettes, Bassons, Cors, Trompettes, Trombones, Timballes, Violons, Altos, Chœur, Violoncelles, Contrebasses [4], bei Simrock ist die Abfolge dagegen: Pauken, Trompeten, Hörner, Posaunen, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Violinen, Violen, Chor, Violoncelli, Kontrabässe und Clavicembalo (der Klavierauszug). Die zu Beginn des Offertorium notierte, die Pauken betreffende Anweisung fehlt bei Simrock [5]. Besonders zu erwähnen ist noch die bei Novello in London ohne Erscheinungsjahr verlegte Ausgabe der *Messe de requiem* für Singstimme und Orgel mit der «adaption to English words» von R.G. Loraine.

Dominique Hausfater weist auf die Beliebtheit der Requiem-Vertonungen im Frankreich des 19. Jahrhunderts, wobei man unmittelbar an die großen Trauerzeremonien der Revolutionsepoche, an die Epoche machende *Messe des morts* von Gossec (1760) anknüpfte [6], die durch den Erfolg von Mozarts *Requiem*, das auf Initiative von Cherubini am «30 Frimaire an 13» (20. November 1804) in Paris mit großem Erfolg aufgeführt wurde, einen weiteren Impuls erhielt. Mozarts *Requiem* erschien bereits 1805 im Partiturdruck in Paris bei der Imprimerie du Conservatoire [7]. Alexandre Etienne Choron brachte Jommellis *Missa pro defunctis* bei Auguste Le Duc heraus (siehe *Anhang 1*). Beide Werke wurden in Frankreich sehr geschätzt. Abgesehen vom Einsatz von Solisten, die vom Orchester begleitet werden, für das Jommellis Werk berühmt war [8], bestehen enge stilistische Beziehungen von Cherubinis *Messe de requiem* zu Jommellis Werk, insbesondere in den strengen motettischen Chorsätzen und in den auf wenige Takte beschränkten instrumentalen Einleitungen und Ritornellen [9]. Für Cherubini, der selbst für Trauerzeremonien der Revolution Musik

[4] Lediglich die Posaunenstimmen hat Cherubini am Ende der Partitur separat notiert, die Pauken unterhalb des Kontrabasses; auf der ersten Seite des «Introit» steht der Hinweis: «Les parties des Trombonnes [*gestrichen* ad libitum] sont à la fin». Ich danke Wolfgang Hochstein, der mir die Einsicht in das Berliner Autograph ermöglichte.

[5] Im Druck der Orchesterpartitur folgt meist den Anmerkungen des Autographs, S. 16: «Suit le Trait chanté par le chœur. Immédiatement après le Trait on dit le Dies iræ»; im Autograph steht zu Beginn des «Dies irae», «Timballes ad libitum» (weitere Anmerkungen, die Pausen der Pauken betreffend); S. 68 des Drucks: «Les Tymballes comptent jusqu'à la fugue» (im Autograph ergänzt «en mi♭» und einem Incipit mit Bassschlüssel); S. 101: «Les Tymballes comptent»; S. 112: «Quam olim Abrahæ Au renvoy jusqu'au mot fin».

[6] Dominique Hausfater, Art. *Requiem*, in *Dictionnaire de la musique en France au XIX siècle*, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003, S. 1051. Er nennt eine Zahl von etwa 100 französischen Requiem-Vertonungen im 19. Jahrhundert, darunter viele Auftragswerke, besonders zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

[7] Vgl. Jean Gribenski, *Catalogue des éditions françaises de Mozart, 1764-1825*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2006, S. 333. Kurze Zeit später kam das Werk auch im Klavierauszug mit französischer Besetzung heraus, ebd. S. 334.

[8] Vgl. Michel Brenet, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, Armand Colin, 1926, S. 388.

[9] Eine auffallende Ähnlichkeit in der Melodiebildung und -phrasierung besteht im «pie Jesu» des *Lacrymosa* zwischen Jommelli und Cherubini.

komponierte, so z.B. die *Marches pour la pompe funèbre du Général Hoche* mit einer «Marche religieuse» für Streicher und Tam-tam, und einen *Chant sur la mort de Joseph Haydn* (1810), erschien es nicht problematisch, stilistisch auch an Werke dieser Epoche anzuknüpfen, so u.a. durch den Tam-tam-Schlag, der als «theatralisch» [10] missverstanden wurde.

Wie seine zweite Totenmesse gliedert Cherubini seine *Messe de requiem* in nur sieben Sätze, vermeidet damit also die Nummerngliederung und damit zugleich die zahlreichen Metrum- und Tempowechsel von Mozart und verzichtet auf den Einsatz von Solisten. Bezüglich der Wahl der Metren und Tempi ergeben sich mit Jommelli (Angaben im französischen Druck) mehr Affinitäten als mit Mozart (*Introitus* J: Larghetto **c**, M: Adagio **c**, Ch: Larghetto sustenuto ¢; *Dies irae* J: Maestoso **c**, M: Allegro assai **c**, Ch: Allegro maestoso ¢; *Offertorium* J: ¢, M: Andante con moto **c**, Ch: Andante ¢; *Quam olim-Fuge*: J: ¢, M: Andante con moto **c**, Ch: Tempo di Capella poco Allegro ¢; *Hostias et preces* J: Andantino 3/8, M: Andante 3/4, Ch: Larghetto 3/4; *Sanctus* J: Larghetto 3/4, Ch: Andante 3/4; *Agnus Dei* J: Tempo giusto ¢, Ch: Sostenuto **c**).

Bemerkenswert ist die Instrumentation Cherubinis. Schon oft wurde auf Cherubinis Wahl einer 'dunklen' Instrumentation hingewiesen, also auf den Verzicht der Flöte und das Fehlen der Violinen (dies kommt bereits im *Requiem* von J.J. Fux, K55, vor), der Oboen, Klarinetten und Trompeten, aber auch die Posaunen fehlen im Introitus. Bemerkenswerter aber ist der Einsatz der «timballes voilées» (also ohne Trompeten) in diesem Satz. Wie üblich setzt Cherubini in der *Messe de requiem* Trompeten als Herrschaftssymbol ein, da es sich um die Totenmesse zur Feier des Todestages von Ludwig XVI. (21. Januar 1793) komponiert wurde. Im *Graduale* spielen im Orchester nur geteilte Bratschen, Cello und Kontrabass, während im *Dies irae*, im *Lacrymosa* (Trompeten und Posaunen, um das *fp* zu markieren), im *Offertorium*, im *Sanctus*, im *Agnus Dei* und in der *Communio* das Tutti zum Einsatz kommt. Im *Hostias et preces* und *Pie Jesu* sind Trompeten, Posaunen und die Pauken, im *Pie Jesu* darüber hinaus die Violinen ausgespart.

Der textreichste Teil der *Messe de requiem* ist die Sequenz *Dies irae* mit 17 dreizeiligen gereimten jambischen Strophen. In der 18. Strophe reimen nur die Vers 1 und 2, während der dritte Vers mit dem ersten Vers des 19. und letzten Dreizeilers reimt, in dem «Pie Jesu Domine, dona eis requiem, amen» den metrisch abweichenden Abschluss bildet. Die Spezifik der Vertonungsweise und Konstruktion des Satzes zeigt folgende schematische Übersicht:

- Anfangsfanfare der Blechbläser auf dem Dominantton und spektakulärer Tam-tam-Schlag, eine Reminiszenz an die großen Totenklagen der Revolutionszeit, gefolgt von drei Takten der Streicher, die das Erzittern der Menschen darstellen.

[10] Vgl. Ursula Reichert - Tibor Kneif, Art. *Requiem*, in MGG2 Sachteil, Bd. 8, Sp. 167.

- Strophe 1-2 bilden eine gegliederte Einheit. Die beiden Stimmenpaare S(opran) A(lt) und T(enor) B(ass) werden in der ersten Strophe im Kanon geführt (T. 11-22), die zweite imitatorisch, aber ohne die kanonische Strenge (T. 22-31), ein Takt Ritornell.
- 3. Strophe «Tuba mirum», die ersten beiden Verse werden homophon, der dritte Vers «coget omnes ante thronum» zweimal vertont, das erste Mal wieder paarig in freier Imitation, das zweite Mal in homophoner Deklamation (T. 33-37, Ritornell 38, 39-41, 42-46 und 47-51), Ritornell T. 52-53.
- Der erste Vers der 4. Strophe «Mors stupebit» erfährt die exzentrischste Vertonung auf Grund ihrer durch Pausen und zwei Ritornell-Takte unterbrochenen Deklamation:

  Der zweite Vers wird zweimal paarig (2+2 Takte) und der dritte Vers imitatorisch (Einsatzfolge S T B A) vertont (T. 54-69, Abschluss in Es-Dur).
- In der 5. Strophe «Liber scriptus» transponiert Cherubini die acht Takte des Kanons «Dies irae» von C nach Es, der dritte Vers beginnt kanonisch und wird frei weitergeführt (T. 70-81, Abschluss in F-Dur).
- 6. Strophe «Judex ergo» wieder acht Takte des «Dies irae» Kanons, nun transponiert nach F, mit viertaktiger homophoner Fortführung (T. 82-93, Abschluss in G-Dur).
- Der Text der 7. Strophe besteht aus drei Fragen, von denen die dritte zweimal vertont ist. Vers 1 und 2 sind Kanons der Stimmpaare (T. 94-103), ein Takt Ritornell. Der Orchesterpart der Takte 94-118 ist mit 22-46 (2. Strophe bis 3. Strophe Ende des 2. Verses) nahezu identisch, er reicht von der 7. bis zum Ende des 2. Verses der 8. Strophe.
- In der 8. Strophe nimmt Cherubini die Musik der Verse 1 und 2 (weitgehend identisch) aus der 3. Strophe (T. 33-46 = 105-118) auf, während der 3. Vers (119-128) eine neue Vertonung erfährt: «salva me» wird im dreistimmigen Satz ohne Sopran homophon deklamiert, bevor der Vers im imitatorischen Satz (S A T B) vorgetragen wird (T. 105-129, Abschluss in c-Moll).

Ein neues eine Sexte stufenweise absteigendes Orchestermotiv, das für eine Art thematische Arbeit in den Streichern verwendet wird, leitet den satztechnisch ganz verschiedenen Teil mit analog gebildeten Abschnitten ein, die auch durch die Mitwirkung der Holzbläser am Ende des jeweils dritten Verses (in der Regel die letzten fünf Takte) eine Analogie aufweisen.

- Die 9. Strophe bildet das rhythmische und metrische Modell (5 + 5 + 6 Takte) für die nachfolgenden Strophen 10 bis 14 (zwei davon sind transponierte Versionen) variiert und erweitert im 3. Vers der Strophe 15, mit der dieser einheitlich gestaltete Teil abgeschlossen wird.

Unisono der beiden Frauenstimmen (T. 132-147, Abschluss in As-Dur).

- 10. Strophe Tenöre Unisono (T. 148-183, f-Moll).
- 11. Strophe Unisono der Frauenstimmen (T. 164-179, Es-Dur).
- 12. Strophe Bässe alleine mit der transponierten 10. Strophe (T. 180-195, c-Moll).
- 13. Strophe Unisono der Frauenstimmen, die letzten vier Takte zweistimmig (T. 196-207, G-Dur).
- 14. Strophe Männerstimmen mit der transponierten 13. Strophe (T. 208-219, D-Dur), letzter Takt verschränkt mit der 15. Strophe.
- 15. Strophe als Kanon in den beiden Stimmpaaren mit homophonem Abschluss (T. 219-232, D-Dur).
- Die beiden ersten Verse der 16. Strophe «Confutatis maledictis, flammis acribus addictis» nimmt Cherubini zum Anlass für Tonmalerei und separiert sie vom letzten Vers. Hier werden zum ersten Mal auch zwei Verse teilweise simultan deklamiert: Vers 1 eine gegen drei Stimmen, Vers 2 (mit «maledictis» im Tenor und Alt) in den Außenstimmen, hier die Außenstimmenpaare imitatorisch geführt, Vers 1 in den Stimmpaaren S A und T B; ein Ritornelltakt, dann werden für den dritten Vers die Takte 119-129 (= 251-261, hier lediglich mit Sextakkord von F-Dur abgeschlossen) wiederholt, ein Takt Ritornell zum Beschluss. Die Imperative «salva me, fons pietatis» und «voca me cum benedictis» mit dem gleich lautenden Reim laden zu dieser unveränderten Wiederaufnahme einschließlich des Orchestersatzes ein.
- 17. Strophe: jeder Vers analog vertont mit zwei Takten Solo des Tenors und sieben Takten vierstimmiger Chorsatz mit eintaktigem Ritornell nach den ersten beiden Versen (T. 262-291, c-Moll). Tempo- und Metrumwechsel zum Largo des *Lacrymosa*, in dem der Beginn jedes Choreinsatzes, dann jede Silbe mit *fp* markiert wird.
- Die Musik der Strophe 18 und des folgenden Verses ist in viertaktigen Phrasen gegliedert (T. 292-307, Dominante G-Dur).
- Der Satz endet mit der überwiegend homophonen Deklamation von «pie Jesu», dem jeweils dreimaligen «dona eis» und «Amen» im *pp* (T. 308-322), zwei Takte des Orchesters zum Abschluss.

In diesem Satz schafft Cherubini durch die Reprisen, durch die analoge Gestaltung der Strophen 9 bis 15 und durch die traditionelle deutliche Abgren-

zung des *Lacrymosa* mit dem Tempowechsel eine kompakte und übersichtliche Gestalt. Jommelli gliedert in seiner Vertonung der Sequenz in 1-8 (Teilung von 8), 8 (von «salva me» ab) -16, 17-19 (erster Vers), 19 (ab «pie Jesu»), Mozart in die Strophen 1-2, 3-7, 8, 9-15, 16-17. Nur durch die Zusammenfassung der Strophen 9-15 ergibt sich mit Mozart eine Gemeinsamkeit, aber Cherubini schafft zwischen 10 und 12 sowie 13 und 14 eine ganz andere Binnengliederung.

Das *Offertorium* steht nicht nur im Zentrum des Werkes, hat 516 Takte gegenüber der Sequenz mit 324 Takten die größte Ausdehnung, sondern bildet auch dessen Kern. Cherubini zieht im der Fuge vorausgehenden Teil alle Register, um jedes Detail des Texts auszudeuten. Das einleitende Ritornell exponiert den thematischen Gedanken der Anrede «Domine Jesu Christe» sowie das von den Violinen vorgetragene Orchestermotiv des Dialogs zwischen Orchester und dreimaligem unverändertem Bittruf «libera animas omnium». Obwohl die Subdominante mit *sixte ajoutée* As erklingt, die eine Kadenz zur Tonika Es erwarten lässt, führt Cherubini mit der Zwischendominant F7 direkt nach B-Dur.

«Libera animas» beginnt mit einer durch Pausen unterbrochenen Unisonodeklamation, die mit dem Streichermotiv dialogisiert, erst ab «fidelium» wird ein harmonischer Satz unter Beteiligung der Holzbläser und zweier Hörner aufgefüllt. Mit «de poenis inferni» beginnt der durch Textausdeutung, dynamische Gegensätze, durch eine in entfernte Regionen der B-Tonarten modulierende Harmonik, den kunstvollen motettischen Chorsatz und ein erregtes rhythmisches 'Zittern' des Orchesters gekennzeichneten Abschnitt. Der Modulationsweg führt über die Molltonika Quintenzirkel abwärts, damit ebenso wie der melodische Verlauf und der Einsatz der tiefen Stimmen die Vorstellung der Hölle, des in die Tiefe Fallens unterstützend. Der Wechsel zu dem den Menschen zum «ewigen Licht» führenden Michael wird durch harmonisch durch die Dominante und Doppeldominante, klanglich durch das Aussparen der Bässe im Chor und im Orchester, eine hohe Lage der Stimmen und des Orchesters und damit einen lichten Klang vollzogen. Die durch große Gegensätze gekennzeichnete dynamische Kurve verläuft von der F-Anrufung zu Beginn über das P in tiefer Lage bei «de profundo lacu», das *ff* von «de ore leonis» bis «Tartarus» unter Beteiligung der Trompeten und Posaunen bis zum *pp* von «ne cadant». Der das Erbeben malende Rhythmus im Orchester erscheint immer verschärft gegenüber dem der Singstimmen (*Tafel 1*).

Cherubini folgt der Tradition und vertont die Worte «quam olim Abrahae promisiste, et semini ejus» des göttlichen Versprechens als Fuge, hier mit drei 'soggetti', die bereits in der Exposition der Fuge erscheinen (siehe *Abbildung 1*). In der Literatur wird in der Regel von einer Doppelfuge gesprochen, deren beide Themen simultan exponiert werden. In der Tat werden aber drei Themen durchgeführt. Das im Bass zuerst vorgetragene erste soggetto wird immer auf dem Text «Quam olim Abrahae promisti», das im Tenor exponierte zweite soggetto wie das dritte auf «et semini ejus» deklamiert. Das dritte soggetto bildet zunächst die Brücke zwischen der Exposition und der Beantwortung der ersten beiden Themen.

Tafel 1 - Offertorium: *Gliederung des ersten Teils.*

Text	Tonart	Motivik	Satztechnik	Orchester
Domine Jesu Christe, rex gloriae	Es	sprachgezeugte Deklamation	Bass nimmt Anfangsmotiv voraus, homophon	*colla parte* von Fag bzw. 1. Ob und 2. Klar mit Sopran
Libera anima omnium fidelium defunctorum	B→F7	Tonrepetition, dann Anknüpfen an die erste Phrase	homophon, Dialog Orchester-Singstimmen	Vl Dialogpartner, dann alle Str. und Bläser
de poenis inferni	es/as/des/Dv	sprunghaft	fugato A T S B	Str. *colla parte*, aber mit erregtem ostinatem Rhythmus
et de profundo lacu	Es/as/Dv/as/B	abwärtsgerichtet	Basssolo, 3st. homophone Antwort	Vc und Kb mit Bass, Liegestimmen
Libera eas de ore leonis	B/b/Ges/Des	Septsprung aufwärts	solistischer Beginn, homoph. Fortführung	Anfangsgeste, Tuttiverstärkung
ne absorbeat eas Tartarus	Des/b/F	Tonleiter aufwärts	fugato A B T S	*colla parte*, Aufwärtsgeste
ne cadant in obscurum	Dv	Dv in Abwärts-sprüngen deklamiert	unisono S/A, dann T, B	Str. *colla parte* mit erregtem Rhythmus, ein Ritornelltakt
sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam	F/B/B7	stufenweise abwärts	zwei Stimmen von einer Stimme beantwortet; Aussparung des Basses; hohe Lage	Orchestermotiv aus «Libera eas»; ohne Vc und Kb, Holzbläser

Abbidung 1 - Beginn der Fuge im Erstdruck der Partitur.

1. Die Takte 77-96 stellen die reguläre Exposition dar, die von der Tonika Es zur Dominante B führt: Thema I und II erscheinen in dieser Reihenfolge demnach in B und T, S und B, A und S, T und A, Thema III in A T B und S (alle Einsätze werden regulär nach dem Prinzip Quint durch Grundton, Grundton durch Quint beantwortet). In der Exposition überschreitet Cherubini die Dreistimmigkeit – gemeint ist jeweils die Stimmenzahl des Chores – nicht.
2. Man könnte den folgenden Abschnitt T. 97-102 als von Thema III bestrittenes Zwischenspiel deklarieren (B A T S T, Anfangstöne c d g f b) mit Abschluß in B, aber im weiteren Verlauf wird ein weiterer Abschnitt allein von diesem Thema bestritten, so dass die beiden Abschnitte als Durchführungen des dritten Themas zu verstehen sind. Hier wird die Vierstimmigkeit erreicht.
3. Es folgt Thema I in T B in Terzen und vom S und dann in S T in Terzen vom A beantwortet (T. 103-110, Anfangstöne d/b es g/es as) mit Abschluss in G, wiederum Dreistimmigkeit.
4. 'Reguläre' Durchführung (T. 111-124) mit allen drei Themen in der jeweiligen Folge Thema I, II, III: B T A (Anfangstöne g c c), S B T (c g g), A S B (g c b), Dreistimmigkeit.
5. Die Einsätze und Themenfolge wie in 4., aber nur Thema I in Art einer Engführung in dichterem Abstand (T. 125-132), T A S (es as f), B S T (as es g), Vierstimmigkeit.
6. Durchführung von Thema II: A B + T S A + T S (c f/as f des/f es); es schließt das Thema III in S T A (es b des) an, Dreistimmigkeit (T. 133-140).
7. Ohne von 6 getrennt zu sein – der letzte Einsatz des A (des) erfolgt ein Viertel zuvor – beginnt mit dem augmentierten Thema I im Bass (c) ein neuer Abschnitt, dazu tritt eine neue Vertonung von «et semini ejus» in A T (c f), bevor im S A (f es) das vergrößerte Thema I erklingt kontrapunktiert von einer neuen Vertonung von «quam olim Abrahae» in parallelen Terzen in T B. Der Abschnitt wird im vierstimmigen homophonen Satz in C-Dur abgeschlossen (T. 141-159).
8. Zweite Durchführung (T. 160-176, Vierstimmigkeit) von Thema II unter Beteiligung von Thema III: Thema III B (des); II in S A T B (c f c f), III in A (des), II im S (es) und in Terzen III im B (c) sowie Themenkopf I im A (b, hier «semini ejus») und II im T B (es as).
9. Zweite Durchführung von Thema III (T. 177-186): B S A B T A S T (b b ces ces es es fes fes), auf dem Dominantseptakkord schließend und gefolgt von einem Takt des Orchesters.
10. Più allegro T. 188-214 (ab hier Vierstimmigkeit): Thema I S A T B (es b es b) mit nachfolgender paariger Deklamation des Themenkopfs; über dem Orgelpunkt b im B erfolgen die Einsätze von Thema I in T S A T (b es b es), dann im B (b) mit Abschluss in c-Moll.
11. Thema III in originaler Gestalt und Umkehrung im A (es) und simultan in S (f) T B (Umkehrung in Terzen f/d), im A (f) und simultan in S (g) T

B (Umkehrung in Terzen g es); Themenkopf I sequenziert in parallelen Sexten T B und in Terzen S A; Thema III in Terzen und Umkehrung T B und Originalgestalt F A, Abschluss auf der Tonika Es.

12. Schlussteil mit paariger Deklamation von «et semini ejus» (Themenkopf II mit mehreren Tonrepetitionen) und drei Takten Nachspiel.

Man kann also je zwei Durchführungen mit allen drei Themen und mit Thema II, drei Durchführungen mit Thema III und vier Durchführungen mit Thema I feststellen. Damit liegt eine ganz außergewöhnliche Fuge vor, die auch innerhalb der kontrapunktischen Künste Cherubinis eine Sonderstellung einnimmt. Kann man hier wie Joël-Marie Fauquet – «bien que proche de la fugue d'école, expose simultanément sujet et contre-sujet» [11] – von einer Nähe zur schulmäßigen Fuge sprechen? Interessant ist noch ein Blick auf die Ambitus der vier Stimmen: der Sopran hat als bemerkenswerten tiefsten Ton b und Spitzenton as''; Alt b-f'', Tenor d-as' und Bass B-es'.

Im *Pie Jesu* sind die letzten Worte des *Dies irae*, erweitert durch «sempiternam» aufgenommen. Stilistisch stellt sich durch das alla breve-Metrum, die stetige Bewegung in Halben, den imitatorischen Satz, die Ligaturen und das f-Moll die Assoziation 'stile antico' ein. Nach dem viertaktigen Anfangsritornell trägt der Sopran den Text aus dem *Dies irae* in einer achttaktigen Phrase vor, die einen idealen Bogen im Sinne des Palestrinastils ausführt – (c) f bis d aufsteigend und zu f zurückkehrend –, gefolgt von einem fünftaktigen Ritornell; beide Phrasen werden wiederholt, die vokale Linie wird dabei vom Tenor ausgeführt, die Abschlüsse sind auf der Dominante und auf der Zwischendominante zur Tonikaparallele. Jetzt beginnt der imitatorische vierstimmige Satz mit dem gleichen soggetto.

Erst nach der Wiederaufnahme von «dona eis», hervorgehoben durch den punktierten Rhythmus wird der Text mit «sempiternam» erstmals zu Ende geführt und dann im imitatorischen Satz über dem Orgelpunkt des Basses «sempi-*ter*-nam» erneut ganz vorgetragen. Cherubini greift das gleiche zweitaktige Ritornell dreimal auf, das letzte Mal in einer Abwärtsbewegung erweitert und zum Abschluss im Einklang geführt. Die Instrumentation der Ritornelle mit Klarinetten und Fagotten und einzelnen Liegetönen der Hörner – die Streicher übernehmen in den Vokalsoli den imitatorischen Satz und gehen beim Chor *colla parte* – evozieren den Orgelklang. Die Innigkeit und Schlichtheit des *pp* beginnenden, im Mittelteil zum *p* wechselnden und zum *pp* zurückkehrenden Satzes ist von außerordentlicher Wirkung.

