

Musicaaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno VII - Numero 21

Settembre-Dicembre 2001

Sommario

<i>Euromusica: Verdagner e Wagnerdi</i>	pag.	3
<i>A dispetto di Verdi?</i> , di P. Mioli		4
<i>Suicidio? ossia Pro e Contro Verdi</i> , di G. Ghirardini		5
<i>Un finale d'Ernani per marionette</i> , di M. Bolzani		11
<i>Il cigno di Wagner e la barella di Verdi</i> , di A. Oriani		15
<i>"Amore e gelosia vadan dispersi insieme!"</i> , di C. Marengo		16
<i>Davvero il buon giorno si vede dal mattino?</i> , di G. Acciai		23
<i>Il ridimensionamento dei Conservatori</i> , di P. Avanzi		24
<i>Prima le parole poi la musica</i>		31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesuè (Roma)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Marta Lucchi (Modena)
Fausto Battini (Modena)	Alberto Minghini (Mantova)
Marco Bolzani (S. Benedetto Po - MN)	Emanuela Negri (Verona)
Alberto Cantù (Milano)	Piero Neonato (Trento)
Antonio Carlini (Trento)	Laura Och (Verona)
Ivano Cavallini (Trieste)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Tarcisio Chini (Trento)	Noemi Premuda (Trieste)
Alberto Cristani (Ravenna)	Anna Rastelli (Bolzano)
Vittorio Curzel (Trento)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Paolo Rigoli (Verona)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Elka Rigotti (Trento)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Antonio Farì (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Giordano Tuniooli (Ferrara)
Piero Gargiulo (Firenze)	Roberto Verti (Bologna)
Elisa Grossato (Padova)	Gastone Zotto (Vicenza)
Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Leonardo Zunica (Mantova)

Sede redazionale: Via Scarsellini, 2 - Mantova - Tel. (0376) 362677 - e-mail maren@interfree.it

Sito internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Stampa Tipografia Mercurio - Rovereto (Tn)

Abbonamento 2002 a *Musicaaa!*

Per ricevere *Musicaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di euro 8,00 da versarsi sul c/c postale n. 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 550363/15 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail maren@interfree.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

Musicaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi e sul sito internet maren.interfree.it:

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Scarsellini, 2

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

oltre alle biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

Euromusica: Verdagner e Wagnerdi

Quella notte di S. Silvestro a Villa Verdi nessuno faceva festa. Giuseppe sedeva alla scrivania per verificare i rincari delle ultime bollette in seguito all'introduzione della nuova moneta, e Peppina era a sua volta intenta ad aiutarlo con l'euroconvertitore in mano. Solo Lulù, zampettando tra i loro piedi, manifestava, sia pur con scarsi risultati, il desiderio di rendere la serata un pochettino diversa dal solito. Come se la luna fosse più tonda e la notte meno buia. Niente da fare. Tutt'intorno, il colore del catrame immerso nel più sepolcrale silenzio. Nessun segno della servitù, in vacanza ai tropici secondo precise disposizioni sindacali. Non un passo sulla strada, non un cenno di vita in giardino. Essendo tempo di siccità, nemmeno il fruscio dei funghi che nascono sotto i filari dei pioppi. Solo silenzio, silenzio e ancora silenzio.

Ed ecco un attimo prima del tocco, il suono insistente del campanello seguito dallo stridulo abbaiare del minuscolo cane. Chi è là? Ci scusi Maestro, siamo quelli dell'Euromusica. Innanzitutto euroauguri: solo un paio di parole e qualche firma. Fatti accomodare nella prima saletta, i due funzionari espressero senza troppe cerimonie l'esigenza di eliminare il carroccio dalla Battaglia di Legnano, sostituendolo con un furgone Volkswagen, Renault, o Fiat. Ehm, forse Fiat proprio no, dopo le dimissioni del ministro Ruggiero... Ci sarebbe anche da cambiare il titolo dei Lombardi in Europei. D'accordo? Cose analoghe a quelle del suo collega, tale Novaro, che in tempi passati musicò l'Inno di Mameli: da Fratelli d'Italia a Fratelli d'Europa. Tutto a posto con la SIAE, non si preoccupi. In secondo luogo, eccoci ad un'altra modifica che definiremmo epocale, su cui Herr Richard, ma per Lei Riccardo (lo conosce, no, quello di Lipsia?) non ha nulla da ridire. Si tratterebbe di fondere due vostre opere in un'unica recita dal titolo Tristano e Violetta. Sullo scambio degli atti, delle romanze, dei preludi, fate pure voi. I dettagli non ci riguardano. Noi penseremo al gemellaggio Busseto-Lipsia. È al corrente del progetto? La Matthäus Passion nella chiesa delle Roncole e l'Aida alla Thomaskirche. Veramente... Che c'è di strano? Dopo l'ultima edizione del Grande Fratello nelle sale vaticane col maxischermo sul cupolone, veda Lei. Vista poi l'amicizia tra Tannhäuser e Manrico, entrambi trovatori, che ne direbbe di eseguire alla Wartburg un Tannhäuser con, nel bel mezzo, la sua Pira? Ovviamente senza do di petto. Al signor Riccardo non piace, ma nemmeno tanto a Lei, vero? Chi l'aveva scritto quell'urlo? Forse, con rispetto parlando, la Signora? E per concludere con la Germania, le assicuriamo che il Festspielhaus sarà trasferito a Casalecchio, nuova sede dell'oro del Reno. Un sicuro trionfo. Così come la sua Trilogia popolare calcherà le scene del Teatro di Bayreuth in lingua tedesca. E la Scala? Verrà inaugurata dopo il restauro con la riesumazione dell'Europa riconosciuta di Salieri, opera con la quale aprì i battenti nel lontano 1778. E veniamo alla Spagna. Ci sarebbe da chiedere (e questo lo potrebbe fare solo Lei) a Filippo II di cedere un'ala dell'Escorial per una discoteca. E i Paesi Bassi? Li innalzeremo. Per la Francia, i Vespri siciliani all'Opéra e L'Africaine di Meyerbeer all'Arena di Verona. Meyerbeer, quello sì che era un europeista convinto. Tedesco di nascita, naturalizzato francese, con nome italiano, Giacomo. Ebbene, Parigi esporterà Meyerbeer come la sua Emilia esporta il cotto, il culatello e Prodi. Del resto le sue opere di Prodi abbondano: "un esercito di Prodi...". In verità, i miei erano degli eroi. E che, il lambrusco e la mortadella non sono eroi della tavola? A proposito di gastronomia, Lei sa che gli allevatori italiani hanno sponsorizzato Mozart in cambio di una sinfonia al giorno da eseguire nelle stalle della nostra penisola? Bevete più latte! E così anche l'Austria è a posto.

Ah, Maestro, una domanda fuori copione. Che ne pensa del caso Airbus? Favorevole, no? Non ne so nulla. So solo che era solo un vascello fantasma e che la faccenda riguardava l'olandese volante del mio collega. I miei personaggi non hanno mai avuto le ali, al massimo una gobba; e poi io vado solitamente a piedi. O.k., una formetta qua e tutto è a posto. Come vede, l'Europolitica mette a posto tutti, Azzurri, Rossi, compresi i Verdi. Mah, sospirò il compositore palleggiandosi come un candido batuffolo l'ormai addormentato cagnolino. Non vorrei un domani sentirmi chiamare Verdagner. E il tuo rivale, ribatté Peppina, Wagnerdi. Chissà! In ogni caso, Buon Anno!

J. Kreisler

A dispetto di Verdi?

*Sembra che l'anno verdiano sia trascorso troppo lentamente,
e che più d'un teatro abbia fretta di scordarsene. Comunque con diverse novità di rilievo.*

di Piero Mioli

I colpi di coda, come si suol dire, della faticosa annata verdiana sono state alcune produzioni di *Luisa Miller* e dei *Lombardi alla prima crociata* che hanno circolato per diversi teatri italiani, non senza qualche allestimento di *Rigoletto*, *Nabucco*, *Attila*, *Battaglia di Legnano* o *Masnadiери*. La stessa Opera di Roma, prima di riaprire i battenti del 2002 con la lampante reazione del *Trittico* di Puccini, ha chiuso il 2001 con *Un ballo in maschera*. E lo stesso Regio di Parma, che ha avviato l'anno nuovo con l'appollaudito *Marino Faliero* di Donizetti, s'è sentito dire che quella era l'occasione buona per dimenticare, o meglio per far dimenticare il Verdi della celebrazione.

Verdi, dunque, se ne ritorna nei ranghi della sue belle celebrazione perenne (anche perché non si sa proprio con quale stratagemma sia possibile dimenticare l'Otello scaligero di Domingo, estremo o meglio stremato); e il resto del repertorio e del "fuori repertorio" ritorna a occupare il posto consueto.

Così Bergamo non ha tardato a coltivare il suo orticello donizettiano con una notevole *Maria Stuarda* cantata da Carmela Remigio e Sonia Ganassi, Bologna ha messo in scena *Il barbiere di Siviglia* di Rossini subito dopo il *Falstaff* di Verdi (come dire quanta strada separi il 1816 e il 1893), Napoli s'è affrettata a inaugurare con una *Turandot* dall'aspetto per la verità un po' vecchiotto, la reazione di Trieste ha avuto il volto di Wagner con *Die Götterdämmerung* e quella di Venezia con Mozart e *Così fan tutte*. Invece Torino ha fatto l'inverso: ha cominciato con la novità del *Lear* di Aribert Reimann, si è trastullata la fantasia di *Carmen 2 le retour* di Bizet (e Gérard Daguerre), e solo dopo la *Norma* di Bellini si concederà la gioia della *Forza del destino*.

Ma non poco, a Torino, risulta nuovo, nel cartellone 2001-2002, ed è una novità che s'avvale di un paio di interpreti straordinari come Renato Bruson nell'*Edipo re* di Leoncavallo e Mirella Freni nella *Pulzella d'Orléans* di Cajkovski (in giugno e luglio, tuttavia).

Per ora, meritano una segnalazione altri teatri e altre opere: Cagliari, ad esempio, si è rivolta a Weber e al suo lavoro teatrale meno eseguito, la romantica *Euryanthe*; Cosenza al suo nume locale che è Alfonso Rendano (titolare del teatro), con l'attesa *Consuelo*; Firenze ha pescato nel torbido con *The Death in Venice* di Britten, senza che il torbido invadesse anche la qualità artistica della resa di uno spettacolo curato da Bruno Bartoletti e Pier Luigi Pizzi; mentre Ferrara acchiappa *La morte di Klinghoffer* di John Adams, Livorno si diverte con *Il cappello di paglia di Firenze* di Rota; e da parte sua Savona non intende più ricercare nei meandri dell'Ottocento minore accontentandosi del repertorio consueto.

Un caso singolare è quello di Napoli, dietro la cui facciata inaugurale si nasconde parecchio di attraente: in ordine, si tratta del *Tancredi* di Rossini, dei *Königskinder* di Humperdinck, del *Capriccio* di Strauss, della *Manon* di Massenet, dell'*Ernani* di Verdi (veramente il benvenuto, dopo almeno un anno di oblio generale), infine del sempre superbo *Samson et Dalila* di Saint-Saëns.

A occhio e croce solo un settore rimane scoperto, ed è l'antico, il barocco, il belcantistico, quest'anno incapace di produrre anche un solo titolo di Händel. Epperò qualcosa, in fondo in fondo, spunta lo stesso: per onorare l'onorabilissimo Alessandro Scarlatti Palermo ha già annunciato nientemeno che il sontuoso *Mitridate Eupatore*. A Venezia nel 1707 nacque la tragedia in cinque atti di Girolamo Frigimelica Roberti, ma proprio a Palermo, 47 anni prima, era nato il cosiddetto fondatore dell'opera napoletana.

Suicidio? ossia Pro e Contro Verdi

Un po' di storia e geografia tra Scapigliatura e Verismo

di Gherardo Ghirardini

2. Dal Brindisi al Patatrac

E torniamo al famigerato brindisi “Forse già nacque chi sovra l’altare rizzerà l’arte...”, ovvero l’“Ode saffica col bicchiere alla mano” pronunciata da Arrigo Boito nel novembre del 1863. Un atto che, come ricordavamo in precedenza, non lasciò indifferente Giuseppe Verdi, tutt’altro che propenso ad abdicare e perciò pronto alla replica con la massima risolutezza.

Boito è dunque convinto di non essere uno scribacchino e, soprattutto, non teme di entrare in dissidio con chicchessia. Dalla madre ha presumibilmente ereditato il forte senso della dignità artistica, mentre dal padre, pittore girovago morto in miseria e fors’anche di morte violenta, gli proviene l’amore per l’avventura. Ragion per cui, montato imperiosamente in cattedra, sbalordisce i benpensanti ed alza il bicchiere in onore dell’amico ed ex compagno di studi Franco Faccio, divenuto ben presto dal lato artistico la sua anima gemella. Rispetto al collega, in conservatorio Boito si è distinto più per estro che per applicazione, mettendo in mostra una certa qual tendenza all’ “oltremontano e all’astruso”, secondo il verdetto della commissione. Il suo maestro, Alberto Mazzucato, musicista di larghe vedute cresciuto nell’alveo della tradizione ma al tempo stesso aperto ai nuovi influssi, prende a ben volere il giovane allievo, nutrendo in lui la massima fiducia. Quindi, i due inseparabili amici, smaniosi di non lasciarsi assorbire dal conformismo, si misurano in un paio di saggi scolastici nei quali la critica intravede l’ombra della “musica dell’avvenire”, e perciò il tandem Boito-Faccio non si scioglie, anzi, da Milano punterà su Parigi. Sia all’uno che all’altro, ma soprattutto al primo, non va di funzionare da satelliti di Verdi e pertanto non è difficile supporre come i due dioscuri si siano potuti trovare nel *mare magnum* della capitale francese che non si presenta come la metropoli fredda e ostile apparsa anni addietro al giovane Wagner. Per i due musicisti in erba Parigi è la città abitata e dominata da un certo numero di compositori, la Parigi di Rossini, di Meyerbeer e perfino di Verdi, ivi impegnato fin dai tempi dei *Vespri siciliani*. Una mescolanza di artisti, di stili, di occasioni. Tant’è che a Boito capiterà tra capo e collo di collaborare con l’autore della *Traviata*, scrivendo per lui il testo dell’*Inno delle Nazioni*: niente più di una frettolosa sortita tra le pieghe della produzione verdiana. Un fenomeno isolato prima del grande distacco. Ed è appunto in queste circostanze che si ravvivano gli obiettivi boitiani consistenti nell’esigenza, fortemente sentita, di inserire il teatro musicale italiano entro prospettive più ampie; obiettivi sfocianti fin da allora nel progetto di quelle che saranno le sue uniche fatiche poetico-musicali, *Mefistofele* e *Nerone*. Nessun esempio migliore, almeno quanto a lavoro di ricerca, a dignità letteraria, a profondo scavo. Un nodo gordiano resta il carattere subalterno del libretto rispetto alla musica, in altre parole il testo per così dire addomesticato nei confronti della fonte letteraria: problema da risolversi a favore della consanguineità, piuttosto che della parentela - vicina o lontana che sia - tra parola e musica.

Ecco il perché della generosa predisposizione boitiana verso l’opera di Franco Faccio *I profughi fiamminghi*, composta sui versi di un altro amico, Emilio Praga. Una garanzia, se non proprio come esito, almeno a livello di tentativo. E il brindisi al nuovo “capolavoro” si configura come la testimonianza palmare, sia pure un po’ confusa, di come stessero andando le cose. Nonostante i difetti, per altro palesi, del testo di Praga e la maggiore o minore efficacia della musica di Faccio, è possibile scorgere i tratti innovatori di questi *Profughi*, discretamente accolti alla Scala l’11 novembre 1863 e salutati da Boito in maniera tanto entusiasta quanto clamorosa. Occorre tener conto del fatto che dopo *Un ballo in maschera*, definito da Camillo Boito, fratello maggiore di Arrigo, “un’operaccia”, la *Forza del destino*, nuova fatica verdiana, non sfuggirà ad analoghe accuse. Verdi, come di consueto, agisce per via diretta. Gli piace il dramme in cappa e spada del Saavedra, prevalentemente giocato

su colpi di scena, dove fra le altre cose si dichiara *sic et simpliciter* che “è bella la guerra”, particolare con tutta probabilità ozioso, risibile e ripugnante per uno scapigliato come Igino Ugo Tarchetti che tra non molto scriverà *Una nobile follia*, feroce invettiva antimilitarista. Dicevamo che a Verdi il soggetto piace e che perciò il compositore non esita a metterlo in musica senza troppi fronzoli e senza incepparsi in solo istante in elucubrazioni intellettualistiche.

