

ETRURIAE; 6

ETRURIAE

Musica e Letteratura
Collana diretta da Marcello de Angelis

**QUESTO È IL TEMPO
DEL MIO LIETO APRILE**

Saggi in onore di Marcello de Angelis

a cura di Maurizio Gagliardi



LoGisma editore
Firenze

Maurizio Gagliardi (a cura di), *Questo è il tempo del mio lieto aprile. Saggi in onore di Marcello de Angelis.*

Copyright © 2013 LoGisma editore

www.logisma.it - logisma@tin.it

ISBN 978-88-97530-26-8

INDICE

Prefazione	7
Alessandro Bernardi <i>Il postino suona più di due volte. Ovvero le quattro edizioni del racconto di James Cain</i>	9
Franco Cambi <i>L'anima e la forma. Sull'ascolto dell'opera lirica</i>	21
Monica Cioci <i>Il ritorno di Orfeo</i>	29
Claudia Corti "It was observed that Kemble was very like Bonoparte": <i>riflessi napoleonici nel teatro romantico inglese.</i>	39
Giovanni Guanti <i>Bisogno di musica e disincanto</i>	57
Adriana Guarnieri <i>Musicisti e letterati in Italia nel secondo dopoguerra tra collaborazioni e gioco dei ruoli (1946-1960)</i>	73
Mila De Santis <i>Il compositore e il suo critico. Gian Francesco Malipiero visto da Henry Prunières</i>	83
Renzo Guardenti <i>Di scena in pittura: tracce della vocazione musicale dell'Ancien Théâtre Italien</i>	101
Caterina Guiducci <i>L'archivio Kraus: viaggio e ricerca, riscoperta e ritorno</i>	111
Gustavo Marchesi <i>La maschera di Rigoletto e la natura del principe</i>	153

Fiamma Nicolodi <i>Elogio della memoria. Modernità e tradizione in Volo di notte e Il prigioniero di Luigi Dallapiccola</i>	. . .	163
Cesare Orselli <i>Die Frau ohne Schatten: dal libretto alla “fiaba”</i>	. . .	179
Maria Petrelli – Maurizio Gagliardi <i>In Coro: un progetto di musica a scuola.</i>	. . .	189
Lorenzo Puliti <i>Oh, lady be good! di George e Ira Gershwin: l’interpolazione a Broadway fra problemi di verosimiglianza ed esigenze spettacolari.</i>	195
Donatella Righini <i>La critica musicale sui quotidiani oggi: una formazione musicale del lettore?</i>	215
Egidio Saracino <i>Luigi Cherubini, ovvero la ricerca del sacro nel musicista più dimenticato dalla storia</i>	. . .	225
Roberta Turchi <i>Una traduzione di Guido Biagi</i>	231
Graziella Vescovini Federici <i>La fisiognomica del medico ferrarese del primo Rinascimento Michele Savonarola</i>	. . .	237
Giovanni Vitali <i>Ad honorem Dei. Vita, morte e miracoli di Giusto Ferdinando Tenducci, evirato cantore, detto Senesino</i>	. . .	253

INTRODUZIONE

È sempre difficile trovare la parole giuste per introdurre una *Festschrift*; si corre il rischio di essere celebrativi oltre misura, peggio ancora di assumere quei toni “coccodrilleschi” fuori luogo e fuori tempo ... Lo è in modo particolare quando la raccolta è dedicata a un amico, e ad un maestro, che del ripudio di certe liturgie accademiche ha fatto una cifra costante della sua esperienza di vita. La scelta scherzosa di un verso di Falstaff, che si lamentava della perdita gioventù, appena rimaneggiato, per dire che invece è questo un tempo fecondo, rende il tono meno serio e forse, più appropriato.

Un gruppo di amici, colleghi ed allievi ha voluto dedicare a Marcello de Angelis, per festeggiare (con un certo ritardo in verità... di cui facciamo ammenda) il suo settantesimo compleanno, una serie di studi che restituiscono, nella loro multiforme intonazione, anche il carattere del festeggiato, sempre animato da curiosità senza limiti per discipline e contesti diversi.

Vi trovano infatti spazio saggi sull’ascolto e la ricezione, oggetto da sempre del suo interesse, come pure ricerche nell’ambito della critica musicale, attività mai interrotta sui giornali per un quarantennio abbondante.

Ugualmente troviamo studi d’archivio, nei quali il nostro ha segnato alcune ricerche fondamentali per la storiografia musicale toscana; de Angelis ha sempre inteso l’archivio come un luogo vitale e non un magazzino amuffito, dal quale la ricerca e la filologia rinascono con profumo di freschezza e non stantie. Vi si leggono poi saggi sui cantanti, testimoni preziosi e spesso sottovalutati delle vicende musicali (e non solo) e sulle relazioni fra testo, teatro e altre arti, in un dialogo fruttuoso che crea intorno alla “parola” percorsi di rappresentazione i più ampi e talvolta imprevisi.

C’è spazio per le esperienze del mondo della scuola, ambito sempre considerato con interesse e senza superiorità, come pure per i sentieri del sacro, oggetto di attenzione ininterrotta negli anni con un rispetto e una sensibilità costanti ma al riparo da ogni fondamentalismo. Originale e acuto è poi il saggio sulla fisiognomica rinascimentale: fuori tema? Solo apparentemente, perché nel suo restituire di un dibattito (antico?) fra scienza ed arte e fra corpo e anima ha davvero il suono di certe fortunate conversazioni serali in cui si può spaziare dalla passione interista (anche i migliori hanno i loro difetti...) alle filosofie dell’Oriente senza che gli interlocutori si sentano a disagio perché, da sempre, Marcello de Angelis è un comunicatore straordinario, rende piacevole e attraente ciò che neanche immaginavi.

Il ricordo delle sue lezioni è ancora un'emozione per chi scrive, e, credo, per molti fra le migliaia di studenti che, fra Bologna e Firenze, ha incontrato.

Lascio da ultimo il contributo verdiano, che in quest'anno di celebrazioni pare perfino troppo appropriato, ricordando un'attenzione alla scrittura del Maestro di Busseto costante nelle ricerche e nella critica del nostro, negli ultimi anni ancor più approfondita.

Mi permetto un ulteriore ricordo personale riguardo le lezioni su Falstaff, delineato come modello di umanità, in un equilibrio amaro fra desiderio e saggezza, vitale e patetico, ridicolo ma forse, sotto sotto, autentico vincitore, stracolmo di difetti e quindi umanissimo, ben più dell'etereo Orfeo, anch'egli peraltro fra i personaggi amati e indagati da de Angelis. Per questo il ricordo del giovane paggio alle dipendenze del Duca di Norfolk mi pare possa declinarsi al presente: questo è il tempo del lieto aprile, quello in cui la saggezza ha reso forse meno sicuro il corpo ma non ha diminuito sogni e ambizioni.

Mi permetto di osservare, concludendo, che questo volume non può non piacere a Marcello de Angelis, perché in qualche modo lo riflette. Certo la vibrazione fondamentale, il "pedale" per dirla con il linguaggio dell'armonia, è quello musicologico, ma sempre con uno sguardo imprevedibile capace di stupire l'ascoltatore, come il nostro amico per anni ci ha stupito e continua a stupirci. Per la sua generosità questo omaggio è solo un piccolo ringraziamento.

Maurizio Gagliardi

IL POSTINO SUONA PIÙ DI DUE VOLTE

Ovvero le quattro edizioni del racconto di James Cain

Alessandro Bernardi

James Cain era uno scrittore di romanzi neri della stessa scuola *Hard Boiled* di cui facevano parte Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Tuttavia, mentre questi avevano inventato alcune splendide figure di *detective* che sarebbero rimaste famose, come Sam Spade o Philip Marlowe veri e propri simboli dell'epoca successiva alla grande Depressione e icone dello stesso genere *noir* (la cui definizione era stata inventata da un critico francese, Nino Frank nel 1937, ma era passata quasi istantaneamente al cinema americano degli anni Trenta e Quaranta), la caratteristica invece che differenziava Cain dai primi due era l'uso del racconto in prima persona dalla parte del criminale. Infatti, sia *The Postman Always Rings Twice*, uscito nel 1934, sia *Double Indemnity* (1936, il futuro *La fiamma del peccato*), per citare solo due dei suoi titoli più conosciuti, sono raccontati dal punto di vista del colpevole.

Questo fa di Cain un rappresentante ancora più significativo ed emblematico della Depressione degli anni Trenta in cui, dopo la follia ascendente dei *roarings twenties*, la crisi generale che coinvolse gli Stati Uniti e il mondo intero si tradusse sul piano letterario in opere di grande tensione e angoscia narrativa, in cui il rapido bruciarsi delle illusioni e la follia del sogno che svanisce rapidamente di fronte alla crudele realtà, si manifestavano in racconti di profonda e cupa disperazione: chiusura degli orizzonti, vaghe e imprecise aspirazioni a una fuga senza meta, passioni rovinose e figure di donne dalla sensualità sconvolgente, vere e proprie incarnazioni della natura, spiriti della terra – come già la mitica Lulu o Pandora di Wedekind, nata anch'essa in un periodo di crisi culturale e sociale (1895) –, oppure ambienti urbani soffocati da notti metaforiche su cui non sorge mai il sole, se non per il giorno dell'esecuzione, e soprattutto fantastiche somme di denaro apparentemente a portata di mano e tuttavia sempre inevitabilmente evanescenti e irraggiungibili.

Il racconto di Cain riflette dunque molto intensamente quest'epoca di smarrimento, le angosce di uomini senza tetto e senza identità, vagabondi o disoccupati che girano per l'America saltando clandestinamente sui treni merci, o di donne sposate per interesse a mariti per cui non provano alcun sentimento se non la ripugnanza, persone insomma che cercano nella colpa il

proprio destino, che sognano di facili fortune e di amori impossibili: «Ho fatto tutto questo per il denaro e per una donna. Non ho avuto la donna e non ho avuto neppure il denaro», sentenza il narratore all'inizio della sua confessione nel racconto *Double Indemnity*, prima di cominciare la sua storia. Le due storie in effetti sembrano gemelle, nate dallo stesso ceppo nella fantasia turbata di Cain, che aveva familiarità con le assicurazioni, per cui aveva anche lavorato temporaneamente come perito: entrambe si basano su un amore violento e impossibile e sul classico triangolo, ma soprattutto hanno al centro l'idea di una speculazione assicurativa che allora rappresentava la maniera più facile per sognare facili fortune. La polizza sulla vita sottoscritta da un marito e i due amanti che trescano alle sue spalle e preparano la sua morte nella speranza di riscuotere il malloppo da una parte; gli avvocati e le volpi assicurative e la polizia sorniona dall'altra, che aspettano le loro vittime proprio dietro la trappola che sembra costruita apposta per loro. Nel racconto *Double Indemnity*, la speculazione dei due amanti punta sulla clausola assicurativa secondo cui una morte accidentale per incidente ferroviario viene pagata il doppio della polizza. Nel caso del racconto *Il postino suona sempre due volte*, la tresca riguarda una serie di assicurazioni in concorrenza fra loro, che in un primo momento salvano i due amanti colpevoli, per uno strano, curioso gioco di veti incrociati.

Frank è un vagabondo, conosciuto dalla polizia di molti stati, che arriva in una stazione di servizio ristorante in California, viene assunto da un greco di nome Papadakis, e s'invaghisce follemente della moglie di lui, Cora, una donna anche lei smarrita, venuta dallo Iowa a Hollywood quando era ancora ragazzina per fare del cinema e subito finita in una bettola a fare la cameriera, con incluse altre prestazioni occasionali, prima di sposare quel greco dabbene. Frank progetta prima di scappare con lei e poi, dopo che Cora rinuncia alla vita di vagabondaggio che li attende, progetta di uccidere il marito. Travolti dalla turbinosa passione, fanno un primo tentativo di assassinio, che fallisce ma serve intanto a metterli già sotto l'occhio della polizia poi, dopo un periodo di breve separazione in cui Frank si allontana cercando fortuna altrove inutilmente, riescono ad accoppiare con una bottigliata in testa il greco e a buttarlo, quando è già morto, in un precipizio con la sua macchina, simulando un incidente. Sul luogo del delitto, accanto al morto, mentre si lacerano i vestiti per fingere di essersi salvati miracolosamente, i due si amano con passione selvaggia: «Mi ritrovai giù a terra con lei, e ci guardavamo negli occhi, avvinghiati l'uno all'altra, stretti. Si fosse spalancato l'inferno, non mi sarebbe importato niente. Dovevo averla, mi costasse la vita. La presi». Malauguratamente però, nel tentativo di sistemare il rottame, Frank vi entra dentro, con il suo peso lo fa rotolare ancora più in basso e cade con l'auto, sviene. Si risveglia all'ospedale, dove la polizia lo tartassa. Il commissario Sackett imperversa con le sue domande e istruisce contro di loro un proces-

so, ma i due ne escono assolti con formula piena, grazie a un inghippo assicurativo: infatti il greco aveva ben tre polizze, una sulla vita e le altre, molto più grosse, per danni contro terzi. La soluzione più economica è l'ipotesi di un incidente, e le assicurazioni, che naturalmente hanno in mano anche i tribunali, fanno cancellare l'accusa di omicidio. Come si vede, il racconto mette in scena un mondo in cui il denaro è onnipotente.

Usciti indenni dall'accusa di omicidio, Frank e Cora non sono per questo più tranquilli, su di loro grava un'ombra di sospetto reciproco, il fantasma del greco tormenta entrambi, cresce la solitudine e la diffidenza, ad esasperarli interviene anche un ricattatore, fino a che la notizia che Cora aspetta un figlio li riavvicina: «Perché noi abbiamo preso una vita, no? E adesso ne daremo una in cambio». Ma lo scambio auspicato da Cora non riesce e, nel corso di un sorpasso a destra, i due vanno a scaraventarsi contro un muro. Cora muore con le vene del collo tagliate dal parabrezza e Frank questa volta finisce sul patibolo, a causa di un biglietto che lei aveva lasciato in casa, che conteneva una confessione completa. Nell'attesa dell'esecuzione, si affaccia l'ombra del dottor Freud, come spesso accade nella letteratura americana. Frank infatti è divorato dal terrore di essere stato lui a uccidere Cora, inconsciamente: «C'è uno nella cella 7 che ha ammazzato il fratello, e dice che in realtà a farlo non è stato lui, ma il suo subconscio. Gli ho chiesto che cosa significa, e ha detto che noi abbiamo due io, uno che lo conosciamo e l'altro no, perché è subconscio. Mi ha scombussolato. Sono stato davvero io a farlo, senza sapere?».

Questo modo di raccontare in prima persona intreccia un forte rapporto con il lettore, che viene come sedotto dal narratore e identificato con lui, ovvero con il colpevole. Vacillano allora tutti i valori. Innocenza e colpevolezza, giustizia e ingiustizia, dolore e piacere, amore e odio, bene e male si confondono paurosamente, in una notte psicologica e culturale. La Depressione porta con sé una incertezza che difficilmente si staccherà dalla storia. E la ritroviamo, quest'incertezza, in tutte e quattro le versioni cinematografiche, sia pure con le dovute varianti.

Sotto questo aspetto infatti, il caso James Cain, con i suoi quattro adattamenti nel corso di oltre cinquant'anni, è uno dei più interessanti nella storia del cinema, perché ogni adattamento cinematografico elabora una variante che riflette non solo e non tanto la storia raccontata, quanto il periodo in cui il film viene realizzato e l'atmosfera del momento.

Cominciamo dall'inizio. Il primo adattamento porta la firma di Pierre Chenal, e ha come titolo *Le dernier tournant*, allusione alla frase del commissario Sackett che, sconfitto, dichiara di avere pazienza e di aspettare i due criminali «all'ultima curva». Come dire: “Ride bene chi riderà ultimo”, dato che il greco era stato buttato giù ad una curva della salita di Malibu. Realizzato nel 1939, il film si porta dietro molta dell'angoscia e della tetraggine

della storia che racconta, ma a questa aggiunge anche un'altra ragione di cuppezza. Non erano anni felici infatti quelli per la Francia. La caduta del Fronte Popolare (1936-1938), la fine del breve governo di Blum e con questo la fine della speranza in una repubblica più egualitaria, che avesse a cuore la difesa dei lavoratori e dei loro diritti, che garantisse un lavoro a tutti i volenterosi, la fine dei sogni di una fratellanza che unificasse i cittadini in una crescita collettiva, onesta e operosa, segnano profondamente la cultura francese. Nel cinema, questo sogno e la sua caduta trovano la loro più bella espressione in alcuni film di Renoir, da *Le crime de Mr Lange* (1935) a *La Marseillaise* (1938), per giungere poi a *La bête humaine* (1938) e a *La règle du jeu* (1939). L'atmosfera dapprima entusiasta poi amaramente disillusa del Fronte appare chiara anche nelle più disincantate opere di Duvivier, come *La belle équipe* (1936) e il successivo tetro *La fin du jour* (1939), in cui sembra che la Francia sia paragonata a una casa di riposo in cui vecchi attori continuano a perseguitarsi fra loro con scherzi crudeli. Per non parlare di *Le jour se lève* di Carné (1939).

Come vediamo anche solo da questo breve panorama, il 1939 è un anno chiave per la cultura e quindi per il cinema francese, che elabora il lutto del Fronte nelle forme più svariate. In questo senso, il film di Chenal non corrisponde al modello dell'eroe onesto condannato ingiustamente, ma riflette tutta l'atmosfera chiusa e tetra, senza speranze del periodo, come a voler dare una ragione sociale e culturale anche ai reati più criminali. Il vagabondo Frank ha il volto quasi bonaccione di Fernand Gravey e la bellissima Corinne Luchaire sembra davvero sprecata per il povero Nick, che a sua volta non ha niente di maligno, interpretato com'è dall'inadatto Michel Simon. Un destino infausto insomma pare gravare su tutti i personaggi, che agiscono quasi senza capire. Addirittura Nick sembra più volte sfidare il destino e gettare la moglie letteralmente in braccio al rivale, senza mai accorgersi di quello che appare chiaro sotto gli occhi di tutti. Per diverse volte sembra egli stesso galeotto di questo amore a lui nefasto. Non solo infatti è lui a trattenere il giovane Frank nella stazione di servizio, ma in una scena molto inquietante che manca nel racconto, per festeggiare la nuova insegna della stazione di servizio, si mette a suonare la fisarmonica, motivo squisitamente francese, ed esige che i due giovani ballino davanti a lui solo per quasi tutta la notte, fino a che non si ritira in camera da letto ubriaco dopo avere vuotato tutta la bottiglia di champagne. La macchina da presa ci mostra i due amanti, per cui questa serata è chiaramente una provocazione e una tortura, sconcertati e angosciati. Non basta. In un'altra scena che manca anch'essa nel racconto, dove il greco ha un ruolo molto marginale, Nick riporta a casa da solo Frank, che era scappato, e lo fa incontrare con Cora come se fosse per lei una gradita sorpresa: lo lascia fuori, poi entra in casa e incarica la moglie di andare a servire un cliente che aspetta davanti alle pompe di benzina: è lui stesso

quindi a metterli di nuovo uno nella braccia dell'altra dopo che si erano separati, spaventati dalla loro passione. Questo ruolo di provocazione del destino conferisce al film un'aura più tragica che nera. La cinepresa segue i personaggi in inquadrature lunghe che spesso rasentano il piano sequenza, in un'aspirazione realistica che si avvicina molto all'etica di Jean Renoir. Altre volte li guarda dall'alto, ma sempre evita comunque il campo-controcampo all'americana e il montaggio alternato alla Griffith, giungendo anche spesso a risolvere i dialoghi fra due persone con una serie di panoramiche e andirivieni dall'uno all'altro, come quelle che farà in futuro la *Nouvelle vague*. Il rifiuto del montaggio classico e la ricerca di un'atmosfera realistica, soprattutto nello stile delle riprese, sembrano aspirare a una storia in cui quasi tutto accade quasi per caso indipendentemente dalla volontà dei personaggi, che si trovano criminali senza avere fatto nessuna scelta. A differenza dei personaggi di Cain, in cui volontà e destino erano tutt'uno, qui sembra che un crudele fato incomba sopra tutti i personaggi, fino alla scena patibolare finale, che è un classico del cinema poliziesco francese, a cominciare dalla primitiva *Histoire d'un crime* di Fernand Zecca (1901), e che funziona molto bene come motore della pietà e della compassione per i colpevoli.

Se veniamo ora al film di Visconti (1942) e verifichiamo le differenze, possiamo constatare che *Le dernier tournant*, come gran parte del cinema precedente appare improvvisamente vecchio. *Ossessione* costituisce una specie di raccordo, ma anche di conflitto fra il vecchio e il nuovo, tanto che venne definito da Massimo Mida Puccini, un «25 luglio del cinema italiano», e per lo straordinario, intenso e quasi violento rapporto fra volti, paesaggi, spazio, personaggi e macchina da presa, il film di Visconti si colloca prima del neorealismo ma anche oltre il neorealismo.

Con *Ossessione*, infatti, vengono alla ribalta gli oggetti, i corpi, le voci, le case, le strade, gli alberi, il fiume, i materiali del racconto rispetto alla storia raccontata. Quest'interesse per i corpi, per i luoghi che non sono ancora strutturati in spazi filmici, per le cose, questa montagna di oggetti, piatti, sedie, carrettini per gelati, sassi, terra, strade, piante, acqua, spalle, gambe, mani, scarpe sporche, sigarette, bottiglie, uova, cibi, che riempiono il film, questa è la parte oscura di *Ossessione*.

Rispetto a questo film, che è forse il primo nella storia del cinema ad acquisire un'autentica dimensione tragica, sembreranno vecchi anche i film successivi ricavati dallo stesso racconto, come quello di Tay Garnett del 1947 (*The Postman Always Rings Twice*, dove, come nel racconto, il postino rappresenta la morte) e ancora in tempi più recenti quello di Rafelson nel 1981, con lo stesso titolo di Garnett, e quello, che non ho potuto vedere, di György Fehér nel 1998, *Szenvedély* (Passione). Che dire infatti del pallido film di Garnett dove una Lana Turner sempre vestita di bianco e sempre elegantissima, persino in cucina, è una splendida *dark lady* all'americana, ma

non riesce a rendere la stupenda, violenta sensualità di Clara Calamai? Eppure le splendide gambe nude in primo piano con le quali entra nel film (gambe nude che costellano poi quasi tutto il film) costituiscono uno dei vertici dell'erotismo a cui giunge il cinema americano nella sua pratica della sineddoche, la parte per il tutto. E che dire poi delle interminabili e ripetitive scene di sesso che riempiono i lunghi tempi morti del film di Rafelson, rifacimento manierista dei precedenti in cui, secondo l'estetica del *remake*, propria degli anni Ottanta, i personaggi interpretano se stessi e tutto quello che nei film precedenti era implicito viene esplicitato fino alla ripetizione più banale e stereotipata. Tutte le scene di sesso di Rafelson, non valgono l'inquadratura viscontiana con cui Giovanna osserva Gino (Massimo Girotti) nella cucina imbrattata di avanzi e la famosa battuta di lei: «hai le spalle come un cavallo».

Oltre alla sensualità sporca, che per la prima volta con *Ossessione* si affaccia sullo schermo, è anche il paesaggio, con questo nuovo rapporto fra paesaggio e uomo, che Visconti utilizza per introdurre un nuovo stile, per inserirsi o, meglio, impiantarsi di forza, con la stessa sicurezza dei suoi personaggi, sulla scena del cinema. Naturalmente, com'è noto, questa nuova visione dello spazio ha i suoi maestri e antecedenti, ma va oltre essi, sintetizza varie esperienze: la luce e la profondità di campo di Renoir, l'energia esasperata di Murnau, specie nei movimenti della macchina da presa, o la "crudeltà" delle inquadrature fisse di Stroheim, o ancora i punti di vista ribassati di Ejzenstejn e altre cifre stilistiche, ma non tanto per raggiungere un equilibrio fra loro quanto per sviluppare una tensione, una lotta fra le varie tendenze, una forma conflittuale che diventa «drammaturgia della forma cinematografica», come direbbe Ejzenstejn, tanto che il conflitto di stili diventa espressione formale dei conflitti interiori.

Questa drammaturgia della forma è la novità di *Ossessione*, e non ha a che fare con il racconto di Cain, come dice il titolo, che inizialmente doveva essere *Palude*. Non si tratta di una storia, ma di come viene raccontata una storia, e di come i personaggi e i fatti e le passioni nascono dallo spazio circostante. Il postino – simbolo del destino – è scomparso, e al suo posto troviamo invece il Po, testimone assente-presente, sulle cui rive si svolge il dramma. Le strade della piana padana, gli alberi, i campi, il mare e il fiume, ma anche le due città, Ancona e Ferrara con il Castello, il porto, i caffè, i vicoli, le piazze, i carrettini del gelato che imitano i mostri del palazzo Schifanoia, e i passanti, diventano simboli del mondo, di un mondo troppo vasto e nello stesso tempo troppo stretto, che assiste al dramma dei protagonisti e lo rende ancora più crudele con la sua indifferenza. In *Ossessione* Visconti fa della grande pianura padana l'anfiteatro di una tragedia greca riscritta in termini moderni. Quello che gli interessa rappresentare fin dall'inizio non è tanto la realtà, quanto la verità, la profonda sostanza della "condizione uma-

na” come l’aveva chiamata Malraux. E il paesaggio non è più sfondo, non è più riflesso dell’anima, come accadeva spesso nel cinema francese: è invece personaggio nel pieno senso del termine: misterioso, a volte infido, prende parte alla storia e la fa camminare o ristagnare, s’insinua fra gli altri, a dividerli o unirli con la sua vastità senza direzioni, commenta i loro gesti o i loro rapporti, assente-presente, silenzioso e tanto più influente, impossibile da ignorare. Il paesaggio, specialmente quando lo si vede appena, in *Ossessione* diventa forma visibile del destino.

Anche il film di Chenal, *Le dernier tournant*, per una curiosa coincidenza, inizia con una soggettiva. Difficile dire se Visconti lo conoscesse o no, ma poco importa, poiché entrambe queste soggettive, di Chenal e di Visconti, hanno la stessa origine, provengono da Renoir, come pure il tema del fiume. Certamente, questa soggettiva è un classico *incipit* del cinema francese e soprattutto di Renoir, basta pensare a *La nuit du carrefour*, del 1932 che inizia con una soggettiva da un’automobile, e a *Le crime de M. Lange* del 1935, che inizia quasi nello stesso modo (una scritta “Café-Hotel de la frontière”, un primo piano di un banco da mescita, seguito subito dopo da una soggettiva: la strada vista da un’automobile in corsa); o ancora *Toni* (1934) che inizia con una brevissima soggettiva dal finestrino di un treno, il treno che porta gli emigranti italiani in Provenza. In tutte queste soggettive c’è un’analogia tematica e semantica: si tratta sempre dell’arrivo di un estraneo e della scoperta di qualche cosa. Tutta l’opera di Renoir, del resto, è basata sull’esperienza dell’alterità e della differenza, sul confronto con l’estraneo che è in noi e fuori di noi.