Dem *Agnus Dei* gibt Cherubini eine klare dreiteilige Gliederung. Der erste in Phrasen mit jeweils gleichem motivischen Material bestrittene Abschnitt, in dem die Stimmen immer an gleicher Stelle einsetzen und enden, besteht wie bei Mozart (dort aber jeweils in erweiterter Form) aus der dreimaligen Verto-

[11] Fauquet, Art. *Messe de Requiem*, in *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, Bd. II, S. 1274.

nung von «Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona eis requiem». Die Struktur ist durch die Motivik des Orchestersatzes bestimmt:

T. 1-4 (in G-Dur schließend)	5-6 (c-Moll)	7-9 (G-Dur)
T. 10-13 (= 1-4)	14-15 (f-Moll)	16-18 (f-Moll)
T. 19-22 (G-Dur)	23-24 (Es-Dur)	25-27 (Dv)

Im ersten Viertakter wird das Motiv exponiert, das auch dem der *Communio* bzw. dem dritten von Berlioz als «Marche de la Communion» bezeichneten Teil zugrunde liegt. Beim Hören des ersten Teils stellt sich der Eindruck ein, es handle sich um eine unregelmäßig gebaute Periode mit einem viertaktigen Vorder-, einem zweitaktigen Mittel- und einem dreitaktigen Nachsatz.

Im Mittelteil steht das Wort «sempiternam» im Zentrum, mit ihm beginnt dieser Teil, mit langen Liegetönen (Hypotyposis) die ewige Dauer veranschaulichend. Mit Hilfe der Chromatik – *colla parte* gehen die Streicher und teilweise auch die Bläser mit –, durch den imitatorischen Einsatz der Singstimmen und ihr chromatisches Aufsteigen erzeugt Cherubini eine große Spannung. Das *pp* wird nur durch ein Crescendo unterbrochen, das zu einem sehr wirkungsvollen nur eine Halbe dauernden *f* führt. Das Orchester unterstützt das dramatisches Geschehen durch die «timballes couvertes» und durch die Tonrepetionen in den Streichern. Von Marsch konnte Berlioz mit Recht bei der *Communio* «Lux aeterna» sprechen und zugleich sich an der eigenwilligen, unregelmäßigen Phrasenbildung von Cherubini freuen: Das Orchester ist in zwei siebentaktige und sechs viertaktige Phrasen gegliedert. Das eintaktige Hauptmotiv wird in den Streichern wie in einer Durchführung durch die Stimmen geführt: Bässe, Viola, Violine 1, Viola+Fagott/B, Va, Vl 1, Va + Fg/B, Va, Vl 1, Va + Fg/Vl 1, Vl 1 + 2, V 1, Va + Fagott/Vl 1, Vl 1 + 2, V1, Va + Fag/Vl 1 + 2, Va + Fag, Vl 1 + 2, Va + Fag/dreimal Viola.

Einzelne Merkmale der *Messe de requiem* seien noch kurz erwähnt, so die Modulation im *Introitus* bei «exaudi orationem», wo Cherubini von B-Dur in acht Takten nach as-Moll moduliert, der eine 'tempête' evozierende Teil des *Dies irae* nach dem Tam-tam-Schlag (Tremoli der Streicher, *ff*-Einsatz der Blechbläser), der Wechsel in die lichten Höhen bei «sed signifer sanctus Michael», die an den späten Verdi erinnernde Ausklingen der Abstieg der beiden Violinen vor dem Beginn der Fuge «quam olim». Das Triller-Motiv in den Violinen, verdoppelt gelegentlich in den Bratschen, Oboen und Klarinetten, erweckt den Eindruck einer musiktheatralischen Szene im «Hostias preces». Das glanzvolle Sanctus ist auf knappe 37 Takte reduziert. Dass es sich um ein für die Liturgie bestimmtes Werk handelt, wird u.a. bereits aus der Besetzung und den knappen Proportionen besonders der Ritornelle und Nachspiele deutlich. Einer Tradition der französischen Kirchenmusik folgend, versieht Cherubini die Sätze seiner Partitur nicht nur mit Metronomangaben, wie das zu dieser Zeit in Frankreich üblich wurde, sondern darüber hinaus mit genauen Zeitangaben. Für jeden Satz und für die gesamte Aufführungsdauer enthält das Autograph

die 'minutage' (siehe *Anhang 2*) und veranschlagt für die Gesamtdauer der Totenmesse 36'30 Minuten [12]. Zählt man aber die 'minutages' der einzelnen Sätze zusammen, kommt man bei ihm auf 37'23 (*Abbildungen 2-3*).

Während die Metronomangaben in die Partiturdrucke übernommen wurden, fehlen darin die 'minutages'. Der Vergleich der Zeitmessungen und Metronomangaben Cherubinis mit einigen der zahlreichen Einspielungen der *Messe de requiem* offenbart die teilweise große Diskrepanz zwischen den Vorstellungen Cherubinis und seiner Interpreten. Dafür wurden die Aufnahmen unter den Dirigaten Arturo Toscaninis [13], Gennadi Rozdestvenskijs [14], Riccardo Mutis [15] und Diego Fasolis [16] verglichen. Auf die Bewertung der Ausführung durch den Chor und das Orchester muss hier verzichtet werden, obwohl sich da auch wichtige Erkenntnisse ergeben würden. Am nächsten zur den 37'23 bei Cherubini kommt Toscanini, der etwa 10 Minuten länger braucht, Fasolis fast 11, Muti 12 und Rozdestvenkij, der 16 Minuten 'überzieht'.

Den *Introitus* nehmen alle vier Dirigenten langsamer als vorgeschrieben, besonders groß ist der Abstand bei Rozdesvenskij, der in weiteren drei Sätzen ein erheblich langsameres Tempo als vorgeschrieben wählte. Mit seinem Tempo im *Dies irae* wird er dagegen dem 'tempête'-Charakter großer Teile des Satzes am ehesten gerecht, aber auch die anderen Interpretationen haben trotz erheblicher Überschreitung der Zeitangabe um etwa 1'30 diesen Charakter noch getroffen. Cherubini notierte die Fuge «quam olim» im Autograph entsprechend der Metronomangabe in Halben im *alla breve*-Metrum, in den Drucken allerdings steht **c** [17]. Dem *alla breve* und der Metronomangabe werden Toscanini, Muti und Fasolis noch einigermaßen gerecht, nicht aber Rozdestvenskij, der anstelle von 𝅗𝅥 = 120 etwa zwischen 92 und 96 alterniert.

---

[12] Cherubinis Angaben zur Gesamtdauer des *Offertoriums* und der *Messe* sind nicht genau berechnet. Die Schwierigkeit, auf die von Cherubini angegebene Gesamtdauer von 12' beim *Offertorium* zu kommen, stellt sich, auch wenn man die korrigierte Angabe nach der Fuge als 1'45 oder 2'45 liest. Zählt man die Zeitangaben Cherubinis für die drei Teile zusammen (4'45, 2'45, 4'15) und rechnet die Wiederholung der Fuge (2'45) hinzu, dann kommt man auf 13'50; liest man die Angabe der Fuge als 1'45, kommt man auf 11'50. Rechnet man die Einzelangaben Cherubinis zusammen (mit 12' für das *Offertorium*), kommt man auf 37'23, nicht aber auf 36'30. Zur 'minutage' in Opernpartituren der Zeit nach 1800 und zur systematischen Einführung der Metronomangaben darin, vgl. Thomas Betzwieser, *Zeitdauerangaben und frühe Metronomisierungen in französischen Opernpartituren der 1810er Jahre*, in Michelle Biget-Mainfroy - Rainer Schmusch (Hg.), *L'esprit français und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin / et la musique en Europe. Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique. Festschrift für Herbert Schneider*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2007, S. 466-485.

[13] Toscanini Edition, volume 61, RCA GD 60272 (NBC broadcast 1950).

[14] The Classical Revelation RV 10008 (Aufnahme vom 5. April 1983).

[15] Speciale Amadeus, EMI AMS 31-32 (aufgenommen 2000).

[16] Naxos 8.554749 (aufgenommen im September 1973).

[17] Im Vorwort seiner Ausgabe (Peters 1964, o. Paginierung) betont Rudolf Lück, er habe zwei Metronomangaben (T. 77 und 188 im *Offertorium*) auf Halbe statt auf Viertelnoten bezogen, «was dem Alla-breve-Charakter dieser Fuge besser gerecht wird».

Abbildung 2 - 'Minutage' am Ende des «Hostias».

Abbildung 3 - 'Minutage' am Ende der Messe.

Das *Pie Jesu* Toscaninis nimmt durch sein besonders langsames Tempo eine Sonderstellung ein, während er mit Abstand vor allen anderen Dirigenten dem gewünschten Zeitmaß Cherubinis im *Agnus Dei* am nächsten kommt. Es muss schon erstaunen, dass Toscanini vor der Zeit der historischen Aufführungspraxis die Zeitabläufe insgesamt am genauesten respektiert, die Cherubini vorgegeben hat.

Für Berlioz gehörte die *Messe de requiem* trotz einiger kritischer Anmerkungen zu den vorbildlichen kirchenmusikalischen Werken, wie er ausführlich darlegt:

> Je veux parler de la messe du Sacre de Charles X et du premier *Requiem* à quatre voix. On rencontre, il est vrai, dans la messe du Sacre, plusieurs passages dont le style, empreint du défaut que je signalais tout à l'heure [18], a plus de violence que de vigueur, et partant peu d'accent religieux; mais tant d'autres sont irréprochables, et d'ailleurs, la *Marche de la Communion* qui s'y trouve, est une inspiration de telle nature, qu'elle doit faire oublier quelques taches et immortaliser l'œuvre à laquelle elle appartient. Voilà l'expression mystique dans toute sa pureté, la contemplation, l'extase catholiques! Si Gluck, avec son chant instrumental aux contours arrêtés, empreint d'une sorte de passion triste, mais non rêveuse, a trouvé dans la marche d'*Alceste*, l'idéal du style religieux antique, Cherubini, par sa mélodie, également instrumentale, vague, voilée, insaisissable, a su atteindre aux plus mystérieuses profondeurs de la méditation chrétienne […] Le morceau de Cherubini ne respire que l'amour divin, la foi sans nuages, le calme, la sérénité infinie d'une âme en présence de son créateur; aucune terrestre rumeur n'en altère la céleste quiétude, et s'il amène des pleurs dans les yeux de celui qui l'écoute, ils coulent si doucement, et la rêverie qu'il produit est si profonde, que l'auditeur de ce chant séraphique, emporté par delà les idées d'art et le souvenir du monde réel, ignore sa propre émotion. Si jamais le mot *sublime* a été d'une application juste et vraie, c'est à propos de la *Marche de la Communion* de Cherubini.
>
> Le *Requiem*, dans son ensemble, est, selon moi, le chef-d'œuvre de son auteur; aucune autre composition de ce grand maître ne peut soutenir la comparaison avec celle-là, pour l'abondance des idées, l'ampleur des formes, la hauteur soutenue du style, et, n'était la fugue violente sur ce lambeau de phrase dépourvu de sens: *quam olim Abrahæ promisisti*, il faudrait dire aussi, pour la constante vérité d'expression. L'*Agnus* en *decrescendo* dépasse tout ce qu'on a tenté en ce genre; c'est l'affaiblissement graduel de l'être souffrant, on le voit s'éteindre et mourir, on l'entend expirer. Le travail de cette partition a d'ailleurs un prix inestimable; le tissu vocal en est serré mais clair, l'instrumentation colorée, puissante, mais toujours digne de son objet. Inutile d'ajouter que ce *Requiem* est fort supérieur au dernier, que Cherubini composa, il y a trois ans, pour ses propres funérailles, et qu'on a, d'après sa dernière volonté, exécuté à Saint-Roch ce matin. [19]

---

[18] Berlioz kritisierte zuvor die emotionalen und klanglichen Höhepunkte in geistlichen Werken von Cherubini: «Ses morceaux énergiques ne brillent pas toujours par les qualités qui devraient leur être propres; l'orchestre y fait quelquefois, même dans ses messes, des mouvements brusques et durs qui conviennent peu au style religieux». *Cherubini. Esquisse biographique. 20 mars 1842*, in *Les musiciens et la musique*, Paris, Calman-Lévy, 1903, S. 34.

[19] Berlioz, *Cherubini. Esquisse biographique*, S. 35-37.

Anhang 1

Messe de Requiem / A Quatre Parties en Chœur / avec Accompagnement / à Grand Orchestre / par / L. CHERUBINI, / Chevalier de l'ordre Royal de la Légion d'Honneur, / Surintendant de la Musique de S.M. Le Roi de France, / Membre de l'Académie Royale des beaux Arts de l'Institut de France, / de Celle de Musique de Stockholm, associé de l'Institut Royal d'Hollande. etc. etc. / Prix 36f. / à Paris, Chez l'Auteur, Rue du Faubourg Poissonnière, No. 19. / Et en Dépôt, Chez Boieldieu, Rue de Richelieu, No. 92. / Propriété de l'Auteur Déposé à la Direction de la Librairie.
139 S.

Messe de Requiem / A Quatre Parties en Chœur / avec Accompagnement / à Grand Orchestre / par / L. CHERUBINI, / Chevalier de l'ordre Royal de la Légion d'Honneur, / Surintendant de la Musique de S.M. Le Roi de France, / Membre de l'Académie Royale des beaux Arts de l'Institut de France, / de Celle de Musique de Stockholm, associé de l'Institut Royal d'Hollande. etc. etc. / Prix 60f. / A Paris, / A la Lyre Moderne, Magasin de Musique et d'Instrumens, Rue Vivienne, No. 6. / Propriété de l'Auteur Déposé à la Direction de la Librairie. (1819)
139 S.

Requiem / à quatre voix / et à Gr and Orchestre / Partition / par / L-CHERUBINI / Chevalier de l'ordre Royal de la Légion d'honneur, / Surintendant de la musique de S.M. le Roi de France, / membre de l'académie Royale des beaux arts de l'Institut de France, / de celle de musique de Stockholm, associé de l'institut Royal d'Hollande. etc. etc. / avec un arrangement pour le Piano Forte fait par / A.F. WUSTROW. / Prix 20 Frs. / BONN et COLOGNE chez N. SIMROCK. / 1689. (1821)
139 S.; Klavierauszug unter der Partitur notiert auf jeder Seite

MISSA PRO DEFUNCTIS / à Quattro Voci, Concertata / a due Violini, Basso ed Organo, / DI N. JOMMELLI / Scuola Napolitana, 1760. / Publicata coll'aggiunta d'una breve Notizia della vita del detto Autore / E DEDICATA AL REVERENDISSIMO / Monsieur Le Blanc de Beaulieu / Vescovo di Soissons. / DA ALESS. STEFF. CHORON / Prez 24''. / IN PARIGI / Presso Auguste Le Duc e Compagnia Editori e Marcanti di Musica. / *Rue de Richelieu, No. 78, près la Rue Feydeau*. / In Leipzig, *presso Breitkopf et Hartel* In Firenza, *presso Molini Landi e Comp.ia* / In Londra, *presso Cianchettini e Sperati.* In Livorno, *presso P. Pizzotti* (1820)
IV und 81 S.

Anhang 2

Satz	Cherubini	Toscanini	Rozdestvenskij	Muti	Fasolis
Introitus «Requiem aeternam»	Larghetto sostenuto ¢ 𝅗𝅥 = 50 5'30"	𝅗𝅥 = ca. 46 6'56"	𝅗𝅥 = ca. 40 7'58"	𝅗𝅥 = 42 7'18"	𝅗𝅥 = 46 7'14"
Graduel «Requiem aeternam»	Andantino largo 𝅗𝅥 = 72 1'15"	𝅗𝅥 = ca. 50 1'45"	𝅗𝅥 = ca. 44 2'06"	𝅗𝅥 = ca. 54 1'42"	𝅗𝅥 = 58 1'34"
Sequenz «Dies irae»	Allegro maestoso ¢ 𝅗𝅥 = 88	𝅗𝅥 = 84	𝅗𝅥 = ca. 92	𝅗𝅥 = zwischen 100 und 92	𝅗𝅥 = zwischen 84 und 92
«Lacrymosa»	Largo **c** ♩ = 54	♩ = 50	♩ = 52	♩ = 76	♩ = 54
	«Ce morceau dure en tout 8 minutes ½» = 8'30"	10'09"	9'20"	10'05"	10'26"
Offertorium «Domine Jesu»	Andante ♩ = 66 4'45"	♩ = 60/63	♩ = 63	♩ = 72	♩ = ca. 60
«Quam olim»	Tempo a cappella – Poco Allegro 𝅗𝅥 = 120 (Autograph: ¢, Drucke: **c**)	𝅗𝅥 = 100	𝅗𝅥 = zwischen 92 und 96	𝅗𝅥 = zwischen 96 und 100	𝅗𝅥 = 112-116
	Plus vite 𝅗𝅥 = 132 1'45"	Plus vite 𝅗𝅥 = 120	Plus vite 𝅗𝅥 = 108/116	Plus vite 𝅗𝅥 = 108-110	Plus vite 𝅗𝅥 = 120
«Hostias et preces»	Larghetto 3/4 ♩ = 66 4'15"	♩ = 60	♩ = ca. 58	♩ = ca. 54	♩ = zwischen 56 und 52
	«En tout 12 min.»	16'07"	21'37"	16'34"	16'22"
Sanctus	Andante 3/4 ♩ = 80 1'8"	♩ = 92 1'19"	♩ = zwischen 84 und 88 1'20"	♩ = 92 1'20"	♩ = 76 1'33"

Pie Jesu	Larghetto 𝅗𝅥 = 56 2'30"	𝅗𝅥 = 40 4'24"	𝅗𝅥 = ca. 44 3'04" (instr. Anfangstakte fehlen)	𝅗𝅥 = ca. 46 3'49"	𝅗𝅥 = ca. 50 3'38"
Agnus Dei	Sostenuto **c** ♩ = 60 5'30"	♩ = 46 7'04"	♩ = 42 8'30"	♩ = zwischen 44 und 48 7'52"	♩ = 54 7'24"
Summe	«La durée de cette messe est de 36 minutes et 1/2» (*realiter* 37'23")	47'44" (10'11" länger als von Cherubini vorgeschrieben)	53'55" (plus 16'23")	48'40" (plus 11'17")	48'11" (plus 10'48")

Michael Talbot

SOME LITTLE-KNOWN COMPOSITIONS OF TORELLI IN THE BRITISH LIBRARY

1. Torelli's musical standing

Giuseppe Torelli (1658-1709) is not exactly a controversial composer, and his historical significance, at least in general terms, is widely acknowledged, but there is even today a lack of unanimity about the value of his music and the nature and extent of his influence. The situation is complicated within musical historiography by the existence of a Corelli-Vivaldi bipolarity that seems to allow no room for a third seminal figure in Italian instrumental music of the late Baroque. To obtain some idea of how he continues to puzzle or to give rise to mixed impressions, one merely has to compare the following two assessments:

> Torelli rarely wrote a movement of striking beauty and originality, and most musicians would be willing to lose the bulk of his work if thereby they could save the best of Albicastro or Muffat. [1]

> It [Torelli's music] fascinates by its unexpected and often novel ideas: chromatic themes and progressions, abrupt constructions, conflicting rhythms and eruptions of virtuosity and experiments in the field of the concerto. [2]

In the first judgement, that of Arthur Hutchings, Torelli lacks originality; but in the second, from Willi Apel, he is almost too original for his own good. Where does the truth lie?

Torelli, like Vivaldi after him, is sometimes guilty of riding roughshod over musical niceties, and in that respect is never going to be a composer for the ultra-fastidious. But in terms of originality of musical language he is perhaps unrivalled, even by Vivaldi, among Italian composers of instrumental music between Legrenzi and Viotti. He has so many 'firsts' to his credit.

---

[1] Arthur Hutchings, *The baroque concerto*, London, Faber & Faber, 1961, p. 95.

[2] Willi Apel, *Italian violin music of the seventeenth century*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 253.

To start with, he was the probable inventor of the instrumental concerto. Quantz identified him as such [3], and scholars have failed to find any prints or manuscripts of concertos (even under alternative genre designations) that predate the six concertos published in his *Sinfonie a tre e concerti a quattro* op. 5, of 1692. Then, he was the first composer regularly to place internal slow movements in 'free' sonatas, sinfonias and concertos in contrasted keys other than the relative major or minor, thereby adding the final touch to the distinction between a multisectional single-movement work (as the sonata was for all the first half of the seventeenth century) and a multi-movement work (as the sonata grew by stages to become in the second half of that century and the concerto was *ab initio*) [4]. One might add that the freedom of modulation enjoyed within an individual movement by Torelli, who likes to sweep through wide arcs along the rim of the circle of fifths in either direction, is hardly less remarkable for its time [5].

He was also the first composer of concertos to provide slow movements with lyrical solos (one has to wait until Vivaldi for their appearance in fast movements) and popularised a form of tripartite slow movement with a Presto intercalation separating two slow sections that was taken up first by Albinoni and then by Vivaldi (in op. 3 no. 10). He was a pioneer in the use of *all'unisono* scoring in orchestral writing and of cadenza-like (*perfidia*) passages over a pedal bass. He pioneered the use of self-imitative and self-accompanied lines in display writing for strings, breaking out beyond the confines of the scale and the broken chord.

At this point, some explanation and illustration is called for. 'Self-imitation' is where a single melody instrument simulates, by alternation between different registers, the imitation or dialogue of two (or more) instruments. 'Self-accompaniment' is where, by similar shifting between registers, a single melody instrument is able to represent a treble and a bass – and possibly middle strands in addition.

---

[3] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Voss, 1752, p. 294.

[4] 'Free' sonata is a description coined by Peter Allsop (see his *The Italian «trio» sonata from its origins until Corelli*, Oxford, Clarendon Press, 1992) for what others have called 'abstract' sonatas or, more controversially, 'church' sonatas. It, too, is open to objection, since dance-based movements are not 'unfree' in any obvious sense, but I choose it as the best available term in English. Torelli's use of foreign keys in internal slow movements (with changed key signature if needed) is discussed in Apel, *Italian violin music* cit., pp. 248-249.

[5] One important tonal area cultivated by Torelli is the dominant of the dominant: the supertonic major. However, this is not unambiguously a progressive feature, and it is significant that this tonal area is largely shunned by the Vivaldi generation. Rather, it harks back to a period of modal instability earlier in the seventeenth century and can perhaps even be connected historically with 'Mixolydian' cadences within the Lydian mode. However, at the same time Torelli makes regular use, in major-key movements, of the subdominant tonal area, typically as the last area to be visited before the final reaffirmation of the tonic. This act of tonal balancing, untypical for Italian composers of the period (it is rare in Corelli, Albinoni and Vivaldi), certainly qualifies as a forward-looking trait and makes an important connection to J.S. Bach.

Example 1 - J.S. Bach, Concerto for two violins in D minor, *BWV 1043, Violino concertato 1, first movement, bars 21-25 (polyphonic reconstruction).*

Example 2 - G. Torelli, Duet 1 for two violins, *bars 44-56.*

How potent such resources are can be demonstrated by presenting, as *Example 1*, a polyphonic 'composing out' of the first solo passage, for first concertato violin, in J.S. Bach's *Concerto for Two Violins in D minor*, BWV 1043, a work brimming over with indebtedness to Torelli. (For specimens of similar writing by Torelli himself, one need look no further than *Examples 2* and *3*, in which both devices occur with textbook clarity.)

In this phrase, which in Bach's original is of course a consecutive stream of quavers and semiquavers, we see one of the two solo violin lines bifurcate, according to the musical sense, into two lines (self-imitation), each of which has its own bass (self-accompaniment). Thus four lines are latent within one (and the second concertato violin does exactly the same when it responds, conjuring up, at least in theory, a 'choir' of eight violins!). Admittedly, Bach had other suitable models close at hand, particularly within the lute and keyboard tradition (the *style brisé*). Nor would one claim that absolutely no other Italian composer working just before and after 1700 ever cultivated this manner. It is just that Torelli does it so often and so heroically, making it a trademark feature of his style.

There are still more points of originality with which Torelli may be credited. He was a pioneer in the use of what I have called 'motto form': the giving shape to a movement not through (or at least not primarily through) imitative play with a subject but instead through the requotation at strategic points (generally immediately after confirmation of a new key) of a brief melodic idea, freely continued [6]. Ritornello form in the Vivaldian sense differs from this motto form in being based on larger units comprising not only a head-motive (or motto) but also *Fortspinnung* and *Epilog* components, to use the well-known German terms. But Torelli himself was also capable – particularly in slow movements, where dimensions are customarily more concise – of requoting entire ritornello sections, even if this is not an especially frequent occurrence.

Torelli also introduced (more research would be needed to established whether as inventor or simply as populariser) a radically new, looser style of fugal writing. It can be summed up by saying that the principal subject is given the character of a 'tune', with such tune-like attributes as quadratic phrase-structure and an attractive, self-sufficient melodic outline hardly distinguishable from that of a non-fugal motto. The result is that a double statement of the subject (as subject and answer) is little different from the familiar double presentation of a motto, first in the tonic and then in the dominant, with voice-exchange. Torelli also likes to retain the functional continuo basses that themselves do not participate in the fugal discourse, and the result is a type of very simple 'accompanied' fugue, opening with a pair of statements of a melodious subject in the two principal (or only) violin parts; the subject

[6] The description 'motto form' was introduced in my article *The concerto Allegro in the early eighteenth century*, «Music & Letters» 52 (1971), pp. 8-18 and 159-172.

subsequently returns, in a single or twofold statement, at intervals during the movement, passing through a variety of keys. For a perfect example of such a 'fugoid' movement one need look no further than the slow movement of BWV 1043, while similar movements can be found in abundance in the music of such major German composers as Handel and Telemann, even if Vivaldi and other Italians showed little interest in the species. (For a specimen opening of such a movement from Torelli's hand, see *Example 4* below.)