All'interno della vita italiana, ruotante attorno all'unità ormai avvenuta e trasformatasi in retorica patriottica, i giovani intellettuali sentono fortemente lo sbriciolarsi degli ideali romantici, mentre un crepaccio sempre più profondo si apre tra l'ansia di rinnovamento e il cristallizzarsi delle istituzioni. Cosicché i contrasti politici che alla vigilia dell'unità si erano affievoliti, ora riemergono. Lo stesso liberalismo cavouriano, dopo aver sposato la causa dell'indipendenza, non sempre risponde agli innumerevoli interrogativi. Domina inoltre un processo di accentramento, politico, linguistico, artistico. Se l'unificazione voluta da Cavour nasconde un forte iato tra liberalismo teorico e liberalismo pratico, l'unificazione linguistica caldeggiata da Alessandro Manzoni attorno a Firenze mostra di imparentarsi con una certa qual *coìnè* verdiana. Del resto, tanto Manzoni quanto Verdi, dopo le prime simpatie per Mazzini, il '48, la Repubblica romana e dintorni, possono considerarsi le due facce artistiche del liberalismo italiano, cattolica la prima, laica la seconda. La qual cosa non fa che accrescere nelle nuove leve l'avversione per tutto ciò che sa di definitivo, inducendole a scavalcare qualsiasi muro di cinta alla ricerca della libertà più sfrenata, alimento vitale. A farci le spese è spesso e volentieri Giuseppe Verdi, l'eterno contadino per Rovani, l'“idiota” per Arrighi e così via di epiteto in epiteto più o meno velenoso: dimenticando, costoro, o fingendo di dimenticare che in fondo il grande compositore italiano non ha mai battuto le retrovie (e gli esempi in questo senso abbondano), ponendo in musica *Ernani*, manifesto del romanticismo teatrale, coltivando il “fantastico” nel *Macbeth* con tanto di rimproveri nazionalistici da parte del Giusti, o evitando con la *Traviata* di appiattirsi sul piano di un moralismo convenzionale, in tempi di commedia borghese.

Consci o meno di quanto sopra esposto, gli scapigliati, e nella fattispecie Praga e Faccio, avvertono la necessità impellente di dar vita ad un nuovo tipo di teatro musicale che per ora rimane solo *in votis*, malgrado l'illusione di averlo già in pugno. Ed eccoci ai *Profughi fiamminghi* nei quali si sfogano le tensioni finora accumulate attorno all'idea di rompere i vecchi schemi. Il tutto all'interno di una certa discrepanza stilistica paragonabile in ambito letterario al romanzo di Cletto Arrighi *La Scapigliatura e il 6 febbraio*. L'esordio del Faccio appare, infatti, come un frutto ancora acerbo nel quale tuttavia già s'individua una convergenza di motivazioni che apparterranno a futuri lavori quali *Amleto* e *Mefistofele*. L'attardarsi su posizioni ampiamente consolidate non esclude una caparbia ricerca sperimentale, così come la mancanza di un'inventiva musicale continua non infirma l'originalità di alcuni squarci. Quanto alla trama, resta evidente la divaricazione tra la sfera collettiva e quella individuale, vale a dire tra momenti storico-politici ed episodi di respiro intimista, risolti sotto il profilo letterario con toni manzoniani gli uni, e con una versificazione più rarefatta del consueto oltre che ricca di densità lirica, gli altri. Va inoltre ricordato che quest'opera, ancora in parte sottomessa alla concezione del dramma storico (dai *Vespri siciliani* di Verdi alla produzione in prosa di Paolo Giacometti), affida alla protagonista il ruolo di vittima: vittima non più del disegno divino o umano, ma di se stessa, in quanto volontariamente rinunciataria. Un risvolto non insignificante di tipo “masochistico” che con gli anni prenderà gradatamente piede sulle scene italiane, da *Fosca* di Ghislanzoni-Gomes alla *Gioconda* di Boito-Ponchielli, a *Dejanice* di Zanardini-Catalani. Un aspetto, quello della rinuncia in amore, presente anche nell'estrema fatica di Meyerbeer, *L'Africaine* (1865): un titolo senz'altro trainante, per quanto in questo senso, i *Profughi fiamminghi* funzionino da battistrada, anche in relazione agli slittamenti nel *grand-opéra*. L'elemento chiave dal lato musicale resta pur sempre l'orchestra, volta a guadagnarsi un certo spazio, lasciando non poche tracce sull'andamento generale, sia per il fare insinuante di alcuni passaggi, sia per certe note d'inquietudine dovute ai diversi colori, secondo un gusto che, come rileva Guido Salvetti, “si affida forse ancor più all'esile vocalità dei personaggi sentimentali”. In definitiva, l'impressione più immediata resta quello del dignitoso sforzo di penetrare le segrete ragioni del fare teatro, sia pure con tutti i limiti letterari più ancora che musicali. Prova ne sia il dislivello tra testo e musica, puntualmente notato da Boito. Diciamo che in questo contesto il Praga appare un pochettino fuori gioco, in sintesi, meno coinvolto, in

quanto la librettistica non è il suo forte rispetto alla produzione poetica ben più originale.

Una scorsa sia pur fuggevole sull'attività operistica italiana immediatamente precedente ai *Profughi fiamminghi* (primo punto focale) ci presenta un drappello di compositori che si cimentano in tematiche fluttuanti tra storia e leggenda, tra consuetudine e rinnovamento. In parte giovani (o giovanissimi) ma non alle prime armi, in parte veterani già baciati dalla fortuna. Autori e opere destinati a uscire di scena, come nel caso del fiorentino Emilio Cianchi il quale, dopo il poco lusinghiero risultato scaligero del suo *Leone Isauro* (1862), a soli ventotto anni abbandonerà il teatro d'opera, o in quello di Giuseppe Rota, la cui *Ginevra di Scozia* (Parma, 1861) incappa nel giudizio negativo e sarcastico di Boito; ma anche autori e opere pronti a imporsi per tendenze neoromantico-decadenti; e il riferimento va a Domenico Lucilla, un compositore laziale formatosi a Bologna e finora misuratosi con titoli come *Il solitario* (Roma, 1853) e *L'eroe delle Asturie* (Reggio Emilia, 1862). In mezzo ai nuovi titoli non manca lo sfortunato ripescaggio del *Saul* (1861) di Antonio Buzzi, caduto alla Scala dopo diciotto anni di successi in patria e all'estero. Segno evidente che l'effetto facile imputato al compositore romano (milanese di adozione), ha già fatto il suo tempo. Caratteristica, questa, sostanzialmente estranea a musicisti più attempati anagraficamente come Antonio Pedrotti e Giovanni Bottesini, entrambi autori a distanza di pochi anni della *Marion Delorme*, soggetto victorhughiano, oltre che suggestivo canto del cigno di Amilcare Ponchielli. Accanto a Giovanni Pacini, ancora sulla breccia - dopo quarantotto anni di carriera - con un *Belfagor* (Firenze, 1861) riguardoso della tradizione, incontriamo il ventenne Emilio Usiglio, impegnato nel tentativo un po' solitario ma tutt'altro che disprezzabile di far rivivere l'opera comica attraverso la goldoniana *Locandiera* (Torino, 1861).

Dicevamo che Boito non gradì particolarmente il testo dei *Profughi fiamminghi*, prediligendo di gran lunga la musica di Faccio ai versi del Praga. Ecco le ragioni dell'esigenza di sopperire alle pecche letterarie di questo coraggioso debutto, degno per altro di un infiammato brindisi; esigenza tradottasi nell'offerta all'ex compagno di conservatorio di un *Amleto*. Nessuna scelta potrebbe sembrare più indovinata, se pensiamo che il capolavoro shakespeariano è tutto intriso, come sostiene Nemi D'Agostino, di "insicurezza, paralisi, sterile relativismo, crisi esistenziale, vana ricerca dell'assoluto". Perciò, nell'intento di evitare il rischio della monumentalizzazione storica ancora in agguato nell'opera di Faccio, Boito segue i tormentosi interrogativi dell'infelice principe di Danimarca, rendendo in pieno il dualismo insito nel protagonista, il clima oppressivo, cinereo dell'ambiente e gli spazi di luce e di tenebra che della tragedia sono il lievito. "Essere o non essere", e il dubbio amletico viene rivissuto con lo spirito scapigliato del boitiano "Son luce e ombra, angelica farfalla o verme immondo": parte nello spirito, parte nello stesso linguaggio. Si noti, tanto per fare un esempio, come nel celebre monologo la frase "e con quel sonno poter calmare i dolorosi battiti del cuore e le mille offese di cui è erede la carne" (traduzione di Gabriele Baldini) diventi in Boito "finire le angosce di quest'egra e lercia di carne eredità con un letargo". Lo stile è inequivocabilmente boitiano sulla base del fatto che il "verme immondo" di *Dualismo* è diventato "lercia eredità di carne", mentre l'aggettivo "egra" si imparenta con "l'incendio divin che ti fa egro" (*A Giovanni Camerana*), oltre a risultare presente anche nella successiva librettistica scapigliata (vedi l'"egra fantasia" della *Loreley* di Zanardini-Catalani). Anche la canzone di Ofelia ci trasporta in un clima scapigliato, stavolta riecheggiante Re orso: "Amleto è un povero/Figliuol del duolo, sempre fantastico/E sempre solo./ Ecco... guardatelo,/Qui move il piè.../Pallido pallido/Come un lenzuolo/Viene per me:/ Ei prega, ei lagrima,/E a un tratto... orribile/Getta un sghignazzo.../Amleto è pazzo".

Quanto alla musica, in linea con i propositi di Boito Franco Faccio dà vita ad una teatralità dalle intense vibrazioni interiori, lasciando ampio spazio a timbri diafani e lividi, proprî di un'orchestra il cui peso spesso si alleggerisce a favore di una dimensione cameristica. Inutile dire che il registro acuto dei violini non lascia dubbi sull'ascendenza wagneriana (*Lohengrin docet*), cominciando col diventare un vero e proprio *topos*. In fatto di vocalità apprendiamo direttamente da Angelo Mariani, direttore della *première* genovese (1865), che "il Tiberini è cantante di modi eleganti, preferisce la frase larga, la melodia, ma in questo *Amleto* non ha che da salmeggiare".

C'era certo più melodia in un'opera eseguita un anno prima al Regio di Torino, *La contessa d'Amalfi* di Errico Petrella, un autore che visse la contrapposizione tra Ricordi e Lucca, la casa editrice cui apparteneva, per ragioni di cassetta più che per senso artistico. Petrella, infatti, fu per un certo tempo

in lizza con il massimo operista italiano, prima con il *Marco Visconti* (Napoli, 1854) accomunato al *Trovatore*, poi con *Jone* (Milano, 1858), un lavoro divenuto particolarmente famoso fino all'avvento del verdiano *Ballo in maschera*, destinato a soppiantarlo. Aggiornata, sia pure entro certi limiti, *La contessa d'Amalfi* godette di una certa notorietà, guadagnandosi menzioni letterarie, da Achille Giovanni Cagna (*Il Settimino di Beethoven*) a Gabriele d'Annunzio (l'omonima novella).

Attorno all'*Amleto*, Tragedia lirica dal destino infausto che dopo il debutto, una volta assaporato ben bene il crollo scaligero del '73 scomparve dalle scene, ruotano lavori di rispettabili musicisti quali Filippo Marchetti, autore di un *Romeo e Giulietta* (Trieste, 1865) che rese il confronto con l'omonima opera di Gounod, Pietro Platania, attratto dagli intrecci avventurosi come attestano i giovanile e inediti *Misteri di Parigi* e il maturo *Spartaco* (Napoli, 1891), compresa *La vendetta slava* (Palermo, 1865) vicina al gusto scapigliato; infine, Giuseppe Apolloni, noto per *L'Ebreo* (Venezia, 1855) e riapparso sulle scene con *Filippo di Königsmarch* (Firenze, 1866), dopo un decennio di crisi creativa. Il 1867, anno del verdiano *Don Carlos* (preceduto dall'omonimo titolo di Vincenzo Moscuzza - Napoli, 1862 -) vede nascere l'unico tentativo teatrale del violinista e compositore, futuro insegnante di Puccini e direttore del Conservatorio di Milano, Antonio Bazzini. L'opera è *Turanda* (Milano, Scala), ricca di elementi esotici e fiabeschi resi con la padronanza di chi, come il maestro bresciano, godeva della stima di Schumann, pronto a scommettere sulla sua carriera di compositore.

La comune assidua militanza del binomio Boito-Faccio sembra essersi esaurita. Infatti, dopo il tentativo di *Amleto* giunge a maturazione l'esperienza decisiva del *Mefistofele*, dando così sfogo ad un'esigenza covata da lungo tempo. Il *Mefistofele* nasce sotto le insegne della ribellione ed è perciò un'opera percorsa dal brivido dell'avventura. Nell'ambire a livelli superiori, Boito è decisamente solo: come poeta, come compositore, come direttore d'orchestra, concentrando wagnerianamente su di sé ogni sforzo. Castelli in aria? Sì e no. Il labirinto nel quale l'autore sembra essersi inoltrato a bella posta ci dice che *Mefistofele* appartiene ad una realtà di taglio decisamente intellettuale. Inebriato dalle nuove tendenze europee, Boito teorizza persino su principî di sfericità dell'arte, mentre il potere seduttivo di Goethe lo porta a fondere i due *Faust*, confermando la volontà di lanciare un messaggio, prima ancora che di ottenere il successo. Non è nemmeno da escludersi che il compositore abbia affrontato la disfatta, a suo dire il "Patatrac", oltre che con una buona dose di stoicismo, con una punta di autocompiacimento. Del resto la Scapigliatura non è nuova alle sconfitte, e lo testimonia ciò che ancora nel '66 Boito scriveva al Praga: "Io numerando vo le mie cadute, tu numeri le tue". E non è un caso che Verdi, parlando degli "avveniristi", li definisca "ciechi che giocano al bastone. Dove capita, capita". Come sappiamo, l'autore sommerso dai fischi la sera del 5 marzo 1868, ritirerà l'opera con l'intenzione di eliminarla del tutto, ma senza accettare che il naufragio disperda per sempre in alto mare l'idea di un nuovo *Faust* in musica, ragion per cui, su insistenza di Giulio Ricordi, risalirà lentamente la china, consegnandoci il *Mefistofele* del 1875.

Il libretto rimastoci assieme ai resti di una autentica devastazione (i frammenti della partitura originale quasi completamente distrutta) ci permette di immaginare l'ansia di rinnovamento che animò Boito in quegli anni. L'opera, infatti, sembra caricarsi di tutte le frenesie che coinvolsero la cosiddetta "arte dell'avvenire" e in quest'ordine di idee il compositore padovano riduce all'osso ogni attitudine lirico-amorosa, attenuando il più possibile gli abbandoni melodici; aspetto, quest'ultimo, intuito a meraviglia da Giuseppe Rovani: "Boito spaventò le idee melodiche che non si lasciarono vedere un istante". Il che porta ad un declamato continuo fatto, come dice Ricordi, di "recitativi interminabili", nel quale consisterebbe la gravità dell'"errore" boitiano. In sintesi, abbandono delle forme chiuse ma con l'esclusione delle parti (rimasteci più o meno integre) riservate al protagonista. Medaglioni dedicati ad un Mefistofele sentito in chiave beffarda. Sicché la figura del demonio si mescola con pose grottesche e caricaturali tipiche dell'impostore, entro una mistura acida di parole e suoni. È sufficiente prendere letterariamente in esame il *refrain* della Ballata del fischio per ricordare le famose acrobazie del Boito poeta: "Rido e avvento questa sillaba:/No/Struggo, tento/Ruggo, sibilo/No/Mordo, invischio/Fischio!Fischio! Fischio!". Versi che echeggiano la frenesia iconoclasta della lirica *A Camerana*: "Io pur... urlo il canto anatemico e macabro,/poi, con rivolta pazza,/atteggio a fischi il labro". Ma c'è dell'altro. L'esortazione di Boito allo studio della musica strumentale (in concomitanza con la nascita delle Società del quartetto) ci consegna un'ampia pagina sinfonica denominata *La*

battaglia.

In questo ammasso di sperimentalismo c'è scarso spazio per il compiacimento spettacolare, semmai per una certa sufficienza d'ordine culturale. Inoltre, l'evidenziarsi di eterogenei registri espressivi dà luogo alla sensazione di una effettiva mancanza di selettività connaturata a chi si trova ancora alle prime armi o a chi, come nel caso specifico di Boito, una volta assommate in sé le due anime del poeta e del musicista, si offre *in toto* senza alcuna misura prudenziale nei confronti del pubblico, facendosi conoscere nel bene quanto nel male. Detto così, il "Patatrac" scaligero del '68 più che messo tra gli incerti del mestiere andrebbe considerato come la prevedibilissima conseguenza di una scelta ardita e provocatoria. Boito appare nel medesimo tempo padrone della situazione e vittima della propria autonomia, della propria caparbietà, dei propri conflitti interiori. A conti fatti vive intensamente la scissione tra l'artista innovatore e il proprio tempo, toccando con mano la cesura tra realtà e utopia. Dunque, a parte le notizie, il libretto e le poche musiche rimasteci, il resto del primo *Mefistofele*, come direbbe Amleto, "è silenzio".