Al tema della strada fa riscontro quello del mare. Dopo avere lasciato Giovanna, Gino è sul treno diretto ad Ancona e incontra lo Spagnolo, figura che viene anch’essa dal cinema francese, dall’uso di chiamare alcuni personaggi che hanno viaggiato con il soprannome di paesi lontani: basta pensare alla figura di Panama in *Quai des Brumes* (1938) o a quello che sarà Tonkin in *Goupi mains rouges* (Becker 1943). Con lo Spagnolo, Gino siede poi ad Ancona sul muretto di San Zaccaria, a guardare il mare, e la loro sembra la posizione di due innamorati, ma anche di due sognatori dell’epoca romantica davanti a un paesaggio sconfinato: il mare come regno della possibilità.

Se il mare è una breve parentesi cui nessuno crede, tranne lo Spagnolo, il fiume è invece un silenzioso e misterioso compagno di viaggio che fiancheggia e raddoppia la strada, che sa aspettare come il destino. Il fiume è anche l’immagine del divenire in cui s’incarna la malinconia viscontiana. Lo Spagnolo, che invita Gino a partire con lui, a riprendere l’antico vagabondare, parla letteralmente con le parole di un personaggio di Cechov:

Sei mai stato a Genova? A Genova si può camminare per ore sulla banchina. È come una strada, Genova, s'incontrano tanti amici, perché a Genova ci vanno tutti...

È la Genova del *Gabbiano*, la città di cui Dorn, il dottore, nel quarto atto, parla in modo altrettanto suggestivo:

C'è una magnifica folla nelle sue strade. Quando esci, la sera, dall'albergo, sono tutte gremite di gente. Ti muovi in mezzo alla folla senza una meta, su e giù, a zig zag, vivi della sua vita, ti fondi con essa psichicamente e cominci a credere che in realtà sia possibile un'unica anima universale.

Lo Spagnolo, che incarna la libertà, è anche antitesi del destino e del senso tragico che sottende l'unione fra Gino e Giovanna: se il rapporto con Giovanna è sotto il segno della necessità, *ananke*, quello con lo Spagnolo è sotto il segno opposto del caso, *tyche*.

Se *Ossessione* testimonia gli ultimi anni della dittatura fascista e l'inizio del "neorealismo" (una parola che nacque appunto dalle prime impressioni del montatore di questo film, Mario Serandrei), il film di Garnett, realizzato nel 1947 testimonia anch'esso di un periodo particolarmente difficile. Siamo in piena caccia alle streghe e John Garfield, che interpreta il personaggio del vagabondo, Frank, ci mette molto del suo. Comunista, destinato a finire di lì a poco nella lista nera e poi in prigione, Garfield interpreta qui una figura abbastanza tranquilla, un vagabondo apparentemente innocuo, ordinato, con giacca e valigia, che non ha nessuna intenzione malefica e neppure violenta, a differenza del Gino di *Ossessione*. È una persona che non trova il suo posto nel mondo, una specie di incrocio fra Gino e lo Spagnolo insomma. La prima scena ci mostra subito la differenza di aria che tira. Un poliziotto cerca di multare un'automobile che sta sostando in un luogo vietato, si accosta al finestrino, aggredisce il conducente con aria sarcastica e beffarda, ma poi si ritira subito indietro rispettoso, quasi impaurito: al volante infatti c'era il procuratore distrettuale e, come spiega il poliziotto stesso, certe persone non si toccano. Il film di Garnett denuncia infatti apertamente l'atmosfera di connivenze, di abusi e di prevaricazioni da parte dei pubblici poteri che caratterizza l'America degli anni Quaranta, un'aria greve pesa su tutto il film, e i protagonisti sembrano subirne l'influenza malefica. Si tratta di eroi negativi, travolti dall'aria mefitica e dalle forze del male che estendono i loro tentacoli su tutto il paese, inducendo al crimine anche persone che non ci pensano neppure lontanamente.

È abbastanza significativo che il greco del racconto sparisca in questo film per lasciare il posto a un americano, uno dei più americani fra gli americani: il Papadakis di Cain diventa infatti Smith e la sua origine è canadese: la scomparsa dello straniero, dell'elemento perturbante è significativa. Nel film

di Garnett sono gli americani che uccidono americani, e lo fanno quasi involontariamente; si tratta di una colpa fratricida piuttosto che dell'eliminazione di un estraneo. E anche questo ci riconduce all'atmosfera di regno del terrore e dell'incubo che aleggia sull'America in questo periodo così poco glorioso della sua storia. Frank e Cora diventano quindi in questo caso due emblemi della coppia americana media (ecco perché Frank veste in modo abbastanza borghese), della coppia che da un momento all'altro potrebbe trasformarsi in una coppia assassina, senza neppure sapere quello che si accinge a fare. Gli assassini sono immersi in una totale, infantile inconsapevolezza, che permette loro di vedere solo i propri bisogni e i propri desideri e li conduce a eliminare quasi con innocenza chiunque si opponga alla loro unione. Ma è soprattutto una scena interpolata che ci offre la misura dell'area diversa di senso in cui si trova questo film. Nick Papadakis, che è diventato Nicholas Smith, dopo il suo primo incidente enuncia la sua decisione sia a Cora sia a Frank di vendere la stazione di servizio e di ritirarsi a vivere di rendita in Canada, dove una sua sorella paralizzata necessita delle cure e dell'assistenza di Cora. Davanti a questa, che non è una proposta, ma una decisione, presa singolarmente ed enunciata con finta dolcezza, si rivela un volto di Nick che negli altri film non esisteva: la prepotenza del maschilista americano, e Cora subito medita il suicidio. In questa prospettiva acquista un altro senso la decisione dei due amanti di uccidere Nick e l'inquadratura che chiude questa scena è un esatto *pendant* del mezzo primo piano viscontiano in cui i due amanti abbracciati decidevano di uccidere il Bragana: anche qui Garfield e Lana Turner si abbracciano ma non guardano in macchina; la trasgressione va bene, ma non bisogna esagerare: nel cinema americano sono i personaggi che trasgrediscono le norme, non il regista. Con questa scena aggiuntiva la risoluzione dei due amanti appare quasi motivata e si attenua molto la loro criminalità. Se si aggiunge poi il riscatto finale, in cui Garfield prima di salire sul patibolo ha un lungo colloquio con il prete e con il procuratore Sackett, e accetta infine la sua punizione, appare chiara l'intenzione del film di puntare piuttosto su una descrizione della cupa atmosfera americana, fatta di prevaricazioni, di arroganza dei pubblici ufficiali e degli avvocati che giocano fra loro scommettendo sulle vite umane, un mondo in cui tutti si fanno del male reciprocamente, e in cui la colpa diventa una condizione esistenziale più che un evento singolo, individuale. Significativa a questo proposito è la scena del tribunale, in cui l'avvocato, il pubblico ministero Sackett e il giudice si trovano d'accordo per assolvere i due amanti, e «far risparmiare al governo le spese di un lungo processo». Per avere una conferma di quest'area di senso in cui opera il film *noir* americano, basta pensare all'altro grande film interpretato da John Garfield, *Le forze del male* (*Force of Evil*, diretto l'anno dopo, nel 1948 da Abraham Polonski) in cui il protagonista viene fatto fuori perché tenta la scalata a Wall Street. Ma anche tutti i film della saga di Mar-

lowe e di Sam Spade sono impregnati di questa cupa disperazione sociale che diventa esistenziale per la mancanza di orizzonti storici.

Anche il rifacimento di Rafelson conferma la tesi che questo racconto con i suoi *remake* serva a comprendere meglio le differenti epoche in cui è stato riletto. Impregnato dell'edonismo altrettanto cupo e senza orizzonti dell'atmosfera pre o proto-reaganiana (ma questa è una ricchezza senza orizzonti, mentre l'altra era una povertà senza orizzonti), questo postino è una storia manierata, tesa, priva di ambiguità, in cui tutto è manifestamente dichiarato ed esibito, anzi fortemente enfatizzato, a cominciare dalle scene erotiche per continuare con il razzismo e il cinismo degli avvocati e dei procuratori. Rafelson insiste molto sulle scene di sesso, ma come ho detto, l'esplicitezza non è mai all'altezza della metafora. La scena violenta in cui Jack Nicholson butta Jessica Lange sul tavolo della cucina e i due si accoppiano sul tavolo fra gli ingredienti e gli arnesi usati per preparare la torta di mirtilli (farina, olio, coltelli, forme per dolci), ricorda abbastanza esplicitamente le scene della cucina di *Ossessione* e l'uso dello sporco nel film di Visconti come veicolo della sensualità, ma non ne ha l'intensità, poiché esplicita tutto in maniera eccessiva, fino a diventare banale, nello stridore degli oggetti, nell'ansimare e nei gemiti dei corpi.

Nell'estetica museale del cinema post-moderno e in particolare del *remake* (un filone molto forte nel cinema americano degli anni Ottanta), tutto viene rifatto e riguardato come se fosse già accaduto e già noto, tutto accade per la seconda volta. L'arrivo di Frank alla stazione di servizio è filmato di spalle, con un chiaro ricordo di *Ossessione*, le scene notturne sono molte e il racconto indugia in tempi lunghi, ben lontani dalla rapidità fluida del cinema classico di trent'anni prima. Basta pensare alla prima scena di sesso, in cui i due amanti si sfidano, si provocano, si aggrediscono quasi reciprocamente, come animali in furore, sul tavolo della cucina. L'insistenza sui dettagli sessuali o criminali, come la mano di lui che fruga il corpo della giovane donna, o le bocche avidamente spalancate, o i gemiti strozzati e violenti (senza che ci sia peraltro alcuna scena di nudo), e le biglie che servono per il primo tentativo di omicidio, o i particolari del lavoro di Frank nell'officina e di Cora in cucina, la fatica, il sudore, il servizio ai tavoli e molti altri particolari non sembrano avere un intento erotico o drammatico, ma quasi opposto, sembrano voler raffreddare la storia e guardarla con attenzione quasi documentaristica. Secondo l'estetica del *remake* e della rivisitazione, Rafelson ricostruisce, con molta cura e molti mezzi, ambienti e spazi: la stazione di servizio questa volta è luogo povero e quasi maledetto, la partita ai dadi alla stazione viene descritta con attenzione quasi antropologica, con i vari tipi di giocatori, il vagabondo, il marinaio, il solito diffidente, tutto è guardato con occhio raffreddato e distante. Il riferimento alla pittura di Hopper, di cui il film imita costantemente le luci, contribuisce a comporre

quadri sospesi nel tempo, momenti fermi, attese, solitudini, incertezze, in cui gli anni Trenta del racconto vengono guardati da un occhio attento, ma anche distaccato e malinconico. La recitazione tenebrosa di Jack Nicholson con il cappello sempre calcato sulla fronte per nascondere gli occhi, e il corpo risserrato nella sua lercia giacca e il volto chiuso nella sua maschera ammiccante, conferisce al film un aspetto demoniaco. Alla fine il corpo di Cora scaraventato fuori dalla macchina contro il ciglio della strada e l'ultima lunga inquadratura fissa di Frank che piange non comportano un riscatto morale (come invece nel film del 1947, quando Garfield accetta la pena di morte che ha meritato); sembra piuttosto un ricordo di Visconti, solo che al posto del senso tragico è rimasta la semplice rassegnazione. E mentre *Ossessione* era girato d'estate, nel fuoco della passione, questo sembra piuttosto girato d'inverno, nell'inverno della scontentezza umana.

Una storia insomma per tutte le stagioni. ma la storia è sempre la stessa. Sono le stagioni che cambiano.

L'“ANIMA” E LA “FORMA”.
SULL'ASCOLTO DELL'OPERA LIRICA

Franco Cambi

1. *A partire da Thomas Mann*

Forse è stato Thomas Mann, ne *La montagna incantata* (ora ridefinita come “magica”), a fissare con la più alta finezza la complessa e sottile “formatività”, per il soggetto, dell'opera lirica. Infatti è l'opera lirica, ascoltata in dischi, che spinge a dare un significativo, intimo, vissuto ed estetico al tempo stesso, a quella «seconda formazione» che l'ingegner Castorp ha messo a fuoco nel sanatorio e costituita da una intensa dialettica tra modelli di forme di esistenza tra loro diversi, ma connessi da una reciproca tensione, la quale perimetra proprio la formazione specificamente umana del soggetto, sì di *quel* soggetto, ma universalmente paradigmatico, almeno nella cultura occidentale.

L'iniziazione alla vita, attraversata secondo difformi modelli di senso (Settembrini il laico-rivoluzionario; Naphta il pessimista radicale; Claudia l'amore-passione; Peeperkorn la vita attiva di relazione; lo splendore avvolgente della stessa Natura), trova in un capitolo emblematico (“Promessa di armonia”) connesso alla musica e alla musica lirica il paradigma più alto e complesso della formazione. Lì, nel canto e nel pluralismo delle voci e delle passioni, si delinea il principio dell'armonia dinamica delle passioni, sottoposta alla regola (contemplativa) della forma (musicale), che le integra, le armonizza, le compenetra e le sublima al tempo stesso. Ed è proprio l'*Aida* di Verdi a rivelargli questa integrazione contemplativa, risolta in forma (e proprio dalle “forme” di musica e canto) e manifestata nella sua forza formativa interiore. Nel duetto finale dell'opera (di amore e di morte) tra Radames e Aida si libra anche il «sordo brontolio» dei sacerdoti, fermi e sereni nella loro condanna. Due opposte esperienze si saldano insieme, e dinamicamente e tutto ciò «sembrava all'ascoltatore quanto di più di trasumanato e di più ammirevole avesse mai udito in vita sua», in realtà proprio per l'unità di “suoni” e di “situazione”, in cui la dinamica musicale svolgeva un ruolo fondamentale (Mann, 1945, II, p.32).

Così «la vittoriosa idealità della musica, dell'arte, del sentimento umano» superava i dati delle «cose reali»: li umanizzava, li idealizzava appunto e li saldava in una sintesi superiore, dove, «la forza consolante di quel velo do-

rato disteso sulla bassa realtà» si affermava e «faceva straordinariamente bene all'ascoltatore» (idem, p.330). E conduceva in uno spazio nuovo, in cui *esperienza* e *sensò* si annodavano intimamente. E ciò avveniva per *Traviata*, per *Carmen*, per il *Faune*, per il *Faust*. Così «un oggetto spirituale» si poneva al centro, additando «qualcosa al di sopra di sé», in quanto «generalizzato». Infatti «si vuol credere che il nostro semplice eroe dopo tanti anni di affinamento ermetico-pedagogico si pone addentrato abbastanza profondamente nella vita spirituale» da coglierne la *complessità* e la *funzione* (nell'io e per l'io) (idem, p.36). Lì era avvenuto «un miracolo dell'anima»: si era fissata una «lotta per superare se stessi» e leggersi, nell'arte, a un livello più alto e più pieno (ovvero più universale e più dialettico).

Per Thomas Mann è proprio l'opera lirica che apre nel soggetto questo farsi non in astratto, ma *nel* vissuto, nell'unità stessa della sua coscienza, e si fa per il soggetto stesso paradigma di formazione spirituale, saldando insieme e "l'anima" (il vissuto umano interiorizzato) e la "forma" (la struttura che interpreta, innalza, sublima e codifica al tempo stesso, portando il soggetto oltre il "basso" del suo vissuto e saldandolo così alla dinamica della vita spirituale: oggettivata e interiorizzata). E fissa la forma come "armonia", come compresenza attiva e contemplativa e pregnante (vissuta) al tempo stesso. L'opera allora è un vero educatore della spiritualità del soggetto e fissa tale spiritualità come pluralismo, conflitto e armonia al tempo medesimo. E soprattutto lì si compie, per Castorp, il passaggio dal vissuto al culturale, attraverso la messa-in-forma-delle-passioni e lo spostamento alla quota del simbolico. Castorp entra nel regno dello spirito. Ma vi entra carico di vissuto, dando forma alla propria "anima".

La riflessione di Thomas Mann è, così, tra le più alte che si siano esercitate sull'opera lirica e, ancor più, la indica come via emblematica per entrare nel perimetro stesso della vita spirituale. Via emblematica e "porta grande" per leggere insieme e l'anima e la forma.

2. Dinamiche delle passioni

L'opera, e lo riconosce con forza anche il Castorp di Thomas Mann, è vita-di-passioni, è tensione reciproca e integrata di passioni diverse, vissute nella loro esemplarità e nella loro varietà e, anche, nella complessità del loro rapporto (scontro, opposizione, sublimazione). Per tutto ciò un *exemplum*, preciso e chiarificatore delle passioni è proprio – come ebbe a vedere bene Mann – ancora l'*Aida* verdiana. Lì la polarizzazione delle passioni è esemplare: dall'amore eroico di Radames a quello inquieto di Aida, a quello sconfitto e orgoglioso di Amneris, alla passione per il potere (istituzionale, nel Re; segreto ma primario nei sacerdoti) e all'amor di patria (Aida) e alla lotta per la vittoria militare e politica (Amonasro). Lì anche la dina-

mica di queste opposte passioni si dilata e si decanta, attraverso un canto più musica che ne esalta sia la differenza sia l'intreccio vissuto e la radicale conflittualità. Lì, però anche il doppio sublimarsi (di Radames e Aida, di Amneris) nell'amore-morte e nel lutto si esprime come sigillo alla dinamica stessa delle passioni e al loro scontro dialettico. L'*Aida* è esemplare proprio per il suo fissare la "drammaturgia musicale" nelle sue strutture primarie: il pluralismo delle passioni, la loro tensione reciproca e il loro coabitare in uno spazio formale (canto e musica) e da lì in una conoscenza che si salda sì al loro gioco, ma anche alla riduzione di esse in una dimensione armonica: come compresenza, come equilibrio, come sublimazione contemplativa.

L'opera, è verissimo, ha al centro la dinamica delle passioni e le segue nella loro fenomenologia, ma anche le fissa nella loro compresenza e nella loro dialettica: che integra e separa, ma che così ci immette nel centro stesso del dinamismo passionale. E questa è una precisa peculiarità dell'opera. Si pensi al commento di Hugo dopo aver assistito al *Rigoletto* verdiano: che rispetto alla *pièce* teatrale poteva, nel quartetto dell'ultimo atto, tenere insieme giuoco e tragedia, il dramma di Gilda e la vendetta di Rigoletto, con le schermaglie erotiche del Duca e di Maddalena e fare ciò che la prosa non poteva mai fare, mercé il filtro integratore della musica. Lì nell'opera prendono voce, alla luce della mediazione musicale, i vari sentimenti, si specializzano, si fissano nella loro identità e ciò avviene proprio tramite la formalizzazione musicale, che li *dilata* e li *connota* al tempo stesso. E su ciò si può seguire ancora la galleria di modelli indicata da Mann.

Nell'opera la passione si fissa, si esalta e si formalizza con più evidenza (rispetto al romanzo, perfino rispetto alla poesia, che però le si avvicina). Lì si annida un'eloquenza di sentimenti, di situazioni, di vissuto che ci parla delle emozioni e mette in atto una "educazione dei sentimenti", poiché ce li fa leggere e affrontare nella loro dinamica e complessità, come pure comprendere nel loro ruolo nel vissuto personale e sociale. Come ciò accade? Proprio per l'unità di Musica, Testo, Scena. Cioè attraverso la saldatura di tre codici (verbale, visivo, musicale), che ne contrassegnano la "pluridimensionalità", ma anche e ancor più la netta esemplarità, dovuta proprio a quel potere musicale che sviluppa la parola, la dilata e la innalza a paradigma (di passioni, di vita emotiva, di dialettica interiore) – come sottolinea Starobinski. Nel "recitar cantando" si "educano i sentimenti", come ci ha ricordato Bianconi. Lì si avvolge in un'analisi dinamica che è anche morale: in tale arte l'"impeto delle passioni" si *decanta* e si *distanzia* e produce *il ragionamento sulle passioni*, la loro verbalizzazione, la presa di coscienza della loro dinamica, della loro processualità (Cfr. La Face Bianconi, Frabboni, 2008) Allora, lì, nell'opera, la dimensione culturale, quella personale, poi spirituale e morale si saldano felicemente insieme, indicandoci una via aurea per entra-

re nella complessità e formalità della “vita spirituale”, in modo da poterla rivivere nella sua più netta (e alta) specificità.

3. Nel “rivivere”

Sì, va ben evidenziato che nella dialettica formativa dell’opera si entra solo se se ne rivive la tensione costitutiva tra “anima” e “forma”. Come proprio Thomas Mann ebbe a dirci. Rivivere è partecipare a..., è riassumere in sé..., è rileggere un’esperienza generale con la propria esperienza: ma così si rende *vissuto* il modello e si *innalza* il proprio vissuto. In un circuito di donazione di senso che salda il *sentire* e il *senso* in un gioco sempre ri-aperto e sempre significativo.

L’ascolto dell’opera ha bisogno di questa predisposizione. Netta e radicale. Come accade a Johan Castorp. Se no l’opera non parla, non comunica, non penetra nel soggetto. Resta *divertissement* o rito sociale o pratica teatrale. Sì nell’ascoltatore, ma anche nell’interprete. Sia esso direttore di orchestra o cantante o regista. Ed è proprio da questo rientrare nel personaggio, situazione, espressione di... che emerge la forza formativa dell’opera, sia come dialettica delle passioni sia come educazione dei sentimenti. In modo da viverne ora l’esemplarità emotiva ora la doppia tensione formativa, legata sia al paradigma morale (riflesso) sia a quello formale (armonia tensionale dinamica, ma sempre legata alla sublimazione).

La categoria del rivivere ha avuto una sua significativa storia nella cultura tedesca di fine Ottocento tra lo storicismo e la filosofia della vita, tra Dilthey e Simmel. A Dilthey dobbiamo proprio la teorizzazione metodologica del “rivivere” nell’ambito delle “scienze dello spirito” e nella loro struttura idiografica, per cui è necessario re-immersersi in quell’esperienza specifica e riviverla nella sua particolarità che si dà solo – appunto – nel ri-vivere. Si leggano le pagine della *Introduzione alle scienze dello spirito* e, da lì, ben emerge tutto il processo teorico che oppone *Erklären* e *Verstehen* e che reclama per il *Verstehen* un procedere suo proprio legato al vitale, al particolare, all’irripetibile, per il quale il “rivivere” e l’*Einführung* sono fattori appunto primari, vincolati al principio dell’*Erleben*.

Con Simmel, invece, siamo dentro quella dialettica tra “vita” e “più che vita” (o forme spirituali) che reclama però al “più che vita” di produrre “più vita” e di saldarsi, sempre, al suo potenziamento e al suo divenire in ascesa (= rinnovamento). È lo Simmel di *Intuizione della vita* e de *Il conflitto della civiltà moderna*, testi del 1918, in cui il “muoversi entro forme” da parte della vita e il loro ruolo di vincoli e “senso e valore” dell’esistenza come pura energia vitale sono nettamente affermati, in una oscillazione necessaria tra i due poli, che è sì conflitto, ma anche sviluppo, crescita, rinnovamento della vita stessa. Per Simmel la forma è necessaria alla vita, come spetta alla vita

oltrepassarla, in un cammino sempre inconcluso, la cui pacificazione finale «rimane il segreto divino».

Tale paradigma agisce anche in Mann e nel suo Castorp. Si rileggano le pagine già citate e lì si vedrà all'opera proprio il dialogo tra coscienza dell'ascoltatore e messaggio musicale, e dialogo che pone il messaggio al servizio del soggetto, come pure il soggetto attivo in una dialettica di sé attraverso il messaggio. E messaggio duplice: e di "anima" e di "forma". Possiamo anche sottolineare che le stesse analisi più attuali dell'ascolto dell'opera hanno sottolineato questo ruolo di partecipazione intima, complessa, dinamica, ma sempre personale. Senza il "rivivere" l'opera resta muta. È tecnica e formalismo. È tipologia teatrale. Non esperienza formativa: umana e spirituale. Perfino tra gli interpreti (un Toscanini, un Karajan, una Callas, un Kraus, etc.) il rivivere ha un peso altissimo: si tratta di riportare dentro quella dinamica formalizzata delle passioni tipica di quel testo musicale e, pertanto, di farcelo ri-sentire *nostro, interiore, personale*. Un esempio: il concerto di Maria Callas ad Amburgo del 1959, registrato anche in video, che ben esemplifica anche da parte dell'interprete il principio del "rivivere" (concentrandosi, cambiando tono vocale, "entrando nel personaggio" quasi alla Stanislavski).

4. *La tensione della forma*

In particolare nella dialettica tra "anima" (forme del vissuto, dimensione delle passioni e loro intreccio e/o contrasto, analisi fenomenologica sottile delle loro dinamiche: come già detto) e "forma" (messa-in-forma, fissaggio di una loro traslazione dentro la vita spirituale, ma anche ordinamento, armonizzazione, sublimazione, in modo da trascriverla in una contemplazione: anche questo come già detto), per l'opera lirica (come per altre arti: la poesia, il romanzo, la sinfonia, etc.) centrale resta il *modo* stesso di dar-forma e la *struttura* medesima della forma. Che è una forma carica di vissuto e di armonia al tempo stesso, e che, per tanto, si qualifica per il suo tasso, centrale, di formatività del soggetto. Il dar-forma (e si rilegga ancora il testo di Mann) si costituisce come sintesi tra parola e musica, nel ruolo stesso di commento, dilatazione, innalzamento e, quindi, universalizzazione ed esemplarità che la musica viene ad operare nel testo e sulla scena (sul personaggio e sulla situazione), attraverso un gioco reciproco di elementi che solleva il "dato" a esemplarità di esperienza vissuta/riflessa, resa appunto più riflessiva, ma senza perdere la sua immediatezza e peculiarità.

Il tracciato musicale dà struttura ad un sentire, ad un dire, ad un agire, e lo "eterna", lo solleva dall'empirico singolare e lo fa interpretazione e senso generale (di quel sentire, dire e agire). Qui sta, forse, la magia più alta dell'opera e che tutta (e in tutta la sua evoluzione) la compenetra e la connota.

È attiva nel Mozart ironico e partecipe di «Madamina, il catalogo...» che distilla la logica del seduttore e ne enfatizza il gusto polivalente e l'obiettivo di appropriazione, ma per "mettere in lista". Come lo è nel grido d'amore di Violetta in *Traviata* "Amami, Alfredo, amami..." che solo la musica innalza a forma assoluta di dedizione amorosa e di un'ottica di esistenza vissuta nell'amore. Su su fino agli sfumati ariosi della Marescialla, così malinconici nel rimpianto per un vissuto perduto, evocato nella dolcezza del ricordo. Fino al cantato crudo di *Wozzeck* e alle sue espressionistiche dichiarazioni di sconfitta, in cui l'arco musicale dà corpo vivo al naufragio di un uomo qualunque, rendendolo emblematicamente unico ed esemplare. Sì, è la musica che dà forma a..., ma necessita del testo e della voce, (del personaggio e nella situazione) per rendere vissuta quella forma e dichiararla come integrazione *ne varietur* di una specifica situazione e di esistenza e di esperienza, e pertanto di passione. Tramite la musica la passione si fa forma, si dà quella forma. E ciò innalza la passione a emblema universale. E la forma è tipicamente musicale (con *una* struttura), come è stato più volte e con precisione indicato da Bianconi nei suoi studi. In particolare in quello contenuto nel volume *Educazione musicale e formazione*, che si inoltra proprio negli aspetti squisitamente sintattici/semantici di questa "forma", in alcuni suoi aspetti.