Lastly, and most surprisingly, Torelli almost certainly initiated the concept and practice of a traditionally scored 'free' sonata with concerto-like characteristics (even if the characteristics in question are those of his own concertos rather than of ones constructed according to the Vivaldian model). *Sonaten auf Concertenart* (to use Scheibe's picturesque description) certainly did not need to wait for the full maturity of the younger genre before springing up, and Torelli's examples, some of which we will consider shortly, provide a remarkably precocious demonstration of the return to the parent genre of progressive features developed in its offspring [7]. (There is perhaps a more exact way to describe the sonata-concerto relationship in the years around 1700, but of this more later.)

In short, Torelli 'made the running' in the realm of the concerto and perhaps also that of the sonata (albeit at a more regional level) during the last decade and a bit of the seventeenth century. In the first decade of the new century new figures such as Albinoni came to prominence in the first genre, but Torelli retained a strong presence right up to his death in 1709 (indeed, the posthumously published *Concerti grossi* op. 8, represent, in ambition at least, the summit of his achievement). The second decade coincided with the meteoric rise of Vivaldi, which had the effect of rapidly marginalising Torelli's concertos – but not before they had sunk deep roots in the German concerto, aided by the composer's presence in the German-speaking lands during much of the period (1695-1701) when the orchestra of San Petronio in Bologna, where he served as a player of stringed instruments (violin, viola, cello), was inactive and its members dispersed [8].

Why does Torelli still lack the essential scholarly prerequisites of an important composer? In Franz Giegling's perceptive and still influential study published in 1949 we have a start – but one riddled with lacunae. The focus is

[7] The expression «Sonaten auf Concertenart» occurs, within eighteenth-century literature, only in Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig, Breitkopf, 1745, pp. 375-377 (and also in the periodical article that preceded it). Many recent discussions treat it as a reference to a distinct subgenre – see, for example, Steven Zohn, *The Sonate auf Concertenart and conceptions of genre in the late Baroque*, «Eighteenth-Century Music» 1 (2004), pp. 205-247 – but I prefer to regard it as a broad trend within the sonata tradition that manifested itself in various ways, according to the nature of the concerto type imitated.

[8] On the dissolution of the orchestra, Torelli went with his colleague and friend, the castrato Francesco Antonio Pistocchi, to Ansbach, where he became *Konzertmeister* of the court orchestra.

on the concertos, so the sonatas hardly receive a mention. The source material considered rarely goes beyond the archive of S. Petronio and fails altogether to give an account of the op. 6 *Concerti musicali* (Augsburg - Amsterdam, 1698), which are, historically speaking, the most important collection committed to print by the composer. The thematic catalogue published together with the study is manifestly incomplete, and one has only to look at the work list published in the second edition of the *New Grove* to see how unsystematically it has been extended (or, in most cases, not) by later scholars [9]. No *Opera omnia* exists or, to my knowledge, is planned, and although important scholarly editions of some of the string music have appeared, only the trumpet music, by which Torelli is best known to modern audiences, has received both wide public exposure (in editions published by Musica Rara) and comprehensive scholarly consideration (in Eugene Enrico's doctoral thesis) [10]. The music without trumpet and the sonatas as a whole have fared worst. Naturally, the excellent work that has been done in recent decades on music at San Petronio has valuably increased our knowledge of Torelli's career and music, but it has also inadvertently distorted the picture somewhat by tying him to firmly to one locale and to one institution [11].

San Petronio is, and is likely to remain, the principal repository of Torellian manuscript sources. But there are important holdings also in Dresden (SLUB) and Vienna (Nationalbibliothek), and the interesting thing about these is that they coincide only in part with the published works and with those in the San Petronio repertory. Doubtless, they have some connection with what one might term the composer's 'touring repertory' during his absence from Bologna in Ansbach, Vienna, Amsterdam and elsewhere north of the Alps during the *Wanderjahre* of 1695-1701. A similar collection, a group of six pieces preserved in a contemporary manuscript album that passed from private ownership to the British Library in 1987, has been even less closely studied, although scholars with a non-Torellian, or a more general, interest in the anthology have already described the volume and its contents [12]. The purpose of the present essay is to describe and account for this source and to evaluate the Torellian items in

[9] Anne Schnoebelen - Marc Vanscheeuwijck, *Torelli, Giuseppe*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2nd edn., ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, XXV, pp. 615-619.

[10] Eugene Enrico, *Giuseppe Torelli's music for instrumental ensemble with trumpet*, doctoral dissertation, University of Michigan, 1971.

[11] Among modern studies, the most informative include Anne Schnoebelen, *Performance practices at San Petronio in the Baroque*, «Acta musicologica» 41 (1969), pp. 37-53, and Marc Vanscheeuwijck, *The cappella musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-1695)*, Brussels - Roma, Belgian Historical Institute, 2003.

[12] See: *Nicola Francesco Haym, Complete Sonatas*, ed. by Lowell Lindgren, A-R Editions, Madison, 2002, II, p. 76; Richard Maunder, *The scoring of Baroque concertos*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004, pp. 115 and 117; Michael Talbot, *A successor of Corelli: Antonio Montanari and his sonatas*, «Recercare» 17 (2005), pp. 211-251.

it, relating them to his better-known works in other sources. At the same time, the discussion will permit us to revisit the large claims made for the composer above.

2. The London manuscript [13]

Acquired at auction, the British Library Add. ms. 64,965 contains a miscellany of pieces, extracts from pieces and a short treatise (J.C. Pepusch's *Some general rules of composition*), obviously of British provenance (all the annotations are written in English) and dating from early in the eighteenth century. This album came from the collection of Thurston Dart (1921-1971), the eminent musicologist and harpsichordist, who, according to an inscription on an endpaper, acquired it in Paignton, Devon, c. 1943. A previous owner was James William Dodd (1760-1818), Second Usher of Westminster School (the school attached to Westminster Abbey) in London, whose name and address were originally inscribed on the cover of the album as: «J W Dodd | Dean's Yard. | West.[m] Abby [*sic*]» [14]. The Rev. Dodd almost certainly acquired the album from his late father, likewise named James William Dodd (c. 1740-1796), who was famed as a singer and actor [15]. The latter's extensive collection of music was put up by his son for auction by Leigh and Sotheby in 1797 and thereby became dispersed [16].

The album, in which the German-born Pepusch (1667-1752) is the dominant figure not merely by virtue of the number of items contained but also through their variety, almost certainly originates from this erudite musician's circle of pupils and associates. It is unlikely, however, to have formed part of his own collection, scattered to the four winds at his death, since it is written in a single, unidentified hand that is not his [17]; there would be little point in

[13] This section of the present essay is adapted from the corresponding section of the preface to the author's critical edition of the three violin duets and the sonata for violin, cello and continuo for the publisher Edition HH (Launton, 2006). The two Torelli works for trio in the album likewise appeared in 2006 from Edition HH.

[14] The inscription has been transferred, following the repair and rebinding of the album, to the rear of the flyleaf. On Dodd, who was a cleric of some distinction as well as a composer of salon music (in 1818 his *Ballads of Archery* with music were published in London), see Philip H. Highfill Jr *et al.*, *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers and other stage personnel in London, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973-, IV, p. 438.

[15] On James Dodd the Elder, see Highfill, *A biographical dictionary* cit., IV, pp. 432-440.

[16] See *A catalogue of the very curious and valuable library of the late Mr. William James Dodd* […] *which will be sold by auction* […] *on Thursday, January 19, 1797*, London, George Leigh, 1797. Several items from Dodd's collection are preserved in British libraries.

[17] The hand of the album has been compared with that of the sole known autograph manuscript of Pepusch, a three-part canon in the Bodleian Library, Oxford (Tenbury MS 1175).

having someone else copy out for him a treatise and much music of which he was himself the author. Although each of the 40-odd items in the album is in the same hand, the ink colour of the hand-ruled staves, musical notes and verbal annotations varies greatly. This implies that the album was assembled only gradually. Occasionally, a change of ink colour identifies a later addition to the notation or surrounding text of an item.

A brief bibliographical description of the album and a summary of its contents are needed at this point [18]. The format is upright, and the music is written on 101 folios measuring approximately 320 by 205 mm. On the second free endpaper at the front of the volume (i.e., the folio immediately following the flyleaf) we find a short title: «a very curious and choice selection – | with some excellent Rules for thorough Bass from | D.r Pepusch –» [19]. The third free endpaper has a fuller description: «Musick (in Score) | of two, three, four, | five and six parts, | by Severall authors. | & likewise some Generall | Rules of Composition, & | for playing a thorough | bass on the harpsicord. | [flourish] by D.r Pepusch, and others» (this last line in a different hand).

The items comprising the volume are written continuously, with minimal wastage of space on the staves. The composers represented include composers from Britain and Ireland (Beck, Morgan) immigrant musicians working in England around 1700 (Finger, Pepusch, Visconti), Italians working in the German states (Steffani, Torelli), Italians resident before 1700 in their own land (Bononcini, Caldara, Colombani, Antonio Haym, Marino, Montanari) and the German Becker [20]. Doubtless, these compositions reached Pepusch (if it was indeed he who supplied the copy texts) via many different routes. In the present instance, we are interested particularly in the Torelli compositions, which could have reached Pepusch while he was still in Berlin, which Torelli and Pistocchi are known to have visited in May 1697, remaining there for over a year. But caution is in order: Torelli's presence in Germany led to the wide circulation of his music there, and Pepusch or another could easily have acquired works by him at second or third hand.

I am grateful to Peter Holman for bringing this manuscript to my attention. Holman is currently investigating the possibility that the hand of Add. ms. 64,965 is that of Pepusch's pupil William Babell (c. 1690-1723).

[18] Fuller details can be found in the on-line manuscripts catalogue of the British Library(www.bl.uk/catalogues/manuscripts) or the RISM catalogue of pre-1800 manuscripts in the UK and Ireland (www.rism.org.uk).

[19] The word «curious» is used here in its older meaning of 'interesting'.

[20] I am grateful to Peter Holman for suggesting that «Mr Beck» was not the German Johann Hector Beck but the John Beck active in Edinburgh. Lowell Lindgren makes valuable observations about the manuscript in connection with his edition of the trio sonata by Antonio Haym in *Nicola Francesco Haym, Complete sonatas* cit., II, p. 76, in which he notes the watermark (a version of the familiar arms of Amsterdam motif).

The six items by Torelli in Add. 64,965 are as follows:

Item no.	*Folios*	*Title*	*Scoring*
9(a)	21v-22r	Solo del Torelli without a bass [21]	two violins
9(b)	22v-23r	Solo del Torelli without a bass	two violins
9(c)	23v-24r	Solo del Torelli without a bass	two violins
20	45v-49r	Sonata a 2 violini e organo del Sig^{r} Torelli	two violins and bass
28	61v-65r	Concertino del Sig^{r} Torelli	two violins and bass
36	81v-85r	Sonata Violino é Viola é basso Continuo	violin, cello and bass

Note that in the above table the numbering is that given to items in the British Library catalogue (some variation is possible according to how the items are grouped together). The movement incipits of the six works are presented as *Table 1*. It remains to consider the duets and the three other pieces separately.

3. The violin duets

Nothing quite like these three moderately long (respectively 72, 42 and 50 bars long) movements for a pair of unaccompanied violins exists in the rest of Torelli's oeuvre. Their description as «Solo» in the London manuscript is of course aberrant, but may have arisen from the unfamiliarity of their scoring and nature. They seem to connect two traditions. The first is that of the 'didactic duo', to use Andrea Bornstein's felicitous description [22], which perhaps not by coincidence figured prominently in the system of musical instruction imparted by the Piarists in Bologna.

Angelo Michele Bertalotti's *Solfeggi a canto e alto* (Bologna, Della Volpe, 1744) represent the final flowering of this tradition. Within the Bolognese school of instrumental composition the *ricercari* of Domenico Gabrielli for one and two cellos belong, peripherally, to the same tradition. The didactic nature of such duets is twofold: they are exercises both in basic performance skills and in simple composition. Torelli's own activity as a violin teacher is well documented. In addition to the well-known case of Johann Georg Pisendel, we know of his tuition of Pietro Bettinozzi in Bologna and of Johann Hermann Köhler in Ansbach [23]. One could imagine these duets by Torelli being played by a teacher and his pupil as instructional material.

[21] The phrase «without a bass» is a later addition, written in darker ink. Similarly for the other two duets.

[22] Andrea Bornstein, *Two-part italian didactic music: printed collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744)*, 3 voll, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2004.

[23] On Torelli's period in Ansbach, especially as a teacher, see Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing, Hans Schneider, 2005, pp. 50-58.

Duets 1, 2, 3

Sonata for violin, cello («viola») and basso continuo

Sonata for two violins and bass («organo») (= TV 50)

Sonata for two violins and bass («organo») (= TV 51)

Table 1 - Movement incipits of the six compositions by Torelli in GB-Lbl, Add. ms. 64,965.

At the same time, the length and seriousness of these movements, their high level of contrapuntal activity and the degree of technical proficiency expected from both players make them equally convincing as forerunners of the duet sonatas for violins (and other instruments, such as flutes) that flourished later on in the eighteenth century [24].

One puzzling point needs clarification at the outset. Do these three movements form a cycle, or are they independent? Not only are they comparable in length, but they are also identical in key (D minor with a void key signature), metre (Common Time) and implied tempo (Allegro). They are too similar, in fact, to be interpreted as the first, second and third movements of a single work. However, they could well be adjacent items in a longer original collection that grouped such movements into 'blocs' united by a common key. This is indeed the way in which Pepusch's twenty-three *Aires for two violins made on purpose for the improvement of practitioners in consort* (London, Walsh, [1709]) are mostly presented. It could even be that Torelli's duets, of which Pepusch himself could have possessed more examples, served as his model, although a tradition of such 'didactic duets' already existed in England.

All three duets employ motto form as their structural basis. Duet 1 (following the order in which the pieces appear in the album) is fugal in texture; Duet 2 presents the motto in canonic fashion; Duet 3, however, does not employ imitation at all.

Table 2 - Motto statements in Duet 1.

Bar	1	3	10	18	30	42	44	56	58	62	64
Violin 1	d			d	F	e		B♭			a
Violin 2		a	a				b		F	d	

Table 2 shows how the motto (or subject) circulates between the two parts in the course of the movement. The gaps between entries are filled by episodes closely based on the motivic material of the subject itself. Note how Torelli succeeds in giving the two violins approximate (6:5) parity of access to the subject, while avoiding any facile, over-predictable alternation of entries. The tonal migration from B minor (for the entry beginning in bar 44) to B flat major (for that beginning in bar 56), shown as *Example 2*, demonstrates to perfection what was said earlier about Torelli's propensity to modulate over wide distances. Things to note are the ease and naturalness of the counterpoint, the perfect equality of the instruments, and the spaciousness of the writing, which takes exactly as much time as it needs to journey across the intervening keys (E minor, A minor, D minor, G major, C major, F major, B flat major, E flat major).

[24] Good examples of such sonatas were left by Vivaldi, Tessarini, Telemann and Leclair.

This is 'big' music for a small ensemble. Torelli rounds the movement off not with a restatement of the subject in the tonic but with an attractive coda in which the two instruments for the first time relax enough to play homophonically in parallel intervals.

If one were to seek an appropriate comparator for this movement, taking into account style, structure and compositional technique, one might find it in one of J.S. Bach's *Inventions*, making allowance for the fact that, whereas Bach's two parts occupy distinct treble and bass registers, those of Torelli inhabit the same terrain, constantly criss-crossing.

Duet 2 is similar but more concise. On each of its full entries (i.e., discounting partial entries belonging to the episodic passage-work) the motto is presented twice, quasi-canonically, with either instrument leading.

Example 3 - G. Torelli, Duet 3 for two violins, *bars 39-50.*

This duet cuts a more old-fashioned figure than the first, since its thematic material is exclusively scalar, eschewing broken-chord designs altogether. The music, dominated by the dactyls (quaver plus two semiquavers) of the motto, darts hither and thither in an exciting and effective way, but one is reminded more of early Baroque style (of Castello or Cima, perhaps) than of the post-Corellian period. This movement comes closer than its two companions to the world of the vocal *solfeggio* as represented by Bertalotti's collection.

Duet 3 is a fascinating oddity. Both instruments have a *perpetuum mobile*: that of Violin 1 remains in quavers, while Violin 2 performs in semiquavers from start to finish. The essential thematic material, including the restatements of the motto that give shape to the form, resides entirely in Violin 1. The semiquavers of Violin 2, continually recreating themselves in new shapes, form a free counterpoint. The nature of this counterpoint is highly variable: at one extreme, the relationship of the quavers to the semiquavers resembles that of a principal violin part to its *violino ripieno* partner: in other words, the relationship is one of heterophonic doubling, not of proper counterpoint at all (and one begins to wonder whether a supporting bass part has not perhaps gone missing); at the other extreme, there is traditional contrapuntal opposition, albeit without any hint of imitative play. The music oscillates freely and unpredictably between these two extremes. *Example 3* gives the last 11½ bars of the duet, beginning with the customary entry of the motto in the subdominant key. This extract illustrates the playful variety of figuration cultivated by the second part, while the first maintains unperturbed its striding quavers.

This is music that is not only interesting as an oddity and important for its historical implications (it could be the tip of a submerged iceberg of such pieces in Bolognese and Italian music for violin) but also of high artistic value.

4. The Sonata for violin, obbligato cello and basso continuo

In 1874 Joseph Wilhelm von Wasielewski published, as a supplement to his pioneering study *Die Violine im XVII. Jahrhundert*, an anthology of seventeenth-century music for violin entitled *Instrumentalsätze vom Ende des XI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts* [25]. Its thirty-fifth item is a sonata in D major for the above combination, surviving uniquely in the Dresden collection and therefore perhaps connected to Torelli's northern travels [26]. This striking and very fine composition represents a type of sonata common enough in northern reper-

[25] Bonn, Max Cohen, 1874. There exists a modern facsimile edition of this volume: *Anthology of instrumental music from the end of the sixteenth to the end of the seventeenth century*, ed. by John G. Suess, New York, Da Capo Press, 1974.

[26] D-Dl, Mus. 2035-Q-4, formerly Cx 1000.

tories (cf. Buxtehude's opp. 1 and 2), where the bass viol rather than the bass violin or cello is the lower obbligato instrument, but rare in an Italian context, where an obbligato cello more often plays an elaboration of the continuo line than a fully independent part resembling a second violin transposed down an octave [27]. To find a similarly scored and conceived sonata by a Italian composer of comparable fame, we have to wait for Vivaldi's RV 83, probably dating from the 1720s, which is the only work of its type in his surviving oeuvre. *Example 4*, the opening of the second movement of Torelli's sonata, offers a sample of the characteristic texture.

The A major sonata in London is so similar to the Dresden work in style and structure that one wonders whether the two are not companion pieces composed to order for the same players. It is interesting to reflect that Torelli himself could probably have taken either obbligato part, since, if the records of the *Cappella musicale* of San Petronio are correct, he played the cello (whether of the *da spalla* or the *da gamba* variety is unclear) as well as the smaller instruments of the same family. Unexpectedly, the cello appears under the description of «viola». This appellation for the bass violin or, later on, the cello was very common at the time in the Veneto but not in Bologna, where «violoncello» (in some very early sources, «violoncino») was the standard name. Perhaps, Torelli reverted, away from Bologna, to a term with which he had grown up in Verona. It is unlikely to have been substituted for «violoncello» by Pepusch or by the copyist of the album [28].

Both sonatas employ a four-movement, basically SFSF, plan, with the added complication that the opening movement is composite in nature, alternating moderately long *perfidia* sections for either or both instruments with contrasting Adagios of varying length. In the D major sonata the alternation is Allegro-Adagio-Allegro-Adagio-Presto-Adagio; in the A major Sonata, the simpler Adagio-Allegro-Adagio.

---

[27] Carolyn Gianturco discusses two similar sinfonias (which she classifies generically as «duo-sonatas») for violin, obbligato bass instrument (lute or cello?) and continuo in *Alessandro Stradella (1639–1682): his life and music*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 242-245. The tenth and eleventh sonatas of Nicola Francesco Haym's op. 2 (1704) exchange the second violin for Haym's own instrument, the cello, but as the composer was already resident in England by then, the sonatas may well have been influenced by local performance traditions. I am indebted to Peter Holman for pointing out these instances.

[28] It may be significant that the *Musicalisches Lexicon* of J.G. Walther (Leipzig, Deer, 1732, p. 611) describes Torelli's lost op. 7, engraved by Roger in 1698, as «Capricci Musicali per Camera à Violino e Viola overo Arcileuto». This wording contrasts with the more generic title of «Sonate da Camera à Violino e Violone o basse contn. [*sic*]» given in Le Cène's catalogue of 1737; facsimile reproduction in François Lesure, *Biographie des éditions musicales publiées per Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)*, Paris, Société Française de Musicologie, 1969. However, the Roger-Le Cène catalogues are apt to paraphrase original titles in the interest of greater clarity, whereas Walther likes to transcribe directly from title pages, so there can be little doubt that his is the correct version. That being so, we have a clear case of Torelli's option for «viola».

Example 4 - G. Torelli, Sonata in A major for violin, obbligato cello and basso continuo, *second movement, bars 1-9.*

In the latter, the central Allegro is set entirely over a tonic pedal; a sudden switch from Common Time to 3/4 metre half way through gives it renewed energy [29]. The two Allegro movements, the second having something of the character of a metrical paraphrase of the first, feature virtually non-stop imitation and dialogue between the two obbligato instruments, often organised in

[29] This is not a 'proportional' change but merely a change in the metrical organisation of the crotchet beats.

sequences that take the music on interesting tonal excursions. Both are fugoid in the manner described above, and both employ *note ribattute* extensively in their passage-work as welcome relief from extensions of the opening motto. As Vivaldi was to do later, Torelli makes effective use of the registral 'space' between the two obbligato instruments to contrast, as it were, their personalities. In the second of the Adagio sections of the first movement and also in the internal slow movement, set in E major, Torelli allows the cello to unite with the continuo bass (in the first instance, he allows a little decorative elaboration) but compensates for the loss of textural intensity by introducing some pleasing chromatic harmony. *Example 5* shows the end of the first movement.

Example 5 - G. Torelli, Sonata in A major for violin, obbligato cello and basso continuo, *first movement, bars 28-39.*

5. The Sonata for two violins and bass in A major

It was noticed early on, perhaps at the time when the accession was catalogued, that this three-movement sonata coincided thematically with the composition listed by Giegling as TV (*Torelli-Verzeichnis*) 50. Giegling includes this work in a section of his catalogue reserved for 'Concerti grossi', but the title 'Concerto' appears nowhere in the manuscript of the work surviving in the archive of San Petronio [30]. The situation there is a little complicated, since the parts comprise both a primary, autograph, set in oblong format entitled «Sinfonia à 2 VV.» transmitting a trio-sonata version of this work textually remarkably close to the London copy and a secondary, partly autograph, set of parts in upright format headed merely «Sinfonia» that convert it, in morphology if not in title, into a concerto for two solo violins, two ripieno violins, a viola (this is a non-obbligato part), a ripieno cello and a basso continuo.

If one's first impression is that the London version is a 'cut-down' or 'touring' version of an originally more thickly scored piece, this is in fact the very reverse of the truth. There is enough evidence from autograph annotations to the first violin part of the primary set to permit us to reconstruct, hypothetically but plausibly, the history of this work.

Torelli must have taken with him on his travels, or even composed during the years of his absence from Bologna, the trio-version of this work. Perhaps, in his lost composition manuscript or a fair copy derived from it, it was entitled «Sonata» as in London; perhaps it already bore the name of «Sinfonia», as in Bologna. The distinction is not of great consequence, since the two titles were applied indistinguishably to 'free' instrumental compositions great and small during the seventeenth century (it was the post-1700 rise of the operatic sinfonia and the chamber symphony derived from it that made the second term no longer apposite for instrumental music scored for small ensembles). Tellingly, the two violin parts in the Bologna primary set are not identified as «first» and «second» parts (even if their counterparts in the secondary set so distinguish them). The omission is perhaps quite deliberate, for the equality – of register no less than of musical importance and technical difficulty – of the two parts makes such a distinction arbitrary. It seems that Pepusch (if it was indeed he) took over to England a set of parts that likewise left out the descriptions «primo» and «secondo». When the copyist of the album in London wrote the sonata into score, he placed the second part (according to the orchestral parts in Bologna) on top. At the start of the work, this looks like a mistake, since it is the lower treble part that leads off with the motto. At the end of the work, however, it looks right, since it is the upper treble part that concludes the work with the motto. The copyist resolved the issue (correctly, in the light of the Bologna designations) by heading the stave above «violino secundo» and the stave below «violino primo».

[30] I-Bsp, MS. D.5.2. I am most grateful to Liuwe Tamminga, organist to the Basilica, for sending me photocopies of this source.

At some point after his dismissal from San Petronio in 1696 Torelli wrote out neat parts for the trio sonata (or sinfonia). The primary set cannot date from his earlier period there, since it uses a particular form of treble clef (and other notational details) found only in his later autograph manuscripts [31]. However, its oblong-format paper suggests Italian rather than transalpine provenance. This means that it was conceivably copied out while Torelli was still in Italy, just before his move to Ansbach.

Remarkable as this may seem, there is nothing to suggest that the London score was *not* prepared directly from the parts of the primary set in Bologna. Indeed, some of its errors vis-à-vis the autograph text occur in the very places where the latter is carelessly written, particularly in the figuring of the bass part [32]. The relationship may have been be mediated by intermediate (or ancestral) sources, but the two texts are undeniably very close in filiation. This supposition is supported by the very close correspondence of the bass figuring in London and Bologna. Whether full or sparse, complete or incomplete, correct or incorrect, the figures in the two sources hardly ever diverge.