3. "Sì: fuggiam da queste mura". Verso il lungo silenzio verdiano

Nel medesimo anno, mentre rispunta l'opera comica con il *Barbiere di Siviglia* di Costantino Dall'Argine (Bologna) e le *Educande di Sorrento* di Emilio Usiglio (Firenze), circola la notizia, prontamente smentita, di un *Falstaff* verdiano su libretto di Ghislanzoni. Inoltre con il *Figliuol prodigo* di Paolo Serra (Napoli), anticipato dall'*Ultimo degli Incas* di Venceslao Persichini (Siena, 1866), prende piede il filone esotico-avventuroso fiorito sulle radici dell'*Africaine* di Meyerbeer. Tra i grandi della letteratura privilegiati in seno al melodramma italiano, spicca Victor Hugo, da *Lucrezia Borgia* (Donizetti) a *Ernani* (Mazzucato e Verdi), da *Rigoletto* (Verdi) a *Marion Delorme* (Bottesini, Pedrotti e, più tardi, Ponchielli), da *Maria Tudor* (Gomes) a *Ruy Blas*, pomo della discordia tra Gaetano Braga e Filippo Marchetti per l'ascesa al trono scaligero effettuata da quest'ultimo, musicista di vaglia nel quale si avverte l'assidua frequentazione delle partiture verdiane. Un soggetto, il *Ruy Blas* (Milano, 1869), a suo tempo nelle mire di Verdi, messo a punto dal Marchetti secondo ben calibrati criteri compositivi, col risultato di una buona tenuta teatrale imputabile anche al ricorso di motivi conduttori. Un Dramma lirico nel quale l'editore Lucca ripose speranze tutt'altro che deluse da una crescente popolarità durata senza cedimenti per un lungo tratto dell'ultimo Ottocento, almeno fino allo sbocciare del Verismo. Coevi del *Ruy Blas*, *I promessi sposi* di Errico Petrella incarnano innanzitutto la volontà di muoversi nel solco della tradizione, e in ciò divergono dai futuri *Sposi* di Ponchielli su testo di Praga. Qua, infatti, a firmare il libretto è Antonio Ghislanzoni, esponente di una Scapigliatura letteraria dal profilo anticonformista e anarcoide ("al diavolo l'estetica, la logica e il buon senso..."; "Eroi, eroi, che fate voi?"), ma ben più moderata nella librettistica. Benché la prefazione contenga le scuse per l'ardire teatrale nei confronti di un capolavoro assoluto della narrativa, l'opera rimane in una posizione sottomessa al Manzoni, e in tal senso risponde a criteri divulgativi propri di un surrogato in chiave popolare del romanzo manzoniano. In tale congerie di brani per così dire prefabbricati all'ombra del Verdi facile, si stacca qualitativamente l'Addio ai monti di Lucia, momento di indubbia e commossa felicità inventiva.

Questi *Promessi sposi* che a Lecco nel 1869 ebbero la benedizione dello stesso Manzoni, sono un po' come una *rara avis* nel panorama operistico fine anni Sessanta-inizio Settanta, incline a trame leggendarie e avventurose calate spesso in un clima di mistero; e la conferma viene in particolar modo dal *Conte assassino* di Domenico Lucilla (Bologna, 1870), da *Regina e favorita* di Luigi Sangermano (Napoli, 1871) e dal *Salvator Rosa* di Giovanni Zoboli (Napoli, 1870). Per la cronaca, *Salvator Rosa* fu poeta e pittore caro agli scapigliati, dai versi di Luigi Gualdo all'omonima opera di Carlos Antonio Gomes, un compositore brasiliano di formazione milanese. Attivo nell'ambito della Scapigliatura più per un senso di amicizia che per profonde convinzioni estetiche, Gomes scrive con il gusto dei sapori forti, imponendosi all'attenzione con *Il Guarany* (Milano, 1870), Opera-ballo d'impianto esotico nella quale il frequente richiamarsi al *grand-opéra* si sposa con il gusto italiano della melodia generosa e trascinante; la qual cosa gli guadagnò le simpatie di Verdi. Il quale Verdi nel '69 aveva lanciato l'idea di una Messa in memoria di Rossini, operazione che chiamò a raccolta un folto stuolo di compositori (Buzzolla, Bazzini, Pedrotti, Cagnoni, Ricci, Nini, Boucheron, Coccia, Gaspari, Platania,

Rossi, Mabellini e lo stesso promotore). Se l'esclusione di Boito e Faccio sulla quale avrebbe pesato l'ostracismo di Verdi (secondo le insinuazioni dell'impresario bolognese Luigi Scalaberni) è cosa tutta da accertare, l'assenza di un Marchetti o di un Ponchielli potrebbe essere imputata ad altri fattori, per esempio la non ancora estesa notorietà del fresco fresco *Ruy Blas* e, tendenze scapigliate a parte, la lenta maturazione di Ponchielli non ancora autore dei nuovi *Promessi sposi* e dei *Lituani*, primi risultati degni di rilievo che solo tra qualche anno getteranno luce sull'autorevole statura del musicista cremonese. In ogni caso, tra incagli (la rinuncia di Petrella), scarse convinzioni (il direttore Mariani) e lentezze (la commissione), il progetto non andò in porto.

Il 1871 va considerato un anno determinante, un momento storico nel quale il rapporto Verdi-Wagner, finora vissuto in maniera ancora favorevole all'operista italiano, comincia a sbilanciarsi. Il 1871, infatti, non sarà soltanto l'anno dell'ingresso trionfale in Italia di Wagner con il *Lohengrin* (Bologna, 1 novembre), evento che stimolerà in Verdi il laconico giudizio: "Totale - impressione mediocre", ma anche quello in cui il vero baluardo della musica italiana, *Aida*, eseguita al Cairo il 24 dicembre e a Milano l'8 febbraio dell'anno successivo, viene tacciato di wagnerismo. "Critiche stupide ed elogi più stupidi", ecco l'amaro commento dell'autore in merito a pareri di "Critici, Maestrucoli che non sanno della musica che la grammatica, ed anche questa malamente". Ma non finisce qua. Il finale del Duetto atto III di *Aida* "Sì: fuggiam da queste mura" viene bollato da Filippo Filippi (una delle tre F, Filippi, Fortis, Ferrari) come una cabaletta di vecchio stampo, suscitando nel compositore il seguente sfogo: "Si grida tanto al convenzionalismo e se ne abbandona uno per abbracciarne un altro". Soluzione? Prendere alla lettera l'invito di Radames: "Sì: fuggiam..."

In ultima analisi, gli albori degli anni Settanta si configurano come uno spartiacque tra il Verdi ancora in carriera e il Verdi deciso a... lasciare, il Verdi uscito pressoché indenne dall'incrociarsi delle polemiche e il Verdi che, toccato ormai nel profondo, appare disposto a cedere ad altri il compito di togliere le castagne dal fuoco, ricorrendo addirittura al vecchio brindisi di Boito: "Ripeterò anch'io forse è nato colui che spazzerà l'altare". Per ora, alle soglie del lungo silenzio, quello che Verdi alza è un amaro calice.

Gherardo Ghirardini

2- continua

A domanda, la Moratti risponde

Il "Giornale della Musica" ha rivolto numerose domande al Ministro dell'Istruzione e dell'Università Letizia Moratti, rammaricandosi della mancata risposta. Eccone in forma sintetica alcune, le più salienti, alle quali risponderemo noi come avremmo desiderato rispondesse il Ministro (noi come Musicaaa! a parte il parere contrario di qualche collaboratore, ospite del nostro periodico democratico e pluralista).

D. Secondo Lei i Conservatori italiani sono troppi? [...] Pensa anche Lei come alcuni esponenti della cultura musicale italiana, anche di "sinistra", che sarebbero sufficienti poche scuole ad alto livello?

R. *Destra o sinistra a parte, se le scuole funzionano bene non sono mai troppe. Se poi per "alto livello" si intende Milano o Roma e non, che so, Udine o Frosinone, il giochetto degli esponenti della cultura dai lei citati è troppo scoperto. Sono finiti i tempi in cui il Rubinstein della situazione insegnava nella capitale. Ora potrebbe benissimo farlo, per esempio, a Riva del Garda, proprio per vivere il più lontano possibile dallo smog delle grandi città, o perché preferisce l'acqua del lago a quella del Tevere o del Naviglio.*

D. Se i Conservatori trasformati in istituti di alta formazione musicale possono soltanto completare una formazione musicale professionistica, come si insegnerà nella scuola pubblica a ragazzi che hanno meno di 18 anni?

R. *Saranno istituiti Licei musicali nei quali la musica non risponda a criteri di mero indirizzo ma abbia un ruolo fondamentale. In pratica, non cultura generale e musica ma musica e cultura generale. La vogliamo smettere di massificare la scuola italiana per motivi demagogico-elettoralistici con il rischio di portare l'allievo alle soglie dell'Università con una formazione genericamente standardizzata? E poi, diamine, il violino o l'oboe per l'aspirante professionista dello strumento non sono come la chimica per un futuro medico o il latino per un futuro avvocato. Lo strumento richiede ore e ore di applicazione quotidiana.*

(continua a p. 22)

Un finale d'Ernani per marionette

di Marco Bolzani

A dispetto di Hugo, e degli stessi Verdi e Piave, a suo dire già goffi adattatori del proprio testo, nessuno squillo di corno viene ad annunciare, 'sul più bello', la morte al *masnadiero* Ernani: lo previene l'atto di clemenza che Carlo è riuscito ad ottenere anche dal livido Silva; a questi resta come ultima battuta: "ed io...io solo sarò il condannato?" (che traduce, questa volta quasi fedelmente, il *Moi seul je reste condamné* di Hugo), a cui Carlo replica: "Rassegnamoci – Ed io?" (*Et moi?*). E' questo che evidentemente suggeriscono le 'convenienze teatrali' all'autore del marionettistico *Ernani il Masnadiero/dramma in 4. Atti/ridotto e scritto da Milone Tancredi in Torino/addì 18. 8bre 1859*, conservato presso il Museo della Cultura Popolare Padana di S. Benedetto Po (Mantova), Fondo Zaffardi (marionette, burattini, scene, copioni, attrezzatura), f.16/E.

Ma l'aderenza al testo di Hugo va ben oltre le due battute citate. In tante parti del copione ne viene data quasi una traduzione puntuale, che risente, oltre tutto, di quel lessico e di quel registro. Dunque, ironicamente, la sua volgarizzazione finiva col ristabilirne in certa misura la lezione originaria, rispetto, ad esempio, all'operazione verdiana, che sappiamo caratterizzata da una netta condensazione a fini drammaturgici. Anche chi fosse stato presente alla prima torinese del capolavoro operistico, il 28 dicembre 1844, o a successive riprese, come quella assai posteriore del 6 gennaio 1866, avrebbe comunque potuto apprezzare nella "riduzione" da Hugo di Milone Tancredi – per rimanere allo stralcio sotto riportato – l'orgoglioso *autodafé* di Ernani ("Io pure fra questi voglio essere..."), laddove, come nota Budden, "Ernani recita con fierezza il catalogo dei suoi titoli nobiliari reclamando il diritto ad essere giustiziato"; oppure il magnanimo e solenne atto di clemenza di Carlo nei confronti del nobile *masnadiero* ("E tu ricetti un cuore degno della nobile stirpe da cui discendi..."). D'altra parte, l'esistenza di un circolo virtuoso tra gli spettacoli di successo del teatro 'maggiore' e i rispettivi adattamenti popolari per marionette o burattini, a volte addirittura in anticipo o con maggior fortuna rispetto ai primi, è fenomeno generalmente riscontrato nella ricezione ottocentesca dei soggetti operistici (e naturalmente non solo operistici). Per rimanere a Torino, ad esempio, "Irrimediabile fu [...], al Regio, la caduta della seconda opera della stagione 1840, l'*Oberto conte di S. Bonifacio* di Verdi, che restò solo tre sere in cartellone. Ma l'*Oberto* ebbe miglior fortuna al S. Martiniano [teatro per marionette], anche se non entrò stabilmente in repertorio. [...] *Aida* ottiene al S. Martiniano un successo senza precedenti. I torinesi, che avrebbero dovuto aspettare fino al 1874 per vedere l'opera al Regio, si consolavano con la versione per marionette! Troviamo inoltre *Caterina Howard* di Petrella (che avrebbe dovuto essere rappresentata al Regio nel 1869 e poi non lo fu); la *Cenerentola*, che si dava contemporaneamente al Teatro Balbo; l'*Ombra* di Flotow, che si dava al Rossini. Nel 1874 torna *Guglielmo Tell*, in coincidenza con la ripresa dell'opera al Regio e compare il *Guarany* di Gomez che al Regio si era visto nella stagione precedente" (Mercedes Viale Ferrero, *Scene per un teatrino di marionette*, Torino, 1983, pp. 36-37). Per tornare al nostro caso, figura un *Ernani il Masnadiero* nel repertorio del Teatro di S. Martiniano relativamente al periodo ottobre-dicembre 1865 (*ibid.*, p. 31). La compagnia non è nota, ma il copione è molto probabile fosse quello di Milone Tancredi. Occasione, anche qui anticipata: la ripresa al Regio dell'opera verdiana il 6 gennaio 1866. Segno evidente del libretto di Piave: il nome di Elvira. Presumibilmente verdiana la musica a cui si fa generico riferimento alla fine, oltre che ad un fine-scena dell'atto terzo.

L'altro elemento del copione per noi più vistosamente emergente, e invece naturalmente atteso dal pubblico cui era destinato, è la presenza di un personaggio in vernacolo: Gerolamo, il servo di Elvira. Gerolamo, in piemontese 'Gironi', era maschera già molto popolare dall'età napoleonica, quando governatore della Repubblica Cisalpina era il fratello di Napoleone Jérôme: 'Gerolamo' in italiano e 'Gironi' in piemontese, appunto; per questa mirata omonimia satirica, la censura lo fece tacere, mandando a spasso i suoi creatori Sales e Bellone; sua palingenesi si ebbe allora con Giandoja, ossia

‘Gioan d’la doja’ (‘del bicchiere’), in italiano ‘Gianduaia’; quando venne meno il motivo della censura, Gerolamo riprese il proprio posto accanto al nuovo venuto e diversi tratti comuni. Tra questi sicuramente l’inclinazione al vino. Tanto che – per fare un esempio clamoroso della *carnevalizzazione* del testo prodotta da questa figura – egli può scambiare i “Sotterranei sepolcrali che rinserrano la tomba di Carlo Magno in Acquisgrana” (Piave) per una cantina con tanto di botti e tini, dove magari trovare protezione o almeno una morte accettabile: “Am’è pi car meujre nià ant’l vin che anfilrà ant quae lansa!” (*Preferisco morire annegato nel vino che infilzato in qualche lama*). Alla fine, la bontà di Carlo può essere realisticamente misurata e apprezzata, dal suo punto di vista, nel momento in cui egli gli garantisce il mantenimento del posto di lavoro. L’occasione giusta per un affondo sulle promesse non mantenute dai potenti.

Frontespizio: 97/Ernani il Masnadiero/dramma in 4. Atti/ridotto e scritto da Milone Tancredi in Torino/addì 18. 8bre 1859 - /Atto 1° - Il Re ed il Bandito/2° - I due Rivali/3° - Il pellegrino e le nozze/4° - La tomba di Carlo Magno. [In alto a destra:] Vi si permette/Torino 11.11.68/Per il Prefetto/Loggona [segue timbro della Prefettura Provinciale di Torino]. [A matita: Prop.tà Ugo Ponti/Ponti Ugo marionettista Genova; inoltre, il nome di Barberis/Giovanni/fu Biagio e la nota *dramma interessante*].

[54] Carlos senza mantello uscendo dalla tomba

CARLOS – Signori, andate più lunge, l’Imperatore vi ascolta.

GEROLAMO – (Mosche!! Sêrcoma na tiña, sercomse un botal...i soma bele fait!)

(*Mosche!! Cerchiamo un tino, cerchiamoci una botte...siamo già spacciati!*)

CARLOS – Tutto è silenzio! Ma a che...a che si tarda? Colpite, signori; è Carlo Quinto, colpite, fate un passo, poco fa queste negre volte eccheggiarono per rimbombo del cannone...Ebbene...questo cannone annunziò un Imperatore; vili, miratelo il vostro sovrano. Olà! Miei fidi accorrete!!

Grandi, soldati con fiaccole ed armati da destra

CARLOS – Olà! Circondate costoro, ve lo comanda l’Imperatore. (eseguiscono)

(i congiurati gettano il mantello, meno Silva)

D. Sancio, con Elvira da destra

D. SANCIO – Sire, il duca di Baviera alla testa de’ grandi tutti dell’ Alemagna, dopo la fausta proclamazione della V.A. all’impero, sta attendendovi nella gran sala del Consiglio imperiale, per deporre [55] sul vostro capo, la corona dell’Impero, e nelle auguste vostre mani lo scettro. Essi vi attendono per tributarvi i loro omaggi di fedeltà e sudditanza.

CARLOS – Sono imperatore!!

ELVIRA – (Questi soldati! l’imperatore!...o cielo! Qual colpo imprevisto? Ernani!...)

ERNANI – (Eccola! Elvira!...)

GOMEZ – (Nessuno mi ha ancor ravvisato!)

CARLOS – Siete voi tutti convinti, o signori? Io sono l’Imperatore! Ora fa d’uopo che dia al mondo una lezione.- D. Gusman de Lara, duca di Gota, conte di Oenburg ...e voi tutti che veniste in questi luoghi? Parlate.

ERNANI – Sire, la cosa è semplice affatto e si può dirla. Abbiamo tutti giurato vendetta!

CARLOS (*a Silva togliendosi il mantello*) – Duca de’ Silva, tu pure fra i traditori?

GOMEZ – Chi lo è più di noi due, o sire?

CARLOS – Cugino!? Tu sei reo di lesa Maestà, di fellonia, d’alto tradimento! Non si arresti fra costoro che chi è conte o duca.

ELVIRA – (Egli è salvo!) [56]

GEROLAMO – (Bravo, sor Sirie! I son content...mi i son né conte né Duca...i son baron d’Fate an

là chit pisto...e marchese Basta chit n'abbie fin chit vive! – A lè che si la rangiavo pa parej...ji ero bele scrit – Mi im chêrdia d'esse ant na crota, e anvece ii ero ant un simiteri! Aut che 'l botal!)

(Bravo, signor Sire! Io sono contento...io non sono né conte né duca...io sono barone di 'fatti in là che ti pesto'...e marchese di 'purché ne abbia fin che campo'. E' che se non l'aggiustavo così...io ero sicuramente scritto [sulla lapide, cioè morto]. Io credevo di essere in una cantina, e invece ero in un cimitero! Altro che la botte!)