Così, possiamo dire, il postulato luckacsiano all'unità di "anima" e "forma" e quindi di un'anima che si dà forma e si mette in forma, ma restando anima, quale ce la venne a presentare nel suo testo del 1910 e che rielabora dentro una filosofia della vita e delle forme simboliche (della cultura) il vissuto delle passioni, trovando nell'arte il proprio sigillo e di forma (di struttura) e di significato (di messaggio da rivivere), si applica – forse – con forza più viva proprio all'opera lirica, che formalizza i vissuti psicologici e li ostende proprio nel loro formalizzarsi: innalzarsi, universalizzarsi, sublimarsi.

Qui, però, c'è anche un'altra indicazione, più relativa alla formazione dell'io e a una pedagogia della cultura: questa viene indicata come *bagaglio* dell'io, da *ri-attivare* in sé, da *far crescere* come paradigma dell'io/sé e da *potenziare* partendo dai vissuti immediati, dalle passioni dell'io che sono i suoi "mattoni" costitutivi e/o formativi.

5. *Formatività dell'opera lirica: appunti finali*

Allora: 1) l'opera lirica è esperienza formativa; 2) forma per e nella dialettica tra "anima" e "forma"; 3) fissa la priorità/centralità della forma e ne distilla il sigillo appunto formale: l'*iter* musicale; 4) porta i vissuti oltre se stessi e li iscrive in un linguaggio riflessivo; 5) così educa i sentimenti in quanto li fissa e li dialettizza ad un tempo, sollevandoli a vita morale; 6) lo

fa con quella forma-commento che si armonizza, ma anche problematizza, poiché porta il sentire in un *altro* linguaggio (formalizzato), ma che anche ne dilata il senso, la funzione e ne rende lo statuto più dialettico (con altre passioni, in altre situazioni); 7) l'io allora entra in una sua dimensione di "umanità" che lo trascende e lo comprende e che costituisce il territorio dell'arte; 8) ma attraverso l'arte il soggetto entra nello spirito oggettivo che sì di lui parla, ma in modo, sempre, e universale e dialettico; spirito oggettivo che poi va anche oltre l'arte, ma del quale l'arte stessa accoglie tutti gli echi.

A ben guardare, però, in questo *iter* formativo dell'opera lirica si ritrova, al grado zero forse, comunque al più immediato, il processo formativo in senso spirituale, che è sempre un andar oltre l'immediatezza del vissuto, ma trattenendone la pregnanza e la ricchezza, inoltrandosi nella *cultura* e nelle sue forme simboliche, le quali, a loro volta, interpretano i vissuti dell'io e ne dilatano i confini, ma anche ne spostano più in alto la quota, permettendogli di fare della cultura (in ogni sua forma) il proprio alimento e dell'io stesso un palinsesto di depositi culturali, attraverso i quali si rivive in forme più alte e assimila, in sé, il paradigma stesso della forma. Forma che entra a far parte della *cura sui*, con i suoi obiettivi di oggettivazione, di universalizzazione e di sublimazione, i quali, a loro volta, nutrono l'io e lo accompagnano, come alimenti-base, nella costruzione del proprio sé.

Pedagogicamente parlando potremmo dire che nell'ascolto dell'opera lirica, appena lo si distoglie dall'orizzonte sociologico e lo si pone su quello psico-esistenzial-culturale (o formativo), si delinea con forza esemplare proprio 1) il paradigma della formatività come innalzamento dell'io attraverso la cultura e come capacità di rivivere in proprio (e *in interiore homine*) la cultura stessa; 2) il ruolo che lì si evidenzia della *formalizzazione dei vissuti*, delle passioni etc., attraverso la integrazione musicale; 3) la capacità di entrare nel simbolico attraverso la regola della forma che trascrive e porta oltre; 4) il modello di un io che integra, in sé, tramite ancora la forma, le molteplici dimensioni dell'esperienza, a partire dalle passioni, e pertanto si organizza come loro centro di equilibrio dinamico e armonico al tempo stesso. E proprio questo effetto finale era ciò che appassionava Mann nell'analisi degli ascolti musicali di Castorp. Ed era un messaggio tipicamente tedesco, tipicamente legato a quella filosofia della cultura e della *Bildung* che animava i maestri stessi della «nobiltà dello spirito» manniana: Schopenhauer come Nietzsche, come Freud e, prima ancora, come Goethe.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO TH. W., *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1971.
- BARBLAN G., *Storia dell'opera*, I, Torino, UTET, 1977.
- BEGHELLI M., *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto di studi verdiani, 2003.
- BIANCONI L. (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- BIANCONI L., *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005.
- BIANCONI L. - PESTELLI G. (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT musica, 1987.
- CAMBI F., *La cura di sé come processo formativo*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- CAMBI F., *Il melodramma e i suoi libretti: un educatore dell'immaginario tra borghesia e popolo*, «Studi sulla formazione». I, 2010, 2; II, 2011, 1.
- CASSIRER E., *Filosofia della forme simboliche*, I. II. III., Firenze, La Nuova Italia, 1961-1966.
- CASSIRER E., *Saggio sull'uomo*, Roma, Armando, 1968.
- COLOMBO F. - DI BIASE L., *Recitar cantando*, Genova, Erga, 2006.
- DILTHEY W., *Introduzione alle scienze dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- ERBETTA A., *Il paradigma della forma*, Roma, Anicia, 1992.
- LA FACE BIANCONI G. - FRABBONI F. (a cura di), *Educazione musicale e formazione*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- LUKÀCS G., *L'anima e le forme*, Milano, Sugar, 1972.
- MANN T., *La montagna incantata*, I-II, Milano, Dall'Oglio 1945.
- MANN T., *Nobiltà dello spirito*, Milano, Mondadori, 1956.
- MILA M., *Il melodramma di Verdi*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- NOSKE F., *Dentro l'opera*, Venezia, Marsilio, 1993.
- SIMMEL G., *Saggi di cultura filosofica*, Vicenza, Neri Pozza, 1995.
- STAROBINSKI J., *Le incantatrici*, Torini, EDT, 2007.
- VEGETTI FINZI S. (a cura di), *Storia delle passioni*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

IL RITORNO DI ORFEO

Monica Cioci

*Nella orizzontalità della prospettiva (Orfeo)
vive la realizzazione
della verticalità dell'Uomo (Euridice)*

Orfeo attende la sua Resurrezione. Lo abbiamo abbandonato lontano nel tempo, laddove il mito lo raffigura come un giovane cantore, apollineo di nascita, dionisiaco di destino. Ci siamo così soffermati sulla sua morte: nessuno in fondo è stato mai pienamente convinto del lieto fine delle prime opere in musica, dove Orfeo ed Euridice, e per un senso estetico, e per non rattristare i nobili spettatori, si ritrovano infine felicemente riuniti. L'epilogo positivo dell'*Euridice* del Peri e del Rinuccini (Firenze, 1600) e il doppio finale dell'*Orfeo* di Monteverdi e dello Striggio (Mantova, 1607), appaiono dunque soluzioni poco credibili, fragili come i fiori più belli.

Il lieto fine diviene però plausibile, se queste opere si considerano come il degno epigono della armoniosa stagione del Rinascimento italiano, la cui sensibilità è orientata spesso verso la bella conciliazione degli eventi piuttosto che sul loro precipitare. È indubbio, che proprio dal mondo rinascimentale, sarebbe partito un impulso considerevole per la nascita del melodramma: basti pensare al tema ricorrente della favola di Orfeo già “lanciato” nel Quattrocento da Agnolo Poliziano. L'intensa stagione delle eleganti feste di corte, dei sontuosi banchetti, dei balli, le meraviglie della scenotecnica, degli “ingegni” del Brunelleschi, del Buontalenti, del Vasari, si riveleranno poi tutti “ingredienti” essenziali alla nascente opera in musica. Ci verranno in mente anche la dolcezza e la soavità della polifonia vocale, momento di sereno equilibrio formale, vissuto quasi come il riflesso sonoro della sensibilità di una intera epoca che in ambito letterario si poggia quanto mai sulla ricercata eufonia del verso.

Nascevano così all'alba del Seicento le prime opere, come incarnazione di ideali maturati precedentemente: ideali di armonia, intesa all'antica, e cioè conciliazione degli opposti, e ideali di serena felicità pastorale, da esperire nella cornice di luoghi ameni, riscaldati dai rassicuranti raggi del sole. In questo clima, ricordiamo che il tentativo forse più interessante della famosa Camerata fiorentina riunita sullo scorcio del Cinquecento, fu quello di riesumare il declamato dell'antica tragedia greca, sulla scorta di pochissimi frammenti musicali e soprattutto sulla spinta dell'entusiasmo creativo. A nessuno era dato sapere come fosse il declamato usato da Eschilo, Sofocle o

Euripide, ma coloro che dettero vita al “recitar cantando” avevano percepito il modo chiaro, musicale, “antico” di recitare la parola. Come non intravedere nella ricerca di un perfetto equilibrio tra musica e parola (testo) il bel profilo di Orfeo? Il suo balsamo vivificante dipendeva effettivamente proprio dal canto, inteso come parola intonata espressivamente, e cioè non separata dalla naturale musicalità.

Aggiungiamo anche che il lieto quadro dipinto dal Coro iniziale dell’*Euridice* fiorentina, sembra essere lo stesso luogo dove il mitico cantore muoveva i passi, o meglio il luogo risanato dopo la sua azione terapeutica. L’immagine che ci dipinge il Coro è infatti attraversata da una atmosfera e un’aria salubre, apollinea: il cielo è terso e il carro d’oro di Febo passa sulla scena, inondando della sua luce il cuore di ninfe e pastori, lieti di intrecciare ghirlande di viole e canti... Lo “scherzar dei venti”, dolce Zefiro primaverile, scompiglia con grazia i “bei crin d’oro”, in un meraviglioso paesaggio della natura il cui bel volto è quello di Euridice. Inaspettato, un velo di malinconia si spalma sulla scena: è l’improvviso irrompere del sentimento della caducità delle cose, della fine prematura della bella stagione, che il Magnifico Lorenzo aveva percepito nella inarrestabile fuga della giovinezza e del tempo. Sono atmosfere notturne che paiono anticipare, nella scala discendente dell’antico tetracordo¹, il brivido del rapimento di Euridice, l’austero *pathos* della discesa di Orfeo agli Inferi e dunque, la stagione invernale della grande prova.

Ci chiediamo se possa esistere un presente senza un passato... e dopo il presente, perché mai dovremmo negare un futuro, e cioè un ritorno di Orfeo, una sua resurrezione?² Senza Orfeo, Euridice è destinata a rimanere relegata nel mondo delle ombre, e lo stesso destino potrebbe essere quello dell’umanità...

Il Rinascimento ci ha insegnato chiaramente la via della Resurrezione, che possiamo simbolicamente ritrovare in un bellissimo affresco di Piero della Francesca: *La Resurrezione* (1463, Sansepolcro)³. Il Rinascimento, inoltre, afferma che nell’uomo convive la triplice dimensione di passato, presente e futuro, nel rapporto di un equilibrio che potrebbe paragonarsi a un ritmo, a un respiro. Questo celebre aforisma di Leonardo da Vinci ci pare a proposito molto esplicito:

¹ Notiamo che nel tetracordo discendente vive un processo di ispirazione, che dunque entra dentro, nell’interiorità, mentre il doppio tetracordo ascendente del *modi ecclesiastici* del medioevo nasce come da un processo di espirazione, una liberazione verso l’alto.

² Considerato l’antico mito egizio e quello greco, Osiride e Dioniso, a differenza di Orfeo, sono morti e resuscitati, sono stati fatti a pezzi, ma hanno poi recuperato il loro corpo.

³ L’affresco, ai tempi di Piero, era noto come il *Risorto*. Il Cristo, monumentale come una roccia, sorge dalla tomba, piantando energicamente il piede sinistro sull’orlo del sarcofago: esce così vittorioso dalle tenebre per sconfiggere la morte e per portare la luce, il trionfo.

L'acqua che tocchi de' fiumi è l'ultima di quella che andò e la prima di quella che viene.

Così è il tempo presente.

La dimensione del futuro è legata all'idea di una prospettiva, ovvero a quell'ampliarsi degli orizzonti già così chiaro al genio italiano del XV secolo, che fatto tesoro del passato, per rilanciarlo con una nuova coscienza nell'avvenire, dimostrò così quanto i grandi principî siano circolarmente eterni. Negare la prospettiva significherebbe da una parte, camminare con lo sguardo rivolto indietro (e sappiamo quanto costò caro a Orfeo!), dall'altra, procedere con gli occhi paralizzati solo nel terreno del presente.⁴ Proporre poi un futuro dove venga abolita la dimensione spirituale dell'uomo e dell'umanità, sarebbe comunque una negazione del futuro stesso: dovremo quindi fare molta attenzione a non incatenare le nostre forze nel meccanicismo, che rischia di diventare un mostro di dimensioni disumane, nonché subdolo incantatore di una prospettiva che non esiste poiché è solo qualcosa di virtuale. Meccanizzare l'uomo, ridurlo a "ingranaggio" di una catena, portarlo alla follia, rendere le sue azioni sterili, isteriche e ripetitive, senza respiro e euritmia; negargli una prospettiva, e cioè la speranza di una Resurrezione, vero futuro, significa limitare l'uomo stesso, amputarlo di un qualcosa che gli appartiene. Oggi, spesso, si notano atteggiamenti opposti: da una parte, c'è chi procede sempre e solo guardando in basso, come imprigionato nel suo ego, dall'altra, chi svolazza in fuga dalla realtà con la testa fra le nuvole. In questa ottusa unilateralità si insinua una pericolosa oscillazione tra materialismo e astrattismo. Mancano un centro, un equilibrio. Lo sguardo del futuro, libero dall'egoismo, dalla smania di successo e dai fanatismi tecnologici e religiosi, non dovrà essere incatenato, ma rivolto all'alto, al basso all'orizzonte. Dunque libero e triplice, come un triplice simbolico segno della croce che servirà a scongiurare la terribile unilateralità nella quale vogliono gettare l'umanità le forze dell'ostacolo, tese a cristallizzare l'uomo, a materializzarlo in tutte le sue attività fisico sensoriali, motorie e spirituali. Una immagine drammatica di tale oscura possibilità, possiamo intravederla nell'agghiacciante entità arida e meccanica di quello che allora era il Lucife-

⁴ Prima dell'avvento storico della prospettiva ci colpisce la capacità fantasiosa di autorevoli pittori come Ambrogio Lorenzetti o Giotto, di concepire intere vedute cittadine in una sintesi estrema: ad esempio Siena (A. LORENZETTI, *Effetti del Buon Governo in città*, 1337 circa, Siena, Palazzo Pubblico); o l'affresco di Giotto nella Basilica superiore di Assisi (*Cacciata dei diavoli da Arezzo*, da *Le storie di San Francesco*, fine XIII sec.). Si notino in entrambi i casi i colorati cubotti incastrati tra loro in un rapporto improbabile con il mondo circostante. Al tempo di Leon Battista Alberti, di Masaccio, poi di Piero della Francesca, l'uomo scopre una sua nuova collocazione nello spazio con un diverso respiro, in una dimensione dove leggi matematiche e umane regolano i nuovi equilibri con il mondo circostante, in particolare con l'architettura.

ro dell'inferno dantesco (*Divina Commedia*, Inferno, Canto XXXIV), eternamente confitto al centro dell'universo. È davvero questo, il quadro desolante della crocifissione dell'uomo nel suo egoismo, maturato in un percorso di "causa ed effetto".

Il ritorno di Orfeo non ci pare una favola, un diplomatico lieto fine, ma una grande speranza che potrebbe rivelarsi fra le realtà più importanti del nostro avvenire spirituale. In tale prospettiva interpretiamo l'epilogo delle opere del Seicento come la geniale anticipazione dello splendido avvenire che potrebbe attendere l'umanità. Parliamo al condizionale, poiché niente è scontato. Il ritorno di Orfeo dipenderà infatti dalla coscienza degli uomini che sapranno accoglierlo, non più dalla clemenza degli dèi. Il "crepuscolo degli dèi", come si avvertì tragicamente nell'oscura epoca di Wagner, è il sintomo di una angoscia esistenziale, ma anche la percezione di un'ora fatale: quella della scelta, da operarsi in piena coscienza e libertà. L'allontanamento del divino dall'uomo, oggi quanto mai percepibile, potrà addirittura interpretarsi come una opportunità fondamentale data all'umanità stessa: una grande prova, un cosmico "esame di maturità", utile per comprendere se saremo in grado di agire da soli, al fine di compiere quel passo davvero necessario alla nostra evoluzione spirituale.

Diciamo più chiaramente, che non è più ora il divino che sceglie per noi (da cui il "crepuscolo" degli dei, e cioè il loro allontanarsi per renderci coscienti), ma sarà l'umanità, giunta al bivio della sua storia, a operare scelte fondamentali che ne condizioneranno la futura evoluzione o involuzione.

Per chiarire l'urgenza di un ritorno di Orfeo, mi sia concesso di fare un salto nel tempo: occorre cominciare dal passato, per giungere, toccando il presente, a una prospettiva di una epoca dove ci auguriamo potrà trionfare l'Armonia, per risorgere fra gli uomini "risvegliati".⁵

Prima di essere fatto a pezzi dalle furiose baccanti, Orfeo amava perdere lo sguardo tra le bellezze della natura e contemplare, serenamente rapito, il pallido fiorire delle stelle, il glorioso sorgere del sole. Il miracolo della vita, scandito dal ritmo dei giorni e delle notti si intrecciava così, al suo prodigioso canto, una melodia di infinita dolcezza che sapeva parlare al creato. Il mito insiste sulla eccezionale abilità di Orfeo nell'ammansire le belve feroci con la forza declamatoria della parola musicale; inoltre ci parla dello straor-

⁵ Poiché noi esseri umani siamo stati creati da un impulso primigenio al quale molti nomi sono stati dati, ma che nelle varie culture coincide con l'idea di un suono, di una vibrazione, ecco che ognuno di noi possiede il proprio suono segreto, suono che dovrà manifestarsi esteriormente quando ci trasformeremo in veri e propri strumenti musicali, e cioè in corpi o templi perfettamente purificati. L'uomo, inteso così, come un meraviglioso strumento cosmico, potrà accordare il suo suono al suono degli altri esseri, per creare una nuova musica, una vera fratellanza universale il cui nome è Armonia. Immaginiamo poeticamente l'Armonia come la riconciliazione infinita di Orfeo e Euridice.

dinario suo potere di muovere al pianto, di fare sorgere buoni sentimenti, di portare armonia , conciliazione, euritmia, salute.

Orfeo esorcizzò il dualismo fissato nelle parole *mana* e *orenda*, che in letteratura avrebbero designato il discrimine universale fra bene e male. Raggiunta dal messaggio vivificante del poeta, la conflittualità esistenziale dell'uomo si sarebbe risolta in un benessere fisico procurato dall'unione di parola e musica.⁶

Se San Francesco cantava il creato, Orfeo lo incantava.⁷ L'incanto di Orfeo, la sua medicina vivificante, deriva dalla antica matrice orientale (mondo magico-incantatorio), e in gran parte dalla origine divina: il mito racconta infatti che egli fosse l'emanazione più diretta del dio Apollo, dio della musica e della benefica luce. Apollo sarebbe stato a sua volta l'inventore della lyra, strumento a corde dal timbro celestiale, che diventa così l'attributo di Orfeo, quasi a volere suggellare un avvenuto "passaggio di consegne". Immaginare Orfeo senza la lyra sarebbe come pensare all'uomo senza anima, a un frutto privato della polpa. Oggi purtroppo molte forze si concentrano sulla buccia, non sul contenuto, ma ai tempi di Orfeo, il suo strumento musicale non era un semplice accessorio di corredo, con funzione subalterna di accompagnamento al canto. La lyra è piuttosto, la testimonianza vibrante e concreta di qualcosa di più grande, che travalica il suono fisico, ovvero il ricordo di quel misterioso ordine dell'universo che Platone avrebbe chiamato "armonia delle sfere". La lyra è dunque il tramite, lo "strumento", del lieve e impalpabile suono apollineo interiore spirituale, reso solo successivamente esteriore. Se la rivelazione del suono spirituale in un suono concreto non ci fosse mai stata, l'uomo non avrebbe potuto accompagnare il suo cammino sulla terra, la sua esperienza: fu per questo necessario tirare fuori da sé il suono che viveva incoscientemente (passato), per oggettivarlo (presente) e poi, coscientemente ricondurlo nell'interiorità (futuro, ritorno di Orfeo).

Riconoscere il nostro suono interiore, sapere accordare il nostro strumento musicale, e metterlo in relazione con il suono interiore degli altri, e cioè con l'umanità, avrà il potere di fare sorgere la vera Armonia del futuro: momento sfolgorante, che segnerà la sconfitta delle baccanti per fare trionfare il regno dove Orfeo è unito in se stesso e con Euridice, sua anima cosciente.

Il ritorno di Orfeo venne annunciato in epoca moderna da Wolfgang Amadeus Mozart nel Flauto magico, su libretto di Schikaneder (Vienna,

⁶ Cito da MARCELLO DE ANGELIS, *Diabolus in musica. Lingua e pensiero nella musica tra sacro e profano*, pag.24, Le Lettere, Firenze, 2001.

⁷ L'affascinante legame tra San Francesco e Orfeo meriterebbe un articolo a sé. Francesco, un "Orfeo cristianizzato", usa la forza della sua parola vibrante, che giunge come messaggio vivificante a tutto il creato attraverso lo "strumento" (nuova lyra) della preghiera.

1791). Il libretto e la musica hanno gli stessi ideali: inneggiano al ruolo fondamentale dell'azione cosciente dell'uomo e della donna rispetto alla evoluzione spirituale dell'umanità. Mozart e Schikaneder riconoscono l'iniziazione maschile e quella femminile ponendole sullo stesso piano. Sono le forze del regresso che vorrebbero invece allontanare l'uomo dalla donna e viceversa, per impedire loro la propria missione, e soprattutto per crocifiggere l'umanità in eterno, facendole perdere il proprio Io e la propria anima cosciente. La donna (Pamina) è per Mozart vicina alla figura dei Fedeli d'Amore (Dante), è cioè quella freccia, quell'intelletto attivo o raggio celeste (Sophia, Beatrice), che scoccando il suo dardo da oriente (simbolicamente attraverso il ritratto che vedrà Tamino) risveglierà il protagonista maschile, lo farà rivivere. In Tamino scorgiamo il profilo del futuro uomo-spirituale, che giunto da oriente (passato, nascita), entra dalla porta di occidente (presente, esperienza della morte), ma deve sapere superare difficili prove per poi tornare alle origini (oriente, futuro, sorgente della vita eterna). Nel Flauto magico, all'alzarsi del sipario vediamo fin da subito Tamino in difficoltà: ciò che ci colpisce, oltre allo strano abito di foggia giapponese, è il fatto che egli si presenti sulla scena con un arco senza frecce.

Eraclito (VI sec. a. C.) parla dell'arco come equilibrio fra le tensioni del legno e della corda. L'arco è dunque il segno dell'armonia universale, garantita da quell'Architetto dell'universo che è un sommo musicista e accordatore. Comprendiamo quindi l'importanza degli strumenti a corde, come la lyra, la cetra, l'arpa, attributi di Apollo, Orfeo, re David.

I legami fra Tamino e Orfeo ci paiono evidenti: entrambi si accompagnano a uno strumento musicale che ha un valore magico, perché diviene il simbolo stesso del potere trascendente della musica.⁸ Il magico flauto mozartiano, moderna interpretazione della lyra di Orfeo, viene intagliato, come si apprende dal libretto, in una ora sacra e ricavato, fra fulmini e tuoni, dal legno di una antica quercia.⁹ Il flauto è il suono primigenio della coscienza

⁸ Sarebbe troppo lungo ricordare quante culture hanno attribuito alla musica, al suono, al respiro tale potere trascendentale e curativo: dai Primitivi agli Indiani d'America, dalle culture dell'estremo oriente alla Grecia ecc. La magia della musica (magia bianca, se usata per il bene) è legata alla sua indiscussa funzione chiaroveggente, e cioè quella di svelare all'uomo immagini del mondo spirituale.

⁹ Secondo alcune culture primitive, quando gli dei-totem, mitici progenitori crearono tutto il mondo vivente, si riposarono successivamente in antri segreti, in caverne, dove si trasformarono in pietre o i bastoni sibilanti. Da questo ricordo l'uomo ha creato strumenti musicali particolari: tra i più antichi rammentiamo il rombo. Saldato a una corda, il rombo viene girato con forza nell'aria fino a determinare la rotazione stessa delle strumento: ne scaturisce un fragore particolare che ricorda il rimbombo cupo del tuono, ovvero quella saettante e fragorosa manifestazione celeste e di fuoco, che sta all'origine della creazione. A divinità come Zeus-Giove o Donar (tuono) si è attribuita per questo motivo una forza speciale che possiamo identificare in un grande albero cosmico: la quercia, simbolo di forza e di regalità suprema, albero nel quale si è intagliato il magico flauto mozartiano.

dell'Io, ed è magico perché sa come fare attraversare il ponte dell'oscurità. Inoltre è anche l'archetipo della più grande trasformazione che attende l'umanità: la trasformazione della laringe in un organo di creazione. Questo principio, all'origine della creazione stessa del cosmo, è poi stato perpetuato nella parola "vivificante" e terapeutica di Orfeo.

Orfeo e Tamino, come il Cristo, devono compiere una durissima prova: discendere agli Inferi, luogo da non considerarsi negativamente, ma esotericamente necessario, per conoscere se stessi, sconfiggere la morte strappando le anime (Euridice) dall'ombra e condurle senza timori alla luce eterna. Il paesaggio roccioso che Tamino affronta fin dalla prima scena è lo stesso che dovrà affrontare l'anima dell'uomo dopo la morte del corpo fisico. Si tratta del mondo minerale di Saturno, incarnato nella figura del serpente, quella enigmatica entità che incontrò anche Euridice, quando camminava beatamente inconscia sulle rive del tempo...

Tamino non può affrontare la prova da solo, non è ancora preparato a ciò, e per questo chiede aiuto: il suo arco è sprovvisto dell'"arma" necessaria, il cui nome è Pamina. Il libretto del *Flauto magico* si basa evidentemente, su una prova iniziatica che deve compiere l'anima nel suo passaggio verso il mondo ultraterreno, accompagnata dal mistero del suono, che può aiutarla a sconfiggere le tenebre (Monostatos), a squarciare il velo notturno (Astrifiammante), per poi approdare al mondo della luce, dell'intelligenza e della saggezza, retto da Sarastro.

Il futuro dell'umanità che saprà riconoscere l'azione benefica di Orfeo, e cioè che comprenderà il vero valore della musica rispetto a se stessa, si incarna non più nel "primitivo" e ingenuo Papageno, ma proprio nella figura di Sarastro. Questo vegliardo dalla barba fluviale, che appare già alla fine del I atto dell'opera in trionfo sul simbolico cocchio tirato da sei leoni, è colui che attende, al centro, come un sacro fuoco, un sale occulto che corrisponde alla ponderazione, all'equilibrio. Sarastro è quella umanità che non dorme, non vegeta, ma è vigile, cosciente, conosce la verità attinta alla fonte immortale della vita e sa come usarla per il Bene: conosce dunque il segreto altissimo del suono. Possiamo considerare Sarastro il *cosmos*, inteso arcaicamente come ordinamento della processione nel sacro rito, ordine che regge il disordine del mondo. Tamino e Pamina, e i futuri Orfeo e Euridice, saranno coloro che, sempre sorretti dalla musica, contempleranno l'ordine per riconoscerlo attraverso la prova personale.