It was only after his return to S. Petronio – how soon is impossible to establish – that Torelli made an orchestral version of the same composition. This was a remarkably easy task to accomplish, since even in its original sonata format the composition conforms perfectly to a typical concerto in all respects except solo-ripieno opposition and the presence of a 'filler' viola part. It employs a three-movement plan; motto form (fugoid in the last movement, non-fugoid in the opening movement and amounting to miniaturised ritornello form in the central movement); episodes containing display writing for one instrument or for two instruments in dialogue; and quickfire *forte-piano* contrasts of a kind particularly effective in an orchestral context.

To create this augmented version Torelli added an undemanding, but effective enough, part for «Alto Viola» [33]. He then extracted ripieno parts from the existing violin and bass parts, omitting display passages and their accompaniment and where necessary making very small modifications to individual notes at the points of juncture (i.e., where a solo player takes off or the ripieno players return). These parts are labelled respectively «V:° p:m°», «2:° Violino» (with a duplicate, «2:° V°») and «Violoncello spezzato». The latter term is encountered elsewhere in the San Petronio repertory [34]. «Spezzato» certainly

[31] On Torelli's musical handwriting and the chronological significance of the form of treble clef employed, see Enrico, *Giuseppe Torelli's music* cit., pp. 63-72.

[32] In the Bologna continuo part the final note in the slow movement is written in error as B_1. The London score substitutes the correct note – D – but, curiously, adds a ledger line *under* that note. This fact suggests that the error, existing in the exemplar, was spotted only during the act of notation. In the London score the figure «3» is sometimes misread as «5». Coincidentally or not, this error occurs precisely at places in the Bologna part where this digit is ambiguous in appearance.

[33] This part and the one headed «Violoncello» are copied in the same non-autograph hand.

[34] Anne Schnoebelen comments on the significance of the nomenclature in *Performance practice at San Petronio* cit., pp. 47-48.

does not relate to the structure (or condition!) of the instrument itself and most likely refers to a spatial location (one within a *coro spezzato*?) distinct from that of the main body of instruments, but what seems consistent is that it is used for cello or violone parts that reproduce selected 'tutti' portions of a bass part. In addition, there is an autograph cello part labelled «Violoncello» – but this is merely a duplicate of the unheaded bass part in the primary set, with the bass figures omitted.

Other orchestral parts may well have been lost – they may have been in the custody of players who did not deposit them after use in the archive. They will doubtless have included a part for *violone grosso*, since the viola part occasionally dips below the continuo (and cello) line in such a way as to make sixteen-foot tone necessary for satisfactory harmony.

There was, however, one revealing alteration that Torelli made in adapting the original trio sonata to make a concerto [35]. Mention was made earlier of the fact that in the sonata it is the second, not the first, violin part that presents the motto at the conclusion of the finale. For the purposes of a concerto, this is unsatisfactory. First, the principal violinist (the leader, as we would call him today) has personally to guide the performers towards the final bars in order to maintain good ensemble, and for this purpose a subordinate, slowly moving, part is less well suited than a prominent, lively one. Second, the leader needs to assert his leadership conspicuously at this point in order first to solicit, and then to acknowledge, the applause of the public (the German traveller Johann Christoph Maier explained how coughing, clearing the throat or shuffling one's feet did duty for clapping in Italian churches) [36] that will, with luck, follow. Accordingly, in the added parts Torelli switched round the two original violin parts at the point marked by asterisks in *Example 6*. This is contrapuntally aberrant since it gives two consecutive entries of the motto (which is also a fugue subject), respectively in E and A major, to the same part. But it addresses more successfully the requirements of an orchestrally performed concerto. Torelli did not amend the musical text of the primary set of parts, which suggests that he wished to retain the option of the work's performance as a sonata. He did, however, add the conclusion of the second violin part (to be substituted for the original line) on an added stave at the foot of the second (and final) page of the part.

[35] Whether the original sonata is for 'trio' or 'duo' is a moot point. From a contrapuntist's point of view, it is unquestionably in three parts, at least in the fast movements – hence 'trio', the traditional musicological description, is apt. From a performer's point of view, however, 'duo' (implicit in the original title «Sinfonia à 2 VV.») is more accurate, since it conveys the information that the third part (i.e., the bass) is functional, not thematically involved. The drawback with 'duo', however, is that it leaves unanswered the important question of whether the second part is predominantly independent from, or in some fashion doubles, the continuo, thereby failing to clarify whether the counterpoint is in two or three real parts.

[36] See Michael Talbot, *The Pietà as viewed by J.C. Maier* (1796), «Studi vivaldiani» 4 (2004), pp. 75-117: 79.

Example 6 - G. Torelli, Sinfonia in A major, *TV 50, third movement, bars 53-59.*

Next to this addition, Torelli made another that is even more interesting. He sketched in an ornamental version of the first four bars of the opening solo for first violin. This version, which is very similar in approach to the 'graced' versions of the Adagios that Corelli supplied for the 1710 edition by Roger of his

violin sonatas, was spotted by Giegling and transcribed in his study [37], but the transcription is so inaccurate that it will be useful to transcribe it again here as *Example 7*, together with the simple line for comparison. Like most performers throughout history, Torelli must have liked some improvisations to be more carefully rehearsed than others.

Example 7 - G. Torelli, Sinfonia in A major, *TV 50, second movement, bars 5-8, plain and embellished by the composer.*

What this dual-purpose composition shows us is that, for Torelli at least, the difference between a 'free' sonata of progressive type and a concerto could be one simply of medium (the addition of a viola and violone) and size of ensemble, not of essential musical content. In other words, for several years after the birth of the concerto the parent genre and its offspring continued to evolve in parallel, both adopting motto form and both making increasing use of solo display. Arnold Schering noted perceptively how retentive of «die alte Schreibweise» (i.e., the traditional, sonata-like contrapuntal style) in his concertos Torelli could be [38]. Conversely, I mentioned several years ago in a book on Albinoni how, around 1700, certain Venetian composers (Albinoni, Gentili, Caldara) began to write sonatas with concerto-like features [39]. The trend did not last long in Italy, because further evolution, in the hands of first Albinoni

[37] Giegling, *Giuseppe Torelli* cit., p. 23 of the inserted booklet with incipits and music examples.

[38] Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927², p. 34.

[39] Michael Talbot, *Tomaso Albinoni: the venetian composer and his world*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 89.

and then Vivaldi, impelled the concerto in new directions and, as if by a process of repulsion, drew the sonata back to more traditional paths [40]. It seems that Torelli played an important part in the earlier process, and it would be well worth investigating whether he laid the groundwork for the later *Sonate auf Concertenart* during his sojourn in Germany.

6. The Concertino for two violins and bass in A minor

«Concertino» is the title of this work in the London source, and it will be useful to begin by considering its implications. First, it stands to reason that a composition written for a small, one-instrument-to-a-part ensemble (*concertino*) can be similarly titled, just as a work for large ensemble (*concerto grosso*) can borrow that name. In Torelli's oeuvre there is, in fact, already a work bearing this very title: it is a «Concertino con quattro Violini solo che và in mezzo alla sinf[oni]a con tromba» (which sinfonia is not identified) [41]. In addition, of course, «Concertino per camera» is the collective title for his op. 4, a set of chamber sonatas for violin and cello [42].

This unusual choice of title in preference to «Sonata» or «Sinfonia» does not seem so arbitrary. For here we have the *ne plus ultra* of the *Sonate auf Concertenart* – a 'concerto in waiting', one might say – albeit one scored perfectly conventionally in sonata terms for a pair of violins and continuo. Perhaps Torelli was considering its later expansion to a concerto format even as he wrote it down on three staves. One striking feature it possesses that is rare in the sonata tradition but common in Torelli's concertos (op. 9 provides many instances) is the presence in the two fast movements of several extended passages for two solo violins alone without bass support [43].

And indeed: the S. Petronio archives contain such a reworking: TV 51, succinctly entitled «Concerto à 4» [44]. And what a concerto! It is a specimen with

[40] The adoption of binary form as the standard form of quick (and, for some composers, also slow) movements in 'free' sonatas set the seal on the divorce between sonata and concerto.

[41] I-Bsp, MS. D.10.9.

[42] It is interesting that the London album contains (ff. 58v-60v) an anonymous «Concertino» in B minor for five-part string ensemble (i.e., with both alto and tenor viola), which appears fairly similar in style to some *Balletti a cinque* by Albinoni surviving among the Este manuscripts in the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna (EM 95). However, no recognisable idiolectal features of either Albinoni or Torelli come to the fore in this attractive composition. Presumably, its title intends to imply that the string parts should not be doubled.

[43] Torelli's violin duets exhibit the identical texture, whose sonority the composer must have found pleasing in its own right.

[44] I-Bsp, MS. D.5.4. This, too, is clearly a work from Torelli's final period at San Petronio. Giegling (p. 82) identifies it tentatively as a pre-1696 work, but Vanscheeuwijck (*The cappella musicale* cit., p. 341) and RISM confirm otherwise.

not two but four concertato violins (as occurs in a few other instances in his oeuvre, including the *Concertino* insertion just mentioned) [45]. Moreover, the quantity of surviving parts in the Bologna source indicates its performance on a major occasion such as the Basilica's patronal festival.

Example 8 - G. Torelli, Concerto a 4, *TV 51, third movement, bars 6-12.*

[45] I am very grateful to Reinhard Goebel for supplying me with a copy of his transcription of the concerto. His performance of it with Musica Antiqua Köln is recorded on Deutsche Grammophon 435 393-2 (1992). Note that the key of the concerto is given there in error as E minor instead of A minor.

The parts comprise the four concertato violins, parts for ripieno first and second violins (both in quintuplicate) nine copies of an alto viola part, five of a cello part, three of a violone part and seven more of a ripieno violone part, two organ parts and a solitary theorbo part: 41 individual parts in total.

And yet: this veritable *concerto grosso* adds nothing of substance save the non-obbligato viola part to the original notes. It is blown up but hardly elaborated. The original violin parts now become distributed among four instruments rather than two. Significantly, there are never more than two solo parts in operation at the same time – a fact that sets the seal on the argument that the trio version came first. This limitation means that this concerto is not a genuine representative of the four-violin concerto tradition in the sense that the specimens by Valentini, Mossi, Locatelli and Vivaldi are. It is a product of the 'colossal Baroque' habit of dividing single *cori* into two, as with Vivaldi's *Magnificat a 4* that is equally a *Magnificat a 8* if one follows the instructions for allocating its sections. To illustrate this process, one can take the closing seven bars of the third movement (Largo), shown as *Example 8*, from which the reader can reconstruct how the original looked.

Make no mistake: this is a fine concerto as it stands. But it is one whose content is totally pre-programmed by its *concertino* predecessor, which is superior if only in the sense that it is so remarkable for its medium: Albinoni and Vivaldi never wrote anything so exuberant for the trio sonata combination.

7. The significance of the London manuscript

The six items in the London manuscript, every single one of which contains points of great originality and interest, reproach us for unfinished business: the thoroughgoing study of Torelli's life and music, with publication of his *Opera omnia*, that his merit demands. If the hypothesis that they passed to Pepusch in Germany is correct, they tell us useful things about the music composed and played by Torelli in the absence of his orchestral colleagues at San Petronio. Perhaps his young pupils at Ansbach essayed the duets with him. Unfortunately, they tell us little new about the reception of Torelli's music in England beyond its familiarity within the Pepusch circle: it is remarkable, indeed, how little of his music survives in manuscript in Britain and Ireland, and one speculates whether, had he lived ten years longer, the situation would have been much different [46].

The most intriguing question remains Torelli's influence on Bach and other Germans, especially during the decade 1700-1710, when such composers as

[46] By dying in 1709, Torelli was denied the chance to benefit significantly from the explosion in the publication of Italian instrumental music for the British domestic market that occurred when Walsh began to 'pirate' on a large scale works originally entrusted to Roger.

Bach, Handel and Telemann were still learning their trade. Even if BWV 979, one of the sixteen concertos transcribed by Bach for solo harpsichord, is more likely to have been taken from Vivaldi than from Torelli [47], the arranger will have surely made acquaintance with the older composer through contact with his Erfurt cousin Johann Gottfried Walther, who made organ transcriptions of three Torelli concertos.

In my view, it is quite mistaken to imagine that enthusiasm for Vivaldi's structural and stylistic innovations banished memories of, and models derived from, Torelli in Bach's mind. To take one example, motto form (distinguishable from ritornello form, let us remember, by the free, variable continuation of the head-motive) remains active in his repertory of available moulds: it is the form chosen for the *Praeambulum* of the *Fifth Keyboard Partita*, BWV 829, which no one could accuse of being primitive or backward-looking. In some important stylistic respects Bach comes far closer to Torelli than to Vivaldi. For example, the liking for quadratic phrase-structure found in Torelli is taken to new heights in Bach (who is quite unique among Baroque composers for this emphasis), and, like Torelli, Bach tends to correlate rhythmic animation and contrapuntal tension positively rather than negatively, as Vivaldi does [48]. But, as Willi Apel aptly observed at the conclusion of his discussion of Torelli's violin music, «His work could be more appreciated and studied much better if there were a complete new edition of his violin music» [49].

[47] See the discussion in Federico Maria Sardelli, *Le opere giovanili di Antonio Vivaldi*, «Studi vivaldiani» 5 (2005), pp. 45-78: 74-76.

[48] The importance of Torelli for Bach is increasingly becoming recognized by Bach scholars. See, in particular, Jean-Claude Zehnder, *Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform*, «Bach-Jahrbuch» 77 (1991), pp. 33-95. However, the extent to which Torellian influence remained with Bach after his acquaintance with Vivaldi's concertos and even as late as the Köthen and Weimar periods is still generally underestimated.

[49] Apel, *Italian violin music* cit., p. 253. I would like to acknowledge here the helpful comments made on earlier drafts of this article by Gregory Barnett and Peter Holman. While this article was in press, I learned from Francesco Passadore's very recently published *Catalogo tematico delle composizioni di Giuseppe Torelli (1658-1709)*, Padova, I Solisti Veneti, 2007, that the sonata for violin and cello in London exists in a different – I would think earlier – version in Bologna (I-Bsp, MS. T.2). The Bologna score, headed «Sinfonia à Violino, e Basso del Sig:r Gioseppe Torrelli», differs from the London one in lacking the first two of the three sections (Allegro-Adagio-Allegro) making up the first movement. These were perhaps grafted on in order to make a more spectacular, 'touring' version of the sonata.

Mercedes Viale Ferrero

«AIDA» PRIMA DI «AIDA»

Il 26 maggio 1870 Verdi, dopo aver letto il «programma» di *Aïda* che gli era stato inviato da Camille Du Locle, commentava: «È ben fatto: è splendido di *mise-en-scène*, e vi sono due o tre situazioni, se non nuovissime, certamente molto belle. Ma chi l'ha fatto?» [1]. Verdi ignorava allora che autore dello scritto era l'egittologo Auguste Mariette [2], ma aveva immediatamente individuato in esso un carattere preminente: la qualità della *mise en scène*, approvata senza riserve a differenza di alcune «situazioni» belle ma «non nuovissime» [3]. La priorità data alla componente spettacolare non sorprende: è ben nota l'attenzione che Verdi dedicava agli allestimenti, ed è testimoniata da molteplici fonti la capacità ch'egli aveva di raffigurarsi mentalmente le scene durante la composizione e perfino alla sola lettura di un testo drammatico [4]. Ma in che modo Verdi poteva avere immediatamente valutato l'effetto «splendido» di un'ambientazione egizia? Certo l'Antico Egitto era una presenza frequente nei teatri [5]; tuttavia leggendo la lettera di Verdi si ha l'impressione ch'egli apprezzasse il progetto scenico di Mariette per i suoi aspetti insoliti. Sempre più in seguito, man mano

---

[1] Verdi a Camille Du Locle, 26 maggio 1870. In Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, p. 371.

[2] Jean-Marcel Humbert, *À propos de l'égyptomanie dans l'œuvre de Verdi: Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra «Aïda»*, «Revue de musicologie» 62/2 (1976), pp. 229-255.

[3] In effetti la figura della principessa innamorata e non corrisposta dal futuro sposo che le preferisce una fanciulla di inferiore condizione non era nuova, anzi era comparsa in vari drammi per musica, uno dei quali di ambientazione egizia: *Nitteti* di Metastasio, in cui peraltro agnizioni e colpi di scena conducevano al lieto fine.

[4] In argomento: Pierluigi Petrobelli, *L'esperienza teatrale verdiana e la sua proiezione sulla scena*, in Pierluigi Petrobelli - Fabrizio Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 1994), Parma, Istituto di studi verdiani, 1996, pp. 17-24; Mercedes Viale Ferrero, *'Servire il Dramma'. Le idee di Verdi sulla scenografia*, ivi, pp. 25-45; Markus Engelhardt, *Verdi regista di «Aida»*, ivi, pp. 58-71.

[5] *Mosè in Egitto / Mosè* di Rossini, *L'Enfant prodigue* di Auber, per non contare i balli da *Psammi re di Egitto* a *Ottaviano in Egitto* e *Sesostri*, più le innumerevoli Cleopatre cantate e danzate.

che si sarebbero definiti e precisati gli obbiettivi della messinscena di *Aida*, sarebbe emerso il proposito di giungere a una visione del mondo dei Faraoni nuova sia nell'approccio storico sia nella realizzazione strutturale. In altre parole: lo sguardo di Verdi non era rivolto all'Egitto dei palcoscenici ma a quello dei monumenti e reperti che infine, in qualche misura, già doveva conoscere.

I luoghi e le occasioni di questi incontri con la civiltà egizia possono essere ricostruiti, se non con documentaria certezza, almeno con ragionevole probabilità a partire dal 1861. Il 18 febbraio 1861 Verdi, eletto deputato, è a Torino e presenzia alla seduta inaugurale del Parlamento Nazionale e alla proclamazione dell'Unità d'Italia. Per la città sono giornate intense, scandite da festeggiamenti, manifestazioni, omaggi alle personalità intervenute. Verdi è tra queste, ma evita di mettersi in mostra in occasioni ufficiali anche se consegna a Vittorio Emanuele II il plebiscito dell'Emilia. Come era facilmente prevedibile musiche di Verdi risuonano nel concerto che ha luogo la sera del 18 febbraio [6] e perfino la sua quotidiana passeggiata con Loulou sotto i portici di Piazza Castello fa notizia [7]. Dai giornali non risulta una sua visita al Museo Egizio; tuttavia considerando che il palazzo dei principi di Carignano, allora sede del Parlamento italiano, dista non più di cinque o sei metri da quello dell'Accademia delle Scienze, sede del Museo, sarebbe ben strano che Verdi quei sei metri non li avesse percorsi e che, trovandosi quasi ogni giorno davanti all'ingresso della raccolta, non avesse avuto il desiderio o almeno la curiosità di conoscerla. Nel 1852 il Museo Egizio era stato riordinato e in una *Guida* della città [8] era stata pubblicata un'accurata vignetta che riproduceva la sala della statuaria: sicché sappiamo quello che Verdi potrebbe avere visto. L'amplissima sala (*Figura 1*) era disposta con un gusto che si può a buon diritto definire scenografico: in primo piano, ai lati, le due sfingi provenienti da Karnak introducevano la sfilata dei reperti monumentali allineati in una sequenza prospettica ad asse centrale che guidava l'occhio del visitatore alla figura colossale del re Sethi II [9]. Nella vignetta si individuano altre celebri statue: a destra quelle di Ramesse II seduto in trono e quella stante di 'Omen, cognato del re Amenhotep III; a sinistra quella

[6] «Corriere di Torino», 11 febbraio 1861; di Verdi furono eseguiti: «Introduzione e Coro dell'opera *Ernani*. Sinfonia dell'opera *Aroldo*. Preludio, brindisi e duetto nell'opera *La Traviata*». Di Rossini si suonò la sinfonia della *Gazza ladra*; di Mercadante l'introduzione e coro de *Gli Orazi e i Curiazi*. Il pezzo d'apertura era *La battaglia di San Martino*, un *galop* di cui era autore il ventunenne Giulio Ricordi.

[7] «Il Fischietto», 23 febbraio 1861, riferisce la domanda fatta a «l'illustre Verdi il quale passeggia ogni mattina sotto i *portici della fiera* con una sua gentile cagnuola: […] Maestro com'è che voi, creatore di tante celesti cose, scendete sì basso ad occuparvi dei cani? – Sono propriamente le mie celesti cose che me li hanno messi tra i piedi – rispose sorridendo l'autore del *Trovatore*».

[8] Vignetta di Vaiani da disegno di Carlo Chiappori, contro alla p. 168 di Guglielmo Stefani e Domenico Mondo, *Torino e i suoi dintorni. Guida storico-artistica amministrativa e commerciale*, Torino, Carlo Schiepatti libraio editore, s.d. [1852].

[9] La statua, alta 5,16 metri, proviene dal tempio di Amon a Karnak. Il re ha in capo un'enorme corona *afef* che sormonta la corona regale del Basso Egitto.

di Sekhmet, la dea con la testa di leone; a metà dell'asse centrale si trovava la statua del dio Ptah. La sistemazione era al tempo stesso semplice e grandiosa [10], tanto più se paragonata all'esposizione sovraffollata di oggetti nel Museo fondato da Mariette a Boulaq, presso Il Cairo [11].

L'ipotesi che Verdi, trovandosi a Torino nel 1861, abbia visitato il Museo Egizio o almeno la sala della statuaria può essere avvalorata dalla circostanza che in quel momento si era diffusa in Europa una nuova ondata di egittomania. La prima era seguita alla spedizione di Napoleone in Egitto [12], la seconda fu stimolata dall'impresa del canale di Suez, iniziato a scavare nel 1859 e aperto nel 1869 con solennità inaugurali che coinvolsero le massime autorità del mondo intero [13]. Non sembra casuale che proprio in quegli anni molti artisti figurativi cercassero fonti di ispirazione nelle testimonianze storiche e archeologiche dell'Antico Egitto [14]; era tra essi un amico di Verdi, Domenico Morelli, che nel 1861 dipingendo *La moglie di Putifarre*, ora al Museo di San Martino a Napoli, inserì l'episodio biblico in una serie di notazioni d'ambiente che a torto sono state definite «persuasive, seppure del tutto estranee a un rigore filologico» [15]. Invece Morelli si documentò su una fonte scientifica ineccepibile, la monumentale *Description de l'Égypte* in cui erano pubblicati i materiali raccolti dagli scienziati che avevano partecipato alla spedizione napoleonica in Egitto [16]. Dalla tavola 92 della sezione *Antiquités*, volume II, discendono la caraffina e il vaso canopo posti sul tavolino; questo ha il suo modello nella tavola 42 dello stesso volume, mentre il letto e il sedile compaiono in più di una illustrazione (*planches* 91-93). Negli affreschi che si intravedono sulla parete di fondo della

[10] Era una disposizione, per così dire, 'moderna': tanto che nel recentissimo riordino del Museo è stata ripresa per quanto riguarda l'impostazione prospettica che guida lo sguardo dalle Sfingi alla statua di Seth in una visione frontale resa oggi ancor più suggestiva da effetti di luce, certamente impensabili al tempo di Verdi.

[11] Il Museo di Boulaq è documentato da una serie di fotografie all'albumina in *Album du Musée de Boulaq comprenant quarante planches photographiées par MM. Délié et Béchard. Avec un texte explicatif rédigé par Auguste Mariette-Bey*, Le Caire, Mourès, 1871.

[12] La spedizione dell'armata napoleonica in Egitto fu un evento militare che, paradossalmente, ebbe conseguenze soprattutto culturali: ne derivò un fervore di studi scientifici, e le nuove e sorprendenti scoperte archeologiche e filologiche a loro volta determinarono una fioritura di opere letterarie, artistiche, decorative ispirate all'immagine dell'Antico Egitto.

[13] Gustave Nicole, *Inauguration du Canal de Suez. Voyage des souverains*, Paris, s.e., s.d. [1870]; Marius Fontane, *Voyage pittoresque à travers l'Isthme de Suez*, Paris, Paul Dupont, s.d. [1870]. Le illustrazioni dei volumi erano ricavate da disegni di Édouard Riou, nel *Voyage pittoresque* litografati a colori da Eugène Ciceri e Jules Didier.

[14] Per una visione generale del fenomeno si rimanda a Jean-Marcel Humbert - Michael Pantazzi - Christiane Ziegler, *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental: 1730-1930*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

[15] Rossana Bossaglia (a cura di), *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, catalogo della mostra (Torino, 1998), Venezia, Marsilio, 1998, n. 38, p. 113.

[16] *Description de l'Égypte ou recueil des observations et recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publiée par les ordres de Napoléon Bonaparte*, Paris, 1809-1813, 1817-1830^2.

stanza è rappresentata l'offerta a una divinità, tema così frequente nell'arte egizia da rendere difficile l'identificazione della fonte di Morelli (*Figura 2*). Non sappiamo se Verdi vide mai questo dipinto; alcuni oggetti – il letto, un vaso, la caraffa – si ritroveranno nelle tavole dell'attrezzeria di *Aida* [17], ma la concordanza significa soltanto che fu usata la medesima fonte egittologica.