CARLOS – Intendete? La mia punizione cadrà su di essi...

ERNANI – Io pure fra questi voglio essere; io pure. E poiché ora qui si tratta di morte, poiché Ernani semplice ed oscuro montanaro, passerebbe impunito sotto i tuoi piedi, o don Carlos, poiché la sua fronte non istà più a livello del tuo pugnale, poiché fa d'uopo essere grande per morire...ebbene io mi alzo sovra me stesso – Quel Dio che dona i scettri e le corone, e a te pure donò corona e scettro, mi ha fatto nascere duca di Segovia e di Cardona, marchese di Moroà, conte d'Albatera, Visconte di Gor, e signore di cento e cento castella, infine io sono don Giovanni d'Aragona, gran maestro d'Avis, nato nell'esiglio, figlio proscritto [57]d'un padre assassinato dal padre tuo, re Carlos di Castiglia. Stragi ed assassinj ebber parte nelle nostre famiglie. Voi però avete i patiboli, noi non abbiamo che dei pugnali bene affilati, mi fece duca il Cielo, montanari l'esilio, ma poiché ho senza frutto aguzzata la mia spada sulle pietre de' monti, e temprata nell'acqua de' torrenti... - Grandi di Spagna state senza disagio, non scopritevi – Le nostre teste hanno diritto di cadere anche coperte a' tuoi piedi. Silva, Ero, Lara, lasciatemi passare e tutti i nobili e i conti facciano largo a Giovanni d'Aragona... Le tue guardie, o Carlos, i tuoi carnefici. Io sono Gianni d'Aragona!

ELVIRA – (Cielo!)

CARLOS – Cotesta storia l'avevo dimenticata.

ERNANI – L'affronto che si obblia dall'offensore, si muove sempre più nell'offeso.

CARLOS – Nelle mie vene dunque scorre il sangue di chi fece cadere le teste de' tuoi antenati?

ELVIRA (*a piè del Re*) – Ah! Sire, pietà...siate clemente, e noi entrambi colpite, perché egli è il mio amante, il mio sposo. Io in lui solo respiro, [58] io tremo nel dirlo – Sire, siate pietoso, uccideteci insieme! Maestà io mi trascino alle vostre ginocchia – Io l'amo...è mio, com'è vostro l'impero – Ah! Grazia!...mio Dio! Qual sinistro pensiero occupa ora la vostra mente?...quello sguardo. Oh! non fosse il tremendo foriero dell'ira vostra fulminatrice...

CARLOS (*si scuote, sospira – Pausa -*) – Alzatevi...alzatevi duchessa di Segorbia, contessa d'Albatera, marchesa di Monroà.

ERNANI – E chi parla in tal guisa...il Re forse?...

CARLOS – No, l'imperatore.- Alzatevi marchesa di Monroà!

ELVIRA (*alzandosi*) – Ah! Sire...

CARLOS – Duca di Segorbia! (*a Ernani*) Ecco la tua sposa.

ERNANI – Giusto Iddio!

CARLOS (*a Gomez*) – Mio cugino, tu sei geloso della tua nobiltà, ma la casa d'Aragona può benissimo unirsi a quella dei Silva – Cessi da questo dì, da questo momento ogni odio, ogni rancore tra di noi – Amiamoci invece – Unitevi tutti con me, che sarò, più che un Imperatore, più che un Sovrano, vostro padre, vostro fratello ed [59] amico – E nell'amore e nell'unione l'impero fiorirà a mia gloria ed al comune vantaggio vostro, e nel benessere dei popoli – Gettiamo i pugnali, e stringiamo invece il remo di pace – Gomez, non invidiare alla felicità di tua nipote, essa è nata per Ernani – O di lui o della morte – Dunque...

GOMEZ – Maestà un giuramento a me fatto...ed un pegno legano Ernani a mantenere la propria fede.

ERNANI – E sia.

ELVIRA – Ma moriremo entrambi insieme!

CARLOS – Li senti – Orsù, duca de' Silva, cugino...sciogliete costui dalla sua promessa ed io dimenticherò quanto contro di me ordiste; ed i vostri estremi giorni li scorrerete al mio fianco, a me vicino.

GOMEZ ...Ernani...Amico...un abbraccio...

ERNANI – Oh! gioja! Voi pure...

ELVIRA – Oh! zio!...

GOMEZ – Abbracciatevi, amatevi, e siate felici.

ERNANI (*abbracciato ad Elvira*) – Ah! Non più odio nel seno!

ELVIRA – Mio duca! [60]

ERNANI – Oh! donna Elvira, dentro di me non sento che dell'amore.

CARLOS – (spegnetevi, fiamme, che attorno al core mi ardate, donate tregua allo spirito da voi sì lungamente turbato.)

ERNANI – Voi, o Sire, siete un Cesare...io vi riconosco.

CARLOS – E tu ricetti un cuore degno della nobile stirpe da cui discendi. Sei pur degno di quest'essere quasi divino.- D.Sancio, mi recherete nella gran sala il mio ordine del toson d'oro, e tu, Duca, riceverai dal tuo sovrano quel presente in attestato della mia riconciliazione con te, e della mia amicizia. Sii sempre fedele e leale, o duca, io ti creo cavaliere. (*l'abbraccia*) Oh! tu hai una catena ben di questa più dplce, quella che io non avrò mai, led braccia di una donna amata e che ama. Tu sarai sempre felice, ed io...io sono imperatore. (*ai congiurati*) Non ricordo più alcuno dei vostri nomi, o signori, odio e furore tutto dimentico. Andate, io vi perdono. Questa è la lezione ch'è d'uopo di dare al mondo.

TUTTI – gloria a Carlo Quinto! [61]

GEROLAMO – E mi...senssa rimprog...a lé propi pi gnun cai pensa a mi – Se mia patrōna as maria e ca chita la cà...mi son bele sla fioca...Maestà mi i lai l'onor d'assicureje che mi ant tuti sti bōrversman ii intro nì pr uss, nì pr finestra...Mi i vivo là a la boña...e i son nen bon a fe d'mal a na mosca...

(*E io...senza rimbrotti...non c'è proprio più nessuno che pensa a me – Se la mia padrona si sposa e lascia la casa...io sono già sulla neve [con il sedere sulla neve, cioè sul lastrico]...Maestà io ho l'onore di assicurarle che in tutti questi bōrversman io non ci entro né per l'uscio né per la finestra...Io vivo alla buona...e non sono capace di far del male ad una mosca...)*

CARLOS – Poveretto; lo credo – Tu non sarai dimenticato – Anzi ben mi sovviene che io ti debbo una ricompensa per quel segnalato servizio che mi rendesti...

GEROLAMO – Ah? D'la scatola?...Sì...Sì...

(Ah? Della scatola?...Sì...Sì...)

CARLOS – Bene – ed io mantengo la mia parola.

GEROLAMO – Bravo! Cheil am pias – Nen tuti ii Imperator a mantegño lon can promëtto!!

(*Bravo! Lei sì che mi piace – Non tutti gli imperatori mantengono quello che promettono!!*)

CARLOS – Tu continuerai a rimanere al servizio di Donna Elvira, coll'assegnamento in più di cento scudi all'anno, che io ti offro; e coll'obbligo di portare una ricca divisa, che io ti regalerò, purché tu seguiti a conservarti buono e fedele a tuoi padroni ed al tuo Sovrano. [62]

GEROLAMO – Ah! Me bon sovràn, cam prmëtta chij basa la man (*eseguisce*).

(*Ah! Mio buon sovrano, mi permetta che le baci la mano*)

GOMEZ (*al Re*) – ed io...io solo sarò il condannato?

CARLOS – Rassegnamoci – Ed io?

ERNANI – Or chi cangiò un giorno di lutto in tanta letizia?...

ELVIRA – L'imperatore...

CARLOS – L'imperatore che incerto sul partito cui doveva appigliarsi nella grande emergenza, chiese a Carlo Magno come doveva regolarsi, e n'ebbe per risposta, colla clemenza – Abbandoniamo ora questo sacro luogo; rechiamoci a festeggiare così bel giorno per me, ed insieme il vostro matrimonio – Seguitemi tutti, ed amatemi.

TUTTI – Viva l'Imperatore!

S I P A R I O

(Se si vuole si può far defilare tutti i personaggi al suon di musica)

[traduzione dal piemontese a cura di Bruno Neirotti]

Il cigno di Wagner e la barella di Verdi

di Alfredo Oriani

Ragionando di teatro d'opera, saltano immancabilmente fuori delle incongruenze. Hai appena finito di considerarlo una magnifica finzione lontana anni luce dalla realtà, ed ecco spuntare Giuseppe Verdi che t'inventa il "vero". Quel "vero" colto in tutta la sua crudezza da un Mascagni o da un Leoncavallo e, al contrario, deformato dagli espressionisti. Capita perfino che qualcuno confessi di prediligere la "naturalzza" di Wagner alla "falsità" di Verdi. Inaudito! Si trattasse almeno di qualche intellettuale con la puzza al naso. Nemmeno per sogno, e il guaio sta nel fatto che questa dichiarazione viene da un muratore ignaro di principi estetici, ma pronto ad ascoltare la musica del grande Tedesco: con la pelle d'oca. La cosa potrebbe ulteriormente stupire se non sapessimo che il wagneriano di turno è un personaggio del romanzo di Alfredo Oriani, Vortice (1899). Infatti, oltre che nel dilagante e storicamente scontato wagnerismo fine secolo XIX, il passo qui riproposto trova giustificazione nel carattere del suo autore, un romagnolo trasgressivo dal sangue bollente ma dalle convinzioni idealiste ostili al Positivismo. Uno scrittore nel cui "spirito", come osserva Renato Serra, "convissero senza fondersi troppi elementi in perpetuo dissidio".

...Il muratore confessava che sarebbe andato volentieri alla prima rappresentazione del *Lohengrin*: c'era tempo ancora, un treno partiva sulle quattro.

- Bisognerebbe avere cinquanta franchi da buttar via.

- Perché cinquanta franchi?

- Sai, dopo il teatro viene la cena, la donnetta...

Si rideva: altri sarebbero partiti con lui per Modena, avendo in tasca cinquanta franchi, meno ancora per ascoltare la musica del *Lohengrin* che per il piacere della gita. Allora Romani ebbe un impeto di sdegno.

- Perché spendere cinquanta franchi? Sono cose che bisogna lasciarle fare ai signori.

- Ai signori! - un altro replicò celiando - ma sono un signore anch'io, quando spendo cinquanta franchi in una sera: vuol dire che per quella sera ho cinquanta franchi di rendita.

Tutti risero. Romani si accorse trepidando di essersi lasciato trasportare dalla collera contro quella falsa facilità del vivere, che lo aveva condotto all'ultimo punto: quindi per distrarre l'attenzione rimise il discorso sul *Lohengrin*. Allora tutti protestarono: non sarebbe mancato altro che, non potendo assistere alla rappresentazione, ne avessero dovuto subire la disquisizione da Cavina. Ma questi, che parlava benino, non resistette; da pari suo aveva letto troppo e si ricordava abbastanza le spiegazioni del mito lohengriniano.

- È un gran bel finale, concluse dopo non molto, giacché s'imbrogliava nel patto fra Elsa e Lohengrin;

- nessuno muore, eppure è una tragedia. Lohengrin ritorna in cielo col cigno: è un motivo che fa venire la pelle d'oca, lo stesso motivo, col quale viene rimandato il cigno nel primo atto; ma nessun musicista avrebbe mai saputo trovarne uno uguale. Poi è di una naturalezza! - seguì animandosi: - Lohengrin canta perché non deve morire, mentre in tutti gli altri finali italiani si ammazzano il tenore e la donna obbligandoli a cantare con tutte le loro forze. Ciò è falso: un ferito, un moribondo non possono cantare; sì, altro che cantare in quel momento.

- Ma in teatro...

- Che c'entra? In teatro si deve rappresentare la verità. Il finale del *Rigoletto* è bello, lo concedo anch'io, ma la donna trapassata da un colpo di spada come potrebbe cantare? Sono convenzionalismi che hanno fatto il loro tempo: io dico che la musica deve rispettare le situazioni drammatiche e non pretendere di far cantare in condizioni impossibili. C'è l'orchestra appositamente: perché il maestro non la fa cantare invece del tenore o della donna? Sì! Il duetto della barella nella *Forza del Destino*! Don Alvaro ferito a morte che urla come un dannato! Tiriamo via. Io credo che non solo un moribondo o un ferito, ma nemmeno un condannato a morte, proprio all'ultima momento, lo si possa far cantare.

“Amore e gelosia vadan dispersi insieme!”

Divagazioni su Otello

di Carlo Marengo

Nella pregevole voce del Dizionario UTET dedicata a Verdi,¹ Fabrizio Della Seta affronta il problema dell'unità dell'opera teatrale del compositore di Busseto individuandone gli assi portanti sia in una sorta di fondo motivico di base che negli snodi tonali di scene ed atti. Così nella Sinfonia de *La forza del destino* “il triplice mi dell'inizio dà origine al tema dell' Allegro agitato e presto (la-si-do-mi per tre volte) che ne costituisce un' articolazione melodica; a sua volta questo si distende in un arco formato da due cellule, una di 6a min. ascendente (la-si-do-mi-fa), l'altra di 2a min. discendente (fa-mi) che nelle successive battute vengono elaborate congiuntamente e separatamente. Sullo stesso arco melodico è fondato il tema dell' Andantino (“Le minacce, i fieri accenti”) mentre il tema dell' Andante mosso (“Deh, non m' abbandonar!”) lo allarga utilizzando 6e e 2e maggiori, nella quale forma la cellula si ripresenta all' inizio dell' Allegro brillante (“Tua grazia o Dio”) [...] Se si considera che questi temi si dispongono tutti nel corso dell' opera [...] si conclude che nella Sinfonia, certamente composta per ultima, Verdi non ha fatto che esplicitare l' unità tematica latente nella partitura.” Parimenti “l' uso strutturale della tonalità” trova occasione di manifestarsi un po' ovunque secondo le più disparate modalità, non ultimo il caso del primo quadro dell' Atto IV del *Trovatore* ove inserisce “la sua traiettoria in un progetto che comprende addirittura due brani formalmente chiusi. *Scena e aria*: Preludio (fa min.), Cantabile (da fa min. a la^b magg., “Miserere” (la^b min./magg.), Cabaletta (fa magg.); *Scena e duetto*: Scena (da mi^b magg. a la^b min., Cantabile (la^b magg.), Cabaletta (fa magg.). Infine tutto il terzo atto de *La forza del destino* si dispone attorno ad un asse Do-Lab-Mi-Do.”

Nei confronti di simili prospettive analitiche, strettamente legate a metodologie proprie dello studio della letteratura strumentale e in particolar modo del sonatismo viennese, si mostra piuttosto scettico Charles Rosen: “Dopo Hoffmann, la convinzione che le grandi opere germoglino in modo organico da un unico, minuscolo seme ha assunto un tale peso che abbiamo tentato di scoprire il metodo beethoveniano anche nella musica del passato - a volte, ma non sempre, con grande successo - e siamo giunti a provare un certo disagio davanti all' innegabile grandezza di compositori come Verdi, coi quali questo metodo non funziona o appare inadeguato.”² È poco oltre, a proposito del filo che lega tra loro i contrasti tematici beethoveniani: “In seguito - per bocca di Verdi, che si riferiva alla propria musica - quell' unità sarebbe stata definita la *tinta*, ossia il colore o l' atmosfera che fonde ogni cosa in un tutto unico (in Verdi la tinta non è realizzata in genere mediante relazioni tematiche, come in Beethoven, e nemmeno attraverso una struttura armonica rigorosamente simmetrica, come in Mozart: ed è questo che fa di lui la disperazione degli studiosi allenati ad usare come unici strumenti d' analisi i concetti di tema e di grandi spazi armonici)”.³ Nondimeno, l' angolo di visuale assunto da Della Seta, con buona pace dello scetticismo di Rosen, ci pare piuttosto stimolante e degno d' interesse - se non altro in virtù dei risultati a cui approda - tanto da indurci a riprenderne i presupposti nell' indagine sull' articolazione della macroforma verdiana e sui principi che la presiedono sia a livello generale che negli eventi locali, limitatamente alla prima delle due grandi fatiche della tarda maturità del compositore, l' *Otello* del 1887.