In un cammino trionfante verso la luce, quella luce nella quale è sospeso nel fatale punto di incontro fra cielo e terra il *Risorto* di Grönwald (c.1480-1528)¹⁰ scorgiamo Sarastro (fuoco salino occulto, uomo cosciente del futuro)

¹⁰ Il riferimento è alla *Risurrezione di Cristo* dell'altare di Isenheim, dipinta da Grönwald fra il 1512 e il 1515 (Colmar, Musée d'Unterlinden).

unire in matrimonio l'umida regina mercurio (acqua mercuriale, Pamina/Euridice) con il secco re Zolfo (Tamino/Orfeo). In questa *conjunctio* alchemica, la rosa alba si sposa con la rosa rubea: la rosa bianca, o elisir del bianco, trasforma tutti i metalli impuri nel più puro argento; la rosa rossa trasforma tutti i corpi imperfetti nell'oro più puro e verace. Questo è l'epigono del dramma cosmogonico, che termina armonicamente con la conciliazione degli opposti (matrimonio di Orfeo e Euridice, unione di Tamino e Pamina), con la conciliazione di acqua e fuoco e conciliazione del simbolo del Cristo (X) con la croce (+), da cui la stella di otto raggi simbolo del sale dell'armonia universale (uomo spirituale del futuro che accoglie il Cristo in sé).

Dal sale si comprende l'importanza della nostra incarnazione e del nostro corpo fisico. Basilius Valentino (XVI sec.), dice: «I sali sono chiavi, aprono lo scrigno in cui giace nascosto il tesoro». Ciò significa che solo attraverso la cenere della morte, intesa come lavoro necessario per spogliare l'uomo di tutti i pesi che gli gravano (vedi la rinuncia agli averi di San Francesco), e cioè i pesi che impediscono di acquistare la coscienza che lo porteranno sulla via della luce, sarà possibile operare la trasformazione alchemica dell'umanità stessa. Ecco perché non dobbiamo disperarci della momentanea assenza di Orfeo, che se nel passato è stato il tramite fra mondo celeste e mondo terrestre, nel futuro dovrà annientare queste distanze attraverso la riconquista del suo vero corpo, perfettamente guarito e purificato. Immaginiamo ora un corpo non più "abitato" come un guscio, una "conchiglia di solitudine", ma immerso eternamente nel mare divino del suono (vibrazione, armonici). L'uomo che saprà accogliere Orfeo in sé, non più in stato di *trance* come il primitivo sciamano ma coscientemente, sarà il nuovo "portatore di luce" (redenzione di Lucifero), e potrà svelare il mistero più grande: quello che lo lega al suono.

Nel suo *Libro segreto di un musicista* (1971) Roberto Lupi, maestro tra i più significativi del nostro tempo, ci ha lasciato una immagine davvero poetica sulle origini della musica:

La musica si trova in una regione dell'anima prettamente spirituale. Non può quindi essere definita né con i comuni sentimenti né con i concetti abituali astratti.

Il dialogo, fra il suono divenuto interiore e l'uomo, nella sua essenza animico-spirituale, fa sorgere ciò che noi avvertiamo quale misteriosa risonanza. Qui è la musica, qui il sorgere quale riflesso risonante interiore, di quel lembo di cielo strappato al cosmo, affinché l'uomo possa risentire – sempre – una eco delle grandi vibrazioni che lo hanno conformato durante il suo lungo viaggio evolutivo cosmico-terrestre.

Il "risorgere" della musica nell'uomo, è il riconoscere la sua provenienza divina: avrebbe mai potuto Orfeo disconoscere suo padre Apollo? Orfeo

portava con sé la prova tangibile, incarnata nella fedele lyra e nella capacità magico-terapeutica di potere agire su tutto il creato (Regno minerale, vegetale, animale, umano). La lyra di Orfeo diviene dunque un simbolo dell'anima dell'uomo, che si configura quasi nella forma di una anfora (Acquario? era futura?) attraversata da quelle corde che Apollo sapeva accordare con olimpica saggezza.

Come da una sacra fonte sonora, al magico tocco di Apollo, stillarono una inesauribile armonia e euritmia nel mondo: fu così che un vaso colmo di bellezza si riversò sull'antica Grecia, per esprimersi in quella arte sublime che a tutti è nota.¹¹ In Orfeo, modello dell'uomo euritmico, essere in perfetta sintonia con i cosmici ritmi, circolavano il respiro, agivano forze celesti che ne so-spungevano il passo sciolto, leggero: il vento muove così le onde finemente increspate dell'antico mare greco... Sandro Filipepi, detto il Botticelli, nella sua *Nascita di Venere* (1484) aveva colto nel nascere, quel rapido momento di estasi e di pura bellezza, incarnarsi nella perfetta armonia delle forme, della luce, del ritmo. A distanza di secoli ammiriamo ancora il quadro degli Uffizi, e possiamo sentire agire in noi le forze di Orfeo, ne percepiamo il suono se così possiamo esprimerci. Al lieve passaggio di Orfeo, come nell'incanto della primavera, rinasce l'umanità intera. Il passaggio di Orfeo è il momento durante il quale il Regno minerale, vegetale, animale e umano riconosce la sua parentela comune con il suono, e cioè con la sfera divina. Il passaggio di Orfeo è una benedizione, e possiamo paragonarlo a un sussulto interiore, così come lo ebbe San Giovanni nel ventre della madre Elisabetta quando riconobbe il Salvatore. Nel sussultare, il mondo intero dimostra di sapere riconoscere Orfeo e lo saluta nella commozione di un eterno *Magnificat*.

La primavera del Botticelli (c. 1482), ci appare ora come una meravigliosa e fluente euritmia. È una danza armoniosa che non a caso si svolge durante la stagione più amata dal Rinascimento, nell'incanto di un luogo fiorito. In questa opera sublime, pare aleggiare l'anima di Euridice. Euridice vive nella stagione di Flora, come divisa, fra la lieta danza delle bionde dee e

¹¹ Ciò che dall'alto si riversava sulla Grecia, ha una sua testimonianza storica nel già citato moto discendente del tetracordo, ma possiamo ritrovare questo stesso moto discendente anche nell'invocazione del primitivo coro della tragedia, quando si invoca, appunto, una calata dall'alto di un Nume, che successivamente si andrà a incarnare nella ipocrita figura del "risponditore". In un senso più ampio, cogliamo anche lo "scendere" dell'uomo sulla terra, e cioè il desiderio del senso della vita incarnata, che si poté esprimere in Grecia, nella perfezione del corpo fisico, una perfezione impossibile a superarsi, e che si preparava ad accogliere razionalità e pensiero (nascita della filosofia). Il sorriso delle statue arcaiche, sembra così alludere al senso della meraviglia dell'incarnazione che provava allora l'uomo greco. Il malinconico sorriso del Rinascimento italiano, invece, già orientato verso il tramonto, riscopre certamente la dignità del corpo umano dopo la stagione del Medioevo, ma ci pare ora indicare, proprio con l'indice rivolto in alto come in splendide figure pittoriche di Leonardo da Vinci, la coscienza dell'essere sulla terra, piuttosto che la meraviglia.

la tragica disperazione del ratto di Cloris. Euridice/Primavera: è l'età della Pasqua, morte e resurrezione, e anche età del passaggio di Orfeo sulla terra, della sua morte e resurrezione.

Questa Resurrezione dovrà avvenire nell'uomo cosciente, per rivelare che il mistero del futuro è nella Musica.

Non a caso, forze occulte dilanano la musica come menadi impazzite, e impediscono così, il vero progresso spirituale dell'uomo, che proprio attraverso il mistero del suono vorrebbe ricongiungersi alla divinità. Il più grande crimine che si possa fare all'umanità è il distruggere la eco del suono interiore, che gli strumenti dovevano nel tempo rendere esteriore, affinché la scintilla divina fosse riconosciuta e interiorizzata, come un sacro fuoco ardente al centro del nostro corpo-tempio.

Le furiose baccanti, agli ordini di radio, televisioni, musica commerciale¹² sono tornate per lacerare Orfeo, che questa volta rischia però di perdere pure la testa, quella testa che nel mito aveva miracolosamente salvato. Nuovi sciamani¹³ incantano folle oceaniche in una sorta di liturgia rovesciata che ripercorre lo storico rapporto duale fra il solista e il coro (sciamano/collettività fra i primitivi; poi *hypokrites*/coro nel mondo greco; sacerdote/assemblea nel rito della Messa ecc).

Si fa di tutto per distruggere l'umanità, ma crediamo sia stato sottovalutato quanto questo processo stia passando dalla dittatura della cosiddetta "musica" di oggi, che a livello commerciale si riconosce soprattutto nell'ossessione del ritmo binario e nella distruzione della melodia, ridotta a triste inciso ripetuto fino al parossismo. La cultura odierna è una cultura, che da una parte teme la Morte necessaria, e cioè quella che serve all'uomo per progredire (non ne vuole neanche sentire parlare!), dall'altra è la stessa società che vuole portare la morte vera: quella dello Spirito.

Chi crede nella morte, è morto in vita.

Vogliamo concludere con una immagine solare e cioè, ricordando ancora Mozart, sublime incarnazione angelica che ci ha chiaramente annunciato, con le parole del Cristo: "non abbiate paura", poiché Sarastro ci attende!

Dovremo però prima fare risorgere Orfeo in noi: questo è il compito del musicista, questa la responsabilità di tutta l'umanità cosciente.

¹² Dei mezzi di comunicazione, per come venivano usati, non per il loro valore in sé, ne parlava già in questi termini ("moderne baccanti") il M° Roberto Lupi. Cfr. *La nuova Euridice*, su libretto di Maria della Quercia (Bergamo, 1957).

¹³ Ricordiamo che lo sciamano primitivo, a metà fra lo stregone e il guaritore, era temuto e rispettato dalla collettività perché conoscendo il segreto dei suoni sapeva come usare il suo potere duale, e cioè quello di cacciare, ma purtroppo anche quello di evocare gli spiriti nefasti.

«IT WAS OBSERVED
THAT KEMBLE WAS VERY LIKE BONOPARTE»:
RIFLESSI NAPOLEONICI NEL TEATRO ROMANTICO INGLESE

Claudia Corti

It was observed that Kemble was very like Bonoparte only upon a larger scale. Kemble said that the French had remarked it. West went so far in this opinion as to say that with Kemble before him and some of the imitations of Bonoparte He could make a better likeness of the Chief Consul than had yet been seen. The Hero of the Stage seemed very well pleased with the Opinion.¹

Questo annota nel diario, il 29 settembre 1802, Joseph Farington, pittore paesaggista, accademico, ma soprattutto ricco intrattenitore mondano, amico di artisti, letterati, attori e drammaturghi, politici, finanzieri e cortigiani, nonché infaticabile diarista (il suo minuziosissimo diario è una fonte inesauribile di materiale per ricostruire il panorama sociale e intellettuale inglese tra Sette e Ottocento). Nel settembre e ottobre del 1802, Farington si trova a Parigi, in compagnia di Fuseli, Opie, Hoppner, West, Holcroft, e per l'appunto John Philip Kemble. Siamo nel breve periodo di pace che intercorre tra la firma del troppo fragile trattato di Amiens («pace fra una settimana, guerra fra un mese», sentenziò il vecchio diplomatico Lord Malmesbury²), nel marzo del 1802, e l'effettiva ripresa delle ostilità anglo-francesi nel marzo del 1803. A parte questa pausa, le due maggiori potenze militari dell'Occidente, l'una, l'Inghilterra, dominatrice dei mari, l'altra, la Francia, padrona della terra, ovvero «the British Lion and the French Cock» – come risultano in tanta iconografia propagandistica inglese del tempo – (fig. 1) sono praticamente in conflitto ininterrotto dal 1793 al 1815.

Ed è per l'appunto durante questo lungo periodo che viene a concretizzarsi in Inghilterra il concetto della “Britishness”, ovvero dell'identità nazio-

¹ *The Diaries of Joseph Farington, 1793-1821*, a cura di K. Garlick, A. Macintyre, A. Cave, New Haven-London, Yale University Press, 1978-94, vol. VII, p. 1883. D'ora in poi nel testo con il numero di pagina.

² Citato in ASA BRIGGS, *L'età del progresso: L'Inghilterra fra il 1783 e il 1867*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 165.

nale, che, come hanno mirabilmente mostrato illuminanti studi storici recenti,³ si forma fundamentalmente quale senso di una *differenza*, e conseguentemente di una contrapposizione ideologica, nei confronti di un Altro. Ovvero di un soggetto politico, sociale e religioso contrapposto all'ideale britannico, un Altro-da Sé conflittuale che viene individuato, più ancora che nel Diverso delle colonie transoceaniche, nel tradizionale e ipercodificato potere nemico continentale: «Britons» – scrive la Colley – «defined themselves against the French as they imagined them to be, superstitious, militarist, decadent and unfree».⁴



Fig. 1. Philippe de Loutherbourg, *The British Lion and the French Cock*, 1797 ca.

Proprio in questo senso si propone fonte preziosa, ineguagliabile nella propria godibilità di lettura, il diario parigino di Farington. Che è testimonianza del fruttuoso interscambio tra intellettuali inglesi e francesi nel contesto delle ostilità belliche, e dunque del confronto/scontro tra il leone ed il

³ Ritengo fondamentali gli studi di BENEDICT ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1991 e soprattutto di LINDA COLLEY, *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, New Haven-London, Yale university Press, 1992.

⁴ LINDA COLLEY, *Britons*, cit., p. 5.

gallo, ma anche sintomo della ricerca di una definizione britannica – “leonina” – in opposizione ai caratteri nazionali “gallici”, e dunque di un sempre più infiltrante patriottismo. Le annotazioni di Farington lasciano affiorare una turgida vena patriottica che rasenta talvolta il mero sciovinismo, ancorché garbatamente proiettato da una prospettiva laica e liberale, nonché tatticamente manipolato da uno spirito di abile seppure autentica ironia, aggirando per di più il rischio ideologico in una strategia narrativa tendente ad attribuire agli altri opinioni di cui il diario sarebbe un neutro e referenziale resoconto: Opie pensa che..., Holcroft ha detto a Opie che..., è stato osservato che..., etc.

Per i nostri scopi, risulta inoltre assai interessante verificare nel diario come il confronto/scontro tra nazionalità contrapposte, nel segno di una scontata differenza, e nel sogno di una ambita superiorità della “Britishness”, investa la dimensione teatrale. Farington e compagni frequentano molto i teatri, con o senza Kemble (che assomiglia sì a Napoleone, ma ‘in scala maggiore’!), e discutono animatamente di luoghi teatrali e attori, generi drammatici e spettatori, sempre mettendo a confronto Parigi con Londra, e inevitabilmente deducendone la preminenza della spettacolarità inglese rispetto a quella francese. Perfino Holcroft, simpatizzante della rivoluzione al punto di essersi trasferito a vivere a Parigi, adesso «is become quite national to England»; infatti, annota Farington, «in acting, &c &c He will admit of no comparison on the part of France; in short after having taken leave of his Country He is preparing to return to it» (p. 1828).

Un ulteriore elemento di interesse del diario consiste nel fatto di offrirci una serie di osservazioni sulla figura del Primo Console francese, che delinea gradatamente un orizzonte di riferimento in grado di chiarirci aspetti salienti dell’utilizzazione di quella figura in alcuni drammi inglesi del periodo, che prenderemo in considerazione.

Vediamo dunque, brevemente, come viene percepita la differenza nazionale sul piano sociale e politico. Pare trattarsi di una percezione immediata:

Hoppner observed today that nothing could be more striking than the sudden change from a people of one appearance to that of another than was seen by crossing the Sea from Dover to Calais. (p. 1849)

Ed appare subito come una differenza tentacolare, che si espande nei più disparati àmbiti. A partire dall’assetto urbano:

The word propriety must not be thought of in France. The insensibility or at least inattention to it is observable in almost everything. In their public buildings there are few examples in which a neglect of it is not seen. Parts that are beautifully designed lose their importance and effect from having disproportioned and often ill applied ornaments placed upon them. (p. 1850)

The Champs de Mars; – the Elysian Fields; – and all the publick walks in Paris where verdure might from the names they bear be expected, are perfectly devoid of it: The eye has no such comforting relief. The Trees rise out of Gravel, and not a blade of Grass is to be seen near them. During the Summer heats there is no comparison to be made between the state of the public walks in London and those of Paris. (p. 1859)

Per non parlare delle abitazioni private, danneggiate dalla rivoluzione:

Speaking of the dirty appearance of the Houses in Paris and of their want of repair, He [un amico francese, addirittura] said He had been told by several that their property had been too insecure for them to think of being at expence upon it. (p. 1829)

Gli arredi interni, goffi e ingombranti, non hanno niente in comune con l'abituale eleganza dei mobili inglesi:

I was amused in those houses I was in to see the great difference from what is usually seen in English houses of the same degrees. Furniture, and Ornaments being quite of their own kind, and by comparison heavy and clumsy. (p. 1811)

E come sono i francesi? Farington in persona si sbilancia a loro sfavore. Non sono affatto allegri come comunemente si crede:

The French have long had the Character of being a gay people. [...] But if the French may be said to be gay is not, in my opinion, to be understood that they are *cheerful*. Speaking generally of the expression of the French countenance it has as little of cheerfulness as any to be met with. (p. 1874)

Sono esuberanti e “volatili”, questo sì, ma perché poco riflessivi, esattamente il contrario degli inglesi:

The French people if amused, think little abt. Politicks unless some occasion rouses them to action. Then their Character is expressed. They are like lightning: they *act* & then *think*; the English *think* and then act. (p. 1888)

Mangiano troppo, non sono sobri come i britannici:

I had often heard of French men eating more than the English & today I was confirmed in it. Many it seemed to me might have eat for a Wager. (p. 1871)

Ma dove la differenza fra i due popoli emerge con maggiore risolutezza è nell'osservare il modo di vestire:

The more I see of the French people the more I feel how strong a national distinction a want of propriety in dress makes between them and the people of England. (p. 1850)

There is no simplicity in their dress, no propriety as to their situation or occupation in life. Cocked Hats, & flimsy Cloaths, and tawdry ornaments. (p. 1815)

E il tanto conclamato *charme* delle parigine? Macché! Sono più magre e decisamente meno belle delle londinesi. Prudentemente Farington ne addebita il drastico ridimensionamento ad altri:

Robt. Smirke thought the Parissian Woemen generally much thinner than the English Woemen and that He saw but few such complexions as are common in England, and much less beauty. (p. 1851)

Spostandosi su livelli più alti e seri, e segnatamente al piano politico, il buon Farington si assume la responsabilità di un giudizio che esprime tutta la larga e condivisa obiezione della “Britishness” verso la fondamentale mancanza di libertà e di diritti civili, nel potere egemonico e brutale del regime scaturito dalla rivoluzione e dal terrore:

Thus have the French amused themselves in the midst of blood shed and devastation; – with fancied notions of freedom and equality; [...] the bayonet glistens to remind them of a power to which they are now more subject than any other people in Europe. Such is the farce that France now presents to the rest of the world. (p. 1830)

Quello instaurato dal Consolato è un regime perfidamente poliziesco. Recandosi a presentare i propri passaporti alla prefettura, il gruppo di turisti inglesi resta colpito dall'aria di inquisizione che vi si respira, qualcosa che nessun britannico, uso al rispetto del diritto, può ovviamente accettare:

It gives a great idea of the strictness of their police. [...] I was informed that their arrangement is so perfect that no Individual can reside in Paris without being known & watched. (p. 1827)

Veniamo ora alla differenza tra le due nazionalità contrapposte quale la si percepisce frequentando i teatri parigini. Come già detto, Farington e compagni, sia inglesi che francesi, sono assidui *playgoers*, e le annotazioni del diarista, curioso e ricettivo, si rivelano molto informative. Come è facile aspettarsi, il teatro e la teatralità britannici vincono ogni confronto con quelli

gallici, a cominciare dall'architettura dei luoghi teatrali. Il Théâtre français – dove recita Talma, “il Kemble francese” infinitamente inferiore al modello anglosassone, e per di più con un passato giacobino – è deludente rispetto al Covent Garden, molto semplice nella struttura e poco curato nei dettagli ambientali:

The Theatre is not equal in appearance to that of Covent Garden. – There is no Gallery, only an upper row, forming a tier above the Boxes. – There are Pillars between all the Boxes which make them appear too much like holes. The only light is from a large Chandelier suspended over the Center of the Pit. (p. 1904)

Lo stile di recitazione, anche da parte dei grandi attori (e il riferimento diretto è Talma), appare tanto forzato da sfiorare il ridicolo:

Opie called & talked about the Play of last night. He said the acting was so extravagant as to be to him ridiculous; most furious & unnatural. (p. 1824)

Un amico francese, tale Montferrand, con cui gli inglesi conversano dopo uno spettacolo, deve ammettere di non approvare «the present style of acting», che per lui nient'altro è che «a kind of madness»; non per caso – chiosa Farington – «Talma, the first Tragedian was a violent Jacobin and many of the Parisians now hold him in detestation» (p. 1829). E tuttavia il pubblico applaude fragorosamente, rivelando una mancanza di gusto che stupisce e irrita la “Britishness” dei figli di Albione:

The Parisians however were delighted, and when the Play was over called upon Talma to come forward & shew himself. – Their applause was unbounded. (p. 1824)

L'incredibile risposta del pubblico suscita in Farington una riflessione puntuta sul pessimo gusto dei parigini per l'eccessivo, confrontato con il buon gusto britannico per il naturale:

Perhaps there can be no stronger proof of the difference of the taste of the people of England from the French. – True representation of natural expression will not sufficiently move the feelings of the latter, - a vitiated taste can only be stimulated by high seasoned food, the palate is not in a natural state. (p. 1824)

Farington si spinge oltre, dando al fenomeno una spiegazione sociologica, fino a pensare che tale carenza di gusto derivi da una mancanza di senso nobile e aristocratico, dovuta all'appiattimento sociale imposto dal regime post-rivoluzionario:

The State of France may be seen in the Theatres. There is scarcely any appearance of gentility: all seem nearly on a level; *degrees* are not manifested. (p. 1908)

A sua volta, la mancanza di gerarchia sociale produce una sorta di grigiore neutro che sembra pervadere l'aspetto degli spettatori, in contrasto con il tono animato dello spettacolo:

All but was seen on the Stage had a sombre hue over it. As it was what is called a genteel Comedy the Actors were dressed suitably agreeable to former etiquette, which made the Stage appear very gay, or rather splendid, from the Contrast of the gloomy shew in every other part of the Theatre. (p. 1908)

La differenza tra le culture nazionali, e la superiorità dell'identità britannica su quella francese, si manifestano anche nell'ambito del teatro musicale, che pure dovrebbe essere, in teoria, prerogativa della Francia. La prima volta che si recano all'Opera, i turisti inglesi commentano tra di loro, animatamente secondo il costume inglese, lo spettacolo appena visto in compagnia di alcuni conoscenti autoctoni:

After our French visitors had left us we had some stout English conversation. Garvey said the French Opera was inferior to the English. (p. 1845)

E tanto per esser chiari, c'è subito chi fa di questa superiorità estetica inglese una questione di rapporti di forza politica, nonché militare:

Daniell decided that the superiority was in favour of the English in Arts and in Arms. (p. 1845)

Del resto, che cosa pretende di essere l'opera francese rispetto a quella inglese? Il giudizio è a dir poco draconiano:

Hoppner went with me to the Great Opera. [...] The singing I thought indifferent, & the acting little better. The dancing in the Ballet was far inferior to what I have seen in England. [...] The acting part representing the Story of the Ballet was one of the most vulgar and low exhibitions that I remember to have seen: I came away before it was over. (p. 1856)

Ancor più del balletto, è la componente vocale dello spettacolo a risultare disgustosa:

The French dancing is allowed by all to be excellent, but their *Vocal Music* very bad. Mr. Fox mentioned yesterday that an Italian Ambassador

who came to Paris was at the Opera and held his ears while it was performing. On going to his carriage there was a violent noise as usual among the Coachmen & lamp boys &c. on which He cried out "I thought the Opera was over". (pp. 1863-4)

Così come il Théâtre français non lega le scarpe al Covent Garden, anche l'assetto architettonico dell'Opera française è inferiore ai suoi equivalenti britannici:

The Opera House does not appear to me to be so large as that in London, & is less splendid. It is lighted by a large Chandelier suspended over the center of the Pitt, no lights are attached to the Boxes. On the Stage there is a row of lights in the Front. The appearance of the House is gloomy. (p. 1856)

La medesima assenza di aristocrazia sociale tra gli spettatori, avvertita con tanto fastidio alla commedia, investe anche il pubblico del teatro musicale:

The appearance of the Audience was the opposite to anything like splendour. In the Boxes nothing above what would be called rather below the middle rank. (p. 1856)

Per di più, il pubblico dell'opera dà una spiacevole impressione maschilista: «There seemed to be Six Men to one Woman in the general number» (p. 1856), che agli occhi di un intellettuale e liberale inglese appare almeno un'antipatica anomalia. Aggravata sul piano strettamente estetico dalla constatazione che lo scarso pubblico femminile è decisamente meno attraente del più largo pubblico femminile inglese:

On observing this multitude I could not but be sensible that beauty among the Woemen is much more rare than it is in England in large Assemblies. (p. 1860)

Infine, c'è una caratteristica del teatro francese, che non riguarda la qualità degli spettacoli di per sé stessi, ma chiama piuttosto in causa una condizione sociale generale, che colpisce sgradevolmente gli ospiti inglesi. Se nei teatri inglesi, improntati al senso delle inattaccabili libertà individuali e dell'ineludibile rispetto reciproco dell'onestà, si compra il biglietto prendendolo da un cestino, lasciandovi il denaro e conteggiando da soli l'eventuale resto, in Francia vige lo strabiliante uso della *biglietteria*, con un incaricato asserragliato dietro una grata di ferro, sotto la quale la mano dell'acquirente passa a mala pena per dare i soldi e ritirare il biglietto. Farington ne deduce che ciò sia pensato per evitare furti («so that no snatches can be made»), ri-

cavando una prova esemplare della mancanza di fiducia reciproca tra le persone: «The want of mutual confidence is shewn at the door of the French Theatres» (p. 1856-7).