Un'occasione di incontrare l'arte dell'Egitto faraonico Verdi l'ebbe qualche anno più tardi, nel 1867, quando si aprì a Parigi la *Exposition Universelle* [18]. Che Verdi l'abbia visitata, e più di una volta, è certissimo: «[…] comincio a essere sazio d'Esposizione» scrive il 18 settembre 1867 [19]. Una delle maggiori attrazioni della rassegna era il *Parc égyptien* in cui l'architetto Drevet, sotto la direzione di Auguste Mariette, aveva ricostruito una veduta dell'Antico Egitto alquanto composita, ma che ben rispondeva all'intento didattico del suo ideatore. Il complesso, che conosciamo da vedute incise e da alcune riproduzioni fotografiche, era costituito da un *Temple* in cui erano esposti gli oggetti provenienti dal Museo di Boulaq, al quale si accedeva da una *Allée de sphynx* preceduta da un *Arc triomphal*. Mariette si era proposto non la «reproduction» di un monumento ma la «restitution» di una tipologia [20], anche se la principale fonte utilizzata, il Tempio ovest dell'isola di File, era perfettamente riconoscibile nell'interpretazione espositiva. Lo stesso discorso può valere per l'arco e la sfilata delle sfingi, trasposizioni del portale e del viale statuario del Tempio sud di Karnak. Il *Parc égyptien* anticipava due scene di *Aida*: «Uno degli ingressi della città di Tebe», atto II, quadro II; «Le rive del Nilo», atto III. La concordanza non era casuale perché Mariette, quando stava scrivendo il programma di *Aïda*, aveva già sperimentato alla *Exposition* la qualità scenografica di quelle architetture egizie, 'restituite' in forma di effimero *theatrum*. In cui peraltro non si svolgeva alcuno spettacolo se non quello offerto dalla folla dei visitatori in tube e crinoline, indubbiamente anacronistico; ma lo stesso Mariette progettando il *Parc égyptien* non aveva badato ad anacronismi. Anzi, proprio per offrire una visione complessiva dell'arte egizia, si era ispirato a edifici di età lontanissime tra loro (*Figure 3-4*) come le sfingi di Karnak, da ricondurre al regno di Ramesse II (1279-1213 a.C.), e il Tempio ovest di File, eretto imperante Traiano (98-117 d.C.).

Visitando l'*Exposition* Verdi avrebbe potuto vedere un'altra immagine dell'Egitto, l'immenso *Sacrificio di una vergine sul Nilo* dipinto da Federico Faruffini (*Figura 5*). Il quadro era già stato esposto a Milano nel 1865 e giudicato severamente dalla critica; del resto ancor oggi è forse più apprezzato dagli

[17] Alla tavola 8.

[18] L'*Exposition* si inaugurò il 6 aprile quando Verdi, dopo la 'prima' di *Don Carlos* (11 marzo), era già partito da Parigi; vi tornò in agosto per visitarla.

[19] Lettera citata da Abbiati, *Giuseppe Verdi* cit., III, p. 153, senza indicazione di destinatario.

[20] Auguste Mariette, *Exposition universelle de 1867. Description du parc égyptien*, Paris, Dentu, 1867, p. 11; Humbert, scheda in *Egyptomania* cit., pp. 354-355.

egittologi che dagli studiosi di storia dell'arte [21]. Faruffini aveva preparato accuratamente il suo lavoro e i numerosi disegni preliminari dimostrano che si era documentato sulla *Description de l'Égypte* e sul *Voyage* di Dominique Vivant Denon [22]. In un primo tempo l'artista aveva pensato di ambientare la scena presso il tempio ovest di File; poi, probabilmente per uno scrupolo filologico, aveva preferito lo sfondo di un edificio a piloni massicci sul tipo del tempio sud di Karnak. Siano o no casuali le assonanze tra la composizione del dipinto e la struttura dell'ultima scena di *Aida* [23], emerge comunque una analogia significativa e culturale. Il *Sacrificio* è uno dei primissimi esempi in cui l'immagine dell'Antico Egitto non è abbinata a soggetti d'altra fonte storica o letteraria. Molte volte monumenti e reperti egittologici erano stati inseriti in vedute esotico-pittoresche (come quelle dell'inglese Roberts, del belga Jacobs, anche del nostro Ippolito Caffi) [24] che intrecciavano sfingi e carovane, piramidi e cammelli, obelischi e palmeti. Oppure le testimonianze figurative degli antichi faraoni erano state inserite in quadri di soggetti biblici, storici, mitologici: in particolare la storia di Giuseppe aveva eccitato la fantasia di numerosi artisti (tra essi, come s'è visto, Domenico Morelli); più ancora furono quelli che rievocarono gli amori e la morte di Cleopatra. In tutti questi casi l'Antico Egitto era come il fondale decorativo di un palcoscenico sul quale si rappresentavano vicende pertinenti ad altri popoli, ad altre culture, ad altre tradizioni; diventava protagonista invece in dipinti come *Pastimes in the Ancient Egypt* di Sir Lawrence Alma-Tadema (1864) e il *Sacrificio di una vergine sul Nilo*. Faruffini si era proposto di ricostruire una cerimonia di cui si hanno notizie letterarie descrivendo «i riti egizi dell'acqua lustrale e della musica» e di rappresentare «i sentimenti della folla e il dolore dei genitori e del fidanzato» della vittima che cerca di seguirla nella morte [25]; si era insomma immedesimato in quel mondo lontano e aveva ritrovato in esso un tema sempre attuale: la forza devastatrice del potere.

---

[21] Si confronti il giudizio piuttosto restrittivo in Anna Finocchi, *Federico Faruffini: un pittore tra romanticismo e realismo*, Milano, Silvana Editoriale, 1989, p. 125, con quello positivo di Michael Pantazzi in *Egyptomania* cit., pp. 384-386.

[22] Dominique-Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*. La prima edizione uscì a Parigi nel 1802 e immediatamente seguirono ristampe e traduzioni. La versione italiana *Viaggio nel Basso e Alto Egitto illustrato dietro le tracce e i disegni del sig. Denon* fu stampata da Tofani a Firenze nel 1808 e fu probabilmente l'edizione utilizzata da Faruffini.

[23] Per queste: Mercedes Viale Ferrero, *«Lo spettacolo è degno della Scala»*, in Francesco Degrada (a cura di), *Verdi e la Scala*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 192-194.

[24] Dai suoi viaggi David Roberts trasse una raccolta di litografie, *The Holy Land, Syria, Idumea, Egypt and Nubia*, in sei volumi pubblicati a Londra tra il 1842 e il 1849 da Francis Graham Moon; per Jacob Jacobs: Eugène Warmenbol, *Le Sphinx réfléchi ou les sources de l'égyptomanie au XIXe siècle*, in Jean-Marcel Humbert (éd.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Paris - Bruxelles, Louvre - Éditions du Gram, 1996, pp. 59-96 [74-75, 95]. Per Ippolito Caffi: Bossaglia (a cura di), *Gli orientalisti* cit., pp. 94 e 112.

[25] Federico Faruffini, cit. in Anna Finocchi, *Federico Faruffini*, catalogo della mostra (Roma, 1985), Milano, Electa, 1985, n. 88.

Un percorso molto simile si rintraccia in *Aida*. È stato osservato che già i figurini di Paul Lormier per *L'Enfant prodigue* di Auber (Paris, Opéra, 6 dicembre 1850) erano rigorosamente fondati su basi scientifiche, e che quindi il progetto di Mariette per *Aïda* non era propriamente «révolutionnaire» [26]. Ma la studiosa diligenza di Lormier si applicava a un Egitto arbitrariamente evocato per il gusto dell'effetto spettacolare (la parabola evangelica del figliol prodigo parla soltanto di «un paese lontano») mentre Mariette, immaginando *Aïda*, sognava di resuscitare, quanto meno a teatro, il mondo e la società dell'Egitto faraonico sia negli aspetti istituzionali sia nei complessi intrecci di sentimenti e di relazioni personali. Finché nell'*Aida* di Verdi si sarebbe operata la metamorfosi per cui l'immagine dell'Antico Egitto si sarebbe mutata da visione archeologica in realtà drammatica, in situazioni di coinvolgente intensità emotiva.

Sulla trasmutazione drammaturgica di *Aïda* in *Aida* moltissimo si è scritto; meno sulle varianti d'invenzione spettacolare, che non sono trascurabili. Infatti Verdi per *Aida* curò ogni parte della messinscena, dall'impostazione complessiva ai dettagli anche minimi con un'attenzione quasi eccessiva, quale mai aveva dedicato prima né avrebbe in seguito più dedicato ad alcuna sua opera, fino al punto di infrangere una regola che aveva sempre seguito: il rispetto delle diverse e distinte competenze professionali. Per quanto numerosi fossero stati i suoi interventi sui vari aspetti delle realizzazioni sceniche, Verdi non aveva mai imposto uno scenografo di sua fiducia esautorando quello titolare del teatro: come avvenne invece per la prima rappresentazione italiana di *Aida* a Milano, quando volle Girolamo Magnani, abitualmente attivo a Parma, in luogo di Carlo Ferrario [27]. Il peso di questa decisione era accresciuto dal fatto che alla Scala, dal giorno della sua fondazione, avevano operato in assoluta prevalenza scenografi di formazione artistica locale; la svolta di *Aida* incrinava la supremazia di una tradizione fondata sul prestigio di illustri maestri del passato, ma anche sulla perpetuazione di incarichi e di scelte in una cerchia esclusiva. Ne venne in qualche modo mutato il panorama delle scene italiane: Ferrario fu richiesto a Bologna per le prime rappresentazioni in Italia del *Lohengrin* e del *Tannhäuser* di Wagner, Magnani tornò più volte alla Scala in alternativa sia a Ferrario sia a un artista d'altra scuola, Giovanni Zuccarelli [28].

---

[26] Humbert in *Egyptomania* cit., p. 418: «Alors que le travail de Mariette pour la création d'*Aïda* a toujours été présenté comme révolutionnaire […] on est étonné de découvrir que Paul Lormier, vingt ans avant lui, était allé chercher sa documentation à la meilleure et à la plus récente des sources, c'est-à-dire dans l'ouvrage de Champollion *Les Monuments de l'Égypte et de la Nubie*».

[27] Per ottenere dal Teatro alla Scala il contratto per Magnani, Verdi fece agire Tito e Giulio Ricordi; la vicenda è riassunta in *Verdi e la Scala* cit., pp. 182 e 191. Ferrario era scenografo titolare dalla stagione 1867-1868 ma era attivo alla Scala da vent'anni, come risulta da un documento in data 13 maggio 1861 in cui si dichiara «quivi adetto» da 10 anni (Milano, Museo Teatrale alla Scala, Biblioteca Livia Simoni, Faldone E Documenti Teatro Scala Scenografi, n. 34).

[28] Giovanni era cresciuto alla scuola del padre, Francesco Zuccarelli, che aveva iniziato la carriera a Verona e Brescia tra il 1842 e il 1848, poi era stato attivo a Venezia, Torino, Roma e altrove.

Per *Aida* Magnani aveva il non facile compito di progettare ambienti di affidabile esattezza storico-artistica senza trasformare la scena in una esercitazione erudita. Non era necessario che a Milano si vedesse quanto Filippo Filippi aveva visto al Cairo:

> Le pareti del tempio sono tutte coperte da storie figurate e da geroglifici, e chi conosce il difficile linguaggio può leggere correntemente le leggende, le preghiere, gl'inni alle divinità e le glorificazioni degli eroi. [29]

Comunque Magnani «si documentò con attenzione scrupolosa» [30]; poté farlo a Parma, dove esiste nella Biblioteca Palatina un ampio fondo antico di testi egittologici, di cui qui si è cercato di isolare la parte di maggior interesse iconografico [31].

Testi connessi alla spedizione napoleonica in Egitto:

Dominique Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, Paris, Didot, 1802;

Dominique-Vivant Denon, *Viaggio nel Basso e Alto Egitto illustrato dietro le tracce e i disegni del sig. Denon*, Firenze, Tofani, 1808;

Description de l'Égypte ou recueil des observations et recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publiée par les ordres de Napoléon Bonaparte [due copie della seconda edizione], Paris, Panckoucke, 1817-1830.

Testi di Jean-François Champollion detto Champollion le Jeune:

L'Égypte sous les Pharaons […], Paris, De Bure, 1814;

Pantheon Égyptien ou collection des personnages mythologiques de l'Ancienne Égypte d'après les Monuments avec un texte explicatif, Paris, Dubois, 1827;

Monuments de l'Égypte et de la Nubie d'après les dessins exécutés sur les lieux sous la direction de Champollion le Jeune et les descriptions autographes qu'il en a rédigées, publiés sous les auspices de M. Gizot et de M .Thiers par une commission, Paris, Didot, 1835-1845;

Monuments de l'Égypte et de la Nubie […], volume doppio dell'edizione Paris, Didot, 1844;

Lettres écrites d'Égypte et de Nubie en 1828 et 1829 avec des planches, Paris, Didot, 1833.

---

[29] Filippo Filippi, *Musica e musicisti*, Milano, G. Brigola, 1876, pp. 368-369 (ristampa della recensione nel periodico «La Perseveranza», 1872).

[30] Gabriella Olivero, *«Ritroverò il vero Egitto all'Opéra»*, in Gabriele Dotto - Ilaria Narici (a cura di), *Celeste Aida. Percorso storico e musicale tra passato e futuro*, Milano, Ricordi, 2006, pp. 58-91. Le fonti archeologiche vi sono attentamente esaminate e ad esse sono confrontati i bozzetti scenici, le tavole di attrezzeria, i figurini per *Aida* a Milano, conservati nell'Archivio Storico Ricordi.

[31] Non sono quindi citati gli studi di argomento letterario, filologico, grammaticale, papirologico, le dissertazioni e le polemiche scientifiche.

Testi di vari autori:

Dominique-Vivant Denon, *Monuments des arts du dessein chez les peuples tant anciens que modernes*, Paris, Didot, 1829;

Ippolito Rosellini, *I monumenti antichi dell'Egitto e della Nubia disegnati dalla spedizione scientifico-letteraria toscana in Egitto distribuiti per ordine di materia e illustrati dal Dottore Ippolito Rosellini*, Pisa, Capurro, 1832-1844;

«Egitto Monumenti VI fogli grandi» [s.d., s.l., s.e.].

Per *Aida*, oltre alle fonti propriamente archeologiche [32], v'era da tenere conto di due punti di riferimento moderni: lo scenario esteso da Mariette e modificato da Verdi; la messinscena di Mariette al Cairo. Per il primo punto la questione è abbastanza semplice, perché i luoghi di nuova introduzione furono scelti in modo da delineare un'agibile sequenza delle mutazioni. La «Sala nell'appartamento di Amneris», che non c'era nel programma di Mariette, poté essere inserita in quanto scena 'corta' da fare rapidamente sparire per lasciare in vista «Uno degli ingressi della città di Tebe», scena 'lunga' già pronta dietro la Sala. La struttura su due piani del «Sotterraneo e tempio di Vulcano», che aveva fatto perdere i sonni a Mariette [33], era certamente complessa ma poteva trovarsi già pronta dietro la precedente Sala nel palazzo, se questa si faceva 'cortissima' come si vede nel bozzetto di Magnani, nella piantazione della *Disposizione scenica* e in un disegno (*Figura 6*) di Philippe Chaperon [34]. Per il secondo punto la questione è più complessa: vi furono rapporti, e di che tipo, tra i due allestimenti? Verdi non aveva dubbi quanto all'affidabilità scientifica della messinscena di Mariette, tanto che richiese la fotografia della barca su cui Amneris giungeva al tempio d'Iside sul Nilo [35], ma forse non era altrettanto convinto della sua efficacia drammatica. Il confronto tra i disegni e le *maquettes* della squadra di scenografi francesi guidati da Mariette (Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra) [36] e i bozzetti di Magnani per Milano e Parma (Milano, Archivio

[32] Per l'uso di queste si veda anche Mercedes Viale Ferrero, *Aïda à Milan. L'image de l'Égypte aux archives Ricordi*, in *L'Égyptomanie à l'épreuve* cit., pp. 531-550; Gabriella Olivero, *«Aida» tra egittologia ed egittomania*, «Studi verdiani» 10 (1994-1995), pp. 118-126.

[33] Saleh Abdoun (a cura di), *Genesi dell'Aida*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971, lettera di Mariette a Dranhet Bey n. 105, 2 settembre 1871, pp. 77-78.

[34] Per una curiosa svista di catalogazione del materiale conservato nella Bibliothèque-Musée de l'Opéra, il grande disegno (50 × 65 cm) è stato collegato alla *maquette* per l'ultima scena e di conseguenza ritenuto da Humbert (*Egyptomania* cit., pp. 426, 428) un progetto per il fondale ossia telone di fondo (*toile de fond*) del Tempio di Vulcano nel IV atto, nonostante porti la chiara scritta «IV acte, 1er tableau», indicativa che non stava *dietro* al Tempio bensì *davanti* e costituiva la Sala per il giudizio di Radamès. Lo conferma l'esatta corrispondenza con la descrizione di Filippi, *Musica e musicisti* cit., p. 372: «Il sesto quadro rappresenta l'andito che conduce alla sala dove i preti d'Iside devono giudicare Radamès […]. Sulle pareti di granito stanno addossate due grandi cariatidi, e nel mezzo in una nicchia la statua colossale del re, color di basalto, copiata dalla identica che si trova nel primo cortile di Medinet-Abou».

[35] *Genesi dell'Aida* cit., p. XVII.

[36] Nicole Wild, *Décors et costumes du XIXe siècle*, t. II. *Théâtres et décorateurs. Collections de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1993, pp. 264-270.

Storico Ricordi) non è risolutivo, perché di alcune scene realizzate al Cairo non conosciamo l'aspetto. Ove il confronto è possibile, in particolare per «Uno degli ingressi della città di Tebe», si vede che gli stessi luoghi sono stati raffigurati in modo diverso, e non poteva essere che così data la diversità tra «la ristrettezza del palcoscenico» [37] del teatro del Cairo e l'ampiezza di quello della Scala.

Per il terzo atto, in mancanza di disegni e *maquettes* riferibili alla messinscena di Mariette, un confronto può essere dedotto dalla testimonianza di un intelligente spettatore, Filippo Filippi, che è tanto più interessante in quanto la genesi della scena era stata complessa. Il programma di Mariette recitava:

> La scène se passe à Thébes, le théatre représente un jardin du palais. À gauche la façade oblique d'un pavillon. Le Nil coule au fond de la scène. À l'horizon les montagnes de la chaîne lybique éclairées par le soleil couchant.

Nel libretto la descrizione era stata radicalmente variata:

> Le rive del Nilo. Roccie di granito fra cui crescono dei palmizii. Sul vertice delle roccie il tempio d'Iside per metà nascosto tra le fronde. È notte stellata. Splendore di luna.

La nuova visione scenica era, è chiaro, una diretta conseguenza della profonda rielaborazione drammaturgica del terzo atto operata da Verdi. La didascalia del libretto non lo precisa, ma nei bozzetti di Magnani è facilmente riconoscibile il tempio ovest di File. E sappiamo che File (di cui Mariette aveva già sperimentato l'effetto spettacolare alla *Exposition Universelle*) compariva anche sul palcoscenico del Cairo:

> Il quinto quadro rappresenta le rive del Nilo sul crepuscolo, e la luna che sorge illuminando la riviera, i boschi di palme e il tempio d'Iside, copiato da quello ippetro dell'isola di Filoe. È più un quadro di paesaggio che una scena. Lo dipinse […] Despléchin, e fu l'ultimo suo, ché subito dopo morì. [38]

Dal commento di Filippi possiamo dedurre che la scena del terzo atto non rispettava in tutto la didascalia del libretto. Ad apertura di sipario non compariva una «notte stellata», con tutte le sue implicazioni significative: Mariette, privato del «soleil couchant», aveva ripiegato sul «crepuscolo» e sulla luna sorgente. Se a Filippi la scena sembrò «un quadro di paesaggio […] dipinto» si deve pensare che, forse per via della «ristrettezza» del palco, la veduta fosse in gran parte raffigurata sulla tela di fondo. Non così a Milano, dove la struttura, documentata dalla piantazione pubblicata nella *Disposizione scenica*, era costituita da un fondale piuttosto arretrato «rappresentante il Nilo» [39], da una grande «piattafor-

[37] Filippi, *Musica e musicisti* cit., p. 363.

[38] *Ivi*, p. 362.

[39] La tela di fondo cadeva in corrispondenza dell'ottavo taglio del palcoscenico; la Sala nel palazzo del Re e la Sala nell'appartamento di Amneris arrivavano solo al quarto. L'interno del Tempio nel primo atto giungeva fino al nono taglio.

ma praticabile alta 3 metri circa» e da numerosi spezzati di rocce e palme, oltre al tempio che sorgeva dietro la piattaforma, a qualche distanza dal fondale [40].

Né Mariette né Verdi fecero caso al divario cronologico tra File e gli altri monumenti egizi presi a modello per le scene di *Aida* [41]. Poco meno di settant'anni dopo essere stato illustrato nelle tavole del *Voyage* di Vivant Denon, il tempio ovest di File era divenuto quasi un simbolo visivo dell'antico Egitto e apparteneva a un patrimonio immaginario ormai consolidato. D'altra parte nel terzo atto, in cui Verdi aveva situato lo snodo essenziale della vicenda drammatica, più della verosimiglianza storica importava la verosimiglianza psicologica, affidata all'evocazione di un luogo circoscritto, di un microcosmo in cui si condensavano le passioni ed emergevano con forza icastica i caratteri dei personaggi; di un'isola insomma, e dunque File.

In questo contesto si insinua un accenno erudito, non visibile ma udibile – quasi con funzione di formula incantatoria – quando Amonasro assicura alla figlia: «Rivedrai le foreste imbalsamate, le fresche valli, i nostri templi d'ôr!», e Aida «con trasporto» ripete: «Rivedrò le foreste imbalsamate… le nostre valli… i nostri templi d'ôr!». È l'evocazione magica di una sorta di paradiso terrestre, né oggi né al tempo di Verdi esistente ma esistito in secoli remoti. Dei templi eretti in quelli che erano i regni di Napata e di Meroe – come il tempio di Soleb – oggi non restano che le rovine; ma allora erano davvero ricoperti di lamine d'oro, alcune delle quali sono giunte fino a noi [42]. La citazione archeologica non si trova nel canovaccio di Mariette; la fonte va cercata nel testo di Rosellini [43], certamente utilizzato da Magnani per le scene, ma che non risulta essere stato consultato da Verdi o da Ghislanzoni. V'è forse da pensare a un suggerimento del «valentissimo letterato» amico di Giulio Ricordi che si mise «ad intera disposizione» per rispondere a tutti i «quesiti» di Verdi in campo egittologico: probabilmente da identificare con lo scrittore e studioso Michele Lessona, il quale aveva soggiornato a lungo in Egitto [44].

Per quanto esatto, il riferimento ai «templi d'ôr» introduce un'ulteriore complicazione cronologica. La vicenda di Aida si svolge «all'epoca della potenza dei Faraoni», all'incirca sotto il regno di Ramesse II o di Ramesse III; ma soltanto qualche secolo dopo penetreranno in Egitto degli invasori venuti dal

---

[40] *Disposizione scenica per l'opera Aida versi di A. Ghislanzoni musica di G. Verdi compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi*, Milano, Ricordi, p. 45.

[41] Divario di un millennio: come se nei *Lombardi alla prima Crociata* vedessimo comparire, in luogo di Sant'Ambrogio, il grattacielo Pirelli.

[42] Dietrich Wildung (éd.), *Soudan. Royaumes sur le Nil*, catalogo della mostra (Paris, 1997), Paris, Flammarion, 1997; Alessandro Roccati (a cura di), *Napata e Meroe. Templi d'oro sul Nilo*, catalogo della mostra (Torino, 1999), Milano, Electa, 1999.

[43] Ippolito Rosellini, *I monumenti antichi dell'Egitto e della Nubia disegnati dalla spedizione scientifico-letteraria toscana in Egitto distribuiti per ordine di materia e illustrati dal Dottore Ippolito Rosellini*, Pisa, Capurro, 1832-1844.

[44] *Genesi dell'Aida* cit., Giulio Ricordi a Giuseppe Verdi, 21 luglio 1870, lettera n. 8, pp. 7-8.

sud attraverso la Nubia e qualche altro secolo trascorrerà prima che questi siano definitivamente ricacciati al di là delle gole di Napata, della montagna sacra di Djemel-Barkal, e fondino i regni di Napata e di Meroe. L'anacronismo è già presente nel programma di Mariette che avrebbe potuto facilmente evitarlo se avesse dato ai nemici dell'Egitto i connotati degli Assiri o degli Ittiti; ma allora non avrebbe potuto rappresentare il conflitto ideologico tra due mondi opposti. Amonasro è «noir» e «farouche», è un barbaro come i suoi seguaci, inevitabilmente sconfitti dalla superiore civiltà degli Egizi. In questa visione si annidava un sottinteso politico che spiega l'infatuazione del Kedivé d'Egitto per il progetto di Mariette, tanto da ritenersene (o lasciare che altri lo ritenessero) il coautore [45].