Per Schönberg la dialettica tra il “grande campo di azione” della tonalità e “i suoi settori più distanti” risolta nel trionfo del centro primario che “costringe gli oppositori a girargli attorno in circolo”, “è una concezione confermata anche dai fatti artistici poiché l' unica forma musicale che non ha questo centro, l' opera lirica, serve solo a dimostrare la possibilità contraria, cioè l' eliminazione della tonalità”.⁴ Un simile assunto, sulle prime abbastanza credibile, pare di contro smentito dall' analisi dell' articolazione tonale non solo di scene, quadri o atti ma di intere partiture, a testimonianza di come, seppur sotto mutate spoglie rispetto ai generi strumentali, una tonica di riferimento legghi tra loro i molteplici accadimenti del dramma musicale fungendo al contempo da primo importante fattore di coesione della grande forma.⁵ Dal piano complessivo di *Otello*, circoscritto nell' es. 1 ai momenti

topici, emerge come tale centro, nella fattispecie strettamente intrecciato al materiale motivico e allo sviluppo narrativo, si costituisca attorno alla tonalità di mi maggiore/minore, allargata a do# minore/maggiore e a Do/do (la “relativa”, la variante maggiore e la “relativa” della variante minore mi), alle regioni del II grado (la parallela della sottodominante fa#, la dominante della dominante Fa#, l’area napoletana di Fa con la variante minore fa), oltre che alla sottodominante La/la e alla mediant maggiore e minore Sol#/sol# (= La/la b).

es. 1

Atto I
Uragano m
Vittoria, vittoria Fuoco di gioia Brindisi m
Olà, che avviene m
Duetto Otello-Desdemona Jago, tu va

Atto II
Preludio Credo m
Cassio, a te M/m
Ciò m'accora E' un'idra fosca Dove guardi Quartetto m
Duetto Otello-Jago m

Atto III
Preludio Otello-Desdemona m
Duetto Dio, mi potevi Vieni l'aula è deserta Questa è una ragna Il Doge ed il Senato Fuggite! Ecco il Leone!
Essa t'avvince Concertato M/m

Atto IV
Preludio Canzone del Salice Ave Maria Intro. c. bassi Diceste questa sera Pensa ai tuoi peccati Niun mi tema
M/m m/M m m

o • • regioni di ampie, medie e piccole dimensioni
m M/m m/M = aree in minore, maggiore-minore ecc.
[] aree secondarie omesse

Mi prende lentamente forma affermandosi nei cori “Vittoria, vittoria” e “Fuoco di gioia” per riapparire al termine del duetto dell’Atto I che chiude sulla variante della relativa (Do#, trascritto per comodità di grafia in Re b). Nell’ Atto II, dopo una vasta zona “napoletana” di Fa avente come protagonista la figura di Jago, esso domina il coro “Dove guardi splendono raggi” e, nell’ Atto III, il grande duetto di Otello e Desdemona, frantumandosi poi, in entrambi i casi, in una miriade di regioni secondarie tra le quali spiccano la sottodominante La (Atto II-fine) e la relativa della variante minore Do (Atto II e III). Di contro, nell’atto conclusivo, ritorna, preceduto da do# (inizio), Fa#/fa# (la Canzone del Salice) e sol# (il La b dell’Ave Maria), ad incorniciare l’ampio squarcio drammatico che va dall’ingresso di Otello (incipit del Solo dei contrabbassi) al tragico finale, inframmezzato ancora da la/La. Significativo è il fatto che il rapporto con la regione della dominante (l’arcilogoro dualismo fondamento delle architetture classico-protoromantiche) sia quasi del tutto eluso, se si eccettua il Brindisi dell’Atto I, a favore di quello sottodominantico (Mi-La/la) che, affiancato agli altri sopra citati, attraversa dall’alto al basso, trasmigrando di livello in livello, le espansioni tonali delle singole scene, delle rispettive sezioni e sottosezioni e, giù giù, fino ai semplici concatenamenti armonici, come gli esempi successivi avranno modo di evidenziare (cfr. pure le note 6-9), a dimostrazione di come ciò che detta legge a livello macrostrutturale si rifletta a sua volta anche a livello microstrutturale secondo una visione fortemente unitaria e compatta della tonalità in ogni suo stadio di sviluppo.

Più controversa è la ricognizione dei materiali tematici. Nell’ambito dell’intera produzione verdiana Della Seta distingue a tal proposito tra

- temi di reminiscenza che ricorrono, associati a personaggi o a situazioni specifiche, nei momenti più o meno climatici della partitura. Inaugurati nei *Foscari* e sfruttati a più riprese soprattutto in *Forza del destino*, *Don Carlo* e *Aida*, essi si differenziano dai wagneriani *Leitmotive* per il carattere di pura e semplice citazione deprivata di qualsiasi tipo di sviluppo interno;

- frammenti-cardine, stanti a simboleggiare la tematica o le tematiche fondamentali dell'opera (un esempio pregnante è il motivo della maledizione di *Rigoletto*);

- cellule motiviche di base, una sorta di materiale profondo da cui sembrano scaturire, attraverso il principio formale della variazione, i temi delle singole unità sceniche, come esplicitato in precedenza con la Sinfonia de *La forza del destino*.

Alla prima classe appartiene quello che si potrebbe tradurre, per comodità espositiva, come il "tema del bacio" il quale compare sempre uguale a se stesso, sia sotto il profilo melo-ritmico che testurale, alla fine dell'Atto I, verso la metà e al termine dell'Atto IV, la prima e l'ultima volta in mi maggiore, a ribadire la centralità di Mi come asse tonale portante, e nell'introduzione al duetto di Otello e Desdemona in La (relazione sottodominantica). Alla seconda è riconducibile il cosiddetto tema della "gelosia", ("È un'idra fosca, livida, cieca", duetto di Otello e Jago; cfr. c dell'es. 2) che lega l'Atto II al III, ove ritorna nel Preludio rivisitato nella testura scopertamente polifonicizzante. Quanto alla terza tipologia, tra i nessi più evidenti si segnalano alcune tra le molteplici figurazioni di terzine che serpeggiano un po' ovunque, associate ai più disparati contesti drammatici:

es. 2

A ciò va aggiunto l'utilizzo sistematico di "materiali di servizio" come tremoli, arpeggi, accordi ribattuti, scale ascendenti, discendenti ecc.. Nonostante tutta questa copiosa messe di dati, a parer nostro gli elementi fondanti si riducono nella sostanza a due: da un lato il "tema del bacio" che si identifica con la stessa tonalità principale e, se si vuole, con la natura semplice e schietta di Otello; dall'altro quello della "gelosia" (c: duetto di Otello e Jago, Preludio dell'Atto III, duetto di Otello e Desdemona ove compare pure sotto le vesti di g e h) il quale denota agganci più complessi (ma non troppo sotterranei) con il motivo dell'inizio dell'Atto II (d), protagonista a sua volta del breve duetto di Jago e Cassio (d+e) e del monologo di Jago (d+f). Il profilo sinuoso e le metamorfosi che lo caratterizzano trovano un perfetto parallelismo tonale nelle regioni altrettanto ricorrenti e al contempo variabili di Fa/fa e Fa#/fa#, per non tacere dell'affinità con l'altrettanto contorta e inquietante personalità di Jago, laddove per Desdemona Verdi sembra più genericamente incline alla chiarezza e all'utilizzo del cantabile e della forma chiusa (cfr. i duetti con Otello, il Quartetto dell'Atto II, l'*incipit* del Concertato del III e soprattutto la grande scena del IV).

Forse si potrebbe obiettare che tutto ciò sia poca cosa per infondere connessione e continuità tematica

all'opera nel suo insieme, tuttavia è proprio la scarsa ricorrenza e soprattutto il limitato impiego dei processi trasformativi a largo raggio a rendere ancor più pregnanti e intensi questi pochi enunciati nei loro sporadici ritorni. Sotto questo aspetto Verdi non aggiunge nulla di nuovo nei confronti della produzione precedente. Basti pensare al motivo della maledizione di *Rigoletto*, al canto di Alfredo e poi di Violetta “Di quell’amor ch’è palpito” di *Traviata*, o a “Stride la vampa” e al “Mi vendica!” del *Trovatore* per concludere come anche nel melodramma a scene a pezzi chiusi degli anni Quaranta e Cinquanta il desiderio di unità superiore, oltre che dalla “tinta” musicale si realizzi con gli stessi mezzi dei lavori stilisticamente ben più complessi degli anni Ottanta.

Se lo sviluppo tematico su vasta scala non si costituisce affatto come il cuore della tecnica musicale tardo-verdiana, esso acquista nondimeno una maggior incisività al livello inferiore della scena, contraddistinto a sua volta da molteplici tipologie e processi architettonico-formali in cui l’antico convive magistralmente e in perfetto equilibrio con il nuovo. Eccone alcuni tra i più interessanti:

1- la strutturazione a *Durchkomponiert* ove il declamato vocale si sostanzia di un tappeto sinfonico che ai materiali di servizio affianca un discreto pullulare di cellule motiviche neutre, solitamente dotate di forte propulsività ritmica, le quali agiscono e si estinguono in ambito strettamente locale, affiancate da brevi quanto elastici squarci strofici e cantabili. Un esempio notevole è la scena introduttiva dell’Atto I, l’Uragano, costruita sulle molteplici possibilità combinatorie di ben 8 motivi, esposti e ripresi secondo un complesso reticolo formale sfociante nell’arioso di Otello (“Esultate”) e nel coro successivo (“Vittoria, vittoria”),

es. 3

Fragment a) starts in C major, 2/4 time, with a treble clef. Fragment b) is in C major, 2/4 time, with a bass clef. Fragment c) is in C major, 2/4 time, with a treble clef. Fragment d) is in C major, 2/4 time, with a treble clef. Fragment e) is in C major, 2/4 time, with a treble clef. Fragment f) is in C major, 2/4 time, with a bass clef. Fragment g) is in C major, 2/4 time, with a bass clef. Fragment h) is in C major, 2/4 time, with a bass clef.

in perfetta rispondenza con un contesto armonico altrettanto instabile e frastagliato che dopo una fitta ragnatela di centri secondari più o meno abbozzati (tra i quali si distinguono quelli più importanti dell’opera) giunge ad affermare, per la prima volta e soltanto nella “stroficità” dell’“Esultate” e di “Vittoria, vittoria”, quel mi maggiore sul quale chiude il coro alle parole “Si calma la bufera”.

es. 4

ax bcd bcd a/d bex bf g x b(var.)- f(var.)hxcacax
 h(var.) f e(var.)- Dio, fulgor g x (E' salvo!) f e Esultate! x Vittoria d
 (var.) della bufera M M M/m/M

Come si evince dal prospetto, dopo un abbrivio tonalmente indefinito su una sonora undicesima di dominante, stemperata nella settima diminuita d’un Fa maggiore di cui non s’ode la tonica (nuclei ax e bcd), trasposta a sua volta sulla sensibile di re e risolta sul rispettivo I grado (ripetizione della serie motivica precedente ma rovesciata, bcd+a/d), alcune cellule tematiche assumono contorni e funzioni

ben differenziati, dalla motricità ritmica controbilanciata dalla staticità tonale di f, al fluire costante di g, conseguente alla progressione cromatica per quinte discendenti che lo anima, alla periodicità di b, una sorta di *refrain* alla testa dei nuclei bex, bfgx e dell'ampio bfhxcacax (saldamente ancorato a do minore con b ed f rivisitati rispettivamente in forma di trillo e di arpeggiato diffranto tra archi superiori e inferiori), nel quale la gravidanza melodica di h ("Fende l'etra") segna un primo contrasto tra declamazione e cantabile, tipico del tardo Verdi, che esplose ancor più nettamente con "Dio fulgor della bufera" in cui si afferma la sottodominante minore la,⁶ destabilizzata dalla ripresa della progressione vagante su g, la quale, dopo un primo cenno a Mi ("È salvo"), si sposta verso la variante della relativa ("Esultate") per raggiungere infine il centro primario (chiusa dell'"Esultate" e coro, seguito dall'ultimo ritorno di d);

2- impianti governati da un'unica cellula generatrice costantemente riproposta e variata. È questo il caso della prima parte dell'Atto II in fa maggiore/minore, aperta da un breve preludio orchestrale, costruito sull'inciso d (es. 2) secondo una forma di canzone tripartita ABA con ripresa abbreviata, e proseguita con il dialogo tra Jago e Cassio il cui declamato, intessuto dei materiali dell'introduzione, è interrotto, per contrasto, dal cantabile di Jago "Tu dei saper", ricavato da una variante di d (e). Anche nelle poche battute che precedono il "Credo" questa cellula continua a serpeggiare in orchestra fino all'esplosione del tema principale del monologo vero e proprio, un ampio squarcio melodico all'unisono solidamente ancorato alla tonica fa e costituentesi a mo' di *refrain* dell'intera pagina,⁷ affiancato da un secondo segmento di segno opposto (f, es. 2), tonalmente fluttuante nei suoi ritorni, riconducibile a sua volta all'inciso fondamentale della sezione (d). Questo il prospetto (A e B indicano i due temi principali):

- A (fa) - "Credo in un Dio crudel" (declamato; fa destabilizzato cromaticamente-Mib)
- B (Mi) - "Dalla viltà d'un germe (su frammenti di B; Mi-fa-do)
- A (fa, "Sì! Questa è la mia fè")
- B (do) - "Credo con fermo cor" (cantabile; do-Do)
- B (Fa) - "Credo che il giusto" (declamato su materiali di servizio; Re^b-si^b)
- B (cenno, Re^b) - "E credo l'uom" (da "Credo che il giusto"; do-si:V)
- A (Lento, fa) - "Vien dopo tanta irrision" (declamato in mescolanza con citazioni di A; fa)
- B (Sol^b-Fa: I, "è vecchia fola il Ciel!")

Palese in quest'ampio squarcio è il predominio, seppur libero e funzionale all'azione, di quelle tecniche trasformative di cui difettava (intenzionalmente) la scena dell'Uragano;

3- impianti fondati sia sui principi della forma chiusa che su quelli della forma aperta. Il duetto di Otello e Desdemona dell'Atto III è incorniciato dalla tonalità di mi maggiore, ennesima conferma in un punto drammaticamente strategico della sua centralità. Non solo. Il centro primario si dispiega attraverso una strutturazione chiusa, parzialmente ripetuta alla fine, che richiama vagamente gli stereotipi dell'aria primo-ottocentesca (tra parentesi il numero delle battute di ciascun segmento fraseologico):

introduzione orchestrale (3) Mi: IV-I

A [a1 (3) + a2 (4) + b(3) + a1 (4)] B [c (4) + a1 variato (4)] A [a3 (3), ripresa abbreviata]
 Mi do#-Mi:V Mi

introduzione orchestrale (3) MI: IV-I

Nondimeno dallo schema emerge come il trattamento flessibile delle singole unità (moduli di 3 e 4 misure) e le molteplici varianti scaturite dalla crescita di un dato tematico (l'incipit di a1) superino la rigida simmetria delle periodizzazioni di vecchia maniera. Anche nel cuore del duetto, alle parole di Desdemona "Tu di me ti fai gioco" e "Mi guarda il volto e l'anima ti svelo", la stroficità ritorna attraverso impianti ancor più sciolti e vari, in particolare quello del secondo caso, un piano tripartito formato da 6 misure introduttive seguite da un A in fa maggiore [a1(4)+a2(4)+b(7)+a1(4)+a3(4)], un B declamatorio teso e tonalmente instabile che riconduce ad una brevissima ripresa di A di 6 battute (a3) in Fa, ove nel contrasto-alternanza tra stroficità e declamazione è riflessa la struttura dell'intero duetto, se non dell'opera, suddivisibile in 7 sezioni:

- 1- “Dio ti giocondi o sposo”: schema strofico ABA (Mi)
- 2- “Ma riparlarvi debbo di Cassio”: forma aperta, declamatoria su una agitata cellula orchestrale di base (h dell’es. 2) che richiama l’inciso “della gelosia” c (la-Sol)
- 3- “Tu di me ti fai gioco”: schema aperto-chiuso con mescolanza di declamazione e cantabilità (Sol-do)
- 4- “Alza quegli occhi”: forma aperta su un motivo orchestrale di due sestine di sedicesimi (do-mi)
- 5- “Esterrefatta fisso”: l’inizio declamatorio cede il passo, alle parole “Mi guarda”, all’impianto ABA (stroficità + declamazione) sopra riportato (Fa)
- 6- “Qual è il mio fallo?": forma aperta, declamatoria con il ripristino della cellula h (area instabile, armonie vaganti)
- 7- “Datemi ancor l’eburnea mano”: ritorno della prima sezione in Mi limitatamente ad a2 (4) seguito da 5 misure conclusive che conducono ad una cadenza perfetta su mi minore da cui prende avvio il monologo di Otello.