Com'è più volte affiorato da questo spoglio del diario di Farington, la latente responsabilità per questo stato di cose che rende la nazione francese infinitamente inferiore a quella inglese è il regime dispotico che fa capo al Primo Console. Il despota corso – ha sentito dire – è un brutale pragmatista che non apprezza le arti, disponendone solo a scopi di propaganda politica e personale:

Mrs Flaxman told me she had heard Buonoparte spoken of by a man of science who understood him well. He has no taste for Art, but encourages it from policy, thinking the Arts very necessary to a people. He aims constantly to improve commerce. (p. 1818)

Tuttavia, la prima volta che l'acuto Farington vede da vicino Napoleone non ne riceve, tutto sommato, una brutta impressione:

I thought his general appearance better than I expected, and his countenance of a higher style than any picture or bust of him that I have seen. He has an intent and searching look, but his expression is confident. (p. 1821)

Eppure, Farington percepisce in Bonaparte una sostanziale doppiezza di carattere, una tipica ambiguità nel modo di rapportarsi agli interlocutori (peraltro comune nella valutazione inglese dei loro tradizionali nemici!), un'allarmante capacità di fingere, o di recitare una parte, che si manifesta in un'inquietante divisione del volto in due parti distinte e contrapposte. Glielo fa notare proprio Kemble – forse perché emotivamente coinvolto nella somiglianza fisica con il Primo Console:

The disposition of Bonoparte was spoken of. Kemble who has resided some time in Paris and had various communication said [...] that his face in respect of expression is divided in *two characters*. The upper part never indicates pleasure, but the lower part is often smiling and always agreeable. (pp. 1883-4)

Ma anche altri inglesi, tra cui il ministro Fox, che cerca di trattare con uno sfuggente e sempre “teatrale” Napoleone, hanno avuto la stessa impressione: «It has been observed that He smiles with his mouth but that his eyes never have a corresponding expression». (p. 1875)

A parte la ricezione immediata del suo aspetto fisico, i commenti degli intellettuali britannici su Napoleone riecheggiano lo stereotipo che hanno appena lasciato nei salotti londinesi. Egli è il “Despota” per antonomasia, anzi, «a Despot much more formidable and omnipotent than that power

which He took so much pains to reduce» (p. 1899). E si apprezzi che questo è un giudizio diretto del solitamente prudente e tendenzialmente bonario estensore del diario! Della figura del despota, Napoleone ha tutte le caratteristiche, annotate e commentate da Farington, che registra molteplici testimonianze e riferisce numerosi aneddoti. Il Primo Console ha dimostrato in più occasioni cinismo, durezza di carattere, spregio delle persone, sete immensa di potere e totale spregiudicatezza (pp. 1885-6). Tutto ciò lo rende asociale e anaffettivo: «He has no reserved communication with anybody, [...] He has no love for one Sex or friendship for the other» (p. 1886).

La somiglianza di Kemble con Bonaparte, la studiata capacità di simulazione del Primo Console, la sua autoimposta mobilità o fissità dei muscoli facciali, percepite da Farington e compagni, inducono inevitabilmente a riflettere sulla dimensione di *teatralità* che fin dall'esordio ha investito l'instaurazione e l'attestazione del mito napoleonico in Europa.⁵ Il cerimoniale, le pose iconografiche, i colori degli abiti e gli ornamenti simbolici, i mobili e le suppellettili: tutta l'impostazione di vita napoleonica è all'insegna della visualità e della teatralità, come dimostra ampiamente, del resto, tutta la ritrattistica propagandistica, da David e Gros fino a Girodet e Gericault. Come scrisse molti anni fa (all'inizio del Novecento), John Holland Rose in un capitolo della *Modern Cambridge History*, ogni grande impresa militare del primo generale o primo console fu «a melodramatic enterprise, intended to exalt the fame of Bonaparte at the expense of the unpicturesque mediocrities who then ruled at Paris».⁶

Ed è appunto la teatralità insita nella gestione napoleonica del potere, e della sua forza militare, a creare un ideale punto d'incontro e confronto con la teatralità tipica della tarda cultura giorgiana oltre Manica. Scrive a tale proposito Gillian Russell:

The political potency of the theatre was intensified by the importance of theatricality to Georgian society as a whole. The theatre functioned in a world where performance, display, and spectatorship were essential components of the social mechanism. The formal stage drama interacted with the drama of politics and society in a way which led to the enrichment of the theatre as a metaphor for social relations.⁷

E infatti, leggendo diari, cronache e commenti di giornali, ci si rende conto di come in Inghilterra, una nazione che non sapeva cosa fosse un'invasione straniera dal 1745, la guerra con la Francia venga avvertita

⁵ Utile leggere, per questo aspetto, i capitoli 3-4 del libro di GILLIAN RUSSELL, *The Theatres of War: Performance, Politics, and Society, 1793-1815*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

⁶ Cambridge University Press, 1904 (ediz. 1934), vol. VIII, p. 618.

⁷ GILLIAN RUSSELL, *The Theatres of War*, cit., p. 17.

quasi come *entertainment*, e sicuramente in termini teatrali: rappresentazioni drammatiche di manovre militari, battaglie spettacolari, dispiegamento policrocromo di uniformi e bandiere, fanfare melodiose, parate come balletti... Non solo. Occorre anche rilevare come per vasti strati della popolazione britannica – quelli meno acculturati – l’esperienza del confronto con il nemico francese provenga non tanto dai resoconti giornalistici, quanto da eventi spettacolari di massa strategicamente utilizzati. Parate militari e riviste navali implicano un ampio dispiegamento del potere britannico, che fa da contraltare, pur imitandole per certi aspetti scenici e scenografici, alle grandi *fêtes* parigine quali la *fête de la fédération*, la *fête de l’union*, oppure la *fête de l’être supreme* (che da festa in onore dell’architetto dell’universo non tardò a trasformarsi in festa in onore del suo rappresentante in terra, Bonaparte per l’appunto). Non per caso, la festa di ringraziamento per la vittoria navale del dicembre 1797 venne ironicamente recensita sul «Morning Chronicle» quale “Frenchified farce”.⁸ In questi tipi di spettacoli popolari, al tributo francese al suo “uomo del destino”, l’Inghilterra risponde con il sostegno patriottico al proprio monarca, allestendone un’immagine patriarcale di *pater patriae* ma anche di *pater familias*, con i suoi quindici figli baldanzosamente contrapposti alla presunta sterilità da sifilide del generale gallico. L’immagine di Giorgio III come di un genitore buono ma ammalato, afflitto da crisi di allucinazioni perfidamente manipolate da medici con pochi scrupoli morali, diviene un’arma strategica per sottolinearne invece un’intrinseca dignità reale, attestata del resto tanto dai suoi studi scientifici e le sue superbe collezioni di orologi, quanto dalla dedizione con cui impreziosisce le architetture di Buckingham House e del castello di Windsor.

Sta di fatto che quell’impennata di patriottismo che pervade l’Inghilterra tra Sette e Ottocento trova una lunga serie di riscontri iconografici e teatrali. Particolarmente fitta diviene la serie quando, per la prima volta dopo tanti anni, in Inghilterra si comincia a temere l’ipotesi sempre più concreta di una invasione della nazione da parte delle forze militari e navali francesi. Per capire che cosa succede nell’immaginario collettivo britannico può allora risultare utile rivolgersi ad un genere a metà strada tra l’iconografia e il teatro quale è la caricatura, dove il taglio ludico lascia passare significati politici di ben altra intensità politica e ideologica, che le arti ufficiali avrebbero altrimenti dovuto negoziare con le accorte leve diplomatiche e militari. Nel luglio del 1803, quando la minaccia dell’invasione diffonde panico nella popolazione inglese, ma al contempo rafforza il vincolo della “Britishness”, il grande grafico James Gillray produce una visione impressionante ma anche ironica della reazione britannica al progetto napoleonico: *Buonaparte 48 hours after Landing* (fig. 2).

⁸ Citato in LINDA COLLEY, *Britons*, cit. p. 216.



Fig. 2. James Gillray, *Buonaparte 48 hours after Landing!*, 1803.

Vi possiamo osservare un volontario inglese, un tipico John Bull con la faticida fronda di quercia infilata nel tricorno, nonché seguito da una folla di popolani sventolanti l'Union Jack, che inalbera un forcone su cui è infissa la testa decollata e sanguinolenta di Napoleone Bonaparte ("Boney" per i nemici albionici), accoppato dai plebei britannici dopo appena due giorni dal tentativo di invasione. John Bull, il cittadino britannico medio-basso, lo irride in modo sguaiato (vedi fumetto) con la seguente invettiva recriminatoria:

- Ha my little Boney! -
 - what dost thou think of Johnny Bull now?
 - Plunder Old England, hay? -
 - make French slaves of us all, hay? -
 - ravish all our Wives & Daughters, hay? -
 - O Lord, help that silly Head!
 to think that Johnny Bull would
 ever suffer those Lanthorn Jaws to
 become King of Old Englands Roast
 - Beef & Plumpudding!

Tipico esempio di propaganda patriottica, a prima vista. Vero è che, come in tutte le stampe di Gillray, vige una sostanziale ambiguità ideologica: dove finisce il punto di vista britannico-patriottico della salvaguardia delle tradizionali libertà civili e politiche, e dove inizia per contro una latente complicità col pur invisibile conquistatore straniero, autore tuttavia di legislazioni e amministrazioni decisamente *avant-garde* rispetto al comunque indelebile civismo britannico? Non è forse il volto emaciato, dissanguato, ma nobile e bello, centrale nella prospettiva ottica, drammaticamente iconico e visivamente teatrale, del Primo Console francese, a conquistare, rispetto ai plebei dalle bocche bavose e gli occhi acquosi, l'attenzione di chi guarda il dipinto?

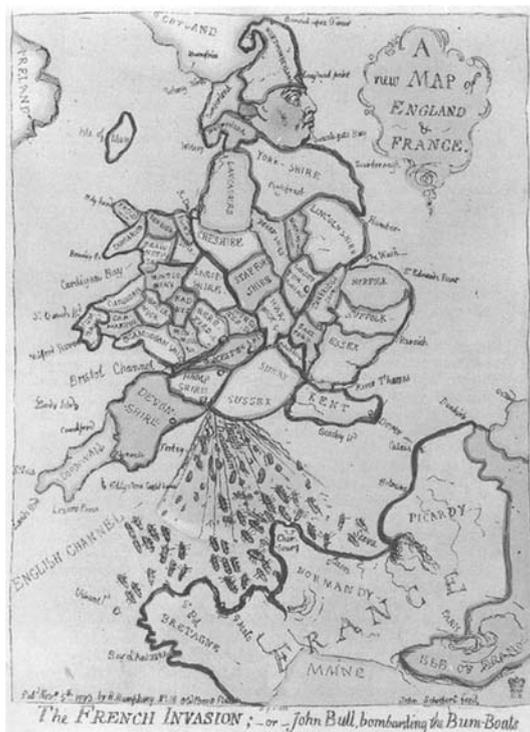


Fig. 3. James Gillray, *The French Invasion; - or - John Bull, bombarding the Bum-Boats*, 1796.

Una analoga dimensione ambivalente, seppure di tonalità diversa, meno drammatica e più decisamente caricaturale, la possiamo riscontrare in una precedente illustrazione di Gillray, quando era stato Pitt a minacciare un'invasione della nazione francese da parte delle armate di re Giorgio. Il quale, buono e soprattutto bonario, viene di solito raffigurato come il tipico cittadino britannico John Bull, oppure come San Giorgio protettore dell'Inghilterra. Nel 1797 Gillray aveva proposto una piacevolissima caricatura di re Giorgio che risponde alle minacce francesi con l'occupazione del

territorio gallico: *The French Invasion; or John Bull, bombarding the Bum-Boats* (fig. 3). La prima impressione che si ricava osservando il disegno consiste in una sensazione speculare ed opposta a quella dedotta dal disegno precedente. A prima vista la satira dell'artista va a colpire le squilibrate pretese patriottiche di Giorgio, il quale apparentemente si oppone all'assalto navale del nemico francese bombardando con i propri escrementi le coste bretoni e normanne. E tuttavia, nell'ambito scontato della satira politica, non può non affiorare un nascosto elemento di forte coscienza della identità britannica. Giorgio III rappresenta qui *tutta quanta* l'Inghilterra; il suo corpo è fatto, composto delle regioni inglesi, più il Galles: se è vero che loro gli offrono materiali e componenti per il suo *body politics*, è altrettanto vero che lui, Giorgio III, offre loro la tanto ambita *identità e nazionalità*.

E attraverso la caricatura, ci avviciniamo al teatro. Il disegno di Gillray prima menzionato (Napoleone respinto e ucciso dai popolani inglesi) viene pubblicato il 26 luglio 1803. Pochi giorni dopo, l'8 di agosto, al Royal Circus viene messa in scena una "burletta" di James Cartwright Cross intitolata *John Bull and Buonaparte; or, a Meeting at Dover*, scopertamente ispirata alla caricatura di Gillray.⁹ Il prim'attore Slader impersona un comiccissimo Boney, il cui monologo introduttivo riecheggia a livello lessicale – oltre che semantico – la configurazione teatrale del corso predatore pensata dal disegnatore (influenzato a sua volta da tanta libellistica del periodo), aggiungendovi gustose dislessie e sgrammaticature, nonché errori di pronuncia, indicatori tutti della scarsa cultura dell'uomo del destino, nonché riferimenti onomatopeici alla sua dipendenza psicopatologica dal fiuto del tabacco:

Morbleu! I'm a Corsican born, blood and bones!
 So wildly I make the globe for me!
 In murdering people, and plundering its towns,
 The devil in fame can't come near me:
 'Tis true, me respect no religion or law,
 My justice cuts keen as a razor!
 Makes widows and orphans wid glorious éclat,
 And wherever I go, I'm a Caesar
 I take de gold, I take de silver, I take de diamond
 And I take a de – snuff,
 Vive la fortune la guerre! ca ira! ca ira!
 Wherever I go I'm a *Seizer!*

⁹ JAMES CARTWRIGHT CROSS, *Songs, choruses, &C. in the new, national, grand burletta spectacle, called Jon bull and Buonaparte; or, a Meeting at Dover; performed at the Royal Circus, for the first time, on Monday, August 8th, 1803: to which is added, An occasional address; the Music composed by Mr. Sanderson, the spectacle, and whole of the stage performances invented, writted [sic] and produces [sic] by Mr. Cross, London, Barker, 1803.*



Fig. 4. James Gillray, *The Plumb-Pudding in danger: - or - State Epicures taking un Petit Souper*, 1805.

Boney si vanta di avere saccheggiato mezza Europa, e non ci pensa nemmeno a difendersi dall'accusa di aver fatto uccidere a Jaffa, durante la spedizione d'Egitto, tutti i militari che avevano contratto la peste (una delle accuse più infamanti che la stampa inglese lanciava contro il generale francese). Quanto alla pretesa degli scarmigliati popolani di difendere la loro nazione, anch'essa riprende il testo scritto del disegno di Gillray:

Ah! pauvre John Bull! he has no politesse! he vont let me take away de guinea, nor the roast beef, nor the plumb pudding, nor de ladies, and begar, if he catch a me he vont let me take away myself!
Vive la fortune la guerre, ca ira! ca ira!

Ma nella parte finale del pezzo, cade il registro satirico; il discorso politico diventa referenziale, e la pantomima conclusiva si presenta direttamente patriottica:

THE BRITISH LION'S ROUS'D
Boney over the channel, a huge bridge of boats
Means to throw, he has given his pledge;
He may think what he will of our salt-water moats,
John Bull will throw him o'er the bridge.

Se non direttamente ispirata ad una specifica caricatura (fig. 4), tuttavia anche l'“arlecchinata” di Andrew Cherry, rappresentata a York nel dicembre dello stesso 1803, propone una visione del dittatore francese stereotipata e divulgata a vari livelli iconografici. In *The Magic of British Liberty; or, Disgregation of Bonaparte*,¹⁰ il *tableau* iniziale propone Napoleone con gli epiteti ricorrenti nei repertori iconografici coevi: «Jaffa's murd'rer, fair Italia's plunderer, Swiss destroyer, the *wou'd be thund'rer*». Il testo è breve, ma molto spettacolare. Britannia, brandendo la spada fiammeggiante, taglia la strada all'invasore, che sta indicando alla sua ciurma «the road to England». All'improvviso – presumibilmente con le tecniche dell'*euophysicon* o delle “ trasparenze ” – le porte di Calais si trasformano in vedute della “British Metropolis”, e attraverso una serie di comiche e sempre più degradanti metamorfosi, lo stesso Boney diviene quel pagliaccio che fundamentalmente è, anzi, un «umile Scaramoush». Infine, «after the total Downfall of Citizen Bonaparte, BRITANNIA, in the TEMPLE OF LIBERTY, addresses her people», concludendo così la sua perorazione:

While shame and vengeance on our foes are hurl'd
Shall ENGLAND reign the MISTRESS of the WORLD!

Come abbiamo detto, entrambe le pantomime furono rappresentate. Non fu così invece per la “farsa” intitolata *The Invasion of England*, che fu comunque stampata da John Whiting sempre nel 1803.¹¹ Essendo in prosa, non poteva essere ospitata nei teatri minori, mentre l'argomento dichiaratamente politico non poteva passare la censura del Licenser of Plays, John Larpent, per una licenza di rappresentazione nei teatri patentati. L'interesse di questo testo consiste in due aspetti. Uno, un trattamento tanto realistico e referenziale – tanto referenziale da farlo sembrare la drammatizzazione di cronache giornalistiche – di un tema diverso da quello solito della fallita invasione; qui il tema è ciò che realisticamente sarebbe potuto accadere in Inghilterra se l'invasione francese avesse avuto successo. L'altro aspetto di novità riguarda l'atteggiamento non sciovinistico dell'autore, che sa distribuire pregi e difetti tra gli eserciti contendenti in modo sorprendentemente equanime. I francesi

¹⁰ ANDREW CHERRY, *A sketch of the new national pantomime... the Magic of British liberty, or, The disgregation of Bonaparte: With the opening recitative &c. written by Mr. Cherry; The music composed and compiled by Mr. Holmes; The pantomime invented by Mr. McCready*, Birmingham, M. Swinney, 1803. Il playbill è nella raccolta curata da B.P. Bellamy (*Collection of Playbills, 1768-1835*) per il Department of Manuscripts del British Museum.

¹¹ ANONYMOUS, *The Invasion of England. A Farce in Three Acts with: An Address to the People of Great Britain, on the Impiety and Irreligion of the French, Printed for the Author by J. Whiting*, London, 1803.

sono avidi, non aspettano altro che di mettere le mani sulla Bank of England, e giurano di saccheggiare la nazione inglese come hanno fatto con quella italiana ed olandese; e tuttavia hanno combattuto bene, sono soldati esperti. Sul versante opposto, gli inglesi possono vantare il generoso contributo alle spese militari dei mercanti londinesi, ma l'esercito è mal addestrato, contando quasi per intero su reclute e sostituti che non hanno molta voglia di combattere per farsi ammazzare. Si capirà che la tematica è abbastanza seria. E allora perché l'indicazione del pezzo è "farsa"? Perché c'è farsa nei segmenti comici che satirizzano la paura per l'invasione dei mercanti londinesi (generosi dunque più per salvaguardare i propri interessi immediati che quelli ad ampio raggio della nazione), nonché nel *subplot* convenzionale dell'amore romanzesco di una figlia del capitano, che si traveste per arruolarsi e giacere con il fidanzato già reclutato.

L'ultimo dramma di cui intendo occuparmi apre l'orizzonte su di un aspetto della drammaturgia romantica influenzata dalle guerre napoleoniche, che meriterebbe un'argomentazione specifica ed ampia. In questa sede non posso che limitarmi a poche essenziali considerazioni. *Buonaparte, or, the Free-Booter*, è un "closet drama" pubblicato, ancora nel 1803, da John Scott Ripon alla vigilia del proprio arruolamento.¹² Sarà per questo che il registro fondamentale del testo è l'odio per i francesi correlato alla paura dell'invasione. Buonaparte viene rappresentato come un autocrate psicopatico e violento, che uccide o fa uccidere tutti i subalterni che appena osino contraddire le sue scelte politiche e militari, e che riesce a controllare l'esercito solo lasciando i soldati liberi di saccheggio e stupro. Il dramma non meriterebbe particolare attenzione, se non per l'aspetto cui accennavo, consistente nell'utilizzazione di Shakespeare per scopi di propaganda politica attuale. Il drammaturgo compie una sintesi di vari modelli shakespeariani. Anzitutto Riccardo III. Buonaparte è solo sulla nave, di notte, tormentato dai fantasmi delle sue vittime, come Riccardo di Gloucester nell'ultimo atto. Fra di loro c'è uno spettro che richiama il fantasma di Cesare nella tenda di Bruto a Filippi: «Remember Jaffa! aye, remember Jaffa! – the lamp burnt blue». Il duello tra il tiranno francese ed un giovanissimo ufficiale inglese ricalca il duello tra Macbeth e il giovane Siward, preliminare alla morte del tiranno scozzese:

BUONAPARTE. Ha! dost thou threaten beardless boy? 'tis Buonaparte whom thou darest; hear that name and tremble.

OFFICER. Were I a gallic slave I should tremble, but I am a free-born Briton, and can hear it without dismay.

¹² JOHN SCOTT RIPON, *Buonaparte, or, The free-booter: a drama*, London, S. Highley, 1803.

Ucciso il tiranno, l'imberbe ufficiale chiude il dramma con un apologo che è una parafrasi del discorso di Enrico V dopo la vittoria di Agincourt.

Pur nella sua innegabile banalità di scrittura drammatica, questo pezzo testimonia un fenomeno di rilevante portata nel teatro romantico inglese, ossia il ricorso a Shakespeare, e soprattutto ai drammi storici shakespeariani, per trovare parole e immagini atte a raffigurare emozioni e timori desunti dalla politica contemporanea. Solo tre anni prima, un memorabile *Richard III* recitato da George Frederick Cook aveva creato un paradigma di "villainy", che il recensore dello spettacolo sul «Monthly Mirror» aveva colto in questi significativi termini, proiettando dichiaratamente sul personaggio l'ombra di Napoleone:

We have seen Richard rendered more awful and terrific, but never more thoroughly detestable. [...], sensible of the barrier which separated him from the rest of his brethren, [...] and enjoying a horrible satisfaction in the possession of a faculty by which he hoped to overreach the rest of mankind.

Il recensore, affascinato dalla *performance*, vide nel personaggio una costruzione coerente di identità da esibire come campione negativo per un pubblico, stregato fino al delirio, alla ricerca positiva di una costruzione coerente di una identità collettiva e nazionale, esclusivamente, autenticamente, "British".

BISOGNO DI MUSICA E DISINCANTO

Giovanni Guanti

Carissimo Marcello,

nel settembre 2011 cadeva il quarantesimo anniversario del nostro primo incontro nella palladiana villa Cordellina-Lombardi, a Montecchio Maggiore, nell'ambito del primo *Seminario di studi e ricerche sul linguaggio musicale* ideato e diretto dal maestro Wolfango Dalla Vecchia.

Essere rimasti in contatto così a lungo, non soltanto grazie alle molteplici occasioni di incontro offerte dalla condivisa professione, lo trovo *miracoloso* ma anche un poco imbarazzante. Perché? Perché non riesco proprio a trovare il *giusto registro* tra quello consono a un'affettuosa lettera privata di viatico per la tua uscita dall'Ateneo fiorentino, e quello *accademico*, forse più adatto a un'occasione ufficiale come la partecipazione a questa *Festschrift* in tuo onore.

Alla fine, ritenendo inconcepibile (credimi!) che il mio nome non figurasse nel suo indice unitamente a quello di tutti gli altri che hanno voluto esprimerti affetto, stima e gratitudine, decido di lasciar briglia sciolta alla penna, certo che le mie fantasticherie – analoghe a quelle che tante volte e per tanti decenni ci siamo scambiati a *viva voce* – non ti parranno né inutili né troppo stravaganti.

Alessandria, settembre 2012

Entro fortunatamente in possesso di un epistolario sulla cui paternità posso esprimere alcuni sospetti ma nessuna certezza. Che l'autore lo abbia redatto per suo esclusivo diletto (e diletto?) mi sembra incontestabile, giacché i destinatari delle lettere sarebbero irraggiungibili persino dal più efficiente servizio postale. Scritte da un ipocondriaco, esse non si vergognano di mostrarsi per quello che sono: un *collage* di detti e contraddetti altrui. Non è il caso di evocare Walter Benjamin e il suo progetto di un libro composto soltanto di citazioni, e quindi capace di far emergere i significati unicamente attraverso il montaggio provocatorio dei materiali: da cos'altro, infatti, potrebbe mai nascere un testo se non da altri testi?

Ringrazio Maurizio Gagliardi per aver accettato di pubblicare una di queste lettere, e la mia paziente memoria che si è fatta carico di rintracciare le fonti (quasi mai esplicite) delle citazioni in esse presenti. Sappia il sagace

lettore – cui forse interesserà soprattutto capire dove un pensiero stia andando e non da dove, o da chi, provenga – che le iniziali W. e J. si riferiscono rispettivamente a Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) e alla sua più fortunata creazione letteraria, il compositore Joseph Berglinger; sappia anche che oltre a numerosi passi dello stesso Wackenroder, ne abbiamo riconosciuti altri attribuibili con certezza a: Hector Berlioz, Oswald Spengler, Miguel de Unamuno, Giacomo Manzoni, Henrik Ibsen, Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche, Karlheinz Stockhausen, Giovanni Piana, Richard Wagner, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Robert Schumann, Pier Paolo Pasolini, il profeta Michea, Friedrich Schiller.

Roma, 1 novembre 2005

Carissimi,

non saprei davvero dire chi di noi tre si trovi in una posizione più scomoda: se tu, W., morto da oltre duecento anni e quindi privato di ogni diritto di replica; o tu, misero J., che continui a esistere (come hai sempre fatto) soltanto nell'immaginazione; o io, che nell'Anno Domini... testimonia che *i cavalli sono i sopravvissuti degli eroi*, confessando che non ho più pace da quando mi avete inoculato i vostri dubbi:

“Che strana e curiosa cosa è l'arte! È possibile che abbia solo per me una forza misteriosa, e per gli altri uomini sia solamente un divertimento dei sensi, un piacevole passatempo? Che cosa l'arte è, in realtà, se per tutti gli altri è niente, e solo per me ha importanza? Non è l'idea più infelice del mondo fare di quest'arte tutto lo scopo della propria vita e la preoccupazione principale, e mettersi in testa mille cose belle intorno alla sua grande influenza sugli animi umani? Di quest'arte che nella vita reale di ogni giorno non ha un'importanza maggiore del gioco a carte e di qualunque altro passatempo?”.

Dubitando che il mio sguardo possa spingersi più avanti del vostro nel futuro, in dissenso con me stesso e con voi, vi evoco per lettera come *medium* e interprete, io, nano postero issato sulle vostre spalle di giganti; e vi evoco senza il timore di essere frainteso o interrotto, ma anche senza la speranza di essere smentito: il che è triste almeno quanto scoprire che persino i più temprati proverbi talvolta mentono. Non è sempre vero, infatti, che “chi muore giace, chi vive si dà pace”. Io, almeno, quella pace non riesco più a darmela: e perché poi? Per aver dato ascolto a un cattivo soggetto letterario il quale, per camuffare meglio la tossicità delle sue parole, le dichiarò frutto di *qualche ora oscura* e della *disperazione* dell'autore defunto che le concepì.

Sia almeno ben chiaro perché non esito a scrivervi:

“Una volta che un uomo è morto e casualmente è passato nella memoria di altri uomini, in che cosa si trova a essere di più che una delle tante finzioni poetiche che aborrisce? Vossignoria deve ben conoscere, attraverso i suoi studi, la sentenza che dice ‘operari sequitur esse’, ossia: ‘l’agire tiene dietro all’essere’; ma io aggiungo che esiste solamente ciò che agisce, e che esistere è agire, e che se don Chisciotte agisce su quanti lo conoscono con opere di vita, ciò significa che don Chisciotte è molto più storico e molto più reale di tanti uomini ridotti a puri nomi che si muovono in quelle cronache che voi, signor Licenziato, repute veridiche. Esiste solamente ciò che agisce.