Nella rielaborazione di Verdi questo sottinteso fu completamente ignorato. Ogni volta che nel canovaccio di Mariette si presenta in relazione ad Amonasro o ai suoi la parola *farouche*, sia Verdi che la consorte Giuseppina la traducono con 'feroce', ad assonanza cioè e non nel suo vero significato di 'selvaggio', 'barbaro'. Ma si tratta proprio di un errore? In una lettera a Ghislanzoni [46], Verdi definisce Amonasro «re fiero e furbo»: 'feroce' fin che basta per annetterlo alla schiera dei suoi padri temibili, ma certamente non 'selvaggio'. Il significato attribuito alle parole ha qualche conseguenza anche per l'aspetto scenico. Mariette aveva previsto per Amonasro due abiti: nel secondo atto era travestito da «simple officier» (ma al Cairo aveva invece, per testimonianza di Filippi, un costume «ricchissimo»), nel terzo atto indossava una tunica di schiavo. Per Milano fu disegnato invece un solo figurino, in cui Amonasro compare con un abito di stile nubiano, simile a quello di Aida, con grandi frange: il modello venne trovato nei prigionieri raffigurati nel tempio di Medinet-Habu [47].

Il confronto Cairo-Milano per l'allestimento del secondo quadro del IV atto potrebbe fondarsi sulla *maquette* di Philippe Chaperon, da paragonare con i bozzetti di Magnani, ma sarebbe viziato dalla mancanza di un elemento fondamentale: l'illuminazione. Al Cairo Filippi aveva osservato:

> L'ultima scena del sotterraneo col tempio sovrapposto è ancora un problema, che né il direttore di scena, né i macchinisti qui non hanno potuto risolvere, causa l'impossibilità di muovere i congegni. L'effetto è dunque riuscito a mezzo, perché, invece della luce equabilmente distribuita, ci dovrebbe essere il sotterraneo buio come una cantina, e il tempio superiore sfolgorante di luce, magari elettrica. [48]

I bozzetti di Magnani offrono qualche elemento in più: il contrasto tra i due piani della scena c'è, ma non dipende tanto dalla intensità quanto dalla tonalità

[45] *Ivi*, Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, 25 giugno 1870, lettera n. 2, pp. 1-2: «Du Locle […] mi mandava un programma stampato, dicendomi essere fatto da un personaggio potente (cosa che non credo)». Du Locle aveva più esplicitamente scritto: «[…] le libretto égyptien est l'œuvre du Vice-Roi et de Mariette Bey, le fameux antiquaire» (Abbiati, *Giuseppe Verdi* cit., p. 371).

[46] *Ivi*, p. 394.

[47] Rosellini, *I monumenti* cit., I, tavv. CLIII e CLX.

[48] Filippi, *Musica e musicisti* cit., p. 372.

della luce: solare, con predominanza di gialli nel tempio; notturna, azzurrina nel sotterraneo (*Figura 7*). La *Disposizione scenica* conferma l'impostazione di Magnani:

> Il scenografo ponga molto studio nel contrasto dei due piani: il sotterraneo cupo, con tinte fredde, illuminato da una luce grigio-verdastra; il tempio risplendente di luce, a tinte calde; le colonne serviranno benissimo a mascherare gli apparecchi d'illuminazione, i quali preferibilmente saranno fatti a gaz. […] Il sotterraneo, rischiarato con vetri di colore, sarà parapettato da due lati con tele opache, le quali impediranno a qualunque altra luce di illuminare il palco. [49]

L'idea di un contrasto assai più radicale, proposta da Filippi, non fu dunque immediatamente recepita; ma cosa ne pensava Verdi, che infine era stato l'ideatore della struttura su due piani? Non ne sappiamo molto, perché soltanto nove anni dopo la prima esecuzione a Milano Verdi espresse un giudizio, e fu un giudizio negativo.

> Io non ho mai avuto la fortuna di vedere ben montata una mia opera alla Scala. Perfino l'*Aida* fù meglio rappresentata in una piccola città di Provincia, Parma, che a Milano. [50]

> E poiché vi citai Parma, credo ancora che là l'effetto musicale era migliore ad onta si sentisse la mancanza di Pandolfini; che il vestiario era perfettamente uguale a quello di Milano; che le scene erano riescite migliori a Parma; che *l'illuminazione dell'ultima scena a Parma era splendida, a Milano smorta e senz'effetto* [corsivo nostro] che il macchinismo a Parma era stupendo, a Milano pessimo e pericoloso. Che gli attrezzi a Parma erano bellissimi a Milano schifosi. Se questa è una mia opinione semplice opinione e non una verità sacrosanta, vuol dire che io sono un imbecille che non capisce niente di teatro. [51]

La difficoltà di montare l'ultima scena di *Aida* con una illuminazione drammaticamente contrastata, quale sembra desiderasse Verdi, poteva dipendere in parte dalla insufficienza dei mezzi tecnici. Erano già in uso le 'macchine' elettriche ad arco voltaico, ma non erano ancora in dotazione di tutti i teatri e comunque producevano un raggio luminoso fisso e non una luce diffusa. Lo si vede bene in una vignetta della «Illustration» (*Figura 8*) relativa alla rappresentazione di *Aïda* all'Opéra di Parigi nel 1880: dalla 'macchina' posta dietro le quinte l'operatore proietta un raggio di intensa luce… sul sotterraneo in cui spirano Aida e Radamès [52]! V'è da chiedersi se la realizzazione della scena innovativa [53] ideata

---

[49] *Disposizione* cit., p. 63.

[50] Pierluigi Petrobelli - Marisa Di Gregorio Casati - Carlo Matteo Mossa (a cura di), *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1988, lettera n. 154, 21 febbraio 1881, pp. 135-137.

[51] *Ivi*, lettera n. 160, 23 febbraio 1881, pp. 142-143.

[52] «L'Illustration», 30 ottobre 1880, p. 292.

[53] Innovativa nei teatri d'opera in musica: invece era già stata usata a Parigi nei teatri dei *boulevards* per le rappresentazioni di *mélos*; forse fu questo parallelismo con le messinscene di spettacoli ritenuti 'popolari' che complicò la sua ricezione in *Aida*.

da Verdi non sia stata difficile soprattutto perché il suo valore significativo non fu subito compreso e forse nemmeno accettato mentalmente da chi doveva metterla in opera. Non era stata compresa, in anni precedenti, nemmeno l'analoga struttura del *Sacrificio di una vergine* di Faruffini; come nell'ultima scena di *Aida* due piani sovrapposti, due diverse qualità di luci: in alto sacerdoti, sacerdotesse, danzatrici, suonatrici d'arpa in una chiarità brillante, in basso, nel fiume che scorre oscuro e cupo, la fanciulla che muore (e Aida nel terzo atto dice: «del Nilo i cupi vortici mi daran tomba»). In entrambi i casi il contrasto luministico era usato come codice espressivo che opponeva la vita e la morte, i potenti e gli oppressi, la superstizione e l'innocenza. Con una differenza: nonostante incertezze ed errori nelle prime realizzazioni sceniche, la visione sovrapposta del tempio e del sotterraneo di *Aida* conquistò il pubblico, uscì dai teatri d'opera per arrivare a quelli popolari delle marionette, fu utilizzata per le vignette dei giornali illustrati [54]. Più ancora, tutta la messincena di *Aida* divenne esemplare e anche in campo figurativo se ne avvertono le conseguenze: sono ovvie nel dipinto di Angelo Formis donato da Giulio Ricordi a Verdi, che è una trascrizione dell'atto III di *Aida* nella prima rappresentazione scaligera [55]; più elaborate nell'*Idillio a Tebe* di Giulio Viotti [56], che insinua una situazione parallela di amorosa intimità tra un Egizio d'alto rango (come Radamès) e una schiava (un po' troppo disinibita rispetto all'eroina verdiana). Quello che si potrebbe definire 'l'effetto *Aida*' dura a lungo trasferendosi anche in soggetti diversi, quasi di contrabbando. *La sacerdotessa Alethe*, personaggio letterario di Thomas Moore, diventa nella versione dipinta da Edwin Long un'elegante corista teatrale [57]; nel *Ritrovamento di Mosè* di Alma-Tadema la figlia del Faraone sta su una lettiga portata da schiavi, circondata da flabelli, alla maniera del trionfo di Radamès [58]. C'era stata una visione dell'Antico Egitto prima di *Aida*, ce ne sarà un'altra dopo.

---

[54] L'ultima scena di *Aida* rivelò le sue doti metamorfiche trasferendosi anche nella satira politica: in una caricatura comparse nel «Pasquino» (8, 1875), Casimiro Teja raffigurava Aida-Finanza e Radamès-Pareggio spiranti in cantina mentre legislatori e ministri ballavano allegramente nel tempio dedicato al Pettegolezzo.

[55] Sant'Agata, Villa Verdi. Illustrato in *Verdi e la Scala* cit., p. 206.

[56] 1872. A Torino, Galleria d'arte moderna e contemporanea. Illustrato in *Verdi e la Scala* cit., p. 207.

[57] 1888. A Bournemouth, Russel-Cotes Art Gallery and Museum. Illustrato in *Egyptomania* cit., p. 493.

[58] 1904. In raccolta privata. Illustrato in Russel Ash, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, London, Pavilion Books, 2004, pl. 35.

Figura 1 - Carlo Chiappori (incisione di Vaiani da), La sala della statuaria nel Museo Egizio di Torino, *vignetta in Guglielmo Stefani - Domenico Mondo,* Torino e i suoi dintorni, *Torino, C. Schiepatti, 1852 (Torino, Biblioteca Civica).*

Figura 2 - Domenico Morelli, La moglie di Putifarre, *1861 (Napoli, Museo di San Martino).*

Figura 3 - Esterno del Temple égyptien *e veduta della* Allée de sphynx *alla* Exposition universelle *di Parigi, 1867, fotografia (Paris, Bibliothèque Nationale).*

Figura 4 - Interno del Temple égyptien *alla* Exposition universelle *di Parigi, 1867, vignetta per «Le magasin pittoresque», 1867 (Paris, Musée Carnavalet).*

Figura 5 - Federico Faruffini, Sacrificio di una vergine sul Nilo, *1865, particolare (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna).*

Figura 6 - Philippe Chaperon, disegno per la Sala nel palazzo, primo quadro dell'atto IV di Aida *al Cairo, 1871 (Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra).*

Figura 7 - Girolamo Magnani, bozzetto per il Tempio e sotterraneo, secondo quadro dell'atto IV di Aida *a Milano, Teatro alla Scala, 1872 (Milano, Archivio Storico Ricordi).*

Figura 8 - Aïda *all'Opéra di Parigi, l'illuminatore in azione dietro le quinte nella scena finale, vignetta nel periodico «L'Illustration», 30 ottobre 1880 (Torino, Biblioteca Civica).*

Gianfranco Vinay

L'ARTE COREOGRAFICA DI AURELIO MILLOSS NELLO SPECCHIO DELL'ARTE MUSICALE DI STRAVINSKIJ

SOCRATE Hai notato dunque che quando guarda nell'occhio il volto si riflette nello sguardo di chi si trova di fronte come in uno specchio, cosa che chiamiamo anche pupilla (κόρη), dato che è come un'immagine di chi guarda?

ALCIBIADE Quel che dici è vero.

SOCRATE Dunque quando un occhio osserva un occhio e guarda in esso ciò che appunto esso ha di più bello, e con cui vede, in tal caso potrebbe vedere se stesso.

ALCIBIADE È evidente.

SOCRATE Ma se un occhio volesse guardare a un'altra delle parti dell'uomo o a qualche altro oggetto, se non ciò a cui casualmente sia simile, non vedrà se stesso.

ALCIBIADE Quel che dici è vero.

SOCRATE Se dunque un occhio ha intenzione di guardare se stesso deve guardare in un occhio e in quel punto dell'occhio nel quale si trova a risiedere la virtù propria dell'occhio: e questa non è la vista?

ALCIBIADE È così.

SOCRATE Dunque, caro Alcibiade, anche l'anima, se vuole conoscere se stessa, deve guardare a un'altra anima, e in particolar modo in quella sua parte nella quale risiede la virtù propria dell'anima, la saggezza, o a qualcos'altro a cui questa parte possa risultare simile.

Platone, *Alcibiade*, 133a-133b

Il rispecchiarsi platonico di un occhio in un altro occhio, di uno sguardo in un altro sguardo, di un'anima in un'altra anima, è l'origine prima di ogni rapporto autenticamente ermeneutico. Nel caso di Milloss e Stravinskij si tratta proprio di questo, e non solo di corrispondenze sinestesiche di tipo baudeleriano. Anche noi partecipiamo a questo gioco di sguardi, a questo rispecchiamento, come

terzo occhio che cattura riflessi, allargando l'area della nostra conoscenza e della nostra sensibilità artistica ed euristica.

Il principio sul quale Milloss basa la sua interpretazione estetica dell'arte stravinskiana è la sua natura intrinsecamente coreografica e coreutica. Afferma in un suo scritto del 1982 sull'argomento:

> Lo spirito di Stravinsky è assolutamente ricolmo di elementi di danza e non solo perché la sua è una musica essenzialmente ritmica, ma perché anche le sue strutture sono di plasticità proprio coreografica. Soprattutto la sua gestualità musicale è una gestualità di danza, e ciò nel senso più nobile della parola anche quando essa è religiosa e assorta, ironica e frizzante, vitale ed elementare, elegante e lussuosa. Il rito della danza dovette essere per lui dunque una necessità inesorabile. In lui la danza vive in quantità sovrabbondante perfino anche in tutte le sue più delicate sfumature. E proprio perciò Stravinsky sembra essere a prima vista così complicato negli aspetti ritmici e formali della sua musica. Ma questa complessità è solo apparente poiché in lui tutto è classicamente chiaro e nel modo più fine e regolato. [1]

È una delle più precise e puntuali definizioni dello stile stravinskiano che io conosca. Certamente la sensibilità coreografica di Milloss lo poneva in una situazione privilegiata perché egli potesse cogliere «le più delicate sfumature» coreutiche della musica stravinskiana. Ma le sue dichiarazioni sono tanto più preziose in quanto esattamente antitetiche a quelle di Lifar, espresse in un articolo pubblicato quarantatré anni prima, citato all'inizio di quello millossiano come *pars destruens* confutata [2]. Ciò che per Lifar è qualità negativa e «antidanzante» della musica stravinskiana, la sua complessità ritmica *in primis*, diventa carattere positivo, eccitante e fecondante la fantasia coreografica di Milloss.

Si confrontano e si scontrano due posizioni poetiche antitetiche: l'una tradizionalista, l'altra modernista. Il modernismo di Milloss è una sintesi di tante esperienze maturate nel corso dei suoi anni di formazione. Ma nel caso di Stravinskij, oltre ad una sua indubbia sensibilità nei confronti di un compositore che, come Bartók, seppure in modo diverso, basa la sua invenzione musicale sull'elemento ritmico, certamente è particolarmente importante la lezione di Rudolf von Laban.

Nell'arte stravinskiana Milloss vedeva come una trasmutazione musicale (proprio in senso alchemico) dei principi movimentali della prassi e della teoria labaniana. La novità di una delle sue prime e più importanti versioni coreografiche di balletti di Stravinskij, *Petruška*, rappresentato nel dicembre del 1933 a Budapest, consisteva proprio nella valorizzazione coreografica della musica dell'intero balletto, ivi comprese le scene di massa che nella versione di Fokin erano state piuttosto trascurate. Anche queste scene, secondo Milloss, devono essere realizzate «in una forma coreografica severa»; vale a dire, reintegrate nel

---

[1] Aurelio M. Milloss, *Stravinsky e il balletto*, conferenza tenuta il 22 agosto 1982 all'Accademia Chigiana, «Chigiana» 38 (1987), p. 223.

[2] Serge Lifar, *Igor Stravinsky-Législateur du ballet*, «Revue musicale» 20 (1939), pp. 321-330.

contesto complessivo della struttura musicale stravinskiana in cui ogni particolare, anche minimo, ha una sua necessità nell'intreccio strutturale, dinamico e contrappuntistico dei movimenti. «Stravinskij è diventato il primo importante personaggio nella storia del balletto del Novecento», afferma Milloss riprendendo l'argomento in occasione di un incontro-dibattito al Conservatorio di S. Cecilia, nel gennaio 1984, «proprio perché ha saputo realizzare quello che Fokin stesso non seppe realizzare, e ha saputo realizzarlo in maniera sublime» [3].

In occasione di una tarda ripresa scaligera (dicembre 1971) della versione millossiana di *Petruška* Fedele D'Amico parafrasava in questo modo le intenzioni poetiche di Milloss:

> La versione di Milloss, che è appunto quella del nostro spettacolo, non rappresenta d'altronde un gesto polemico verso quella di Fokine, allo spirito della quale anzi si ricollega apertamente (tanto è vero che utilizza gli stessi bozzetti e figurini di Alexandre Benois). Tuttavia il suo impegno di ridurre tutto a misura coreografica, quindi anche i movimenti della folla, e di sviluppare certe parti, come quella del Moro, che in Fokine erano relativamente rudimentali, ha reso necessario un rifacimento completo.
>
> Ma naturalmente comporre una coreografia che investa 'tutto' non significa ridurre i mezzi espressivi ad uno solo. In stretta corrispondenza con la musica e il soggetto, che Milloss rispetta scrupolosamente, si hanno dunque tre tipi diversi di «pezzi»: le danze propriamente dette (come quella dei fantocci del primo e del terzo quadro, o le numerose danze d'insieme dell'ultimo), le danze d'azione (ossia quelle in cui i protagonisti esprimono il loro dramma danzando) e le danze pantomimiche (i movimenti della folla). E la netta divisione corrisponde alla decisa simpatia di Stravinski per le forme chiuse, così nel balletto come nell'opera: contro l'impressionismo, il «dramma musicale», la «melodia infinita». [4]

L'origine labaniana dell'interpretazione di Stravinskij proposta da Milloss non la si deduce soltanto da questa valorizzazione integrale dei movimenti, ma anche dalla precisa coscienza che l'arte coreografica, per quanto aderente al testo musicale, è sempre invenzione espressa per mezzo di un linguaggio diverso e specifico. Ricordando il periodo di studi con Laban, Milloss affermava:

> Laban, pur pretendendo che i suoi discepoli conoscessero bene anche le altre arti, ed in modo particolare le leggi della musica, visto che tra le arti è stata proprio la musica a giocare un ruolo persino determinante nella creatività coreica, insistette d'altra parte sempre energicamente sul fatto che essi, i discepoli, non dovevano mai dimenticare che la danza è da considerarsi arte a sé stante, quindi autonoma, in quanto si esplica secondo leggi specificatamente proprie. [5]

Tale precetto è integralmente ripreso nella sua speculazione sulla trasmutazione coreografica dell'arte stravinskiana:

---

[3] *I Balletti Russi di Stravinskij*, incontro-dibattito degli studenti di Storia della musica con il coreografo M. Milloss (18 gennaio 1984: trascrizione dattiloscritta della registrazione), p. 11.

[4] Fedele D'Amico, *Pétrouchka*, Teatro alla Scala, Milano, 1971, p. 71.

[5] Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, LIM, 1996, p. 98

> Se un coreografo riesce a trasmettere visivamente sia il contenuto musicale che quello formale di un'opera di Stravinsky composta per il teatro di danza, è dubbio che egli possa arrivarci solo con ciò che la musica gli offre, o nel migliore dei casi con quel che egli deduce della sua conoscenza dei rapporti tra danza e musica. Questa ipotesi deve essere energicamente negata, poiché danza e musica nonostante la loro affinità sono pur sempre due arti assolutamente diverse. Dato che il meccanismo del linguaggio della danza non ha quasi niente in comune con quello del linguaggio della musica, risulta evidente che i valori particolari delle espressioni musicali non potrebbero essere mai resi in traduzione per così dire 'fotografica', ma soltanto attraverso le loro metamorfosi già prettamente coreografiche, o, con altre parole, attraverso i loro rispecchiamenti in immagini coreografiche di invenzioni vere e proprie. Perciò la parte visiva di un balletto di Stravinsky è in fin dei conti una creazione autonoma del coreografo nel vero senso di queste parole. Quindi poiché la visualizzazione di una partitura stravinskyana richiede così particolari capacità creative, il coreografo di fronte a questa sfida o fallirà o creerà qualcosa di veramente fondamentale. [6]

Questo rispecchiamento dei contrappunti ritmici e movimentali della musica stravinskiana «in immagini coreografiche di invenzioni vere e proprie» diventa il marchio di fabbrica delle realizzazioni coreografiche di Milloss spesse volte riconosciuto dai recensori dei suoi spettacoli. Si legga, a proposito della famosa rappresentazione del *Sacre du printemps* al Teatro dell'Opera di Roma nel 1941:

> Nudo e pulsante come un'arteria scoperta, il ritmo si gonfia, si tende si arrovella fino al parossismo; in contorcimenti stralunati, in vaneggiamenti deliranti ed opachi la massa scenica si dimena in preda ad uno choc che fa presagire la morte; sembra sia sotto l'azione di una puntura d'insulina.
>
> Eppure quanta disciplina, quanto vigile cosciente autodominio in questa folla ebbra e stupenda che il coreografo Milloss inquadra, intreccia, discioglie ed atteggia in figurazioni senza peso e retorica! Milloss ha compiuto opera lodevolissima; ha aderito al testo musicale con immediata naturalezza traducendolo senza arbitrio e contraffazioni in un prospetto visivo d'eccezionale espressività. [7]

Così il critico del «Popolo di Roma» (28 marzo 1941), cui fanno eco diversi altri colleghi come il critico del «Messaggero» (28 marzo 1941) e il critico de «Il Tevere»:

> Il coreografo Aurelio Milloss, cui si deve l'allestimento della *Sagra*, si è attenuto quasi sempre e giustamente più allo spirito del lavoro che alla lettera, cioè più al suggerimento della musica in se stessa che non all'indicazione coreografica. Egli è riuscito così a comporre alcuni quadri non privi di suggestione panica, sfuggendo miracolosamente al pericolo sempre in agguato dei più evidenti realismi. Da parte sua il corpo di ballo del teatro è stato ammirevole per disciplina e per fusione, ed Attilia Radice, nella difficile parte dell'Eletta, ha vinto una bellissima battaglia, trasfigurando la sua danza corporea nella delirante, ossessiva vibrazione di un essere

[6] Milloss, *Stravinsky e il balletto* cit., p. 224.
[7] *Sagra della Primavera e Salomè*, «Popolo di Roma», 28 marzo 1941.

> stupefatto, appena sbocciato nella notte dei millenni e abbagliato dalla prima luce del mondo. [8]
>
> Mancando una tradizione scritta cui ricollegarsi, il Milloss ci ha dato un'opera personalissima ed egregia di ricostruzione scenica, un contrappunto visivo – com'è stato detto – interferente con le note, ma libero da ogni pedantesca precisazione realistica e da ogni vieta estrinsecazione fotografica. S'è tenuto, pur con grande libertà di accesa fantasia, alle ragioni ritmiche; ma nella *danza dell'eletta*, più che un *contrappunto*, abbiamo notato una imitazione in canone o meglio, un *raddoppio all'ottava* dell'elemento ritmico da parte della Vergine prescelta per l'olocausto, la cui danza avremmo preferito avesse posto in maggiore evidenza più che lo squassante dolore per la vicina morte, la gioia trasfiguratrice del sacrificio, riservato alla *eletta*, come una suprema ambizione.
>
> La signora Attilia Radice in questa danza torturante, ha però raggiunto degli effetti impressionanti il cui ricordo non è facile cancellare. [9]

«Contrappunto» è una parola chiave che ricorre numerosissime volte nelle recensioni dei balletti stravinskiani coreografati da Milloss. Lo si colga in questo stralcio di un commento critico di Cesare Brandi a *Jeux de cartes* messo in scena nel 1948 all'Opera di Roma:

> La straordinaria *performance* di Milloss è stato di avere realizzato questo Balletto come una composizione contrappuntistica, in cui non c'è puntura timbrica o schiaffeggiatura melodica che non si ripercuota dalla partitura nei meandri della coreografia più nevrotica e attenta. Veramente l'impresa e il resultato erano di tale altezza da conquidere il pubblico ignaro, ma da disorientare la critica romana, che, non vedendosi proposto un tale resultato anti-mimico dalla scena del *Covent Garden* o dell'*Opéra* di Parigi o dai *Balletti di Montecarlo*, doveva di necessità credersi di fronte ad una realizzazione provinciale e fallimentare. Eppure Milloss, nell'esasperare il lato astratto del balletto affidando la scenografia a Guttuso, realizzava qualcosa di più di un collegamento che può parere di mera convenienza fra cubismo e Strawinsky. Con tutte le riserve che noi facciamo sulla sincerità e sull'opportunità del neo-cubismo-astrattismo, in questo caso non abbiamo riserve, appunto perché la schematicità delle diagonali, su cui aveva impiantato Guttuso la sua scena, veniva a costituire la struttura figurativa, una specie di paradigma, delle figurazioni di danza, di una geometria asimmetrica e felicissima, piena di scatti, di volate e d'una continua concatenazione a sorpresa. Con un'altra coreografia anche lo scenario avrebbe sofferto. [10]

Un altro importante rispecchiamento platonico fra l'arte di Stravinskij e quella di Milloss è indotto dal significato non solo estetico, ma anche esistenziale e metafisico, della marionetta. *Petruška* è ancora una volta l'epicentro delle riflessioni estetiche e della prassi creativa millossiana. Heinrich von Kleist, ch'egli cita in occasione di quel prezioso incontro-dibattito al Conservatorio di

---

[8] *La Sagra di Strawinsky* e *Salomè di Strauss*, «Messaggero», 28 marzo 1941.

[9] Augusto Righetti, *La «Sagra di Primavera» di Strawinsky - «Salomè» di Riccardo Strauss*, «Il Tevere», 28 marzo 1941.

[10] Cesare Brandi, *I nuovi balletti di Milloss*, «L'immagine» 2/6-7 (1948), pp. 433-434.