L’ampiezza della pagina è saldata, oltre che dalla tonalità di Mi, lacerata nel mezzo da una discreta serie di digressioni ove ancora una volta riemergono le aree della regione napoletana Fa, della sottodominante la e della variante della relativa della variante do, dalla duplice ripresa finale (sezz. 6-7) dei materiali della prima e della seconda parte, rispettivamente in forma chiusa e aperta, dopo un continuo altalenarsi di zone a libera declamazione su un breve soggetto orchestrale ad altre chiuse, quando non a mescolanze d’entrambe. Su questi percorsi si dipana pure la successiva scena solistica di Otello, agganciata alla precedente dal comune mi minore del passaggio orchestrale e dall’ennesima ripresa del motivo h dell’es. 2. I due momenti-cardine del monologo sembrano riecheggiare l’antico binomio recitativo-aria (analogo percorso è riscontrabile nell’Ave Maria di Desdemona dell’Atto IV). Il primo, in la^b minore (leggi sol[♯], mediante minore di Mi), è un recitativo sinfonico sul soggetto i dell’es. 2, anch’esso riconducibile a d. Mentre l’orchestra si sviluppa stroficamente secondo lo schema x (scala discendente, la^b)+a1(4, la^b)+x+a1(4, la^b)+a2(4, la^b, re^b-la^b)⁸+a3(4+4 di coda la^b - Mi^b) il canto si contrae ad insistenti ribattuti su due sole corde di recita, la^b e mi^b, portando agli estremi limiti quel procedimento stilistico prettamente verdiano che attraversa l’intera produzione matura del compositore e di cui un esempio eloquente, tra i tanti, è il duetto di Filippo II e il Grande Inquisitore in *Don Carlo*. L’arioso, saldamente ancorato a Mi^b, la dominante di la^b, verte su una cellula fondamentale (“Ma o pianto o duol”) trattata in *Durchkomponiert* secondo il percorso a1(6, Mi^b)+a2(4, Mi^b)+a3(6, Mi^b) e ripresa variata dall’orchestra nella coda finale su una progressione cromatica di 7 misure che dopo due enunciazioni in Mi^b si avventura verso i suoni-cardine sol-do, la-re, si-mi, do-fa, per interrompersi sul mi^b di “Ah! Dannazione!”, trasmutato in maggiore alle parole “Oh gioia!”;

4- piccole e grandi articolazioni a struttura chiusa: sono per loro stessa natura associate ai moduli della canzone, come nel caso del “Brindisi” di Jago dell’Atto I e della “Canzone” di Desdemona dell’Atto IV, e fungono da nucleo portante di contesti più ampi (rispettivamente la scena della sommossa e la grande scena di Desdemona). Nondimeno anch’esse tendono in qualche modo ad aprirsi verso una libera rivisitazione interna ora attraverso la ripetizione variata nel canto, nella testura e nella tonalità, ora con brevi interventi esterni sino alla dissoluzione totale degli schemi di base. Ad esempio il Brindisi di Jago, introdotto da un materiale che denuncia una strettissima parentela con i motivi tematici del Verdi degli “anni di galera” (la continuità stilistica tra il decennio degli esordi sotto questo ed altri aspetti sarebbe tutta da indagare), è tonalmente in bilico tra due polarità, il si minore della strofa e il la maggiore del ritornello (“Chi all’esca ha morso”), a cui si affiancano le diverse texture del primo e del secondo “couplet” (“Innaffia l’ugola” e “Il mondo palpita”), mentre dal terzo (“Fuggan dal vivido nappo i codardi”) si assiste ad un progressivo sgretolamento dell’impianto (metafora dell’ubriacatura di Cassio?) ottenuto, tra l’ilarità generale e i martellanti fa[♯], la do[♯] del declamato di Jago, attraverso la fusione disordinata dei segmenti della strofa e del “refrain”. Ancor più complesso è il piano architettonico della Canzone del Salice che verte su di un ritornello orchestrale in Fa[♯] dal sapore marcatamente modaleggiante giocato sui collegamenti I VI III IV VI, e una strofa in fa[♯] in *Barform* aab. Mentre il ritornello è sempre ripetuto tale e quale, la seconda strofa riprende la prima alterandone la testura (l’accompagnamento in quartine dell’orchestra in contrapposizione ai nudi unisoni precedenti) e i profili melodici di a (a1a2b). Fino a questo punto, ritornello a parte, la struttura generale sembrerebbe richiamare la wagneriana Canzone del Premio dei *Meistersinger* (AAB), senonché l’*Abgesang* verdiano (B), abbandonata la quadratura fraseologica, si

concede alla più libera esposizione, variazione, intreccio e sovrapposizione degli elementi precedenti (oltre che dei nuovi), anche in conseguenza del fatto che al canto della sfortunata ancella si alternano ora le riflessioni e le chiose della protagonista. A questa ennesima e ancor più complessa scissione formale fa puntualmente eco il parallelo frantumarsi della tonalità con l'ingresso dell'area di re \sharp ("Scendean l'augelli a vol"), il passaggio a quella di sol \sharp , il ritorno sui motivi portanti del centro primario Fa/fa \sharp , scosso dall'improvviso quanto instabile re minore di "Ascolta. Odo un lamento!"⁹. Ma l'antico ritorna pure attraverso strutturazioni non esplicitamente strofiche celandosi (*mutatis mutandis*, s'intende), entro il nuovo. È il caso del terzetto di Jago, Cassio e Otello dell'Atto III in cui rivive il collaudato schema scenico Introduzione ("Vieni, l'aula è deserta"), Cantabile ("Essa t'avvince coi vaghi rai") e Cabaletta ("Questa è una ragna"), o ancora, dello stupendo concertato dello stesso atto, suddivisibile secondo la tripartizione cantabile (Desdemona) - parte digressiva interna, contraddistinta dagli intrighi di Jago e dalla spigolosità del suo recitativo - perorazione finale (Tutti). D'altro canto è un dato di fatto assodato di come l'evoluzione verdiana sotto il profilo dell'assetto tanto della scena solistica che dei pezzi d'insieme sia consistita, più che in un suo radicale abbandono, in una lenta e progressiva opera di trasformazione interna. Emblematiche in tal senso sono le due versioni del 1857 e del 1881 del *Simon Boccanegra* in cui è fin troppo evidente l'urgenza dell'anziano compositore di rinsaldare nei loro elementi costitutivi gli impianti convenzionali "chiusi" dimodoché il discorso fluisca senza soluzione di continuità e allo stesso tempo secondo quella scioltezza tipica delle strutture aperte degli anni Ottanta. Tutto ciò a ribadire come tanto *Nabucco* (1842) che *Otello* (1887), seppur così distanti nello stile e nel tempo, siano accomunati da un unico DNA musicale, quello di un grandissimo drammaturgo-compositore che nel corso di una parabola evolutiva forse senza eguali è sempre rimasto profondamente coerente con se stesso.

Carlo Marengo

¹ "Giuseppe Verdi" in D.E.U.M.M., *Le Biografie/III*, Utet, Torino 1988, pp. 204-205.

² C. Rosen, *Il pensiero della musica*, ed. it. Garzanti, Milano 1995, p. 46.

³ C. Rosen, *op. cit.*, p. 58.

⁴ A. Schönberg, *Manuale di armonia*, ed. it. a cura di L. Rognoni, Il Saggiatore, Milano 1963, pp. 464-465.

⁵ Lo spiegamento ad ampio spettro della tonalità nell'ambito del dramma musicale è un aspetto che merita di non essere affatto sottovalutato o, peggio ancora, ridotto a pura elucubrazione teorica. Alcuni tentativi in tal senso sono stati compiuti su queste pagine in "L'organizzazione tonale del Primo Quadro di *Bohème*" (*Musicaaa!* n.n. 4 e 5) e ne "I ferri del mestiere dell'operista Donizetti" (*Musicaaa!* n.n. 8, 9 e 10).

⁶ Interessante notare come nelle digressioni interne di questi due squarci melodici tendano a prevalere le rispettive sottodominanti fa e re, a riprova di come il rapporto T-S che domina la macroforma si trasferisca pure su scala ridotta.

⁷ La stretta interconnessione a livello tonale tra macro e microstruttura ha ancora modo di manifestarsi (curiosamente?) nel primo dei due *refrains*. Infatti il rapporto tra il mi maggiore dell'intera opera e la regione di Fa/fa di questa sequenza scenica (T-area napoletana M/m) si riflette pure tra il fa minore d'impianto e il grado napoletano sol \flat della melodia.

⁸ ...ancora un rapporto sottodominantico!

⁹ Anche in questa pagina i moti plagali e semiplagali svolgono una funzione strutturale di primo piano. Tra i più vistosi ricordiamo la sospensione sul IV sulle parole "Salce! Salce!" e l'ossessivo collegamento I-IV dell'orchestra dal verso "Egli era nato" (e, prima ancora della Canzone, a "ho la memoria piena di questa cantilena").

A domanda, la Moratti risponde

D. Che ne pensa dell'idea del suo penultimo predecessore, il ministro Berlinguer, di allargare la cultura musicale a tutti gli studenti per poter delegare una rigorosa selezione qualitativa e numerica agli istituti di alta formazione?

R. *D'accordo sull'allargamento della cultura musicale, fermo restando il fatto che la selezione professionale non può avvenire in seno alla scuola in genere, ma a specifici Licei musicali. Quelli, ripeto, nei quali la musica abbia un'importanza determinante. Studiando matematica un'ora al giorno, alla fine del curriculum scolastico puoi accedere dignitosamente alla facoltà di ingegneria, mentre con un'ora di tromba al giorno finisci a malapena nella banda del tuo paese.*

(continua a p. 30)

Davvero il buon giorno si vede dal mattino?

di Giovanni Acciai

È proprio vero: nel nostro Paese non si riesce a fare una cosa buona senza che prima o poi qualche scioccaggine sopravvenga, rovinando il risultato migliore. Sei anni fa, Luigi Meneghini, musicista sensibile nonché raffinato uomo di cultura dalle non comuni doti realizzative, trovandosi a gestire le sorti dell'Assessorato alla cultura del comune di Viadana, ebbe la coraggiosa idea di fondare un festival musicale e di dedicarlo alla memoria di un illustre concittadino del passato: Lodovico Grossi da Viadana, insigne polifonista del Cinquecento nonché inventore del basso continuo. Le ragioni che stavano dietro a tale scelta erano molte. Una, in particolare, colpiva l'attenzione di tutti coloro che, a vario titolo, avevano e tuttora hanno a cuore le sorti della musica italiana, soprattutto di quella che, con un pessimo eufemismo, si suole definire "antica". In un'Italia in cui, al primo cenno di crisi economica, l'unica cosa che viene in mente di fare ai governanti è quella di tagliare i fondi per la cultura; in un'Italia in cui non si ha alcun indugio a chiudere orchestre e cori se l'ente di Stato che li gestisce (la RAI), in perenne rincorsa con le emittenti private per il primato dell'indice di ascolto, si riconosce soltanto negli indecenti programmi che produce; in un'Italia in cui le forze di governo e di partito fanno il bello e il cattivo tempo in materia di politica culturale e quando fanno qualche cosa, esse tendono a individuare nella cultura uno strumento più per dominare che per migliorare le potenzialità dell'individuo; in un'Italia in cui la parola "cultura" rima sovente e bene con seccatura perché poco redditizia a livello di ritorno d'immagine, ciò che l'Assessore Meneghini (in seguito anche Sindaco di Viadana) ha realizzato nel breve volgere di pochi anni per la crescita culturale e artistica della sua città merita non solo di essere segnalato ma di ricevere l'apprezzamento più convinto e il plauso più incondizionato. Procedendo contro corrente e opponendosi con tutte le sue forze al degrado progressivo di orientamento in materia di politica culturale, Luigi Meneghini non è andato alla ricerca dell'evento sensazionistico, della grande quanto sterile occasione per richiamare l'attenzione del pubblico e della critica, dell'effimero fine a sé stesso ma, fedele al principio che i soldi spesi in cultura sono i soldi meglio spesi, ha impaginato, anno dopo anno, con grande intelligenza e serietà, programmi di indubbio interesse musicale e di notevole importanza musicologica. Non solo. Se oggi noi possiamo anche ascoltare, raccolte in pregevoli registrazioni discografiche, la *Missa solemnis pro defunctis*, le *Lamentationes et Responsoria Hebdomadae Sanctae*, le *Sinfonie musicali* del Viadana o i *Concerti ecclesiastici* di Giacomo Moro, lo dobbiamo a Luigi Meneghini e alla sua coraggiosa azione in favore e in difesa delle idee che contano in materia di politica culturale. Ora tutto questo è destinato se non a scomparire, almeno a essere ridimensionato drasticamente. In seguito ai risultati emersi dalla recente consultazione elettorale, il Comune di Viadana è oggi governato da una nuova giunta, la quale ha stabilito di non avvalersi più della competenza e dell'esperienza di Luigi Meneghini per la direzione artistica del Festival Lodoviciano ma di affidarla ad altra persona. Nulla da eccepire. Ci mancherebbe altro. Il fatto è che la questione per chi governa è proprio quella di dimostrare di saper governare, quindi di saper scegliere, di saper sperimentare soluzioni, di saper indicare percorsi nuovi, capaci di segnare la via per più esaltanti cambiamenti.

Ma se, come recita un vecchio adagio, "il buon giorno si vede dal mattino", le scelte compiute fino a questo momento dalla nuova direzione artistica nell'impaginazione della settima edizione del Festival Lodoviciano, svoltosi recentemente, dimostrano che siamo ben lontani da quel rigore, da quella coerenza, da quella serietà, da quella curiosità, da quella fantasia che da sempre hanno caratterizzato il modus operandi di Luigi Meneghini. I capisaldi sui quali sembra invece puntare l'attuale direzione artistica del Festival Lodoviciano sono l'assenza di un percorso coerente nella programmazione, la genericità dell'indirizzo storico-musicologico, il basso profilo nella scelta degli esecutori fra i quali non disdegna di figurare lo stesso responsabile artistico della manifestazione (!). L'aria che tira in quel di Viadana sembra dunque essere assai brutta, ma non bisogna dimenticare che essa fa assumere alle cose la forma che l'indecisione e la superficialità di chi le gestisce fanno loro prendere. Le prossime edizioni del Festival Lodoviciano saranno decisive per comprendere come la nuova direzione artistica intenderà muoversi per imprimere una precisa fisionomia a questa importante manifestazione. Per ora il giudizio resta fortemente negativo. Per il futuro, si vedrà.

Il ridimensionamento dei Conservatori

di Pietro Avanzi

La Legge 508/1999, subito dopo la sua approvazione ufficiale, ha conosciuto espressioni di giubilo da parte di molti operatori del settore, particolarmente da coloro che militano nel sindacato della categoria (U.N.A.M.S.). Nonostante la 508 sia Legge dello Stato da due anni, essa non ha partorito nulla sul piano pratico, fatta eccezione per la Media annessa spostata all'esterno o eliminata. Per quanto attiene all'esperienza negativa dei Licei musicali sperimentali, ridotti a tre (Milano, Parma, Trento), se ne parlerà con cognizione di causa durante la stesura dell'articolo.

Prima della decisione di scrivere mi sono chiesto se esisteva una ragione sufficiente per giustificare un mio ulteriore intervento sull'argomento riforma dei Conservatori. Ho scelto di farlo nella patetica speranza di scuotere le coscienze dei responsabili, affinché esca fuori quello che tutti in qualche modo cercano di nascondere. Dopo l'approvazione della 508 molto si è cercato di fare per risolvere la contraddizione di fondo che emerge con prepotenza dal testo della Legge: la separazione della formazione di base da quella che viene impropriamente definita "Alta". In proposito disponiamo di alcuni documenti contenenti possibili soluzioni della inevitabile frattura (difficilmente componibile o armonizzabile) che si produrrà fra la base e il *top*, o fra gli insegnanti di serie B e quelli di serie A. Ricordo per inciso che il Conservatorio italiano era tale per la sua unità nella diversità, o specificità organica, rispetto a tutte le altre scuole. I documenti che tentano di sanare l'insanabile, e sui quali mi soffermerò, sono i seguenti: *Relazione conclusiva del Gruppo di lavoro* presieduto dal Direttore Guido Salvetti (Roma dicembre 2001); e *Proposta di legge* dell'On. Napoli (Roma agosto 2001). Affinché risulti accettabile quanto esporrò, occorre fare chiarezza su di un punto essenziale della Legge, nell'ambito del quale tutti dovrebbero convenire prima di iniziare qualsiasi discussione o stendere complesse relazioni. La 508 separa giuridicamente, all'interno del vecchio e glorioso Conservatorio, la formazione professionalizzante di base da quella relativa ai corsi medio e superiore. Taglia arbitrariamente in due parti una istituzione oggi in crisi come molte altre ma pur sempre completa ed unitaria. Quelli dell'U.N.A.M.S. sono convinti di avere evitato, grazie alla loro tenacia e determinazione, la temuta secondarizzazione dei Conservatori difesa da altre forze sindacali. Errore paradossale di valutazione e di prospettiva. Se si separa qualcosa, che dovrebbe stare insieme per sua intrinseca natura, significa che le parti divise si porranno in modo da formare organismi con articolazioni, finalità e programmi formativi a loro convenienti, e tali da salvaguardarne *in primis* l'immagine esterna per la propria sopravvivenza. Che poi si tenti di raccordarli con varie proposte, ciò non servirà ad evitare che la base si crei una vita autonoma nelle nuove strutture (Medie e Licei), per quanto attiene alla gestione, ai metodi, ai programmi, ai mezzi e alla produzione (l'ineguaglianza degli stipendi fra insegnanti di strumento di base con quelli di livello superiore non sarà priva di conseguenze). È doveroso ribadire fino alla nausea che la formazione musicale di base viene di fatto secondarizzata (la 508 opera un'autentica lacerazione negli attuali Conservatori tutti di Alta formazione secondo la Legge). La U.N.A.M.S. non ha evitato la tanto temuta secondarizzazione da parte dei docenti (*ipso facto* idonei per l'Alta formazione), dal momento che il risultato reale e principale non è diverso da quello dei suoi acerrimi nemici. Infatti alla fine dello spinoso percorso soltanto una minoranza di Conservatori si vedrà onorata del titolo di *Alta formazione musicale di livello universitario* (definizione a dire il vero alquanto discutibile nella sua nuova accezione). Difficile poi stabilire quanti degli attuali Conservatori (una settantina con i Licei pareggiati) muteranno la loro presente condizione, considerata la profonda diversità tra Nord e Sud (sette Conservatori nel Veneto, cento cattedre a Matera nel '99, ecc.), e la forte mentalità particolaristica e anarcoide che contraddistingue gli italiani nei loro comportamenti. Le intenzioni di tutte le forze politiche (maggioranza e pseudo-opposizione) convergono decisamente verso la "razionalizzazione" dell'esistente in senso privatistico-manageriale. Razionalizzare significa perciò: ridurre, accorpare, diversificare, dimensionare, economizzare utilizzando l'esistente tramite lo strumento della flessibilità o della disponibilità (un *do ut des*

peggiorativo o all'americana). Per ottenere certi risultati occorre quindi che i fondi siano controllati ed erogati in modo che la gestione della scuola-azienda realizzi quelle finalità educative e professionali che interessano o convengono alle forze politiche locali, provinciali o regionali (lo Stato si è riservato il principio di sussidiarietà). Due aspetti significativi di questa tendenza: gli aumenti consistenti ai dirigenti scolastici (fine del principio *primus inter pares*), e la proposta della Moratti relativa al funzionamento degli organi necessari alla vita delle istituzioni (incostituzionale secondo i sindacati perché privilegia gli elementi esterni). Se la tendenza è diretta verso il rafforzamento del "privato" con sovvenzioni pubbliche (oltre mille miliardi di lire sono già stati erogati alle scuole non statali e cattoliche), allora non si tratta più di incostituzionalità, ma di un qualcosa che eccede la costituzionalità stessa, in quanto i dati di fatto ne minano inesorabilmente le fondamenta, come dimostra il principio strumentale, o il sostrato ideologico che li giustifica, della tanto decantata "parità scolastica".