Lo star lì a investigare se un tale è esistito o no, deriva dal fatto che noi ci ostiniamo a chiuder gli occhi sul mistero del tempo. Ciò che fu e ora non è di più, non vale assolutamente di più di ciò che ancora non è, ma che un giorno o l’altro sarà; il passato non ha esistenza più reale del futuro, e non agisce sul presente più di quanto vi agisca il futuro.

Che diremmo di un viandante che si ostinasse a negare il cammino che gli rimane da percorrere, e non tenesse per vero e sicuro se non quello già percorso? E chi vi dice che quei tali dei quali negate l’esistenza reale, non debbano esistere un giorno o l’altro, e che pertanto esistano già nell’eternità; o addirittura che non vi è nulla di concepito che nell’eternità non sia già reale ed effettivo?”.

Ben detto, da trarci addirittura fuori con le debite trasposizioni un’intera filosofia dell’ascolto musicale! E poiché in questa eternità (o limbo, se preferite) in cui ci incontriamo l’anacronismo non costituisce affatto reato, vi immagino attentissimi anche alle battute di questi altri *Spettri*:

“io credo, o sospetto, che tutti siamo degli spettri... In noi rivive non solo ciò che abbiamo ereditato dal padre e dalla madre, ma tutto un complesso di vecchie idee morte, di credenze superate e via dicendo. Non si può dire che tutto ciò sia realmente vivo dentro di noi; ma vi si trova comunque depositato, e noi non possiamo liberarcene. Basta che io prenda un giornale e che lo legga, ed ecco che mi sembra vedere i fantasmi insinuarsi tra le righe. Io credo che il mondo sia pieno di spettri, nascosti dappertutto, fitti come granelli di sabbia. Ed ecco perché tutti abbiamo una paura così terribile della luce”.

So che viaggiando attraverso la Germania del tardo Settecento (la tua, mio gracile e malinconico W.), ci si poteva imbattere in ogni angolo in qualcuno disposto a denudare la sua anima. Ed è forse proprio a causa di questo indecente esibizionismo, da cui noi pronipoti non siamo purtroppo ancora guariti, che non riesco a prendere la giusta (e vorrei dire: *profilattica*) distanza dai vostri insidiosi sermoni, che sembrano talvolta racchiudere profezie avveratesi soltanto di recente, tal altra invece soltanto cupe e distorte proiezioni dei nostri più inconfessabili timori. Certo è che quei sermoni, sia pure

letterari; e quel musicista, pur sempre immaginario; e quello scrittore, morto assai prima che nascessero i miei bisnonni, agiscono ancora (almeno su di me), rendendo assai scomoda questa condizione di centauro – mezzo romantico, mezzo post-romantico – costretto a scoccare frecce contro il più beffardo dei *ballons d'essai*.

Sappiate comunque che, lungi dall'essere genialmente *inimitabili*, le vostre esperienze sono quanto di più convenzionale si possa concepire. Chi non si è mai sentito, infatti, almeno una volta nella vita come ti sentisti tu, mio buon J., che rincasando dopo un concerto che aveva fecondato la tua anima al punto da trasformare *tutte le parti di essa in un solo nuovo organo, capace di comprendere e afferrare i miracoli celesti*, ti scopristi *misero e oppresso in una famiglia, in cui ogni pensiero e ogni atto erano indirizzati soltanto all'appagamento meschino dei più necessari bisogni fisici*? E sfido chiunque a trovare anche un solo individuo che non possa avvalorare per esperienza diretta simili confessioni:

quando la musica finiva era ancora infiammato del vino spirituale che lo aveva inebriato, e guardava con altri occhi la gente che passava... ed era come se fosse divenuto a un tratto più intelligente... Ma quando poi sedeva a pranzo dai suoi parenti ecco che di nuovo era scontento d'esser ricaduto nella vita prosaica, e che l'ebbrezza fosse sparita come una nuvola splendente. Quest'amaro contrasto tra il suo innato etereo entusiasmo e la partecipazione alla vita terrena di ogni mortale, la quale ogni giorno ci strappa con violenza dai nostri sogni, lo tormentò per tutta la vita.

Del resto, miei candidi amici, neppure la vostra denuncia dei padri ostili alla vocazione artistica dei figli – ai quali si consigliavano o imponevano mestieri da essi giudicati insostenibili o indecenti – era una novità, poiché già il profeta Michea aveva ammonito così: «i nemici dell'uomo sono quelli di casa sua» (7,7). E poi, se un sogghigno di compatimento o di scherno basta a far abortire una vocazione, non vuol dire che le sue radici non erano poi così salde e che è andata forse meglio così? Non voglio comunque rimproverarvi, ma soltanto ricordare che non soltanto ai vostri tempi molti genitori dovevano avere la tempra del padre di J., il quale *disprezzava e aborrisce tutte le arti come ancelle dei piaceri sfrenati e delle passioni e come adulatrici del mondo dei ricchi*. Un poco d'umiltà, dunque...

Del resto, non ammiravate (un po' troppo per i miei gusti) Jean-Jacques Rousseau? e il Tempo non vi appariva ancora il bene più prezioso dell'uomo? I credenti se lo immaginavano ancora come uno *stadio* dove la sia pur breve e faticosa 'corsa terrena', purché coscienziosamente condotta sino al traguardo, poteva far vincere addirittura un eterno *relax*. Voglio comunque bruciare anch'io un granello d'incenso sull'altare dell'autore del *Contratto sociale* e dell'*Emilio*:

“Perdere tempo appare il più grande delitto che l’uomo possa compiere contro se stesso, contro il prossimo e contro Dio. Tutte le diverse maniere di perder tempo si richiamano l’una con l’altra; e, se l’ozio e la vana occupazione del proprio tempo allontanano dalla virtù, esse contribuiscono tutte in egual modo alla degenerazione morale: dunque, anche l’alienazione dell’uomo nel godimento o nella pratica della musica conduce alla perdita della sua libertà, sottraendolo di fatto ai propri doveri di solidarietà verso la famiglia, gli amici e la patria”.

Era tutta gente ben piantata su principi di moralità e buon senso, attaccatissima al lavoro e fedele al dovere *perinde ac cadaver*, quella che ragionava così, mio crucciato W.; gente come tuo padre, autore di un libricino (*Considerazioni sopra gli affari e i piaceri*) che sentenziava, in spirito di *ragionevole* e *ragionata* religiosità, come il massimo piacere consistesse sempre nel sapersi rendere utili agli altri. Gente dunque assai diversa da voi e da me, ancora fiduciosa negli ideali altruistici dell’Illuminismo e che non poteva guardare senza sospetto il formarsi di caratteri così ondivaghi e complicati.

“Non parla contro la maturità di uno spirito il fatto che esso abbia qualche verme”. Riprendo a scrivervi dopo altre letture e la pausa-pranzo, un’incombenza tutto sommato gradevole che non potrò purtroppo mai condividere con voi, tolleranti compagni che, invisibili, mi avete scortato al bar senza mai esortarmi a irrompere nell’attigua sala dei *videogame* per ricordare anche ai forzati dell’ozio organizzato e legalizzato che *perdere tempo è il più grande delitto che l’uomo possa compiere contro se stesso, contro il prossimo e contro Dio*.

No, non mi reputo meno audace di voi, ma vivo (così precariamente issato sulle vostre spalle) nell’epoca del frastuono e delle immagini inarrestabili, in cui tutto sembra congiurare contro l’orecchio attento e lo sguardo perspicace. Il mio coraggio è quindi assai diverso dal vostro, perché non incita ad attaccare (neppure i mulini a vento) ma educa a difendere e a difendersi: insomma, insegna a resistere. Ed io appunto resisto e mi difendo: mi difendo dai vostri obliqui sermoni, che forse sarebbe stato meglio non aver mai ascoltato; ma anche vi difendo dai microcefali estaticamente interfacciati agli schermi ronzanti, la cui sola vista basta a evocare il vostro dubbio trafiggente: *“È possibile che l’Arte abbia solo per me una forza misteriosa?”*.

Dubbio tanto corrosivo quanto l’*amaro pensiero* che un giorno infausto attanagliò il povero J.; e cioè *che egli, nonostante tutto il profondo sentimento e il vero senso d’arte che lo animava, non era affatto utile al mondo e gli giovava ancor meno di un operaio qualunque. Spesso ricordando con malinconia l’entusiasmo puro e ideale di quando era ragazzo, pensava a suo padre, e come questi si fosse dato pena per far di lui un medico onde lenire la*

miseria degli uomini, guarire gl'infelici e così essere utile al mondo. Chissà, pensava qualche volta, se non sarebbe stato meglio.

È istruttivo constatare come più di due secoli fa – quando i *diritti del sentimento* parevano battere il passo con i battaglioni della Rivoluzione Francese, difensori dei sacrosanti *diritti dell'individuo* – fosse già tanto facile precipitare dalle stelle alle stalle con la *testa assordata dalle piccole e vane miserie terrestri*. Come capitò spesso a J., il quale, ancor ebbro di musica, vedeva guastati i suoi momenti migliori *da qualche futile motivo: il bisticcio delle sorelle intorno a lui per un nuovo vestito, le recriminazioni della sorella maggiore perché il padre non aveva potuto darle sufficiente denaro per le spese di casa, il racconto del padre stesso su un malato in stato veramente deplorabile*. Comprendo e deploro questi meschini incidenti di percorso, ma ciò non m'induce ad amare i sentimentali e, tantomeno, gli *esibizionisti del sentimento* come voi due. Se foste nati più tardi, avreste potuto usufruire come me della protezione (estetica ed estatica insieme) del *walkman* per isolarvi dal mondo esterno, tutelando così nel modo migliore quegli *oscuri sentimenti nascosti in noi come angeli* che, a detta vostra, costituiscono la parte più preziosa della natura umana e che nessuna arte sa risvegliare meglio della musica.

Non offendetemi, e non addoloratemi, annoverandomi fra quei Filistei che ritengono che J. avrebbe fatto meglio a obbedire a suo padre, il quale *fin da principio aveva visto con malumore tanta inclinazione per la musica e voleva perciò indirizzarlo alla medicina come alla scienza più benefica e, fra tutte, la più utile al genere umano*. Mai e poi mai agirei come costui, il quale, vedendo come *l'amore per l'arte dei suoni cresceva sempre più nel giovinetto, fece un fermo e serio tentativo per distrarlo dal dannoso attaccamento a un'arte, la cui esercitazione non era, secondo lui, molto più su dell'ozio e che solo appagava la voluttuosità dei sensi*. Ciò nondimeno, e per quanto mi costi riconoscere a quell'arcigno genitore il dono della chiarezza, non posso escludere che egli abbia visto il figlio andarsene a ingrossare la schiera dei disoccupati e dei depressi, ratificando così la più infausta delle diagnosi:

“L'uomo euro-occidentale non dovrà più attendersi una grande pittura e una grande musica. Le sue possibilità architettoniche si sono esaurite già da cento anni. A lui sono solo rimaste possibilità nel dominio dell'estensione. Ma io non vedo che svantaggio dovrebbe esservi se una generazione valida e piena di speranze illimitate verrà a sapere tempestivamente che una parte di tali speranze sono vane. Anche se queste fossero le più care, chi vale qualcosa saprà abbandonarle e imporsi. Certo, l'esito potrà essere tragico per taluni quando, negli anni decisivi, acquisteranno la certezza che per essi [...] non è più possibile alcuna conquista. Che costoro crollino. Finora tutti hanno creduto che in tali dominî non esistano limiti di sorta; si è voluto che ogni epoca abbia suoi

limiti di sorta; si è voluto che ogni epoca abbia suoi compiti in qualsiasi dominio, compiti che nel nostro caso ci si è dati a cercare sforzatamente e con una cattiva coscienza, per rendersi conto solo postumamente in che misura una tale convinzione fosse fondata o no e se il lavoro di tutta una vita fosse stato necessario oppure superfluo. Ma chiunque non è un mero romantico non indulgerà in simili attitudini. [...] Finora una massa enorme di spirito e di energia è stata sciupata su false vie. L'uomo euro-occidentale, così storico nel suo pensare e nel suo sentire, si trova in un periodo in cui non si rende conto della propria direzione. Egli tasta e cerca e si smarrisce quando le circostanze esterne non gli sono favorevoli. Ma ora il lavoro di millenni gli darà finalmente la possibilità di riconoscere e di esaminare il luogo della sua vita nel complesso di una civiltà, e però anche ciò che egli può e che deve fare. Se per effetto di questo libro uomini della nuova generazione si dedicheranno alla tecnica invece che alla lirica, alla marina invece che alla pittura, alla politica invece che alla critica della conoscenza, essi faranno proprio ciò che io desidero, né si potrebbe desiderare per essi nulla di meglio” .

Horribile dictu! più colletti bianchi e meno poeti? meno pittori e più naviganti (sia pure anche virtuali)? E, addirittura, più politici e meno critici della conoscenza? Ma va a cagare, Spengler, *fuck you!* No, e poi no, almeno nel limbo in cui v'incontro, cari W. e J., è ancora permesso pensarla diversamente da quello iettatore (*entschuldigung* per la coprolalia: ma quale altra consolazione resta, oltre ad essa, a chi va sempre più convincendosi della propria superfluità?). Infatti, persino i musicisti più impegnati – nell'accezione che aveva il termine 'impegnato' ai miei tempi, e non in quella odierna di 'non disoccupato' – devono amaramente riconoscere la miserevolezza del momento:

“temo che la pressione sociale si imponga ormai negativamente non solo sui meno convinti, ma ahimè anche su chi meriterebbe di trovare ogni attenzione nella circolazione musicale. E riuscire a farsi accettare come compositore è oggi, più di decenni fa, un'impresa che non necessariamente riesce a tutti, fossero pure i più dotati; soprattutto per limiti – anche estremamente positivi sul piano umano – di carattere e di comportamento. È per questa ragione, ne sono certo, che ho sovente assistito alla (auto)esclusione, (auto)emarginazione dalla circolazione musicale di giovani che a mio avviso possedevano tutte le qualità e la forza interiore per imporsi come validi compositori del nostro tempo. Per loro più che per altri la società contemporanea si è davvero presentata come una giungla ostile, dove era impossibile ricevere ascolto se non a prezzo di una inaccettabile perdita di decenza personale: la scelta è stata in questi casi quella dell'abbandono della sfida, della scelta di continuare il proprio lavoro nel silenzio, in un ambito ristretto se non quasi privato (si veda la diffusione del 'fai da te' elettronico presso tantissimi giovani

compositori), rifiutandosi di vendersi a un mercato e a una routine ai quali non avevano neppure tentato di adeguarsi. Pensavano, e giustamente, che fare i compositori volesse dire un'altra cosa".

E non pensaste in fondo anche voi così, un paio di secoli fa, miei inestimabili amici? Ma lasciamo sfogare il nostro J.:

Quali ore felici, io vissi da ragazzo nella grande sala dei concerti! Quando mi sedevo silenzioso e senza esser visto in un angolo, ed ero incantato da tutto il lusso e la magnificenza che mi stavano d'attorno, e così intensamente desideravo che un giorno tutti quegli uditori si radunassero per ascoltare qualche mia opera, con la quale io fossi stato capace di avvincere i loro sentimenti! E adesso siedo davvero di frequente proprio nella stessa sala e dirigo anche opere mie; ma tutto è diverso!

Come mai potei pensare sul serio che tutti questi ascoltatori, così superbi dei loro gioielli e dei loro abiti di seta, si radunassero davvero per gustare un'opera d'arte, per infiammare il loro cuore, per offrire la loro sensibilità all'artista? Se tutte queste anime non riescono a commuoversi neppure quando sono nel duomo maestoso, nella festa più sacra, mentre tutto ciò che di più grande e di più bello hanno l'arte e la religione tenta di penetrare con violenza entro di loro, come potrebbero commuoversi nella sala di un concerto? La sensibilità e il gusto non sono più di moda e sono quasi diventate cose inopportune; provar commozione davanti a un'opera d'arte sarebbe così strano e ridicolo com'è strano e ridicolo mettersi a parlare all'improvviso, in società, in versi e in rime, quando ci si serve per tutta la vita di una prosa ragionata e accessibile a tutti. E per simili anime io mi affatico tanto? Per queste mi eccito in modo da far sì che anche gli altri qualche cosa debbano sentire? Questo è l'alto destino al quale credevo di essere nato?"

Che retorica tirata! Per buona creanza ho permesso che giungesse alla fine, pur detestando sia il genere (ogni "Lamento di artista misconosciuto che lotta eroicamente contro il pubblico senza cuore e l'aspro destino per farsi apprezzare" mi fa venire in mente, per contrappasso, il detto napoletano: *Chillo chiagne e fotte, fotte e chiagne*), sia il tono, consono più a una sfiorita zitella che a due giovanotti come voi. *La sensibilità e il gusto non vanno più di moda e sono quasi diventate cose inopportune*. E allora? Mi guarderò bene dall'infierire vilmente su uomini già morti o mai nati, sostenendo che la musica – divenuta per la loro generazione, e ancor di più per le successive, una placenta in cui starsene comodamente rannicchiati per non sentire le cacofonie del mondo – avrebbe fatto meglio a non rinunciare del tutto all'illusione di continuare a essere, di queste cacofonie, anche la più fedele cassa di risonanza. E non avete appena visto come persino gli evangelisti di un'arte *impegnata e progressiva*, lievito necessario alla crescita di una Società Nuova, abbiano dovuto arrendersi all'evidenza di ciò che voi, miei

sprovveduti W. e J., avevate già dolorosamente constatato più di duecento anni fa? e cioè che

“il peggio sono le relazioni in cui l’artista si trova impigliato. Fra tutte, la ributtante invidia e la malignità, le piccole odiose costumanze, e gl’incontri, e la subordinazione dell’arte alla volontà della Corte (mi ripugna raccontarlo) , ed è tutto così indegno e umiliante per la dignità umana che la mia lingua non ne dirà una parola. Una grande sfortuna per la musica è che proprio a quest’arte siano necessari una quantità di aiuti materiali, soltanto perché l’opera possa esistere!

Io chiamo a raccolta e innalzo tutta la mia anima per poter produrre una grande opera... e cento persone senza sensibilità e vuote vi debbono poi metter bocca, con mille pretese”.

Voi due, che gli storici della letteratura tedesca e dell’estetica musicale descrivono come paladini del più sfrenato egocentrismo; voi, che sareste stati impegnati soltanto a contemplarvi l’ombelico e a far di voi stessi il centro dell’universo da non aver né occhi né orecchi per altro, voi centraste invece magistralmente il bersaglio grosso: sì, è davvero *una grande sfortuna che proprio alla musica siano necessari una quantità di aiuti materiali, soltanto perché l’opera possa esistere*. Perché, permettetemi la postilla: se davvero di *sfortuna* si tratta, essa è inseparabile dalla più invidiata prerogativa della nostra arte: farci apprezzare *per sonos* i meccanismi del conflitto, della concordia e dell’unanimità sociale. E, per ripetere il medesimo concetto con altra voce, ben più sapiente della mia:

Nel grido è come se la volontà chiamasse se stessa – e la musica stessa esiste in quanto si chiama e rinnova di continuo questo richiamo. È qui formulata, benché solo in immagini, l’idea assai notevole di una sorta di socialità intrinseca che fa parte della stessa essenza della musica: una volta uscita dalla sotterranea solitudine da cui essa ha origine la musica prende subito forma di un dialogo. Ogni suono è qualcosa di simile a una domanda a cui risponde un altro suono – a cui io stesso rispondo come ascoltatore entrando in un rapporto simpatetico con esso. Il momento catartico, liberatorio, che certo anche nella musica non può mancare benché essa sia così prossima ai travagli della volontà, sta in questa essenza comunicativa della musica, in questo dialogo che partendo dall’interno del brano arriva a implicare e a coinvolgere l’ascoltatore. ‘La volontà chiama, e nella risposta riconosce se stessa; e così la chiamata e la risposta diventano in essa un gioco con se stessa pieno di incanto e consolatore’.

Senza dubbio ogni singola arte rivendica il diritto e il dovere di crearsi un proprio pubblico, attento o distratto, polemico o devoto, elitario o di massa. Ma la musica, la musica.... voglio essere infantilmente immodesto e perfido, poiché anch’io Le appartengo, e perciò paragono il richiamo dionisiaco

di un concerto (di qualsiasi genere, non sottilizziamo adesso sul repertorio) alla vocina fin troppo urbana di una mostra di pittura!

Deliro per troppo amore, dico castronerie? No! Potreste mai concepire, non dico già una Woodstock, anche soltanto una Bayreuth, “nata dallo spirito delle arti figurative”?

E ditemi: chi ha mai visto le forze dell’ordine caricare migliaia di esaltati desiderosi soltanto di vedere, toccare, abbracciare e baciare un pittore? E chi ha mai visto *teenagers* disposte a farsi sbattere *coram populo* su un palco da uno scultore?

Così, proprio l’arte che ci pone (e che vi poneva) in uno stato di esaltazione tale da giustificare che uno dei soliti esagerati l’abbia poi considerata l’unica veramente *romantica*, perché l’Infinito è il vero soggetto della musica, è pur sempre anche l’arte che con più forza e convinzione sa gridare: *homo sine pecunia imago mortis*. E poiché sembra assodato che nessuna società possa fare a meno della musica (il contrario è ancora tutto da dimostrare, e sarebbe davvero istruttivo se qualcuno lo facesse), mi sembra doveroso evidenziare un altro aspetto sicuramente positivo della questione, e senza dubbio il più interessante: l’esercizio della musica permette sempre nuove e sorprendenti scoperte nel campo dell’interdipendenza sociale. Prova ne sia che Confucio, Platone e Aristotele hanno consegnato le rispettive riflessioni su di essa a scritti dedicati espressamente al più generale problema della struttura della società e dell’organizzazione dello Stato.

Carissimi W. e J., torno a voi dopo qualche ora di sonno ristoratore. Essendovi già sporti tanto avanti nel tempo da assistere a una rappresentazione di *Spettri*, vi pregherei adesso di retrocedere dal 1881 al 1852 per ascoltare l’“Intervista col ministro dell’Interno” contenuta nelle *Soirées de l’orchestre* di Hector Berlioz, un collega di J. figlio anche lui di un medico che ne ostacolò in tutti i modi la devozione a Euterpe:

“Il momento è poco favorevole, si sa, al movimento delle arti; e anche la musica non si muove affatto, dorme! Si direbbe morta, se non fossero i moti febbrili delle sue mani, che si spalancano e si richiudono convulsamente durante il sonno, come se dovessero afferrare qualche cosa. Poi sogna, e sognando parla ad alta voce.

Il suo cervello è pieno di visioni strane; essa interpella il ministro dell’Interno; minaccia, muove lagnanze. ‘Datemi del denaro, – grida con voce sorda e gutturale – datemi molto denaro, oppure chiudo i miei teatri e do un congedo illimitato ai miei cantanti; e poi, in fede mia! Parigi, la Francia, l’Europa, il mondo e il governo s’arrangeranno come potranno. Il pubblico pagante non viene da me, è colpa mia? Non vuol venire neanche senza pagare, è colpa mia? E se non ho più danaro per farlo venire pagandolo, è colpa mia? Ah! se ne avessi per comprare gli ascoltatori,

vedreste che folla ci sarebbe alle mie feste <LO STANNO GIÀ FACENDO, COGLIONE, E CON UN SUCCESSO SUPERIORE A OGNI TUA ASPETTATIVA >.¹

Ma il ministro si ride delle minacce come delle lamentele; ricaccia la chiave della cassaforte nelle profondità della tasca, e risponde tranquillamente con un buonsenso terribile: ‘Sì, apprezzo le tue ragioni, mia povera Musica, tu vorresti essere indennizzata delle tue perdite a condizione che, se mai tu farai dei guadagni, te li terrai. Ecco un sistema per te comodo, eccellente, delizioso; lo ammiro, ma mi astengo dal metterlo in pratica. Proposte del genere si fanno a dei briganti di monarchi, a degli scellerati d’imperatori, a dei sinistri sovrani assoluti rotolanti nell’oro, rimpinzati dai sudori del popolo, non ai ministri d’una giovane repubblica, affetta fin dalla nascita da certi vizi di costituzione che l’obbligano a preoccuparsi anzitutto della sua salute personale. [...] se le persone perbene s’allontanano da voi, Signorina, gli è che voi frequentate troppo le cattive compagnie. Se la vostra borsa è vuota, gli è che voi spendete troppo in gingilli, in vezzi di dubbio gusto, in lustrini, in princisbecchi d’ogni specie, costose inutilità che si convengono solo a ballerine sulla corda. Se oggi i vostri affari vanno male, se le vostre imprese falliscono, se ci si ride di voi, se voi vi rovinate, prendetevela solo con i detestabili consiglieri che ascoltate, e colla vostra ostinazione a respingere gli avvertimenti sensati che qualche volta il caso vi fa arrivare alle orecchie.

D’altronde, dove avete preso i vostri consiglieri, i vostri economi, i vostri direttori di coscienza? Sciocca che siete! Non è evidente che quelli che vi circondano sono i vostri più crudeli nemici? Gli uni, che non amano niente al mondo, tanto più v’odiano in quanto sono costretti ad aver l’aria di amarvi; gli altri vi detestano perché non conoscono niente di quel che vi concerne, e sentono internamente l’immenso ridicolo di cui si coprono riempiendo delle funzioni a cui sono completamente inadatti; altri infine, che una volta vi adoravano, ora vi odiano e vi disprezzano, perché vi conoscono troppo. Vergogna! Siete una prostituta senza spirito! una vera femmina da Opéra, una ‘femmina d’affari’, come diceva Voltaire, ma tuttavia senza intendervi d’affari, assurda nella scelta dei vostri amministratori e d’una fiducia in loro vicina alla stupidità”.

Niente male, nevvvero, il grido del bellicoso *Jeune-France*? Anche se pare non giungesse più lontano dei vostri sospiri di autocommiserazione: di quella, per intenderci, che in un’ora oscura di agonia ti ispirò, mio povero J., una ‘Lettera al Padre’ che testimoniava di un’anima abbandonata da tutto e da tutti, e spogliata persino della convinzione di avere intrapreso, di contro all’opposizione degli uomini e alle tentazioni del mondo, una carriera pur sempre bellissima. E di averla anche percorsa sempre nel modo più giusto e

¹ Questa glossa cafona, che compare a matita e in anodino stampatello sull’originale della lettera, mi induce a credere che sia stata scritta in un secondo momento da una mano diversa da quella dell’autore.

coerente, consapevole che *le leggi della morale sono anche le leggi dell'arte*.