S. Cecilia, è certamente uno dei filtri attraverso cui passa la sua interpretazione del balletto originale:

> Io penso che Alexandre Benois – che era il soprintendente dell'Ermitage e firmò con Stravinskij il soggetto del balletto – si sarà ricordato, da amante della letteratura tedesca, di una frase di Heinrich von Kleist: «Le marionette hanno una loro propria vita e non muoiono mai». Perché in *Petrouschka* di questo si tratta.

Ma per Milloss la marionetta scaturita dalla fantasia di Benois assume un significato più intimo e autobiografico:

> Per me *Petroushka* è stato un ruolo importante anche come danzatore, perché mi interessava questo: nella cornice della marionetta far sentire che Petrouschka vive. Un compito non molto facile, ma per me non fu difficile perché in un certo senso mi ci sono identificato. Io sono nato nel 1906, quando ho fatto *Petrouschka* non c'era ancora stata la seconda guerra mondiale, ma mi bastava la prima. Ho visto tutto quello che è successo in questo secolo. E non solo ho visto, ma ho vissuto. La mia vita è stata un continuo fiammeggiare, bruciare, ricominciare da capo. Così ho potuto sentire *Petrouschka* e scoprire che Stravinskij ha dato molto di più qui che nell'*Uccello di fuoco.* [11]

«Fiammeggiare, bruciare, ricominciare da capo» sono parole che rivelano un atteggiamento artistico all'insegna dell'«élan vital». E certamente qualcosa della speculazione bergsoniana che Milloss ebbe occasione di assimilare a Parigi, nel corso dei suoi anni di formazione, si radicò nella sua coscienza estetica ed etica. Non soltanto riguardo questo rapporto fra estetica ed etica, ma anche riguardo il risvolto comico della marionetta. Secondo Bergson alle origini del comico vi è sempre un qualche meccanismo che, automatizzando gesti, comportamenti, espressioni, ridicolizza ciò che scorre inavvertito nel flusso della vita. Una delle categorie identificate da Bergson è il cosiddetto «comico professionale» che deriva dall'esibizione di gerghi e atteggiamenti standardizzati di una determinata professione, che trasformano l'uomo in un fantoccio della società, a sua stessa insaputa.

I *Capricci alla Stravinskij*, balletto creato al Teatro delle Arti di Roma il 30 aprile 1943, sulla musica delle due *suites* orchestrali del compositore russo è emblematico di questo connubio fra *Petruška* e il comico bergsoniano. Ne è protagonista un fantoccio che dirige un'orchestra di pianoforti dipinti e cade morto dopo uno sfrenato galoppo incitato dalla padrona del locale alla fine dell'esibizione di alcuni numeri d'intrattenimento.

Anche il raddoppio dei ruoli nella sua versione di *Mavra* messa in scena nel 1942 al Teatro dell'Opera di Roma rientra nella categoria del comico, ma piuttosto nell'accezione più sottile e intellettuale dell'ironia, come annota acutamente Alberto Savinio in una recensione dello spettacolo.

---

[11] *I Balletti Russi di Stravinskij*, incontro-dibattito, cit., pp. 14-15.

> Si è ricominciato a proposito di «Mavra» a parlare di ironia e di caricaturismo. Se l'ironia commuove, vuol dire che ironia non è, o almeno non è tale nel senso inteso dai più; e l'ironia di Strawinsky è il discorso musicale più tenero e commovente che io conosca. Se il caricaturismo non fa ridere, vuol dire che caricaturismo non è, e il caricaturismo di Strawinsky non solo non fa ridere [...] ma muove anzi a pensieri malinconici ed amari. [...] Ottima l'idea di mettere in orchestra i cantanti, che sotto prestano la loro voce ai mimi che operano sulla scena. Molti i vantaggi di questa divisione: maggiore portata delle voci, che non hanno dietro a loro l'immenso vuoto del palcoscenico, ma il fondo sonoro della cavea; agilità e disinvoltura di movimenti dei personaggi sulla scena, i quali non hanno la preoccupazione di cantare e assieme di recitare; raggiungimento dello stile indiretto nella interpretazione dell'opera: lo «stile indiretto» è così essenziale per noi, che vorremmo la musica trasmessa per telefono, meglio ancora per telegrafo. Perché non adottare per sempre la divisione dei personaggi in cantanti e mimi. Inutile dire che cosa diventerebbero, rappresentati a questo modo un «Trovatore», un «Rigoletto». [12]

Milloss non aveva fatto che applicare a *Mavra* il medesimo principio del raddoppio e della separazione dei ruoli che Stravinskij aveva utilizzato in *Renard*. In tal modo era riuscito a far passare e comprendere un'opera che altrimenti continuava a risultare ostica, con grande amarezza dell'autore, consapevole della grande importanza nel suo itinerario creativo.

Milloss utilizzò il raddoppio dei ruoli anche nel caso di opere teatrali stravinskiane di schietta impronta neoclassica, come ad esempio la versione di *Perséphone* per il Maggio Fiorentino del 1970. In questo caso il raddoppio del personaggio di Persefone e del coro, fuori scena, serviva innanzitutto ad innalzare il livello professionale della rappresentazione, essendo sempre piuttosto difficile trovare una protagonista che, sulla scia della Rubinstein, fosse abile sia nella danza che nella recitazione. Ma questa scorporazione dei ruoli aveva anche un intento poetico preciso. Affermava Angiola Maria Bonisconti nel programma di sala della serata:

> Milloss concepisce lo spettacolo non come il mistero di Eleusi in sé, o come la «rappresentazione» del mito: ma come una «evocazione in sogno», come «mistero risognato». Egli pertanto rappresenta ciò che Eumolpo racconta, ciò che il coro commenta (senza mai farlo entrare in azione): questo permettendogli di smaterializzare l'azione in favore di una visione poetica. E questo lo ha indotto ad un'altra decisione: non far recitare la danzatrice-Perséphone stessa, ma affiancarla o doppiarla da una «recitante», la cui voce appaia, come la voce del coro, a sottolineare l'azione in un effetto puramente musicale. «Credo così che la parola parlata e cantata, ed il suono, tutto ciò che mira all'orecchio, rimanga autonomo ed integro, a sé stante, come espressione sonora di un mito; che è invece rappresentato nello spettacolo musicale della danza». In tutta la coreografia, quindi, si esclude ogni elemento virtuosistico (neppure nella partitura vi è alcun «numero» di danza), per puntare invece sull'espressione poetica: «Soltanto così potevo ottenere una estrema semplicità ed essenzialità nella rievocazione del mistero». [13]

---

[12] Alberto Savinio, *Mavra, o della verità*, «Film», 14 marzo 1942.

[13] Angiola Maria Bonisconti, *«Perséphone» di Stravinsky e la coreografia di Milloss*, Firenze, 33° Maggio Musicale Fiorentino, 1970, p. 311.

Non era la prima volta che Milloss interpretava le opere teatrali di Stravinskij ispirate ai miti classici trasponendole in una chiave sognante, evocativa, decolorandole di ogni tratto realistico. Scriveva il coreografo a proposito della sua versione dell'*Orpheus* andata in scena nel 1948 alla Fenice:

> La specificità della mia versione dell'*Orpheus*, rispetto a quella originaria di Balanchine-Noguchi, si trovò nel fatto che la mia, coll'aderire al tono barocchggiante, che notoriamente traspare da alcuni aspetti della musica stravinskyana, poté ricevere un colore velatamente evocativo, ed apparire così – grazie anche al contributo scenografico concepito in tale spirito con ispirata poesia da Fabrizio Clerici – come una favola risognata, raggiungendo, proprio per questo suo distanziarsi dalla presenza reale, il livello dell'atemporalità del suo significato. [14]

E Pierre Michaut, critico di «Opéra» testimonia e conferma che Millos aveva realizzato pienamente questi intenti:

> Pas plus que la musique et la décoration, la chorégraphie d'Aurel Milloss n'a cédé à la tentation du pittoresque, du détail ou de l'agrément accessoire: elle s'est pliée à la discipline sévère du dépouillement; écartant «l'accidentel», elle cherche «l'éternel». [15]

È forse il caso di sottolineare quanto queste intenzioni di Milloss fossero in sintonia con quelle di Stravinskij, che non concepì mai la parodia in senso storico, ma in senso sovrastorico, come attualizzazione e rigenerazione di archetipi. Ancora un riflesso di questo continuo «sguardo allo specchio» di Milloss nell'arte stravinskiana. Uno sguardo che, rimanendo all'interno di un'intensa sinergia creativa, può illuminare non poco anche lo sguardo del critico e del musicologo, spesso più distante e disincantato, ma non per questo più acuto.

[14] Aurelio M. Milloss, *Orpheus*, annotazione manoscritta, archivio Patrizia Veroli.
[15] Pierre Michaut, *On a créé à Venise un ballet de Strawinsky*, «Opéra», 29 settembre 1948.

INDICE DEI NOMI

Adamberger, Valentin Joseph *318*
Adami, Giuseppe *211*
Adorno, Theodor Wiesengrund *89*
Agostini, Pietro Simone *158*
Agostino *100*
Agricola, Johann Friedrich *47*
Alaleona, Domenico *210, 215*
Alberti, Giuseppe Nicola *45*
Albicastro, Henricus (Johann Heinrich von Weissenburg) *371*
Albinoni, Tomaso *372, 375, 392, 393n, 395*
Albrechtsberger, Johann Georg *318*
Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d' *161*
Alfano, Franco *210, 212, 220*
Alfieri, Vittorio *210*
Alicarnasso, Dionigi d' *100*
Alighieri, Dante *183, 209*
Aliprandi, Vincenzo *262*
Allacci, Leone *55, 56n*
Almasio, Francesco *109*
Alma-Tadema, Lawrence (Laurens Alma Tadema) *401, 409*
Alvini, Laura *11, 252*
Ambrogio, Sant' *406n*
Amenhotep III *398*
Amurat, Agnese *28, 30*
Ancelot, Jacques-Arsène-François-Polycarpe *143, 145, 148-149*
Angelini, Niccolò *45*
Annibaldi, Claudio *61n*
Antona Traversi, Camillo *212*
Antonini, Giovanni *11*
Apel, August *310*
Apel, Willi *371, 396*
Apolloni, Giovanni Filippo *158*
Apolloni, Salvatore *30*
Arienta, Sonia *8*
Ariosti, Attilio *42, 44*
Aristotele *99*
Asioli, Bonifazio *135n*
Auber, Daniel-François-Esprit *189, 402*
Aureli, Aurelio *54*
Avison, Charles *237*

Babell, William *378n*
Bach, Carl Philipp Emanuel *295*
Bach, Johann Sebastian *228n, 252, 283, 286, 316, 322, 340-341, 372n, 373-374, 383, 395-396*
Bacchelli, Riccardo *254*
Bacon, Francis *145*
Badoaro, Camillo *159*
Badoaro, Giacomo *63n*
Bagge, Selmar *316*
Bagnano, Carmine *28*
Balanchine (Georgij Melitonovič Balančivadze) *422*
Baldacci, Luigi *206*
Baldini, Gabriele *180*
Balzac, Honoré de *220, 272*
Banville, Théodore de *274*
Baratti, Caterina *48-50*
Barbacini, Maurizio *191*
Barberini, famiglia *64*
Barblan, Guglielmo *7, 9*
Bardare, Leone Emmanuele *114, 116-117, 133*
Barilli, Bruno *210*
Barilli, Madame *257*
Barnett, Gregory *396n*
Barraqué, Jean *79, 85, 87-89, 95, 98*
Bartók, Béla *76, 105, 416*
Bartolini, Gaetano *28*
Basevi, Abramo *172*
Bassani, Anna *48-50*

Bassani, Chiara *48-50*
Bastiglia, Anna *48-49*
Bataille, Henri *212*
Baudelaire, Charles *274*
Bauduin, Mariano *12*
Beauharnais, Joséphine de *258*
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de *244*
Beck, Johann Hector *378n*
Beck, John *378*
Beethoven, Ludwig van *83, 91, 108, 169, 226n, 228n, 253, 283-288, 290-291, 294, 296-298, 310-316, 341*
Belcari, Feo *222*
Bellini, Vincenzo *10, 107, 109-110, 181, 184, 188*
Bellisani, Francesco *44-46*
Bellisani, Maria Cecilia *46*
Beltramelli, Antonio *215*
Bembo, Pietro *100*
Benco, Silvio *208n, 209-210, 219*
Benegiunta, Maria *45*
Benelli, Sem *211, 217, 222*
Benois, Alexandre *417, 420*
Bentivoglio, Cornelio *56, 58, 69*
Béranger, Pierre-Jean de *270*
Beregan (o Beregani), Nicolò *158*
Bergson, Henri *420*
Berio, Luciano *11, 79, 94-98, 251*
Berlioz, Hector *110, 363, 366*
Bernardoni, Virgilio *8*
Bertalotti, Angelo Michele *379, 384*
Bertieri, Maria Chiara *29n*
Bettinelli, Bruno *222, 279*
Bettini, Stefano (il Fornarino) *344, 349*
Bettinozzi, Pietro *379*
Bianchi, Francesco *266*
Bianchi, Renzo *222*
Bianconi, Lorenzo *7, 12, 69n, 183, 225n*
Biba, Otto *282*
Black, John *149*
Blacking, John *99*
Boccaccio, Giovanni *216*
Boccherini, Luigi *10*
Boito, Arrigo *204n, 205-206, 208-209*
Boleyn, Anne *143*
Bonaparte, Napoleone, primo console e imperatore *255-256, 260-261, 265n, 399*
Bonelli, Egizia *12, 105*
Bonisconti, Angiola Maria *421*
Bonlini, Giovanni Carlo *55, 56n*
Bononcini, Giovanni *378*
Borges, Jorge Luis *138*
Borghesi, Tomaso *28*
Bornstein, Andrea *379*
Borromeo, famiglia *59n, 60*
Borromeo, Milena *12*
Bottalino, Giovanni Battista *42*
Boulez, Pierre *74-75, 79, 80-85, 88-95, 98*
Boulliau, Ismaël *70*
Bracco, Roberto *211*
Brahms, Johannes *288, 292-296, 316*
Brandi, Cesare *104, 419*
Breitkopf & Härtel, editore *233n*
Bresci, Alessandro *45-46*
Brusa, Francesco *220*
Budden, Julian *126n, 171, 182*
Buini, Giuseppe Maria *45-46*
Buonarroti, Michelangelo *183, 222*
Burnacini, Giovanni *62*
Busenello, Giovanni Francesco *53-54, 55n, 56, 58, 61n, 62, 64-66, 69-70, 146*
Bussani, Giacomo Francesco *158-159*
Bussotti, Sylvano *11*
Buti, Francesco *57*
Buxtehude, Dietrich *385*

Caffi, Ippolito *401*
Cage, John *102*
Čaikovskij, Pëtr Il'ič *293*
Caizzi, Fernanda *12*
Caldara, Antonio *42, 44-45, 378, 392*
Cammarano, Salvadore (o Salvatore) *114, 116-117, 143, 146, 148-149, 172*
Camner, James *193*
Cantelli, Angelo *44, 46*
Capelli, Giovanni Maria *45*
Caraci Vela, Maria *8*
Carapezza, Francesco Sirio *103*
Carapezza, Mariangela *105*
Carattoli, Francesco *28, 31, 35, 45, 48-50*
Cardarelli, Vincenzo (Nazareno Caldarelli) *223*
Carducci, Giosuè *209, 215, 223*
Carignano, famiglia *398*
Carli Ballola, Giovanni *7*
Carlo X, re di Francia *282, 366*
Carlos, infante di Spagna, Don *143*

Carminati, Giovanni Battista *44*
Carpani, Giuseppe *237, 245*
Carrara Verdi, famiglia *113*
Carrara Verdi, Gabriella *114*
Carrara Verdi, Maria Mercedes *114*
Casavola, Francesco Paolo *218*
Casella, Alfredo *216, 218, 222-223*
Castaldi, Paolo *254*
Castellino, Onorato *222*
Castello, Dario *384*
Castelnuovo-Tedesco, Mario *216*
Castrovillari, Daniele da *151*
Catalani, Alfredo *209*
Cattabene, Ercole *345*
Cavacchioli, Enrico *212*
Cavalli, Francesco *54, 55n, 58-60, 62, 70-71, 151*
Cavana, Giovanni Battista *44*
Cecil, Robert *144*
Céline, Louis-Ferdinand (Louis-Ferdinand Destouches) *103*
Černyševskij, Nikolaj Gavrilovič *275*
Cerrocchi, Laura *225n*
Cesareo, Giovanni Alfredo *222*
Cesari, Gaetano *7*
Cesti, Antonio *54, 158*
Champfleury (Jules-François-Félix Fleury-Husson) *272*
Champollion, Jean-François *403*
Chaperon, Philippe *404, 407, 412*
Cherubini, Luigi *12, 108-111, 169, 282, 312, 353-358, 362-364, 366, 368-369*
Chiappori, Carlo *398n, 410*
Chiarelli, Alessandra *69n*
Chiccheri, Antonio *61n*
Choron, Alexandre-Étienne *354*
Ciampi, Vincenzo *28, 31, 34-35, 38, 42, 49-50*
Ciceri, Eugène *399n*
Cima, Giovanni Paolo *384*
Cimarosa, Domenico *139-140, 258, 261, 264-265, 280, 282, 311*
Cino da Pistoia *222*
Civinini, Guelfo *213*
Clementi, Muzio *312, 341*
Cleopatra, regina d'Egitto *401*
Clerici, Fabrizio *422*
Colautti, Arturo *209, 212-213*
Colombani, Quirino *378*
Colombo, Susanna *12*
Colombo Taccani, Giorgio *8*
Colonna, famiglia *61n*
Coltellini, Marco *30*
Contarini, Marco *55n*
Corelli, Arcangelo *371, 372n, 391*
Corneille, Pierre *167, 304-305*
Corneille, Thomas *143, 145, 147-148*
Corniani Algarotti, Marcantonio *30*
Corradi, Giulio Cesare *158-159*
Corrado, Gioacchino *44, 46-47*
Correa, Madame *257*
Cosmi (o Cosimi), Giuseppe *28, 32, 35, 38, 45, 48-49*
Cossa, Pietro *218, 220*
Costa, Stefano *56-58, 60*
Cox, Lisa *193*
Courbet, Jean Désiré Gustave *273*
Crescentini, Girolamo *255*
Cricchi, Domenico *27-28, 49*
Cristofori, Bartolomeo *252*
Crivelli, Arcangelo *62*
Crivelli, Gaetano *257-259, 265*
Cruciati, Girolamo *262*
Curnis, Michele *305*
Curtis, Alan *59, 69n*
Czerny, Carl *311-312, 341*

D'Afflisio, Lisetta *28, 30*
Dale, Kathleen *285, 292*
Dall'Angelo, Giacomo *151-152*
Dallapiccola, Luigi *130, 217, 220n, 222-223*
Damiani, Giovanni *103-105*
D'Amico, Fedele *417*
D'Anelle, Karol *274*
D'Angelo, Emanuele *305*
D'Annunzio, Gabriele (Gabriele Rapagnetta) *209-212, 215, 219, 222*
Dante vd. Alighieri, Dante
Dantone, Ottavio *11*
Daolmi, Davide *8, 65*
Da Ponte, Lorenzo *11-12, 29, 309*
Dart, Thurston *377*
Davico, Vincenzo *222*
David, Domenico *47, 158-159*
Davide, Giacomo *261*
De Amicis, Edmondo *138*
Debenedetti, Giacomo *219n*
Debussy, Claude *12, 76-77, 80, 82-90, 93-98*

Decleva, Enrico *12*
Degrada, Francesco *7-12, 67, 68n, 105, 114, 137-141, 150-151, 187n, 225n, 251-254, 270, 279-282, 299, 343-344*
Delacroix, Eugène *283*
Delaere, Mark *86n*
Delfini, Margherita *45-46*
De Libero, Libero *223, 254*
Deliège, Irène *229*
Della Corte, Andrea *61n*
Della Rovere, famiglia *351*
Della Rovere, Giulio *344-345, 346n, 347, 349-351*
Della Rovere, Guidobaldo II, duca di Urbino *345, 350n, 351*
Della Rovere, Virginia *351*
Della Seta, Fabrizio *206*
Della Valle, Cesare, duca di Ventignano *301-305*
Della Valle, Filippo Giacomo, marchese di Ceppagatti *304*
Della Volpe, Lelio *379*
De Sanctis, Cesare *116-117, 172*
Desbrosses, fratelli *272, 274*
De Simone, Roberto *11, 281*
Despléchin, Édouard *405*
De Totis, Giuseppe Domenico *154*
Devereux, conte di Essex, Robert *143-147*
Devret, Jacques *400*
Diderot, Denis *161-163, 165-168*
Didier, Jules *399n*
Di Marco, Giancarlo *12*
Dittersdorf, Karl Ditters von *312*
Di Valerio, Anna vd. Valeri, Anna
Dodd, James William junior *377*
Dodd, James William senior *377*
Dolci, Antonio *107*
Dolfin, Pietro *159*
Dominicis, Domenico de' *28*
Donaudy, Alberto *211*
Donaudy, Stefano *211*
Donizetti, Gaetano *107-111, 115, 143, 148-150, 181, 184, 188*
Dossena, Pietro *12*
Dostoevskij, Fëdor Michailovič *213, 220*
Du Locle, Camille *299-300, 397, 407n*
Duret, Cécile *263*

Eco, Umberto *138*
Eggebrecht, Hans Heinrich *228n*
Eimert, Herbert *76, 82-84, 89, 98*
Elisabetta I, regina d'Inghilterra *143-145*
Einstein, Alfred *171, 297-298*
Enrico, Eugene *376*
Enrico VIII, re d'Inghilterra *143*
Eraclito *178*
Erenburg, Il'ja Grigorevič *254*
Ermini, Cosimo *45-46*
Erpf, Hermann *76*
Eschilo *163, 222*
Essex, conte di vd. Devereux, Robert
Esterházy von Galántha, Nikolaus *282*
Evangelisti, Franco *79*

Fabiano, Andrea *29n*
Fabbri, Luca *28*
Fabbri, Paolo *55n, 69*
Fabbrini, Giuseppe *43-44*
Fabri, Annibale Pio *44, 46*
Faccio, Franco *209*
Fano, Michel *85*
Farina, Silvia *12*
Faruffini, Federico *400-401, 409, 412*
Farussi Casanova, Zanetta *28, 30*
Fasolis, Diego *364, 368*
Fauquet, Joël-Marie *362*
Faustini, Giovanni *62n, 159*
Federici, Domenico *45*
Federici, Vincenzo *264*
Federico II, re di Prussia *47*
Feo, Francesco *47*
Ferrari, Benedetto *59, 61-62, 71*
Ferrario, Carlo *402*
Ferrini, Giuseppe *45*
Festa, Francesca *257, 263-265*
Fibonacci, Leonardo *105*
Filippi, Filippo *403, 405, 407-408*
Filippo II, re di Spagna *143*
Finger, Gottfried *378*
Flaubert, Gustave *222*
Flies, Bernhard *318*
Florimo, Francesco *137*
Fogazzaro, Antonio *209*
Fois Gobert, Dominique *257*
Fokin, Michail Michailovič (o Fokine, Michel) *416-417*
Fontana, Ferdinando *205*
Formis, Angelo *409*
Forzano, Giovacchino *210-211, 220*
Foscolo, Ugo *223*

Fouqué, Friedrich Heinrich Karl de La Motte *329*
Francesco I, re di Francia *190*
Franchetti, Alberto *211-212*
Franzini, Elio *12*
Frazzi, Vito *218*
Freschi, Domenico *158*
Frigimelica Roberti, Girolamo *158-159*
Fucini, Renato *209*
Fux, Johann Joseph *355*

Gabrielli, Domenico *379*
Galeazzi, Francesco *240n*
Gallarati, Paolo *123*
Gallico, Claudio *68n, 253*
Galuppi, Baldassarre *28, 42, 50*
Gamerra, Giovanni de *261*
Garavaglia, Renato *12*
Garavani, Giunio *222*
García I, re di Navarra *43*
Gassmann, Florian Leopold *30*
Gatti, Carlov *120*
Gautier, Théophile *274*
Gavazzeni, Gianandrea *254*
Gentili, Giorgio *392*
Gergiev, Valerij Abisalovič *188*
Gerhard, Anselm *135n, 188n, 225n*
Ghedini, Giorgio Federico *216, 222*
Ghislanzoni, Antonio *205, 209, 300-305, 406-407*
Giacomo VI, re di Scozia *144n*
Giacosa, Giuseppe *209-210, 213, 219*
Giannini, Giovanni Matteo *158*
Giegling, Franz *375, 388, 392*
Gigli, Girolamo *42, 46*
Ginguené, Pierre-Louis *265*
Gini, Roberto *11*
Giordano, Umberto *209-210, 212, 217, 221*
Gluck, Christoph Willibald *9, 167, 183, 366*
Godi, Giulio Cesare *158*
Godwin, Joscelyn *286, 290*
Goebel, Reinhard *394n*
Goethe, Johann Wolfgang von *76, 104, 238, 309*
Goeyvaerts, Karel August *79, 85, 86n*
Goldoni, Carlo *27-29, 31, 35, 38, 41-42, 49*
Goncourt, Edmond de *274*
Goncourt, Jules de *274*
Gonzáles, Fernán, conte di Castiglia *43*
Gori, Antonio *27, 30*
Gossec, François-Joseph *168, 354*
Gozlan, Léon *274*
Grabbe, Christian Dietrich *323*
Grassini, Giuseppina *255*
Grétry, André-Ernest-Modeste *240n, 312*
Griesinger, Georg August *233n*
Griffini, Giacomo *43-44*
Grillparzer, Franz *316*
Grimani, famiglia *70n*
Grimani, Giovanni *55n, 56, 58*
Grimm, Friedrich Melchior *161, 166*
Groppo, Antonio *28, 30, 55, 56n*
Grossi, Carlo *54, 158*
Gruber, Gernot *316*
Gualandi, Margherita *45*
Guastalla, Claudio *216*
Guglielmi, Pietro Alessandro *264*
Guglielmi, Pietro Carlo *264*
Gui, Vittorio *216*
Guttuso, Renato *419*