Provo ora a prendere in considerazione la citata Proposta dell'On. Napoli: *Norme per il riordino del settore degli studi musicali* (vedi *Musicaaa!* n. 20/01). Nella *Premessa* (pag.7) si trova scritto quanto segue: "...il presente disegno di legge intende essere il naturale completamento e raccordo con la L. 508/99...". Poco oltre: "*L'accresciuta richiesta dell'utenza di fruizione della musica, non come cultura ma quale professione specifica...*". Più avanti si afferma l'urgenza del provvedimento in quanto "*gli studi artistici sono di esclusiva pertinenza di canali formativi specifici e settoriali che non possono assicurare una cultura generale tale da consentire all'utenza il proseguimento verso altri indirizzi...*". Sembra poi di capire che il riordino sia "*a costo zero*" (lo stupore iniziale non ha ragione d'essere se si pensa che viviamo nel paese dei miracoli). Nella prima citazione, il termine "*naturale*" credo debba intendersi nel senso di ovvio, sicuro, spontaneo, ossia quale indilazionabile "*raccordo con la L. 508/99*". Trovo alquanto difficile immaginare come sia possibile definire naturale un simile raccordo, dopo che si è fatto di tutto per separare quanto c'era di più naturale nei Conservatori. La motivazione europea e la laurea per giustificare le due parti, suonano inoltre come una beffa per i nostri storici e longevi Istituti. Nelle successive citazioni si notano inevitabili e infantili inesattezze. Non è vero che l'utenza è cresciuta "*quale professione specifica*", perché la quantità è dipesa dalla proliferazione indiscriminata dei Conservatori per merito della Media annessa: folle aumento delle cattedre e degli allievi con conseguente degrado della qualità. Un luogo comune da sfatare è poi la settorialità e la specificità degli studi artistici che non assicurerebbero "*una cultura generale tale da consentire all'utenza il proseguimento verso altri indirizzi*". Da quando la Media inferiore è divenuta obbligatoria, quasi nessuno ha rinunciato agli studi superiori se non per ragioni ben motivate. I Licei musicali sperimentali si sono inoltre rivelati un mezzo disastro: la maggioranza degli studenti dopo le Medie inferiori finiva con lo scegliere altre scuole superiori senza che ne soffrissero gli studi a causa della doppia scolarità. A Trento per diversi anni è stata scomodata una Commissione per esaminare meno di dieci maturandi del Liceo musicale. Difficilmente la partenza superava il numero minimo di quindici studenti consentito dalla normativa, mentre gli stessi finivano col ritrovarsi anche in sette o sei all'ultimo anno. Il ritiro o il cambio di scuola durante i cinque anni di studio è sempre scaturito da una loro libera scelta. La doppia scolarità non ha mai penalizzato nessuno, sia musicalmente che culturalmente, quando esisteva negli studenti un minimo di senso di responsabilità unito ad un impegno costante e costruttivo. Nei tre Articoli che seguono la *Premessa* (*Testo del Ddl*) emergono dati in contrasto col dettato più genuino della 508. Nel secondo Comma, Art.1, si prospetta l'eventualità di pareggiare "*I corsi di studi musicali svolti da Istituti musicali (...)* ai Conservatori di musica limitatamente ai periodi inferiori di studi". Un attestato di compimento congiunto al diploma secondario superiore consentirà l'accesso all'Alta formazione. Peggio ancora nel Comma 4, Art.2, dove si prevede una quota "*non superiore al venti per cento dei posti da coprire (...)* a favore di eventuali passaggi di docenti di ruolo nei corsi ad indirizzo musicale nella scuola media". *Dulcis in fundo* nell'Art.3 sulle norme finanziarie, il cui perfetto burocrate permetterà agli amministratori di gestire a loro totale discrezione i previsti 40 miliardi di lire annui "*a decorrere dall'anno 2002/2003*". Trattasi, personalmente, di un documento squisitamente politico, dove il criterio che lo produce risiede tutto nella massima: *ormai ciò che è fatto è fatto, si proceda quindi di conseguenza*. Se per realizzare la 508 è necessario rimangiarsi parte di quanto stabilito per legge,

niente di grave, perché sarà sufficiente generare uno stato di necessità (o applicare il semplice *prendere o lasciare*) per neutralizzarne le contraddizioni o le implicite incongruenze. L'arte del possibile rimane pur sempre il fattore decisivo per qualsiasi politico degno di tale nomea.

Diversa, almeno in apparenza, la *Relazione conclusiva*, se non altro perché non proviene da politici ma da molti esperti del settore, come si evince dalla Presidenza Salvetti (Direttore del Conservatorio G. Verdi di Milano) e dagli altri componenti il *Gruppo di lavoro per il raccordo tra l'alta formazione musicale e la formazione musicale di base*. Chiarisco subito che non intendo presentare tutto il documento, alquanto sostanzioso (37 pagine), ma soltanto porre l'attenzione sulle cose che ritengo più importanti e decisive. In comune col precedente documento è il tentativo di trovare una soluzione alla formazione musicale di base, ossia a quella parte di formazione che è essenziale per la qualità dei risultati, e che a tutt'oggi è gestita insieme a quella alta, per sette o dieci anni o più, dai docenti di strumento all'interno dei Conservatori o dei Licei musicali pareggiati. In questo documento si parla soltanto di formazione musicale, mentre nell'altro, non senza una certa ambiguità, di "*corsi ad indirizzo coreutico nella scuola media e ad indirizzo musicale e coreutico nella scuola secondaria superiore*" (Art.1, Comma 1). Per quanto attiene ai costituendi Licei musicali è detto chiaramente: "*la formazione strumentale dovrà armonizzarsi con l'istruzione culturale generale senza attenuare la propria valenza specifica*" (Relazione conclusiva, pag. 3). Riuscire a creare "*una competenza organica*" tramite "*curricoli integrati che tengano conto della vasta funzione formativa*", non sarà facile per chi è privo di esperienza didattica musicale (decisamente un mondo *sui generis*), tenuto conto anche del sempre più scarso interesse degli studenti verso lo studio in generale, e della crisi di identità della scuola pubblica (mancanza di impegno, superficialità, indifferenza, disagio familiare, istupidimento mediatico, teorie pedagogiche astratte sul discente, presunzione di sapere, troppe materie, permissivismo, demotivazione, ecc. ecc.).

Nel Documento n. 2, il *Gruppo di lavoro* offre il meglio di sé quando affronta le modalità di gestione della fase che precede immediatamente gli studi superiori nei paesi europei (modi spesso coesistenti). Sintesi della sintesi: A) *Licei musicali, con piani di studio integrati tra materie musicali e materie non musicali*; B) *Conservatori "professionali", o "regionali", o Scuole di musica, con piani di studio esclusivamente musicali* (materie non musicali impartite in Licei musicali esterni, ma collegati tramite convenzioni); C) come B) ma con la seguente precisazione: "*La formazione liceale complessiva viene ottenuta con la pura e semplice doppia scolarità*". Interessanti sono le considerazioni successive (pag. 10). La prevalenza in Italia della soluzione C), "*aggravata da un livello di obbligo scolastico inferiore alla media europea*", sarebbe la conseguenza della scelta, "*da parte di molti studenti, di frequentare solo il Conservatorio...*" (affermazione sconcertante). Per la soluzione B), prevista come "*norma transitoria contenuta nella stessa Legge 508/99*", il *Gruppo* evita stranamente di far rilevare la stretta somiglianza con la C), visto che i Licei non musicali sono esterni (non scompare la doppia scolarità). La B) potrà comunque "*essere oggetto di specifico approfondimento...*". Appare chiara a questo punto tutta l'importanza della soluzione A) rispetto alle altre due. Il documento quindi, messi da parti i "*molti dubbi e perplessità*" sui Licei Musicali sperimentali istituiti fin dal 1975 e ora non più praticabili se si attua la Legge 508, vi si concentra puntando "*sull'auspicata costituzione di Licei musicali di durata quadriennale, così come ipotizzati nel Rapporto-Bertagna*". Non viene escluso "*l'apporto di scuole musicali di base, pubbliche e private, ...*", anzi si pensa di potenziarlo.

Anche se è mutata la situazione politica (governo Berlusconi con la Moratti ministro della Pubblica Istruzione), rimane lo stesso il problema della formazione musicale precedente l'accesso a quella Alta. Infatti, poco importa che si adotti o meno il corposo progetto del *Gruppo di lavoro* (personalmente di difficile realizzazione), perché il difetto principale della Legge 508 sta tutto nell'impostazione di fondo. Si è voluto creare una piramide stabilendo arbitrariamente che il vertice venisse prima della base, o fosse più importante, o, in parole povere, che i diritti-privilegi della categoria avessero la precedenza su qualsiasi altra motivazione. Questa è poi la ragione per cui si è dovuto ricorrere alla nascita di molti organi che ne sostenessero l'implicita fragilità. Se penso infatti che funzionano la Giunta ristretta dei Direttori, l'Assemblea dei medesimi (in totale stato confusionale quando tutti i

Direttori interessati alla riforma si ritrovano a Roma), e i Gruppi di lavoro esterni (scelti dai politici o dai sindacati) ed interni (uno o più per Conservatorio), ce n'è abbastanza per rimanere allibiti. Sono convinto di una cosa: finché non si prenderà coscienza dell'assurdità della 508, sul punto relativo al passaggio all'Alta formazione di tutti i Conservatori compresi i docenti, è improbabile che i politici tirino fuori la Legge dal cassetto, preferendo per il momento temporeggiare. È necessario che si dica finalmente e a chiare lettere, se si vorrà evitare un fallimento annunciato, che non c'è posto per tutti, che soltanto alcuni Conservatori e parte dei docenti potranno usufruire del passaggio al *Parnaso*, e che il livello alto strumentale non significa perfezionamento, aggiornamento o specializzazione, ma soltanto completamento della formazione musicale di base. Chiudo con una domanda seguita da una riflessione: alcuni dirigenti sindacali lo sapevano fin dall'inizio? Sono convinto che la parte segreta (intenzionale) delle trattative concernesse proprio il ridimensionamento indolore ma inevitabile dei Conservatori.

Pietro Avanzi

Rispondono il prof. Antonio Calosci, rappresentante sindacale dell'U.N.A.M.S.

Quando si scrive su dei giornali occorre essere precisi e non argomentare "ad capocchiam". La scuola media annessa non è stata chiusa grazie alla L. 508/99 (per altro ancora non attiva), ma per volere del DPR 233/98 che "accorpa" (non chiude) ad altro istituto le scuole che non hanno almeno 500 studenti. Le medie annesse, avendo personalità giuridica distinta da quella dei Conservatori, devono subire questa giusta sorte. Detto questo vado a controbattere il resto dell'articolo di Pietro Avanzi che non fa altro di citare luoghi comuni e dimostra di non aver capito nulla della riforma dei Conservatori e di alcune altre proposte di riforma dell'ordinamento scolastico nazionale che proprio la riforma 508/99 intrinsecamente sollecita.

Nel panorama europeo in tutte le scuole (comprese quelle musicali) il percorso scolastico è suddiviso in varie fasce che possono essere divise in due grandi gruppi: non universitarie e universitarie. La legge di riforma di Accademie e Conservatori (508/99) non fa altro che adeguarsi a questo principio. Attualmente l'unica eccezione scolastico-musicale è la Francia che, per contro, si adeguerà nel corso dei prossimi due anni. Il fatto che un docente di strumento insegni nella parte secondaria non significa che è di serie B rispetto a chi insegna nella parte universitaria. È esattamente la stessa cosa che avviene tra docenti di matematica delle scuole medie, delle superiori o delle Università. Non si tratta di classe A oppure B. Si tratta semmai di specializzazioni per insegnare a fasce di età differenti, di finalizzare meglio l'insegnamento per una prima fase propedeutica o per una ultima fase professionale. I Conservatori hanno sofferto, non solo di leggi e programmi bloccati al 1930, ma anche di docenti "tuttologi" che dovevano essere in grado di insegnare al bambinetto poco più che in fasce fino al 25-30enne in fase di diploma finale. Non solo! Ora questo percorso voluto dalla 508/99 porterà, nel giro di alcuni anni, alla creazione di licei musicali con il doppio benefico impatto sociale di creare nuovi posti di lavoro e di aumentare la penetrazione territoriale dello studio della musica. Il fatto che nel futuro si avranno stipendi fortemente differenti tra docenti di strumento/musica delle secondarie e docenti della fascia universitaria è cosa fisiologica! Non mi pare che oggi un docente di lettere delle secondarie, pur anelando legittimamente a qualcosa di più, non sia scandalizzato dallo stipendio enormemente superiore di un ordinario universitario. Effettivamente la L. 508/99, ancora in attesa dei veri regolamenti, non ha portato molto, pur aver creato delle grandi aspettative:

1- sul piano economico non ci sono stati ancora miglioramenti perché le Confederazioni rinviarono dolosamente un comparto specifico di contrattazione che la 508/99 apriva contestualmente alla sua entrata in vigore. Fu squallido gioco di bottega e volontà di controllare un settore che ormai era loro sfuggito;

2- sul piano didattico e giuridico per la mancanza dei fatidici regolamenti attraverso i quali la riforma deve passare.

Ma un paio di primi, non piccoli, benefici la 508/99 li ha portati. Sono, infatti, scomparsi il triste fenomeno della sovrannumerarietà e del conseguente trasferimento d'ufficio dei docenti. Siamo l'unica categoria di dipendenti Statali che ha "riottenuto" il ruolo (quello ad esaurimento, per intenderci),

precedentemente trasformato in “incarico a tempo indeterminato”. Questa non è cosa da poco, visto che la possibilità di essere trasferiti non è provinciale ma nazionale e che non siamo più licenziabili. Poi, per favore, finiamola di seguire propri pensieri senza fondamento giuridico: atteniamoci al “verbo” contenuto nella legge scritta!

La legge 508/99 parla con chiarezza che tutti (proprio tutti) i Conservatori attuali passano al comparto terziario (parigrado alle università). Sempre la 508/99 impone, man mano che i licei vengano istituiti, che solo ragazzi con la maturità vi potranno accedere. Impone anche che tutti i Conservatori dovranno in un secondo, ma rapido, momento trasformarsi in Istituti Superiori Musicali: solo quei Conservatori che non sapranno trasformarsi saranno accorpati, fusi (né chiusi, né secondarizzati) ad altri Conservatori: diverrà una sorta di politecnico delle arti. Questo processo potrebbe interessare quei Conservatori più piccoli ma ben distribuiti nel territorio (come in Veneto). La 508/99 ha dovuto creare il vertice prima della base perché l'ex (fortunatamente “ex” e non lo dico per motivi politici) Ministro Berlinguer fece emendare nella prima stesura “Sbarbati” il famoso articolo 10 che creava i licei musicali secondari congiuntamente al “Costituzionale” riconoscimento di tutti gli attuali Conservatori (e di tutti i professori) quale Istituzione di Alta Cultura. La mossa di Berlinguer fu chiara: smantellare l'Alta scuola musicale italiana di Stato in favore di poche scuole private. Bella mossa coerente per un politico di sinistra!

La 508/99, che è legge molto ben fatta, prevede anche una fase di transizione proprio per evitare quello che tentò inutilmente l'ex (ripeto fortunatamente “ex”) Ministro Berlinguer. Infatti, in attesa che i licei musicali vengano creati, viene prevista una doppia scolarità. Nel documento di Salvetti and company si fa riferimento proprio a questa necessaria transizione. Inoltre, la popolazione scolastica dei Conservatori dovrà anche, nel tempo, subire una razionalizzazione per età. Il processo sarà quindi graduale e indolore per tutti (utenti e docenti). Ovviamente la preparazione, i programmi dovranno essere armonizzati con quelli che saranno i programmi e gli indirizzi dell'ultima fascia. Ma questo non capisco perché preoccupa il Sig. Avanzi! Avviene già ora per le altre materie scolastiche che sono, in un modo o nell'altro, raccordate tra secondarie e università. Ovviamente non tutti quelli che studiano lettere (materia diffusa in tutte le scuole) poi frequenteranno una università letterario-umanistica! Magari sceglieranno una facoltà scientifica. Ma nessuna facoltà subisce cali per questo grazie all'enorme penetrazione territoriale che ha la scuola nel suo complesso. Creare dei licei musicali significa, come ho detto più sopra, aumentare questa penetrazione, portando non solo la musica come pre-professione, ma anche come semplice cultura, alla portata di porzioni di popolazione attualmente escluse dalla musica risiedendo lontano da quei pochi centri dove esistono i Conservatori, oppure messe in mano a scuole ed insegnamenti privati sui quali non potrà mai avvenire nessun controllo qualitativo. Il Sig. Avanzi farebbe bene ad attenersi a quanto scritto nella legge di riforma. Si arrampica sugli specchi portando ad esempio il fatto che i Direttori hanno un loro organismo... ma mi si spieghi per quale motivo non dovrebbero averlo (considerando che effettivamente sono una categoria particolarissima)! Non capisco perché deve essere visto negativamente che in ogni Conservatorio nascano gruppi di discussione/studio della riforma, soprattutto in considerazione della sua grande portata innovatrice.