Questa lettera, che non mi stanco di leggere e rileggere, col suo patetico *mea culpa* mi ha tolto (come confessai all'inizio) quella pace che forse non è concessa neppure a voi, che giacete chissà dove. Ditemi almeno, prima di separarci, se fu in uno di quei momenti in cui, grazie proprio *alla particolare e profonda essenza della musica*, sentiste più veridico che mai *l'eritis sicut dei*, che aveste l'imprudenza (e l'impudenza e l'impertinenza) di scrivere queste parole che vi condannano senza appello? Chi, infatti, in un'epoca di buonismo schifoso come la nostra e per quanto personalmente oberato di peccati, non scaglierebbe la prima pietra contro di voi? E come giustificare altrimenti che con la *stoltezza giovanile* quest'uscita così *politically incorrect*? Esito addirittura a riprodurne integralmente il testo:

se una vecchia mendicante, tutta storpiata e gobba, veniva alla porta vestita di stracci, che non potevano ripararla dal gelo dell'inverno, ah, non c'è al mondo alcuna impressione così terribilmente amara, così capace di spezzare il cuore, come quella dalla quale Joseph era allora colpito.

Pensava: 'Buon Dio! è questo dunque il mondo, così com'io lo vedo? Ed è questa dunque la tua volontà, che io debba mischiarmi nel pigia pigia della folla e prender parte alla miseria comune? Eppure sembra di sì; e mio padre lo predica sempre, che è dovere e destino dell'uomo di vivere in mezzo agli altri, di dar consigli ed elemosine, di fasciar ferite ripugnanti, di curare brutte malattie! Ma una voce profonda mi chiama e mi dice con forza: no, no! tu sei nato a una mèta più alta e più nobile!'

Per vostra fortuna, almeno in Germania si troverà sempre qualcuno disposto a prendere alla lettera i Cattivi Maestri e a superarne le più chimeriche aspettative, in modo che poi questi ultimi vengano (per così dire) automaticamente scagionati davanti al Tribunale della Storia dalla *spaventosa* diligenza dei loro stessi allievi. Venite dunque a vedere come ha inciso la lezione di J. su un collega convinto come lui di librarsi sopra la

miseria comune e di esser nato a una mèta più alta e più nobile: Gli attentati negli Usa? La più grande opera d'arte di tutti i tempi. Che degli spiriti compiano una cosa del genere, che delle persone provino per dieci anni come pazzi in modo totalmente fanatico per un concerto e poi muoiano: questa è la più grande opera d'arte che in assoluto esiste nel cosmo. Gente così concentrata su una recita e poi 5000 persone che vengono cacciate nella resurrezione in un momento: al confronto, noi compositori non siamo niente''.

Sfortunatissimo J., fortunatissimo Karlheinz, quali disillusioni doveste mai sopportare incamminandovi verso quell'età matura, che fu invece im-

possibile raggiungere al nostro W.! Tu, che disdegnasti *mischiarti nel pigia pigia della folla e prender parte alla miseria comune*, neppure sul letto di morte hai capito che non avresti dovuto permettere alla Musica di rovinarti la vita. Perché essa (come hanno dimostrato scienziati e sociologi, salvo qualche ridicolo *Bastian contrario*) fa sempre e soltanto bene.

TELEVIDEO Ve 30 Gen 18:32:38 17.20

MUSICA CLASSICA CONTRO VANDALI IN METRÓ

Teppisti, attenti! È arrivata una nuova arma contro il vandalismo nelle stazioni della metropolitana: la musica classica, meglio se noiosa.

L'esperimento è stato effettuato con successo a Newcastle, in Gran Bretagna: grazie alla diffusione della musica "a bassissima energia" di Delius, compositore poco noto al di fuori del Regno Unito, i casi di vandalismo sono in calo.

La musica sembra infatti in grado di allontanare i giovani che di sera si riuniscono nelle stazioni, bevono alcolici e si abbandonano ad atti vandalici.

Carissimi, quale eco hanno ancora le vostre parole, e che pena provo nel ripetermele:

“Che cosa l'arte è, in realtà, se per tutti gli altri è niente, e solo per me ha importanza? Non è l'idea più infelice del mondo fare di quest'arte tutto lo scopo della propria vita e la preoccupazione principale, e mettersi in testa mille cose belle intorno alla sua grande influenza sugli animi umani?”

Ne risuona talvolta persino quella Rete che costituisce ormai un regno a se stante, confinante con il vostro e con il limbo in cui ci incontriamo. Presi nelle sue maglie, individui innumerevoli, interconnessi in un quasi totale anonimato continuano, *sperando contro ogni speranza*, a comporre, a dipingere o a poetare. Visto poi che a unirsi non ci sono riusciti i proletari di tutto il mondo, purtroppo, che ci provino almeno loro! Non fatevi però troppo in-

curiosire da queste nostre ultime novità (voi che avete pur sempre assistito alla Grande Rivoluzione dell'89) ma compiangeteci semmai, giacché correggerci non vi è proprio possibile: soprattutto quando ci vedete tentati dai gorgi del solipsismo, che già inghiottirono il nostro fragile W. Da parte mia, dubitando che l'invocazione corale 'Abbracciatevi, Millionen' sia tecnicamente realizzabile *on-line*, confido almeno che un'e-mail si presti per inviare un *bacio al mondo intero*. Presto mi dedicherò al più tradizionale girotondo, che pare funzioni come rimedio apotropaico (non si sa ancora bene, però, quanto efficace) anche contro il sempre più imperioso comando: *Prosternatevi, moltitudini*. Noi tre insieme – mi permetto di parlare anche a nome vostro, ma non vedo cos'altro potrei fare – concediamoci pure il lusso di continuare a proclamare (almeno finché sarà ancora possibile) che esiste pur sempre un Creatore, o almeno qualche *lieber Vater*, che non insegna che il tempo è, unicamente e necessariamente, soltanto denaro.

E sì, perché è questo che ci vuole soprattutto nel mio paese e contro l'andazzo dominante, così descritto da un acuto osservatore straniero:

“Ebbene! crederesti che questi luoghi un tempo così terribili, oggi tanto incantevoli, sono pressoché deserti? gli Italiani li conoscono appena! non se ne parla da nessuna parte; le preoccupazioni mercantili sono così forti tra gli abitanti di questo Bel Paese che non si interessano ai più straordinari spettacoli naturali se non in ragione dei rapporti che possono ravvisare tra essi e le questioni industriali che li agitano giorno e notte. [...] Da un capo all'altro di questa terra già così ricca di poeti, di pittori, di musicisti, che fu dopo la Grecia il secondo grande tempio dell'arte, dove il popolo stesso ne aveva coscienza, dove gli artisti eminenti erano onorati quasi come lo sono oggi nel nord dell'Europa, in tutta Italia dunque, non si vedono che officine, laboratori, botteghe, mercati, magazzini, operai di ogni sesso e di ogni età, bruciati dalla sete dell'oro e dalla febbre dell'avarizia, onde agitate dagli affari degli speculatori; dall'alto in basso della scala sociale non si sente risuonare che il rumore del denaro”; [...] La Francia, questo paese dell'indifferenza e del motteggio, è la terra dell'arte, se paragonata all'Italia moderna. Ed è là che il nostro ministro dei cori ha avuto l'idea di mandarmi per trovare dei cantanti! Eternità dei pregiudizi! Bisogna proprio che noi siamo, perfino noi, stranamente immersi nella nostra individualità, per ignorare a tal punto i costumi imbarbariti di questa contrada dove l'arancio fiorisce ancora, ma dove l'arte, morta da lungo tempo, non ha lasciato neppure un ricordo”.

(prima della frettolosa chiusura, seguono alcuni appunti quasi indecifrabili e di mano altrettanto ignota di quella dell'Autore, tra cui si riesce appena a leggere un sibillino AREA 10 ESTINTA).

Mi scuserete, vista la gravità della situazione, se vi ho interpellato anche come Resistenti (sia pure a modo vostro); e sperando di non aver turbato troppo la vostra pace con questa lettera, mi dichiaro il vostro,

??

P.S. Con voi posso essere masochisticamente sincero: ho un incubo ricorrente. Un cuoco geniale profonde in un banchetto tesori d'inventiva e buon gusto. La maggior parte degli invitati declina però l'invito o non lo riceve neppure. I pochi che si presentano per onorare l'invito nel luogo e nel tempo stabiliti risultano però malati di stomaco, inappetenti o abituati al fastfood, cosicché di tutto quel ben di Dio una parte resta negletta in tavola, e un'altra viene immeritadamente e stoltamente ingurgitata in fretta e in furia, nella più completa indifferenza. Al risveglio, associo immancabilmente quest'incubo a un'altissima voce fatta tacere troppo presto: *La morte non è nel non poter comunicare, ma nel non poter più essere compresi.*

MUSICISTI E LETTERATI IN ITALIA NEL SECONDO DOPOGUERRA TRA COLLABORAZIONI E GIOCO DEI RUOLI (1946-1960)

Adriana Guarnieri Corazzol

Il gioco dei ruoli che caratterizza il rapporto librettista/compositore nella produzione operistica del secondo dopoguerra è ovviamente omogeneo alla fisionomia storica e formale del panorama operistico che le corrisponde: l'aspetto di continuità col passato nonostante i decisivi rivolgimenti politici. Protagonisti e linguaggi largamente riproposti – a causa di una generalizzata astensione della nuova generazione dalla forma operistica nella sua formulazione d'avanguardia (dedita a un “razionalismo integrale” poco incline all'eterogeneità del mezzo scenico) – sostanziano una produzione nuovamente massiccia per quantità, dopo la pausa inevitabile della guerra.¹ Alla ripresa produttiva si affianca negli anni Cinquanta uno sforzo di trasmissione (e dunque una ripresa di popolarità dell'opera italiana) legato soprattutto alla diffusione radiofonica, che li apparenta ai primi anni del Novecento, con la loro costruzione di politeami. La radio, mezzo economicamente accessibile (a differenza del grammofono e degli stessi teatri) e diventato familiare durante il conflitto, si incarica di mettere in onda prime decisive per la fisionomia operistica del dopoguerra quali – nel solo 1950 – *Orfeo vedovo* di Savinio, *Morte dell'aria* di Scialoja e Petrassi, *Il tenore sconfitto* di Brancati e Tommasini; se pure nell'ambito del Terzo Programma, creato nel 1949 da un'iniziativa di specificazione delle reti e perciò indirizzato a un'élite.²

¹ Per una trattazione articolata degli anni trattati qui (1945-1960) si veda RAYMOND FEARN, *Italian Opera since 1945*, Amsterdam, OPA/Harwood Academic Publishers, 1997. Per alcuni dettagli si può vedere anche «Nuova rivista musicale italiana», n.s. IV/3, luglio-settembre 2000 (Atti del convegno 1900-2000. *Un secolo di musica in Italia*, III, Roma 1999). Per un rapido profilo complessivo che comprende questo periodo si veda anche ANTONIO CIRIGNANO, *Il teatro nel secondo dopoguerra*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, dir. Alberto Basso, vol. II (*Gli italiani all'estero – L'opera in Italia e in Francia*), Torino, UTET, 1996, pp. 487-533; per osservazioni più mirate JÜRGEN STENZL, *Vom Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren, Frits Knuf, 1990, capp. 10 e 11 (pp. 163-191).

² Per notizie sulla programmazione radiofonica nel dopoguerra si veda ROBERTO GIULIANI, *La musica alla RAI. Dagli anni della riorganizzazione al Terzo Programma (1945-1954)*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini & Associati, 1999, pp. 175-209.

Queste tre opere forniscono già delle indicazioni sulla costanza dei ruoli assunti da librettista e compositore nel secondo dopoguerra rispetto ai decenni che precedono.³ Savinio (scrittore, drammaturgo e critico oltre che compositore, scenografo e regista) ha musicato un testo forte proprio, nella scia dei poeti-operisti scapigliati e novatori quali Boito. Ma si trova – come allora – isolato, a fronteggiare coppie in cui l’apporto dei letterati si propone come eteronomo (pur senza rinunciare agli atteggiamenti e temi della modernità): nel solco dei libretti scapigliati “alimentari” del secondo Ottocento. Troviamo così per esempio, in *Morte dell’aria*, la “moralità” al posto di una drammaturgia fondata sull’intreccio, e l’astrazione del personaggio-emblema al posto della concretezza del personaggio-carattere: richieste da una musica intesa a mettere in luce il parametro timbrico e a proporre una vocalità scarna e un costruito antiretorico.⁴

Pur costituendo un fattore di continuità rispetto ai primi decenni del secolo, l’ampia partecipazione di poeti e scrittori di nome alla produzione operistica (da Brancati a Moravia, da Calvino a Soldati a Buzzati) è comunque uno dei contrassegni più evidenti di questo secondo dopoguerra. Più che per il passato essa sembra comportare l’idea di una collaborazione tra musica forte e libretto forte: sia nella riproposta di modelli prestigiosi (*Billy Budd* di Quasimodo – da Melville – e Ghedini; *Il cordovano* di Cervantes - nella traduzione di Montale – e Petrassi), sia nell’offerta di adattamento di un proprio testo: *La gita in campagna* di Moravia-Peragallo (da *Andare verso il popolo*) e Peragallo, occasione di un famoso putiferio alla Scala; *La panchina* di Calvino (da *Marcovaldo*) e Liberovici, altro spettacolo molto discusso a causa della comparsa di prostitute in scena.

In più d’un caso la collaborazione al libretto di scrittore e musicista è siglata, come abbiamo visto, dalla compresenza delle firme: una situazione impensabile nel secolo d’oro del melodramma, quando l’eventuale intervento dell’operista si intendeva come scontato. Essa mostra che l’ambizione dell’operista è ormai, ufficialmente, anche letteraria: a smussare un’idea di sfida di competenze diverse (quanto mai rara comunque anche nella prima metà del Novecento). La coppia di librettisti complementari, incaricati rispettivamente della funzione teatrale e di quella poetica (Illica e Giacosa per

³ Le categorie adottate nel corso di questo scritto sono quelle proposte in una precedente pubblicazione sullo stesso tema ma dedicata alla prima metà del secolo, di cui questo lavoro rappresenta la continuazione. Si veda ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento. Una proposta di tipologia dei ruoli*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di Cesare Fertonani, Emilio Sala e Claudio Toscani, Milano, LED – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2009, pp. 203-223.

⁴ Sul libretto e sull’opera si può vedere *Omaggio a Goffredo Petrassi nel centenario della nascita – Morte dell’aria, Il cordovano*, programma di sala, «La Fenice prima dell’opera», 2004-2005, n. 2.

tutti), si trasforma così in una coppia di librettisti uno dei quali è il guardiano o il garante delle ragioni della musica. Un modo diverso ma non nuovo di oscurare il librettista-poeta, spostando pur sempre sull'ideazione del tracciato musicale l'equilibrio dell'opera complessiva.

Detto altrimenti, molti operisti sentono il bisogno – come sempre nel Novecento – di disporre di una parola alta il più possibile moderna, a fini drammaturgici: ora per il maggior peso di una recitazione del testo (*Morte dell'aria*) spesso articolata con scansione antioperistica (*Billy Budd*) e atteggiata a un declamare vicinissimo al parlato (*Il cordovano*), oppure distribuita tra canto e *Sprechgesang*. Molti di loro tendono a ridurre l'impatto tramite mediazioni (proprie o altrui), alla vecchia maniera librettistica; donde esiti solo musicalmente moderni quali *Il buon soldato Šveik* di Guerrini (da Hasek) e Testi oppure l'Euripide coraggiosamente antidrammaturgico ma diluito e smorzato di Tullio Pinelli nelle *Baccanti* di Ghedini. La maggiore presenza di letterati di fama non cambia, in definitiva, un sistema produttivo che continua a preferire gli adattamenti ai libretti d'invenzione o ai testi autonomi di una *Literaturoper* sempre ardua da rinvenire, se non in esempi che propongono soluzioni ineccepibili ma primonovecentesche (d'Annunzio-Pizzetti e Pizzetti, *La figlia di Iorio*) oppure curiosità da dizionari (un *Faust* di Savagnone, incompiuto, di percorso quanto mai tormentato).

La predilezione per modelli prestigiosi o titoli giunti a notorietà adattati da celebri scrittori finisce per mettere in risalto altre coppie che adottano, viceversa, i modi di collaborazione della pratica ottocentesca, intesa nel segno della consuetudine reciproca. Gli scrittori possono allora lavorare anche a testi d'invenzione: Buzzati per tutti, nel suo ruolo di librettista prediletto da Chailly (*Ferrovia sopraelevata*, ideata come originale radiofonico; *Procedura penale*; *Il mantello* è invece l'adattamento di un proprio racconto), che si mostra puntuale realizzatore di testi funzionali, atteso al compito di suggeritore moderno di tematiche e ambientazioni.⁵ In occasione della prima di *Ferrovia sopraelevata* Buzzati rivendica alla parola solo il diritto all'intelligibilità:

Un'opera teatrale che manca di evidenza ha senza dubbio qualcosa di sbagliato, anche se per altri versi può essere addirittura un capolavoro.

Dall'Ottocento in qua – e qui parla un comune spettatore, non un musicista né un critico musicale – la musica è andata sempre più sopraffacendo e sommergendo la parola. E comicissimo è, quando viene messo in scena un nuovo melodramma, l'impegno e la serietà con cui i critici analizzano e

⁵ Sulla collaborazione tra Buzzati e Chailly si veda ROSITA TORDI, «Era proibito»: dal racconto al libretto, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del convegno internazionale (Feltre e Belluno 1989), a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 539-545.

giudicano il libretto, destinato a restare, per il pubblico, un enigma indecifrabile.

L'autore del testo di *Ferrovia sopraelevata* non ha certo la pretesa di aver scoperto l'America o di proporre qualcosa di assolutamente nuovo. Egli si è preoccupato di rendere tutto massimamente evidente [...] Adottando il sistema, o l'espediente, se si vuole, dello speaker, e soprattutto affidandosi alla buona volontà, all'intelligenza e alla genialità del musicista.⁶

Si realizzano in questo modo anche le affermazioni contemporanee e solo in apparenza antitetiche da un lato di Auden, dall'altro di Montale. Per il primo il poeta deve essere uno stimolatore di musica tramite bei versi, destinati però a valere solo come sillabe; per il secondo dovrà essere un servitore del musicista, disposto a fornire una «situazione» (in «brutti versi») sacrificata all'opera globale, poiché «solo la parola poco o punto poetica sopporta di essere l'attaccapanni di una successiva poesia».⁷ Così legittimato, l'apporto professionale delle giovani grandi firme si assimila alle funzioni gregarie di anziani scrittori che perpetuano soggetti e stili dei decenni precedenti (Antonio Bacchelli per *Il calzare d'argento* di Pizzetti) o di letterati che ripercorrono esperienze una volta moderne (Carlo Vico Lodovici per *Il giudizio universale* di Vieri Tosatti) o di librettisti vecchia maniera che ripropongono drammaturgie della prima metà del secolo (Mario Ghisalberti per *Il dottor Antonio* di Alfano).

Nel disinteresse per un testo forte e nell'antica predilezione per il prestigio del modello alto – ma ammorbidito e adattato – la continuità con la tradizione primonovecentesca è comprovata dunque anche dalla costanza del tipo librettistico eteronomo. Solo la nuova forma dell'opera radiofonica trova, in questi anni, il coraggio della sfida alla pari e di una collaborazione competitiva. A teatro prevale invece, come sempre, una modernizzazione che lascia intatte le regole del gioco; aumenta, anzi, la volontà di intervento del compositore, che continua del resto di frequente a collaborare con sé stesso. Sul modello del teatro musicale d'avanguardia (sia esso *Literatuoper* o sfida alla pari o testo proprio preventivo e determinante) predomina quello dell'opera italiana modernizzata (un librettista funzionale, anche sdoppiato;

⁶ Il passo è riportato in LUCIANO CHAILLY, *Buzzati in musica. L'opera italiana del dopoguerra*, Torino, Eda, 1987, p. 80.

⁷ EUGENIO MONTALE, *Parole in musica* (1963), in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 400-404: 400. E cfr. invece WYSTON HUGH AUDEN, *The Dyer's Hand and other essays*, London, Faber & Faber, 1948 (trad. it. *Lo scudo di Perseo*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 361-372). Sull'argomento Auden si veda anche FRANCO ARATO, *W.H. Auden e l'opera italiana*, in ID., *Lettere in musica. Gli scrittori e l'opera del Novecento*, Novi Ligure, Città del silenzio, 2007, pp. 65-86. Per una discussione sull'intero argomento si veda UMBERTO FIORI, *Poesia e musica nel Novecento*, «Musica/Realtà», n. 62, luglio 2000, pp. 119-127.

la coppia affiatata poeta/musicista). Quanto al far da sé, esso implica un sé remissivo: nel solco della coppia fissa, cioè di un'intesa senza conflitti.

Il modello Malipiero ha fatto scuola, a cominciare da Dallapiccola; lo stesso Malipiero continua a musicare in questo periodo le sue manipolazioni di testi antichi. Nella scia di Menotti (che continua a scrivere e tradurre in proprio: per esempio con *Il telefono o l'amore a tre*) si perpetua per altro verso un rapporto gregario del testo col pensiero creativo del compositore, che impiega la parola come pura funzione drammaturgica soggettiva (sia seria che giocosa). E questo avviene con Renzo Rossellini (*La guerra*: un libretto d'invenzione); nella variante della coppia di famiglia (Nino ed Ernesto Rota, *Il cappello di paglia di Firenze*: 1955, ma composta nel 1945-1946);⁸ con Gino Negri, nel nuovo gusto della commedia da camera contemporanea di costume (*Vieni qui Carla*, dagli *Indifferenti* di Moravia; *Il tè delle tre*: libretto d'invenzione).

Se il ruolo del testo poetico (o prosastico) sembra in sostanza immutato rispetto ai precedenti decenni, questo secondo dopoguerra si caratterizza però per un'accelerazione dello svecchiamento dei soggetti o delle drammaturgie. Per quanto riguarda i soggetti, si mette in luce un teatro dell'impegno di cui può essere considerato tipico, per ora, *Il console* di Menotti.⁹ Sul piano della drammaturgia, nonostante il permanere dell'opera storica monumentale in tre o quattro atti (*Le baccanti*, *Il dottor Antonio*, *La figlia di Iorio*, *Il giudizio universale*), emergono il filone espressionista e quello comico o parodistico,¹⁰ che riducono i nessi narrativi e operano nella direzione della brevità. Astrazione e stilizzazione (Pettrassi) o distacco del teatro "epico" (racconto musicale) da un lato, dall'altro sottrazione e riduzione dei mezzi espressivi (opera da camera, atto unico) procedono nel solco di un solido aggiornamento, che fa tutt'uno con l'attualità di ambienti e soggetti.

Tra gli atti unici (tutti trasversali ai tipi di collaborazione considerati) troviamo *Billy Budd*, *Il cordovano*, *Orfeo vedovo*, *Morte dell'aria*, *Il tenore sconfitto*, *La gita in campagna*, *Vieni qui Carla*, *La guerra*, *La panchina*, *Procedura penale*, *Il mantello*; ma anche *La bardana* di Alberto Colantuoni e Alfredo Sangiorgi, *La donna è mobile* di Guglielmo Zucconi (da *Nostra dea* di Bontempelli) e Riccardo Malipiero, *La figlia del diavolo* di Pavolini e Mortari; con struttura di monodramma *Finirò per svegliarmi* di Gino Negri. Argomenti e soggetti balzano intanto in primo piano; all'interno di una tema-

⁸ Sulla quale si vedano alcune osservazioni di RODOLFO CELLETTI, *Storia dell'opera italiana*, 2 voll., Milano, Garzanti, 2000, vol. II, pp. 555-580: 579-580.

⁹ Sull'argomento si veda HERVÉ LACOMBE, *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2007, pp. 39-40 e p. 279 nota 20.

¹⁰ Sono le tre tendenze proposte da Albèra per inquadrare il teatro musicale europeo del Novecento: cfr. PHILIPPE ALBÈRA, *Il teatro musicale*, in *Enciclopedia della musica*, dir. Jean-Jacques Nattiez, vol. I (*Il Novecento*), Torino, Einaudi, 2001, pp. 223-282.

tica dell'impegno tipica dell'immediato dopoguerra e di quella opposta del disimpegno (o divertimento) prevalente invece negli anni Cinquanta. Della prima possono essere esemplificative *La collina* di Peragallo (un libretto ricavato dallo stesso compositore dall'*Antologia di Spoon River*)¹¹ e *La bardana*: sulla carta, quest'ultimo, un caso di teatro musicale neorealista, di fatto un atto unico verista, nella drammaturgia di amore e omicidio (con parlato finale) e nell'ambientazione regionale e contemporanea.

Per quanto riguarda i generi, *La collina* si presenta nella forma del «magistrale scenico». Le proposte drammaturgiche si rinnovano, appunto, soprattutto in direzione del teatro da camera o del teatro "epico": a comprendere – per lo più nella dimensione dell'atto unico – il «racconto musicale» (*Ferrovia sopraelevata*; ma anche *Storia di una mamma* di Gastone da Venezia – da Andersen – e Roman Vlad); il «ritratto a 2 voci» (*Colloquio col tango ovvero la formica* di Carlo Terron e Raffaello De Banfield); la «farsa musicale», affrontata anche come opera aperta sul piano sia esecutivo sia dell'azione scenica (*Il tè delle tre*); l'«episodio mimato» per voce maschile e pianoforte (*Finirò per svegliarmi*); il «dramma da concerto» - ma rappresentato – con voce recitante (*Partita a pugni* di Luciano Conosciani e Vieri Tosatti). È frequente il ricorso a personaggi-mimi, che animano la scena e al contempo alleggeriscono il tessuto drammaturgico-vocale (*Il cordovano*; *La medium* di Menotti: 1952 per la versione italiana; *Storia di una mamma*; *Il tè delle tre*, *Colloquio col tango*).

Quanto alla lingua dei libretti, che verrà bollata di «surreale» di qui a poco da Dallapiccola,¹² essa è ancora una lingua 'speciale' (operistica) solo negli esiti di autori postumi di sé stessi, mentre continua, rispetto ai decenni precedenti, a subire scossoni di novità non indifferenti in più d'un caso. La prosa prevale ormai sul verso; con l'aiuto degli scrittori, si impone talora una lingua quotidiana e aggressivamente desublimata (*La panchina*), che richiama un'analogia operazione lessicale operata dai librettisti già scapigliati dell'opera verista. Questa lingua è ovviamente più frequente nella commedia di costume: il libretto di *Vieni qui Carla* di Gino Negri presenta per esempio una scelta di parole o pensieri di due dei cinque personaggi degli *Indifferenti* di Moravia lasciati intatti e quindi 'griffati', quasi *Literaturoper* minima. Compare, infine, anche il plurilinguismo: sia nello scontato incrocio di lin-

¹¹ Sull'argomento si veda per tutti GUIDO SALVETTI, *I compositori tra tecniche ed estetiche*, in *Italia millenovecentocinquanta*, cit., pp. 259-270.

¹² Cfr. la nota conferenza (poi articolo): LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musiche nel melodramma*, in ID., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 66-93.

gua dannunziana e dialetto sardo della *Bardana*, sia nella moderna mescolanza delle lingue d'uso (anche straniera) del *Tè delle tre*.¹³

La grande novità degli anni che vanno dal 1946 al 1960 è però costituita dall'affermazione delle forme radiofoniche: il radiodramma e l'opera radiofonica (non del tutto differenziate sul piano concreto come anche su quello della riflessione teorica).¹⁴ Nel radiodramma e nell'opera radiofonica la presenza della musica – una presenza sperimentale, in quanto proposta recente ma ancor più per l'apparire delle tecniche di registrazione (dunque anche manipolazione) del suono – crea rapporti inediti di incontro tra testo e musica che hanno effetto di ricaduta anche sul teatro musicale. Essi procedono soprattutto da quell'alternanza di recitazione, canto, musica («storico» o recitante, personaggi che cantano, personaggi sonori-strumentali) cui fa capo la forma del «racconto scenico» e dalla frequenza di regie che introducono scansioni drammaturgiche innovative, specifiche del mezzo (parola-e-silenzio, parola ed effetti musicali speciali).