Haas, Otto *188, 191, 195, 198-200*
Hall Caine (Thomas Henry Hall Caine) *214*
Händel, Georg Friedrich (o Handel, George Frideric) *228n, 283, 375, 396*
Hanau, Cesare *212*
Hasse, Johann Adolf *280, 282*
Hauer, Matthias *76*
Hausfater, Dominique *354*
Haydn, Franz Joseph *226, 228, 232, 233n, 237, 239, 240n, 241, 242n, 243-245, 247, 281, 283, 308, 311-313, 315-317, 322*
Haym, Antonio *378*
Haym, Nicola Francesco *385n*
Heartz, Daniel *42*
Heine, Heinrich *208, 275*
Henry, Pierre *85*
Hepokoski, James *171*
Hess, Rémi *174*
Hetzel, Pierre Jules *274*
Hiller, Ferdinand *288, 308, 312*
Hindemith, Paul *76*
Hochstein, Wolfgang *354n*
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus *309-310*

Holman, Peter *378n, 385n, 396n*
Horn, Franz *309*
Hugo, Victor *176, 190, 272, 275*
Hummel, Johann Nepomuk *308, 311-312, 341*
Hutchings, Arthur *371*

Illica, Luigi *205, 208-211, 213, 217, 219*
Imer, Giuseppe *28-29*
Incardona, Federico *104-105*
Indy, Vincent d' *86*
Ingres, Jean-Auguste-Dominique *283*
Invernizio, Carolina *138*
Ismail Pascià, kedivè d'Egitto *407*
Ivanovich, Cristoforo *53-55, 62, 68-70*

Jabobs, Jacob *401*
Jacopone da Todi *218*
Jacovacci, Vincenzo *190*
Jacquin, Gottfried von *318*
Jauss, Hans Robert *76*
Jeffery, Peter *69*
Jommelli, Niccolò *353-355, 358*

Kagel, Mauricio *79*
Kalkbrenner, Friedrich *313*
Karr, Alphonse *274*
Kerman, Joseph *134n*
Kern, Lawrence *193*
Kircher, Athanasius *99*
Kirchschlager, Angelika *281*
Kleist, Heinrich von *105, 419-420*
Klemm, Gustav *238*
Koch, Heinrich Christoph *227n*
Koenig, Gottfried Michael *74, 79*
Köhler, Johann Hermann *379*
Konold, Wulf *286*

Laban, Rudof von *416-417*
La Calprenède, Gautier de Costes de *143, 145-147*
Lamacchia, Saverio *29n*
La Madelène, Jules de *274*
Landi, Carlantonio *44, 46*
Lanza Tomasi, Gioacchino *7*
Lattuada, Felice *220*
Laurenzi, Filiberto *57, 59, 61-62, 71*
Lawton, David *114, 121*
Leardini, Alessandro *62*
Le Cène, Michel-Charles *385n*
Leclair, Jean-Marie *382n*
Leclerc, Mademoiselle *263*
Le Duc, Auguste *354*
Legrenzi, Giovanni *158-159, 371*
Leibowitz, René *83-85*
Lélioux, Adrien *271-272*
Lemene, Francesco de *43*
Leoncavallo, Ruggero *208-210, 212-213*
Leopardi, Giacomo *216, 223*
Leskó, Vilmos *109*
Lessona, Michele *406*
Levasseur, Prosper *263*
Lezze, Venereo da *345*
Liberati, Francesco *28*
Lifar, Serge *416*
Ligeti, György *79*
Lippmann, Friedrich *126n, 134n*
Lireux, Auguste *274*
Liszt, Franz *314, 316*
Lobkowitz, Franz Joseph Maximilian *226*
Locatelli, Pietro Antonio *395*
Lodovici, Cesare Vico *218*
Loewe, Carl *307*
Long, Edwin *409*
Longfellow, Henry Wadsworth *275*
Loraine, R.G. *354*
Loredano (o Loredan), Giovanni Francesco *66n*
Lorenz, Franz *316*
Lorenzini, Raimondo *28*
Lormier, Paul *402*
Lortzing, Albert *316-318, 322-323, 325, 328-329, 331-332, 335, 340-341*
Lovattini, Giovanni *28*
Loyola, Ignazio di *100*
Lualdi, Adriano *217, 221*
Luigi Filippo, re di Francia *273*
Luigi XIV, re di Francia *167*
Luigi XVI, re di Francia *353, 355*
Luigi XVIII, re di Francia *282*
Lully, Jean-Baptiste *167, 255*
Lyser, Johann Peter *316*

Maccari, Giacomo *28, 30*
Macchione, Daniela *187*
Macnutt, Richard *188n*
Maderna, Bruno *79*
Maffei, Andrea *107, 208*
Magagnoli, Ginevra *27-28*
Magaloff, Nikita *254*

Magnani, Girolamo *402-408, 413*
Magnani, Luigi *253-254*
Mahler, Gustav *104-105*
Maier, Johann Christoph *390*
Malamini, Baldassarre *345*
Malibran, Maria *107*
Malipiero, Gian Francesco *9, 215-219, 221-222, 251, 253*
Malipiero, Riccardo *216*
Mallarmé, Stephane *254*
Mancia, Luigi *44*
Mancinelli, Luigi *212*
Manelli, Francesco *61*
Manzoni, Alessandro *111, 283*
Manzoni, Giacomo *127n*
Marcello, Benedetto *29, 46*
Marchesini, Santa *47*
Mariette, Auguste *299n, 300, 397-398, 400, 404-407*
Marino (o Marini), Carlo Antonio *378*
Marino, Giambattista *218*
Marriner, Neville *284n*
Martinelli, Luigi *262*
Martini, Berta *225n*
Martini, Fausto Maria *214*
Martucci, Giuseppe *215*
Marx, Adolf Bernhard *76, 84, 285, 310*
Mascagni, Pietro *208-212, 214, 217-218, 220*
Matelart, Jean *348*
Mattei, Loreto *156*
Mauri Vigevani, Laura *8*
Mayr, Giovanni Simone *108*
Mazarino, Giulio *57-58, 69*
Meano, Cesare *218, 220*
Medici, Lorenzo de' *222*
Medolago, Antonio *158*
Mehul, Étienne-Nicolas *312*
Mellace, Raffaele *8*
Mendelssohn Bartholdy, Felix *12, 284-287, 290-298, 316, 330, 340-341*
Menotti, Giancarlo *217*
Mercadante, Saverio *143*
Merula, Tarquinio *62, 71*
Méry, Joseph *274*
Messiaen, Olivier *85-87, 95*
Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi) *31, 47, 66n, 300, 397n*
Meucci, Renato *8*
Meyer, Leonard B. *127n*
Meyerbeer, Giacomo (Jakob Liebmann Meyer Beer) *313*
Michajlov, Michajl Larionovič *275*
Michaut, Pierre *422*
Micheli, Domenico *344, 349*
Michelli (o Micheli), Giambattista *45*
Mila, Massimo *141, 180, 325*
Milloss, Aurel von (Aurel Milloss de Miholy) *415-422*
Mingotti, Angelo *47, 49*
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) *29, 220*
Mompellio, Federico *7*
Monaldini, Sergio *69*
Mondo, Domenico *398n*
Monga, Alessandro *12*
Monica, madre di Agostino *100*
Moniglia, Giovanni Andrea *159*
Monnier, Albert Henri *274*
Monroe, Marylin (Norma Jeane Baker) *138*
Montale, Eugenio *223, 254*
Montanari, Antonio *378*
Montemezzi, Italo *211*
Monteverdi, Claudio *9, 53-55, 58-59, 61-62, 63n, 65n, 67-68, 69n, 71-72, 179, 251*
Monti, Vincenzo *283*
Montorgueil, Georges *271*
Moore, Thomas *409*
Morandi, Giorgio *253*
Morelli, Domenico *399-401, 410*
Moreni, Carla *8*
Morgan, Thomas *378*
Morselli, Adriano *159*
Morselli, Ercole Luigi *216*
Mosca, Giuseppe *256*
Mosch, Ulrich *95n*
Moscheles, Ignaz *288, 294*
Moschino, Ettore *210-211*
Mossa, Carlo Matteo *114*
Mossi, Giovanni *395*
Mozart, Leopold *322*
Mozart, Wolfgang Amadeus *9-10, 12, 29, 104, 110, 173, 232, 238, 241n, 264, 280, 283, 308-318, 320, 322-323, 325, 328-329, 340-341, 353-355, 358, 362*
Muffat, Georg *371*
Mulè, Giuseppe *218, 220, 222*
Müller, Wenzel *323*
Murata, Margaret *69*
Murger, Henry *271-272*

Musorgskij, Modest Petrovič *8*
Musset, Alfred de *210*
Muti Riccardo *11-12, 139, 364, 368*

Nadar (Gaspard-Félix Tournachon-Molin), *271-272, 274-277*
Naldi, Giuseppe *257*
Nanino, Giovanni Maria *344-345, 348*
Nannini (o Nanini), Livia *44*
Nannini (o Nanini), Lucia *44*
Napoleone I vd. Bonaparte, Napoleone
Napoleone III (Carlo Luigi Napoleone Bonaparte) *189*
Narici, Ilaria *188, 190, 195*
Nasolini, Sebastiano *266*
Nava, Anna *262-263*
Nazzari, Amedeo (Amedeo Carlo Leone Buffa) *138*
Negri, Ada *209*
Negri, Antonello *12*
Nekrasov, Nikolaj Alekseevič *275*
Nerone *64*
Nerval, Gérard de *274*
Newman, William S. *285*
Niemetschek, Franz Xaver *311*
Nietzsche, Friedrich *166*
Nini, Alessandro *107*
Nissen, Georg Nikolaus von *322*
Noël, Léon *271-272*
Noguchi, Isamu *422*
Nono, Luigi *11, 79, 251*
Noris, Matteo *158-159*
Nota, Michelle *150*
Novello, Vincent *354*
Nozzari, Andrea *262*

Olivieri, Loreto *257-258*
Olzati, Agostino *32, 38*
'Omen, cognato di Amenhotep III *398*
Omero *62*
Omodei, Attilio *205n*
O'Neill, conte di Tyrone, Hugh *144*
Orgitano, Vincenzo *264*
Orlandi, Luigi *158*
Orsini, Flavio *156*
Ortolani, Giuseppe *27*
Osthoff, Wolfgang *11, 71*
Ostinelli, Cristiano *8, 12*
Oxilia, Nino *214*

Paër, Ferdinando *256, 266*
Paganini, Carlo *28, 31, 35, 45, 48-50*
Paganini, Maria Angela *28, 31-32, 35, 45, 48-50*
Pagannone, Giorgio *123n, 127n*
Pagliardi, Giovanni Maria *158*
Paisiello, Giovanni *138, 140, 260-265, 267, 282*
Palazzeschi, Aldo *216*
Palestrina, Giovanni Pierluigi da *344-345, 347-348, 351*
Pallavicino, Carlo *159*
Palumbo, Renato *191*
Pandolfini, Francesco *408*
Papini, Giovanni *215, 218*
Parisini, Margherita *50*
Parker, Mara *238n*
Parker, Roger *131n*
Partenio, Gian Domenico *158*
Pascoli, Giovanni *209, 223*
Pasolini, Pier Paolo *141*
Pasquini, Bernardo *154*
Pavan, Franco *8, 11*
Pavolini, Corrado *216, 218*
Pecker Berio, Talia *95n*
Pedrollo, Arrigo *220*
Pellegrini, Felice *257-259*
Penni, Berenice *50*
Pepusch, Johann Christoph *377-378, 382, 385, 388, 395*
Perahia, Murray *284, 287*
Pergolesi, Giovanni Battista *9, 11, 137, 280-281*
Perosi, Lorenzo *214*
Perrucci, Andrea *140*
Persico, Mario *220*
Perti, Giacomo Antonio *159*
Pestalozza, Luciana *251*
Petrassi, Goffredo *223*
Petrignani, Rosa *44, 47*
Petrobelli, Pierluigi *7*
Petrucci, Barbara *11*
Peyrelongue de *274*
Philipon, Charles *274*
Philipps, Colwyn, Lord Saint Davids *188n*
Piave, Francesco Maria *176, 178*
Piccinni, Niccolò *139*
Piccioli, Francesco Maria *158*
Piencikowski, Robert *82n, 89n*
Pieri, Francesco *28*

Pietragrua, Carlo *45*
Pinelli, Tullio *216*
Pio IV (Giovanni Angelo Medici di Marignano) *345, 351*
Pionnyer, Jean *344, 346, 350*
Pirandello, Luigi *216, 220-221*
Pisendel, Johann Georg *379*
Pistocchi, Francesco Antonio *375n, 378*
Pitagora *103*
Pizzetti, Ildebrando *212, 215-216, 217n, 219, 221-222, 223n*
Pizzolato, Giuseppe *211*
Platone *415*
Pleyel, Ignaz *233n, 313*
Polignano, Antonio *8*
Polin, Giovanni *29n, 41*
Poliziano (Agnolo Ambrogini detto il) *216, 218*
Pollarolo, Carlo Francesco *42, 44, 158-159*
Ponchielli, Amilcare *209*
Ponsard, François *274*
Poppea *64*
Porpora, Nicola *280-281*
Porta, Costanzo *345-347, 350-351*
Porto, Matteo *258*
Pottier, Eugène-Edme *269-273, 275-277*
Pottier, François *270*
Pousseur, Henri *78-79*
Powers, Harold S. *154, 184*
Praga, Emilio *209*
Pratella, Francesco Balilla *211, 215*
Predieri, Luca Antonio *44-45*
Primavera, Giovanni Lorenzo *349*
Privat d'Anglemont, Alexandre *274*
Proust, Marcel *253*
Puccini, Giacomo *188, 208-211, 213n, 219*
Puškin, Aleksandr Sergeevič *316*

Quantz, Johann Joachim *372*
Quasimodo, Salvatore *223*

Rabaccio (o Rabacchio) *57*
Rabelais, François *276*
Racine, Jean *76, 167*
Radcliffe, Philip *286-288, 294, 296*
Radice, Attilia *418-419*
Raffaello vd. Sanzio, Raffaello
Raleigh, Walter *144*
Rameau, Jean-Philippe *167*
Ramesse II *398, 400, 406*
Ramesse III *406*
Ramey, Philip *287, 294-295*
Rattalino, Piero *294*
Regli, Francesco *304*
Reicha, Antonín *135n*
Reichardt, Johann Friedrich *238, 313*
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn *276*
Rémusat, Auguste-Laurent de *256-258*
Renzi, Anna *57-58, 62, 67, 71*
Respighi, Ottorino *215-216*
Reybaud, Charles *274*
Riboni, Marco *8, 11*
Riccò, Laura *29n*
Ricordi, editore *135n*
Ricordi, Giovanni *107*
Ricordi, Giulio *300, 402n, 406, 407n, 409*
Ricordi, Tito *211-212, 402n*
Riemann, Hugo *76*
Riou, Édouard *399n*
Ristorini, Antonio *44-46*
Rizzi, Lucia *11*
Rizzuti, Alberto *187*
Roberts, David *401*
Robinson, Michael F. *261-262*
Rocca, Ludovico *218, 223*
Rocchi, Francesco *215*
Rochlitz, Friedrich *311*
Rogatis, Bartolomeo de *42, 47*
Roger, Estienne *385n, 391, 395n*
Rolandi, Ulderico *208n*
Romagnoli, Ettore *218, 222*
Romani, Felice *143, 146, 148, 150, 172*
Rosa, Salvator *137*
Rosand, Ellen *69-70, 157*
Rosellini, Ippolito *404, 406*
Rosen, Charles *285*
Ross, Peter *206*
Rossato, Arturo *217-218, 220*
Rossello, Francesco (o Roussel, François) *344-345, 347-349, 351*
Rossi, Antonio *28*
Rossi, Luigi *57*
Rossini, Gioachino *181, 184, 188, 251, 263, 267, 313, 323*
Rostand, Edmond *220*
Rostropovič, Mstislav Leopoldovič (o Rostropovich, Mstislav) *254*

Rotoli, Augusto *209*
Rouget de l'Isle, Claude-Joseph *269*
Rousseau, Jean-Jacques *161-163, 165-168*
Roy, Bartolomeo (o Le Roy, Bartolomeo) *348*
Roždestvenskij, Gennadi Nikolaevič *364, 368*
Rubino, Antonio *215*
Rubinstein, Ida *421*
Rumi, Domenico *45*
Ruttmann, Walter *221*
Ruvinetti Bon, Rosa *45, 49*

Sabadini, Bernardo *158*
Sacchini, Antonio *28*
Sacrati, Francesco *59-60, 62, 71*
Saint-Saëns, Camille *294*
Sala, Emilio *8*
Salieri, Antonio *282, 311, 316*
Sancha di Pamplona, sorella di García I, re di Navarra *43*
Sancho I Garcés, re di Navarra *42-43*
Sanguineti, Edoardo *138*
Santi, Pietro *28*
Sanzio, Raffaello *311*
Sarro (o Sarri), Domenico *44-45*
Sarti, Giuseppe *42, 45*
Sartori, Claudio *47*
Sartorio, Antonio *158-159*
Sassatello, Ruberto *344-349, 351*
Savinio, Alberto (Andrea De Chirico) *214-215, 420*
Savioli, Agostino *32, 38*
Scalabrini, Paolo *45*
Scaldaferri, Nicola *8, 12*
Scarlatti, Alessandro *280, 282*
Scarlatti, Domenico *9-10, 252, 280, 286*
Scarton, Cesare *188n*
Scheggi, Roberta *12*
Scheibe, Johann Adolf *375*
Schenker, Heinrich *76*
Schering, Arnold *392*
Schiassi, Gaetano Maria *45*
Schnebel, Dieter *79, 81n*
Schönberg, Arnold *76, 77, 83-85, 86n, 126n, 127n*
Schubart, Christian Daniel Friedrich *240n*
Schubert, Franz *109, 229n*
Schumann, Robert *283-286, 290-291, 294, 297, 307-308, 330*
Schwarzkopf, Elisabeth *254*
Sciarrino, Salvatore *11*
Scribe, Eugène *189*
Sechter, Simon *76*
Segantini, Livia *48-50*
Seneca, Lucio Anneo *64*
Sethi II *398*
Sgambati, Giovanni *215*
Shakespeare, William *218-219, 309*
Siboni, Giuseppe *257-258*
Sidney, Philip *144*
Simoni, Renato *210-211, 218*
Simrock, Nicolaus *353-354*
Sinigaglia, Leone *209*
Smareglia, Antonio *208n, 210*
Somfai, László *230n*
Somma, Antonio *189, 193*
Sonzogno, Edoardo *205n*
Sorrentino, Giulio Cesare *151-152*
Sotheby's, casa d'aste *191, 193, 195*
Southampton, conte di vd. Wriothesley, Henry
Sozomeno, Maria *58, 60*
Spohr, Louis *310, 312*
Spontini, Gaspare *169, 257-267*
Spontone, Bartolomeo *344, 349, 351*
Stadler, Anton *317*
Staël, Germaine de *236*
Staier, Andreas *252*
Stanley, Glenn *287*
Stecchetti, Lorenzo *209, 212*
Stefani, Guglielmo *398n*
Steffani, Agostino *378*
Steinninger, Johann Christian *340*
Stendhal (Henri Beyle) *253*
Stiffoni, Gian Giacomo *29*
Stockhausen, Karlheinz *79-81, 83, 85, 89, 96, 98*
Stoepel, Franz *311*
Strachey, Lytton *147n*
Stradella, Alessandro *156*
Strauss, Johann figlio *316*
Stravinskij, Igor' Fëdorovič *8, 12, 76-77, 415-422*
Strepponi, Giuseppina *407*
Strinasacchi, Teresa *261-262*
Strozzi, Giulio *57, 60-62, 67*

Sugana, Luigi *211*
Swieten, Gottfried van *317-318*

Tacchinardi, Nicola *257-259*
Tacito, Publio Cornelio *64-65*
Talbot, Michael *252*
Tamminga, Liuwe *388n*
Tarabotti, Arcangela *64*
Targioni-Tozzetti, Giovanni *218*
Tasso, Torquato *209*
Taubert, Wilhelm *308*
Tedeschi, Faustina *45*
Teja, Casimiro *409n*
Telemann, Georg Philipp *375, 382n, 396*
Tennyson, Alfred *275*
Tessarini, Carlo *382n*
Tevernin, Giovanni *32, 38*
Thalberg, Sigismund *313*
Thomas, Dylan *254*
Tirindelli, Pier Adolfo *209*
Tirso de Molina (Gabriel Téllez) *140*
Tolstoj, Lev Nikolaevič *212*
Tomasi, Giovanni Battista *159*
Tommaseo, Niccolò *216*
Tommasini, Vincenzo *215, 223*
Torcigliani, Michelangelo *63n*
Torelli, Giacomo *60*
Torelli, Giuseppe *371-376, 377n, 378-396*
Toscani, Claudio *8*
Toscanini, Arturo *364, 366, 368*
Toschi, Giovanni *28*
Tosi, Giuseppe Felice *159*
Tosti, Francesco Paolo *209, 215*
Tozzi, Vincenzo *62*
Traiano *400*
Tramezzani, Diomiro *257-258*
Travaglia, Radegonda *48-49*
Travers, Roger-Claude *252*
Trentinaglia, Erardo *222*
Trilussa (Carlo Alberto Salustri) *223*
Tufano, Lucio *29n*
Tumiati, Domenico *214*
Tyrone, conte di vd. O'Neill, Hugh

Ungarelli, Rosa *44-46*

Valentini, Giuseppe *395*
Valeri (o Valerio), Anna *57-58*
Varèse, Edgard *105*
Vartolo, Sergio *67*
Velluti, Giovanni Battista *257-259*
Vencato, Anna *29n*
Veneziani, Vittore *214*
Venturini, Rosa *45*
Verdi, Giuseppe *9-11, 109-110, 113-123, 125-127, 129n, 130n, 131-135, 136n, 171-185, 187-191, 192n, 193, 195, 197-200, 208n, 219n, 280, 299-300, 302-303, 397-400, 402, 404-409*
Veretti, Antonio *221, 223*
Verga, Giovanni *205*
Victoria, Tomás Luis de *348*
Villedeuil, Charles de *274*
Viotti, Giovanni Battista *371*
Viotti, Giulio *409*
Visconti, Gasparo *378*
Vitali, Angiolo *158*
Vitali, Giovanni Battista *44*
Vittorio Emanuele II, re d'Italia *398*
Vivaldi, Antonio *9-11, 30, 251-252, 371-372, 375, 382n, 385, 387, 393, 395-396*
Vivant Denon, Dominique *401, 403-404, 406*
Viziano, Luisella *12*
Vlad, Roman *252*
Voltaire (François-Marie Arouet) *164, 166-167*
Votto, Antonino *279*

Wagner, Richard *171, 175, 177, 182, 402*
Walker, Thomas *7, 54, 59, 67-72*
Walsh, John *395n*
Walther, Johann Gottfried *385n, 396*
Wasielewki, Joseph Wilhelm von *384*
Weber, Aloisia *318*
Weber, Carl Maria von *285, 291, 294, 297, 323, 325*
Weber, Constanze *318, 320*
Webern, Anton *75-78, 80, 82, 89, 105*
Werner, Eric *286, 295*
Whenham, John *69-71*
Wilsing, Friedrich Eduard *308n*
Winter, Berardo *107*
Wolf-Ferrari, Ermanno *211, 213, 220*
Wriothesley, conte di Southampton Henry *145-146*
Wustrow, A.F. *353*

Xenakis, Iannis *79, 85*

Zacconi, Ludovico *102*
Zandonai, Riccardo *211, 217, 221*
Zangarini, Carlo *213*
Zaniol, Angelo *270n*
Zarlino, Gioseffo *99*
Zatta, Antonio *32, 38*
Zecchi, Carlo *254*
Zeno, Apostolo *31*
Ziani, Marc'Antonio *159*
Ziani, Pietro Andrea *158-159*
Ziehn, Bernhard *76*
Zingarelli, Niccolò *266*
Ziosi, Roberta *69*
Zoilo, Annibale *348*
Zuccarelli, Francesco *402n*
Zuccarelli, Giovanni *402*

Cantar sottile
Collana a cura della Sezione Musica
del Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
diretta da Cesare Fertonani

Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada
A cura di C. Fertonani -.E. Sala - C. Toscani

Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo
A cura di C. Fertonani
In preparazione

Altri volumi dal catalogo LED:

C. Fertonani • *La memoria del canto. Autocitazioni e rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*

Nina, ossia La pazza per amore. Commedia di un atto in prosa ed in verso, e per musica
Edizione critica a cura di D. Daolmi

P. Bosisio • *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale - 2 voll.*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web http://www.lededizioni.com, dove si possono trovare anche informazioni dettagliate sui volumi sopra citati: di tutti è disponibile il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.