Quanto ai gruppi di lavoro costituiti con decreto dell'ex Sottosegretario Guerzoni faccio notare che sono stati tutti sciolti e non più operanti! La loro costituzione era stata voluta da chi era ideologicamente vicino all'ex (grazie a Dio “ex”) Ministro Berlinguer, proprio per rallentare la attuazione della nostra riforma. L'unico organo operativo, previsto dalla 508/99, è il CNAM che ha lavorato e sta lavorando molto bene. Organo che il Sig. Avanzi si guarda bene dal citarne la sola esistenza! Per concludere da nessuna parte della legge di riforma è scritto che *non* tutti i Conservatori potranno entrare nel Comparto dell'Alta Formazione. Lo sta ad indicare il fatto che l'Ispettorato Artistico è stato chiuso e che ora siamo sotto il dipartimento dell'Università! Siamo già in quel settore, anche se in attesa di poter partire alla grande. Non capisco perché certe persone amino creare confusione e panico scrivendo cose che non hanno nessun fondamento giuridico, ovvero che non stanno né in cielo né in terra!!! Inoltre, non capisco il perché dell'attacco all'Unione Artisti U.N.A.M.S.! Se questa riforma è diventata reale lo si deve proprio a questo Sindacato/movimento che da solo ha lottato per ottenere una riforma che non potrà che portare grandi benefici a docenti e studenti!

Antonio Calosci

... e il prof. Bruno Bertone, docente di chitarra al Conservatorio di La Spezia

Ho letto l'articolo di Avanzi. Lo trovo abbastanza confuso. In effetti Avanzi non parte dalla lettura di documenti per una analisi il più possibile "impersonale" ma cita ed usa frasi ed argomenti per giustificare delle idee che ha certamente già in testa. E nel farlo, crea confusione ed anche errori. Vediamo se possibile rimettere i piedi in terra, cercando di evitare confusioni e, se necessario, fare critiche anche alla 508 o altre, ma sempre cercando di formare idee sugli scritti e non utilizzando (magari male) gli scritti per rassicurarci che le nostre idee (preconcette) sono suffragate da documenti. Non direi, come fa Antonio Calosci: "La 508/99 ha dovuto creare il vertice prima della base", perché, in fondo, non è corretto (a mio modo di vedere) come punto di partenza; la Costituzione dovrebbe essere il punto di partenza. Nella Costituzione (e i documenti che tutti conoscono, lo ribadiscono) è affermato che Accademie (e Conservatori) e Università formano l'alta cultura (citazione non testuale). Nei Conservatori, come si sa, si seguono le linee dell'alta cultura (come nell'università) per l'accesso alla docenza; infatti non è necessario un titolo di studio per accedere in quanto, trattandosi del più alto livello formativo e culturale, non è pensabile l'esistenza di un "titolo" che "autorizzi" o "avalli" alcunché; come potrebbe esistere? Se il più alto livello è il diploma di Conservatorio, è evidente che quello "non è sufficiente" per ottenere la docenza al Conservatorio stesso; e difatti il docente ottiene la docenza sulla scorta di altre cose che rappresentano la garanzia stessa della qualità del docente (come per il docente universitario, nel suo campo). Quindi pubblicazioni, concerti, recensioni, concorsi eccetera.

La 508 non nasce pertanto per "dividere" il percorso di studi o per garantire vantaggi ai docenti, o altro, ma nasce per attuare il dettato Costituzionale e quindi riconoscere e ribadire la posizione del Conservatorio nell'ambito degli studi musicali. Ovviamente esistono altri motivi che hanno reso la 508 non più procrastinabile, ad esempio la necessità di organizzare gli studi in osservanza delle determinazioni della Comunità Europea. In questa riorganizzazione si è visto come necessario organizzare gli studi in separati momenti del percorso; la tendenza di alcuni personaggi e di certe parti politiche, non necessariamente da identificarsi con volontà di partiti, di attribuire la parte di alta Formazione ad un numero ristretto di istituzioni, sia pubbliche che private. Orbene, questo sarebbe stato in contrasto con la Costituzione. Quindi la 508, nella sostanza, non trasforma i conservatori, ma riconosce le caratteristiche già stabilite dalla Costituzione, e, necessariamente, deve assoggettarsi ad un disegno organizzativo europeo; quindi i ragazzi che entravano in conservatorio giovani o giovanissimi, dovranno seguire percorsi diversi. Ma questo non lo stabilisce la 508 (che conseguentemente non "divide" nulla di sua volontà) ma lo stabilisce una riforma degli studi a livello europeo: la 508 non può che osservare questa volontà. Certamente qualcuno sarà rimasto ancorato alla tradizione "di bottega", il maestro che forma l'allievo dai suoi primi passi sino ai vertici dell'arte, Cimabue e Giotto e via a continuare. Bisognerebbe anche dire che se Giotto avesse incontrato un "imbianchino" avrebbe rischiato di diventare un abile tintore di facciate e staccionate; un percorso più articolato l'avrebbe comunque portato dall'imbianchino al Cimabue (più difficile l'inverso). Comunque la si pensi, il percorso futuro è stabilito a livello europeo. I conservatori quindi, avendo riconosciuto il loro livello ma dovendo mutare la situazione interna che si era venuta a creare per la ormai storica mancanza di una diffusa istruzione artistica di base, devono mutare la struttura dei corsi interni e ragionare su degli studenti che hanno in precedenza fatti i corsi inferiori. La 508, consci gli estensori che il problema non sarà di facile soluzione o almeno, non di immediata soluzione, ha suggerito di attivare delle convenzioni con scuole secondarie, in modo da permettere anche agli studenti dei corsi inferiori di continuare ad usufruire dell'esperienza dei conservatori. È naturale che alla fine questo possa cessare ma cesserà allorché esisteranno strutture che permettano uno studio capillare di base. La paura per la quale solo alcuni conservatori possano accedere all'alta formazione è ridicola. È ridicola in quanto i conservatori non accedono ma vi sono già in virtù del dettato costituzionale; è ridicola in quanto in nessuna parte del testo di legge questa possibilità appare. Poi se qualcuno ha ancora le paure dettate da ormai storici disegni di legge passate al cestino, è bene che legga con attenzione la 508 e si tolga le paure; comunque viene da pensare che non è il passaggio ipotetico di un conservatorio o un altro a qualche situazione più "comoda" ma i docenti di quel conservatorio!

Come se qualcuno pensasse che, ad esempio, Matera, unico conservatorio in Italia, avrà livello di alta cultura, allora i docenti di Matera saranno i soli ad avere la “promozione”. Pazzesco, sarebbe il caso di far capire che lo stato giuridico (e diritti e doveri) dei docenti di Matera è assolutamente eguale a quello dei docenti di Messina o di Milano (ordine alfabetico.). Nella 508 è invece indicata la possibilità che se una istituzione non avrà caratteristiche tali da permanere (e quindi c’è) muterà. Sarà assorbita o distrutta, sulle pietre potranno spargere sale ma ai docenti di quella sede, anche in virtù del vituperato “ruolo ad esaurimento” non spargerà nulla e rimarranno nell’alta formazione; qualcuno mi dice anche che lo stesso “ruolo ad esaurimento” impedirebbe di fatto la chiusura della sede incriminata, per cui, finché l’ultimo “ruolo ad esaurimento” non andrà in pensione, quella sede resta “garantita”. Quando Avanzi dice che “quelli dell’U.N.A.M.S. sono convinti (.) di aver evitato la temuta secondarizzazione,” considerandolo “Errore paradossale di valutazione e di prospettiva” non fa seguire alle sue idee una qualche logica di giustificazione. Che la secondarizzazione sia stata tentata (vedansi DDL Nocchi ed altri) è fatto noto, che siano stati “quelli dell’UNAMS” ad evitarla, lo ammette lui stesso; peccato che non possa poi giustificare perché consideri che questo non sia avvenuto, se non con considerazioni incerte e non documentate.

La 508 non ha “separato” le formazioni di base e superiori ma ha riconosciuto ai conservatori l’alta formazione, come da Costituzione; non ha separato i conservatori in “buoni” e “cattivi” e quindi la sua affermazione è pretestuosa. Certamente il suo modo di esprimere rappresenta una idea preconcepita: quando dice “Sono convinto di una cosa: finché non si prenderà coscienza dell’assurdità della 508, sul punto relativo al passaggio all’Alta formazione di tutti i Conservatori compresi i docenti” racconta di una sua convinzione, non di fatti acclarati, poi segue “È necessario che si dica finalmente e a chiare lettere (.) che non c’è posto per tutti, che soltanto alcuni Conservatori e parte dei docenti potranno usufruire del passaggio al Parnaso” in sostanza ammette che in nessuna parte della legge questo si dice e che quindi le sue idee deve essersele formate non sui testi di legge ma da fuorvianti racconti metropolitani. Quando poi chiude con “Sono convinto che la parte segreta delle trattative concernesse proprio la riduzione indolore ma drastica dei Conservatori” non dice in che modo si sia fatta questa convinzione. È disdicevole leggere sulla stampa (e peggio ancora sulla stampa specializzata) idee e fatti di così incerta formazione e provenienza, ma essendoci ormai abituati, non ci resta che rispondere, facendo finta di non vedere gli interessi che talvolta sono all’origine di certe affermazioni e, nel chiedere spiegazioni, fornire chiarimenti qualora necessari.

In merito all’articolo di Avanzi mi viene da fare una considerazione aggiuntiva: nella sua personale lettura delle leggi, di vari documenti e di quant’altro trovi per sostenere le sue idee preconcepite, non ha notato che non esiste più il “Ministero della Pubblica Istruzione”, mutato in Ministero dell’Istruzione! Con questa sua sconcertante leggerezza, pregiudica tutte le affermazioni fatte: già di partenza sono fantasiose e pretestuose, spesso sono delle sue letture (assolutamente non “autorevoli”) e poi, poi dimostra chiaramente la sua “capacità” di lettura, analisi ed interpretazione citando un ministero ormai inesistente e che, dal cambio del nome, ben altre cose avrebbe dovuto o potuto supporre, non necessariamente buone o cattive ma tali da farci un pensierino non preconcepito. **Bruno Bertone**

A domanda, la Moratti risponde

D. Le possibilità dell’Università italiana di avviare corsi di specializzazione in “pratica musicale” per alcuni è una “campana a morto” per i Conservatori. Che ne pensa?

R. *Per alcuni, come lei dice, ma solo per alcuni vorrebbe essere una “campana a morto”. E poi, mio caro, c’è chi suona le proprie campane e chi le proprie trombe!*

D. In Italia le scuole private di alta formazione musicale non riescono a vivere con le sole sovvenzioni pubbliche. Lei pensa che il modello della gestione imprenditoriale si possa applicare alla formazione culturale?

R. *Certo. Trattandosi di scuole private, non dovrebbero usufruire di finanziamenti pubblici e perciò farsi foraggiare altrove.*

Per motivi di forza maggiore la quarta parte del saggio di Piero Mioli “Verdi prima della sua musica” verrà pubblicata sul prossimo numero

Prima le parole poi la musica

“Lazzaroni!”, tuonò quella mattina Giove Pluvio in preda ad un violento eccesso di collera seguito da una tale scarica di fulmini che, rinvigoriti dalle pestilenziali flatulenze di Eolo, fecero tirare un sospiro di sollievo a sindaci e assessori di mezza Italia alle prese con gli impopolari divieti di circolazione del traffico. In realtà l'ira del dio non era rivolta verso i quotidiani avvelenatori del pianeta bensì contro la più innocua e risicata classe dei professori di conservatorio che una legge sciagurata del Senato romano pretendeva elevare alle sommità dell'Olimpo, rendendola così partecipe di quella dignità e di quei benefici fino allora riservati soltanto agli dei eterni. Questi, sentitisi minacciati dai nuovi inquilini, avevano a loro volta indetto un consiglio di famiglia per deliberare attorno alle contromisure del caso. Da ciò l'uscita dai gangheri del grande veglio. Tra tutti il più incazzato era Apollo. Lui, così colto e raffinato che sapeva legger di greco e di latino, d'una simile genia di buzzurri e ignoranti patentati non sapeva proprio che farsene. Quanto poi a dividerne onori e privilegi non se ne parlava proprio! Egli dimenticava però (o faceva finta di dimenticare) come i colleghi Plutone, preside dell'infernale facoltà di medicina, o peggio ancora il rissoso Marte e l'infuocato Vulcano, docenti di ingegneria bellica e tecniche della fusione dei metalli, quanto a conoscenza delle *humanae litterae* non brillassero più di tanto, o ancora come le letture della prosperosa Giunone, titolare della cattedra di scienze alimentari, fossero circoscritte ai fotoromanzi rosa e alle dispense di cucina, per non parlare poi del padre, puttaniere incallito, il cui hobby prediletto era quello di disseminare per il mondo una moltitudine infinita di bastardi. Diverso il caso della bella Venere, sessuologa nonché maestra impareggiabile nell'unica arte con la quale era consentito l'accesso al rango di divinità: quella del “darla” o, a seconda dei palati, del “darlo”. Ma a ben vedere al Musagetee facevano paura ben altri confronti. È vero che alla sua scuola si eran plasmate, attingendovi ogni sorta di sapere filosofico-letterario, le menti più acute dell'umana gioventù, tuttavia, come ogni buon intellettuale che si rispetti, quanto alle sette note le conoscenze del dio parevan piuttosto miserelle e, fatto ancor più curioso, quel po' che ricordava gli veniva proprio da quei conservatori contro i quali tanto si accaniva. Per nasconder le sue magagne aveva così levato una densa cortina fumogena fatta di semestri d'armonia delle sfere celesti, di contrappunti bestiali alla mente, di analisi e tests di gravidanza e quant'altro dai quali i poveri discepoli, per lo più alfabeti musicali a denominazione d'origine controllata, riuscivano a mala pena a districarsi con un 18 politico, manifestando, di contro, maggior disinvoltura nella chiacchiera..., pardon, nella “parola”, esaltata dalle discipline storico-musicali da cui apprendevano a compitare correttamente il nome di Bach e di Beethoven (B-a-c-h, B-e-e-t-h-o-o-v-e-n), la conoscenza dell'anno della loro nascita e persino della morte, e soprattutto a disquisire a vuoto, senza averne sentito una nota, attorno all'opera di qualsiasi autore o, ancora, a distinguere in un manoscritto antico con matematica esattezza tra la caccola di zanzara o di mosca che i secoli vi avevano impietosamente depositato. Quanto poi a strimpellare una cetra o un flauto: zero assoluto, e in ciò stava il loro vanto.

Avuta carta bianca dall'intera famiglia, il Nostro si accinse pertanto ad avviare ogni sorta d'impresa, anche la più subdola, pur di boicottare l'attuazione del decreto sacrilego. Fece così tassativo divieto ad Euterpe d'ispirare i compositori d'avanguardia e di retroguardia, nonostante la musa lo avesse relazionato da tempo memorabile circa la propria quasi totale inattività a riguardo. Pregò Mercurio di compiere i dovuti passi presso i suoi protetti più influenti della politica, dei sindacati e della carta stampata, la sorella Diana, abilissima nell'arte dell'arco, di lanciare strali acuminati a iosa contro tutti coloro che si fossero azzardati ad affrettare i tempi. Ordinò pure alle Sirene di sedurre col canto gli stessi “beneficiari” col risultato che alcuni di loro iniziarono a fare il suo gioco, ignari che ben presto l'avrebbero preso in quel posto. Infine l'idea geniale: la messa a punto di un mega-progetto altamente competitivo concepito in combutta con il figlio Orfeo, direttore di una catena di scuole di musica private d'eccellenza, ed articolato secondo una ben precisa scansione dei compiti: all'uno le parole all'altro la musica.

E i conservatori? Storditi dall'ebbrezza dell'altitudine, si prodigavano invano nella stesura di ardui piani di studio, puntualmente bocciati dai franchi tiratori di turno, rischiando così di venir definitivamente cancellati non solo dall'Olimpo ma pure dalla faccia della terra, vittime impotenti delle trame di una schiatta alla quale, per privilegio divino, tutto era invece concesso. **Hans**

I Quaderni di Musicaaa!

- 1 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (quinti toni e septimi toni)
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo euro 8,50
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
un fascicolo euro 6,30
- 4 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo euro 6,30
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
un fascicolo euro 4,30
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***
un fascicolo euro 4,80
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***
per soprano, organo positivo o clavicembalo
un fascicolo euro 3,70
- 9 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (I-II-III)***
- 10 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)***
a cura di Alberto Iesùè - un fascicolo euro 9,50; i due fascicoli euro 17,10
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo euro 9,50
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***
un fascicolo euro 3,70
- 13 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 58, 60, 61, 65, 66)***
- 14 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 67, 68, 70, 74)***
a cura di Alberto Iesùè - un fascicolo euro 9,50; i due fascicoli euro 17,10
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)
un fascicolo euro 9,50; i due fascicoli euro 17,10 (edizione riveduta e corretta)

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaa!* è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di euro 1,50 per spese di spedizione) sul c/c postale 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova.

A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail maren@interfree.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

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