Sul piano del gioco dei ruoli, la presenza di una forte tradizione operistica nazionale innesca inevitabilmente, in molti casi, caratteri di resistenza della consuetudine teatrale al mezzo radiofonico, perpetuando i ruoli più tradizionali di coppia. Formulata per essere semplicemente radiotrasmissa, l'opera ha allora i caratteri di quella scenica: è così per la «tragedia musicale radiofonica» *Ifigenia* di Perrini-Pizzetti e Pizzetti (1950) o per la «leggenda medievale» *Nell'anno Mille* di Pascoli-Damiani-Orsini e Renzo Bossi (registrata nel 1956, trasmessa nel 1957), che ripropone una drammaturgia grandoperistica primonovecentesca, eccellente ma datata, e una lingua fortemente letteraria, se pure non aulica. Ma la novità del mezzo e le sue potenzialità di elaborazione drammaturgica sollecitano perlopiù collaborazioni alla pari tra scrittori e musicisti, che attuano insieme, nel gioco radiofonico, soluzioni di notevole interesse: dai *Due timidi* di Suso Cecchi D'Amico e Nino Rota, «opera radiofonica in un atto» caratterizzata dalla presenza di un narratore (1949) fino alla *Notte di un nevrastenico* di Bacchelli – da una propria farsa del 1927 – e Rota (1960), in cui si sposano uno stile buffo settecentesco di

¹³ Per un panorama completo della produzione librettistica di questo periodo, illustrata sia nella tipologia dei soggetti sia nei caratteri drammaturgici e linguistici, si veda BEATRICE DONIN-JANZ, *Zwischen Tradition und Neuerung: Das italienische Opern libretto der Nachkriegsjahre (1946-1960)*, 2 voll. Frankfurt a.M., Lang, 1994. Il secondo volume ospita una nutrita scelta di libretti.

¹⁴ Per una riflessione teorica e un panorama complessivo della produzione originale radiofonica di questi anni e per una ricca documentazione anche inedita si veda ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, De Sono/Edt, 2004.

recitativi e concertati e uno stile radiofonico di gioco col rumore e col silenzio, entrambi congeniali al soggetto basso (comico-realistico) del libretto.¹⁵

In questo modo la dimensione ludica incoraggia e sostanzia l'interazione degli autori, nella ricerca congiunta di nuove prospettive di regia del suono e del testo o di drammaturgie globali 'speciali': con *Lord Inferno*, «commedia harmonica» di Franco Antonicelli (da Max Beerbohm) e Ghedini (1952); col *Gioco del barone* «in nove e più colpi di dado» di Alessandro Parronchi e Valentino Bucchi (del 1939, ma ripresa e adattata nel 1956); col gioco ipercolto (un *tour de force* di settenari doppi) del *Dottore di vetro* di Maria Luisa Spaziani (da Quinault) e Roman Vlad (1959). L'apporto dell'autore del libretto-sceneggiatura può perciò diventare decisivo, in parallelo con le inedite prospettive timbriche fondate sulle possibilità di elaborazione del suono; il luogo radiofonico diventa (secondo una felice espressione di Berio) un inedito «teatro degli orecchi».¹⁶ E il «racconto musicale», forma di natura radiofonica e di elevata autonomia letteraria, si costituisce a modello anche scenico-drammaturgico.

La gamma dei ruoli, sacrificata spesso in pochi modelli-tipo nella parallela produzione operistica, si riapre allora a tutte le sue possibilità nella zona caratterizzata da testi forti: da quella particolare *Literaturoper* che sarà il *Don Perlimplin* di Maderna, su García Lorca in traduzione italiana (1961), allo scambio alla pari (*L'augellino belverde* di Vittorio Sermonti, da Gozzi, e Maderna: 1958) al testo proprio alto (*Agenzia Fix*, 1950, e *Cristoforo Colombo*, 1952, di Savinio). Il Savinio unico autore di *Agenzia Fix*, per esempio, sfrutta con determinazione lo specifico radiofonico: la recitazione quasi totale del testo, la simbiosi strumento-personaggio (dottor O) informata a caratterizzazione espressiva. E in *Cristoforo Colombo* punta sullo sconvolgimento spazio-temporale, facilitato appunto dall'assenza della scena.¹⁷ In questo terreno avanza ovviamente anche la formulazione radiofonica della musica di scena: per tutte, l'*Elettra* di Sofocle con la musica di Fiorenzo Carpi e la regia di Strehler, e soprattutto *Un caso clinico* di Buzzati: distorto nella lingua e accompagnato da strumenti 'corretti' da Berio tramite il mezzo elettroacustico. Mentre nell'opera dichiarata radiofonica ma pensata nel solco della tradizione scenica troviamo, all'opposto, i libretti gregari: espressi dalla coppia musicista/letterato (*Ifigenia*) o da risultati a più mani di derivazione ottocentesca (*Nell'anno Mille*).

La simbiosi suono-parola sollecitata dal mezzo (in assenza dell'elemento visivo) stabilisce una dimensione di forza del testo di fatto i-

¹⁵ Sull'opera si veda FRANCO ARATO, *Notte senza sonno: da Bacchelli a Rota*, in ID., "Lettere in musica" cit., pp. 53-63.

¹⁶ LUCIANO BERIO, *A-ronne*, in *Berio*, a cura di Enzo Restagno, Torino, Edt, 1995, p. 99.

¹⁷ Sull'argomento cfr. MILA DE SANTIS, *Savinio compositore per la radio*, «Antologia Viessesux», a. VI n.s., nn. 16-17, gennaio-agosto 2000, pp. 135-152.

nedita. Il luogo radiofonico inventa modi di intreccio che trasformano questa letteratura per musica in spazio acustico: il testo-copione-sceneggiatura è cosa diversa dal libretto operistico, poiché ha da un lato natura di traccia ma può al tempo stesso contemplare ogni minimo dettaglio esecutivo.¹⁸ L'opera radiofonica (o il radiodramma) finali, frutto dell'interazione di due o più autori, recupera così una globalità compositiva che non deprime e spesso valorizza, mettendole in piena luce, le idee e la parola dello scrittore-sceneggiatore.

I caratteri d'invenzione di questa produzione, capace di rinnovare tanto a fondo modi storici di collaborazione, finiscono per mettere in ombra le altre forme di interazione testo/musica, che ammettono anche in questi anni, come nella prima metà del secolo, esiti notevoli, ma scaturiti da una letteratura per musica pur sempre scelta nell'esistente, sulla base del prestigio del testo. La dimensione della continuità riprende dunque il sopravvento nella lirica da camera o da teatro, dove ritroviamo i classici dell'antico con il perdurare del successo delle traduzioni di Quasimodo (Maderna, *Tre liriche greche* per piccolo coro, soprano solo e strumenti; Dallapiccola, *Cinque canti* per baritono e 8 strumenti). Lo stesso poeta invoglia i musicisti anche come autore in proprio (Ghedini con *Fu primavera allora* per voci, coro e pianoforte). E promuoverà sortite non ovvie quali la cantata breve *Lettera alla madre* di Gianni Ramous per baritono, archi e clavicembalo o l'operatorio *Orfeo Anno Domini MCMXVII* dello stesso compositore.

La poesia coeva sembra in effetti sollecitare maggiormente i musicisti. Essi si rivolgono volentieri soprattutto a un Novecento laureato, ancora 'sublime'; ma anche, meno spesso, alla poesia alta dimessa e antisublime contemporanea. Abbiamo così il Montale di Bettinelli (*Cinque liriche di Montale* per soprano, flauto, clarinetto e quartetto d'archi) e quello di Mario Zafred (*Canti di novembre: da Ossi di seppia e Le occasioni*); l'Ungaretti di Pizzetti (*Due poesie di Ungaretti* per baritono, violino, viola, violoncello e pianoforte), quello di Veretti (*L'allegria*) e quello di Luigi Nono (*Cori di Didone* per coro e percussioni); le *Quattro poesie di Giorgio Vigolo* per voce e orchestra, ancora di Veretti. Ma la scelta più ricca di conseguenze risulta in questi anni quella del Nono orientato su Pavese (*La terra e la compagna* per soprano, tenore, coro e strumenti; *Sarà dolce tacere* per 8 voci; *Tu* – da *Canti di vita e d'amore* – per soprano, tenore e orchestra). Una scelta motivata non dalla "tenuta" dei testi, anzi, al contrario, dall'impulso ad amplificare il messaggio (attraverso organici ricchi o comunque articolati) con una «messa in forma musicale» del testo in quanto manipolato per musica, dopo essere sta-

¹⁸ Come esempio di copione si veda, per tutti, il *Ritratto di città. Studio per una rappresentazione radiofonica* creato da Roberto Leydi per la musica di Berio e Maderna (1955): riprodotto in ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica* cit.

to frantumato e selezionato su base emotiva.¹⁹ Se la varietà degli organici continua dunque a essere notevole, prolungando il gusto vocale-strumentale del ventennio precedente, il procedimento di scomposizione e ricomposizione di un testo preesistente effettuato da Nono appartiene, ormai, al periodo successivo: alle sperimentazioni della Nuova Musica.²⁰

Per quanto riguarda infine il rapporto testo (sceneggiatura) – immagine (regia) – musica (colonna sonora), il compositore più rappresentativo del periodo è Nino Rota, artefice attento di organismi di grande funzionalità soprattutto nelle numerose collaborazioni con Federico Fellini.²¹ Ma l'interesse della colonna sonora risiede anche nel suo avere consistenza autonoma nei confronti della sceneggiatura. Non va dimenticato in questo senso il contributo nervoso e volitivo di Petrassi: un compositore deciso spesso a cercare un proprio spazio di autonomia, nel segno di un Novecento delle origini (*Non c'è pace fra gli ulivi*, regia di Giuseppe De Santis; *Pattuglia sperduta*, regia di Piero Nelli).²²

¹⁹ Sull'argomento si veda in modo particolare ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Costituzione della struttura musicale a partire dalla materia verbale. Sul rapporto testo-musica nelle composizioni dei primi anni Sessanta*, in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 67-94.

²⁰ Sulle tecniche di Nono di scomposizione fonetica del testo si veda IVANKA STOIANOVA, *Testo-musica-senso. Il "Canto sospeso"*, in *Nono*, a cura di Enzo Restagno, Torino, Edt, 1987, pp. 126-142.

²¹ Sulle quali si vedano *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dai documenti*, a cura di Francesco Lombardi, Firenze, Olschki, 2000 per una documentazione e FABRIZIO BORIN, *Il circo degli angeli. I candidi in sonno, i candidi felliniani, gli altri*, in *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki/Fondazione Giorgio Cini, 2001, pp. 295-321 per considerazioni critiche.

²² Per uno sguardo complessivo alle collaborazioni cinematografiche di noti compositori in questi anni, si veda SERGIO MICELI, *La musica e il cinema*, «Nuova rivista musicale italiana», a. IV n.s., cit., pp. 349-359.

IL COMPOSITORE E IL SUO CRITICO.
SUL RAPPORTO TRA
GIAN FRANCESCO MALIPIERO E HENRY PRUNIÈRES

Mila De Santis

Con un contributo scritto a Roma nell'ottobre 1917 e destinato nella sua versione definitiva a «Le monde musical» (ma in buona parte anticipato su «Ars nova», l'organo della neonata Società Italiana di Musica Moderna diretto da Alfredo Casella), Henry Prunières fu il primo critico francese a esprimere sincero interesse e vivo apprezzamento per i traguardi ottenuti dalla 'jeune musique italienne' nel suo complesso. Al gruppo di compositori formato dallo stesso Casella e da Malipiero, Pizzetti, Respighi, Castelnuovo-Tedesco, Perinello, Tommasini e altri ancora, Prunières riconosceva il merito di avere finalmente imboccato, lontano dall'influsso sinfonico austrotedesco e dagli schiamazzi del verismo, la via dell'originalità e della qualità. Con una ventina d'anni di ritardo, potendosi avvalere della loro esperienza, gli italiani si sarebbero messi insomma sulle orme dei colleghi francesi: alla base del rinnovamento erano infatti il fecondo impatto con la recente produzione russo-francese da una parte e, dall'altra, un ritrovato contatto con il grande patrimonio musicale italiano antico.¹

¹ Allievo di Romain Rolland alla Sorbona, Henry Prunières (1886-1942) si distinse in ambito musicologico con la pubblicazione degli studi *L'opéra italienne avant Lully* (Champion, 1913) e *Le ballet de cour en France avant Beneserade et Lully* (Henry Laurens, 1914), che gli valsero il conseguimento del dottorato di ricerca. Più volte a Roma per ragioni di studio, nel corso della prima guerra mondiale, fu anche *attaché* alla Missione economica di Francia. Quanto all'interesse per la musica italiana contemporanea, a quello di H. PRUNIÈRES, *La jeune musique italienne*, «Ars nova», II, 1, 1° dicembre 1917, pp. 3-5 (quindi, ampliato, in «Le monde musical», XXX, 2, febbraio 1919, pp. 32-33), fanno seguito gli studi di G. JEAN-AUBRY, *La renovation musicale italienne*, «Le correspondant», genn. 1918 (quindi in *La musique et les nations*, Paris, Les éditions de la Sirene, 1922, p. 147-171), e di A. COEUROY, *Le renouveau italien*, «Musique», 15 février 1928. I tentativi d'anteguerra di Casella di portare a diretta conoscenza del pubblico francese la nuova musica italiana, mediante l'organizzazione di concerti a Parigi, non avevano sortito l'effetto sperato (si vedano le recensioni di Jacques Pillois, Émil Vuillermoz e altri riportate in *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, a cura di R. Calabretto, Firenze, Olschki, 1997, pp. 93 e ss.).

Accomunati da «un senso particolare e plastico della melodia», così come da «un gusto dell'ordine, del bello stile» e da «un bisogno istintivo di confidarsi, di esprimersi, di gridare i loro dolori e le loro gioie», gli esponenti della giovane musica italiana mostravano in ogni caso, all'orecchio attento di Prunières, una «estrema varietà» e una «sorprendente diversità di talenti». Saranno Pizzetti e Malipiero a incarnare a lungo le tendenze per lui più interessanti, opposte e complementari, di questo rinnovamento, ma è senz'altro all'estro di Malipiero che va fin da subito il suo apprezzamento più convinto e incondizionato.² I due si erano conosciuti a Roma nel maggio 1916 e Malipiero aveva suscitato in Prunières un autentico entusiasmo, se questi poteva scrivere a sua moglie, Camille Vast:

Si tu en trouves l'occasion, remercie M. Renard [amico di Henri Vast, padre di Camille] de m'avoir fait connaître Malipiero qui est un être exquis et avec lequel je suis resté à causer cette nuit sans m'en apercevoir jusqu'à 2 heures de matin!³

Nella versione dell'articolo pubblicata su «Ars nova» questa aperta predilezione resta ancora criptata, ma quella consegnata a «Le monde musical» non lascia adito a dubbi:

Je ne crois pas qu'il y ait actuellement en Europe un jeune musicien plus complet, plus puissant, plus grand que ce dernier. [...] La personnalité de G.F. Malipiero excède les limites artificielles d'une école nationale et je suis tenté de voir en lui, avec le pénétrant critique musical Jean Aubry, l'un des chefs de la musique européenne de demain.⁴

Se è vero che, almeno fino allo scadere del primo quarto del secolo scorso, la musica di Malipiero fu più conosciuta e apprezzata all'estero che non in Italia, Prunières ebbe un ruolo determinante nel promuoverla e man-

² H. PRUNIÈRES, *La jeune musique italienne* cit., p. 4. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni dall'originale francese sono dell'autrice.

³ «Quando ne hai l'occasione, ringrazia il sig. Renard d'avermi fatto conoscere Malipiero, che è un essere squisito, col quale sono restato a parlare questa notte, senza che me ne accorgessi, fino alle due» (lettera di H. Prunières a Camille Vast, 21 maggio 1916). Devo questa e altre informazioni utili alla stesura del presente contributo a René Prunières, figlio di Henry Prunières, che ringrazio sentitamente.

⁴ «Non credo che ci sia attualmente in Europa un giovane musicista più completo, più valido, più grande di quest'ultimo. [...] La personalità di G.F. Malipiero oltrepassa i limiti artificiali di una scuola nazionale e sono tentato di vedere in lui, insieme all'acuto critico musicale Jean Aubry, una delle guide della musica europea di domani» (H. PRUNIÈRES, *La jeune musique italienne*, «Le monde musical» cit., p. 32).

tenerne viva la presenza presso il pubblico francese, e non solo. Propose infatti opere di Malipiero a interpreti, direttori e istituzioni concertistiche parigine a partire almeno dal quel 1916 (anno in cui si interessò per far eseguire ai Concerts Colonne la seconda serie delle *Impressioni dal vero* per orchestra, da lui giudicate «une des oeuvres instrumentales les plus puissants et les plus belles de ces vingt dernières années»);⁵ incluse frequentemente pagine di Malipiero nei programmi dei concerti di musica da camera da lui stesso organizzati al Teatro del Vieux Colombier; fece da intermediario presso case editrici parigine, quali Sénart e Heugel; tradusse i testi di alcune opere drammatiche destinate alle scene francesi; infine, ma l'ordine non è evidentemente né cronologico, né di importanza, si occupò reiteratamente della musica di Malipiero in numerosi articoli e recensioni, tra cui spiccano i due importanti saggi monografici apparsi il primo nel 1919, sul «Mercure de France» e poi, in traduzione inglese, sul «Musical Quarterly» (ciò che contribuì sensibilmente al sorgere di interesse per la musica di Malipiero negli Stati Uniti); il secondo nel 1927, in un numero della sua «Revue musicale» dedicato interamente alla 'giovane musica italiana'.⁶

⁵ «Una delle opere strumentali più valide e più belle di questi ultimi vent'anni». La notizia e il frammento, estratti da una lettera di Prunières a Malipiero non pervenuta, sono riportati da Malipiero stesso nella lettera all'amico critico torinese Guido M. Gatti, il 19 settembre 1916 (cfr. G.F. MALIPIERO, *Il carteggio con Guido M. Gatti (1914-1972)*, a cura di C. Palandri, Firenze, Olschki, 1997, p. 13). Accolte con violenti dissensi all'Augusteo di Roma, il 20 marzo 1917, le *Impressioni* riscossero invece successo, qualche mese dopo, ai Concerts Colonne. Eloquente, per comprendere l'impegno propagandistico di Prunières, è quanto si legge nella sua lettera a Malipiero del 27 luglio 1921: «Je me suis beaucoup occupé de vos oeuvres, mais je suis très mal secondé par Chester. Je n'ai pu encore obtenir l'envoi de votre quatuor. J'ai décidé en principe le quatuor Poulet qui est le meilleur quatuor français à étudier votre oeuvre, mais je n'arrive pas à lui en faire envoyer un exemplaire. J'ai tellement fait circuler vos partitions d'orchestre que je n'en ai plus une seule chez moi! (sauf celle de la 1ère suite des *Impressioni dal vero*) ce qui me fait beaucoup de peine car toutes ces oeuvres m'étaient dédiées» («Mi sono occupato molto delle Sue opere, ma sono molto mal coadiuvato da Chester. Non sono riuscito ancora a ottenere l'invio del Suo quartetto. Ho deciso da subito per il quartetto Poulet, che è il miglior quartetto francese, ma non riesco a farne loro pervenire un esemplare. Ho fatto talmente girare le Sue partiture d'orchestra che in casa non ne ho più neppure una! (a parte quella della prima suite delle *Impressioni dal vero*), cosa che mi dispiace molto giacché tutte mi erano state dedicate». Sullo scambio epistolare tra Prunières e Malipiero, i cui nomi si siglano d'ora innanzi come HP e GFM, si veda oltre, alla n. 7.

⁶ Cfr. *Le renouveau musical en Italie. G. Francesco Malipiero*, «Mercure de France», 16 maggio 1919, pp. 212-230 (estr. Bologna, Pizzi, 1919; trad. in inglese per «The Musical Quarterly», VI, 3, 1920, pp. 326-341) e *G. Francesco Malipiero*, «La revue musicale», VIII, 3, 1° gennaio 1927, pp. 5-25. Nel 1934, in uno degli ultimi momenti di chiarimento e di bilancio che costellano il denso scambio epistolare tra i due amici, Prunières avrebbe dichiarato: «Je ne me suis jamais employé à faire connaître que des musiciens qui, par la suite, se sont révélés de grands artistes: Szymanowski, Bela Bartok, Markévitch, etc. Pour aucun, je n'ai fait ce que j'ai fait pour toi. Il n'y a que pour toi que je me suis montré parfois partial et on me l'a assez reproché». («Mi sono adoperato esclusivamente per far conoscere musicisti che, in

Quanto a Malipiero, i sentimenti di gratitudine nei confronti di questo ‘amico degli Italiani’ e il riconoscimento delle sue spiccate qualità intellettuali, culturali e umane attecchivano sul terreno favorevole di un’accentuata francofilia, l’altra faccia di un marcato antigermanesimo: sentimenti dovuti a pronunciate ragioni biografiche prima ancora che a una più generale inclinazione del *milieu* artistico e intellettuale italiano dell’epoca, al di qua di innegabili angustie nazionalistiche.

Insieme agli scritti del critico italiano Guido M. Gatti, quelli di Prunières rappresentano il punto più alto raggiunto dalla prima fase della critica malipieriana. E, come per Gatti, un cospicuo carteggio costituito da centinaia di pezzi (quelli attualmente reperiti si collocano lungo il ventennio 1916-1936) resta oggi a testimonianza del rapporto, insieme professionale e di amicizia, che legò il compositore al critico francese e che resistette a lungo, prima di dissolversi, alle loro frequenti disparità di opinione e ad onta del carattere egocentrico, ombroso e incline al lamento di Malipiero.⁷ Per la molteplicità dei piani che vi risultano investiti e per la qualità e la varietà degli esiti, si tratta in tutti i casi di un rapporto che non trova paragoni nel ventaglio pur ricco delle relazioni che Prunières intrattenne con l’ambiente musicale italiano né, viceversa, tra quelli che Malipiero poté instaurare con l’ambiente francese. I due ebbero infatti anche modo di collaborare artisticamente (oltre alle traduzioni francesi dei testi poetici utilizzati nella musica dal compositore veneziano, cui già prima si è accennato, si ricorderà il balletto *La mascarade des princesses captives*, su soggetto di Prunières e musica di Malipiero) e di condividere un amore profondo per la musica antica e un impegno militante per la sua reimmissione nei percorsi formativi e nei circuiti concertistici.

Oggetto privilegiato di questo contributo resta in ogni caso l’opera del critico in rapporto alla musica di Malipiero. Il confronto tra i due saggi sopra ricordati consente un primo bilancio relativamente a varianti e costanti, giacché solo per taluni aspetti – la ricostruzione biografica e la descrizione di singoli nuovi lavori – quello del 1927 costituisce un mero aggiornamento del precedente. (Entrambi gli scritti, peraltro, rappresentano una versione raffi-

seguito, si sono rivelati grandi artisti: Szymanowski, Béla Bartók, Markévitch, ecc. Per nessuno ho fatto quello che ho fatto per te. Solo con te mi sono talvolta dimostrato parziale e me lo si è alquanto rimproverato». Lettera di HP a GFM, 11 ottobre 1934).

⁷ Ringrazio Myriam Chimènes, Florence Gétreau et Catherine Massip, che mi hanno messo a disposizione le trascrizioni o i riassunti della corrispondenza tra Prunières e Malipiero, e ancora una volta René Prunières, che delle trascrizioni e dei riassunti è l’autore. Un pensiero riconoscente va infine alla memoria di Giovanni Morelli, direttore della sezione musicale della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, sede dell’Archivio Malipiero: qui si conservano in originale le lettere di HP a GFM e poche copie di lettere di GFM a HP. Per le altre lettere di GFM citate nell’ambito di questo contributo che non è stato possibile controllare sugli originali, si sono utilizzate, segnalandolo, le trascrizioni di R. Prunières (RP).

nata e decantata di opinioni che Prunières forgia anche attraverso la dialettica dello scambio epistolare, dove esse trovano un'espressione magari ancora *in fieri*, ma proprio per questo più diretta e immediata).

Tra le costanti è da segnalare l'apprezzamento di alcuni tratti caratteristici della personalità di Malipiero, quali «la foga del suo talento» e la sua «forza creatrice».⁸ Se l'interesse di Prunières per le opere degli esordi si fa col tempo più sfocata, in ciò assecondando le stesse autocensure critiche malipieriane, la maggior parte dei lavori risalenti al periodo bellico continua a occupare i vertici della sua considerazione: sono gli inediti colori dell'orchestra ad affascinarlo, in particolare – lo si è già visto – quelli della seconda serie delle *Impressioni dal vero* (1915), insieme alle *Pause del silenzio* e al *Ditirambo tragico* (1917); ma anche al pianoforte dei *Preludi autunnali* (1914) e dei *Poemi asolani* (1915-1916) il critico tributa ben presto ampi riconoscimenti. Dal carteggio apprendiamo che proprio questi ultimi, per giunta dedicati al critico francese, non avevano suscitato in lui, almeno inizialmente, particolari entusiasmi. Malipiero sembra convenirne, rispondendogli:

Je regrette que les deux morceaux pour piano que je vous ai dédiés ne vous aient pas plu. Je sais que je réussis à être plus personnel quand j'ai sous la main l'orchestre parce que je suis plutôt complexe, et je ne peux obtenir tout ce que le piano offre comme instrument. Et pour cela, il est naturel que mes œuvres pour le piano soient moins réussies.⁹

Non sarà questa la sola riserva, come si vedrà oltre. Per quanto concerne il teatro, è invece della prim'ora il riconoscimento pubblico del portato innovativo delle drammaturgie della pantomima *Pantea* e soprattutto delle *Sette canzoni*, con le quali, come è noto, Malipiero dà vita a un nuovo 'teatro a pannelli', che abolisce recitativo e sviluppo narrativo e in cui le melodie vocali costituiscono il cuore stesso dell'azione.

On y trouve réunies ses plus belles qualités: puissance, imagination, sensibilité, émotion. L'œuvre témoigne d'un changement profond dans son âme, en ce qu'elle est empreinte d'une joie de vivre et d'un sentiment populaire qui fait songer à Moussorgsky [...]. A la fois très populaire et très aristocratique, révolutionnaire et traditionnelle, constituée de scènes indé-

⁸ H. PRUNIERES, *Le renouveau musical en Italie*. G.F.M. cit., p. 213.

⁹ «Mi spiace che i due pezzi per pianoforte che Le ho dedicato non Le siano piaciuti. So che riesco a essere più personale quando ho sotto le mani l'orchestra, poiché sono piuttosto complesso e non posso ottenere tutto quello che il pianoforte offre come strumento. Pertanto è naturale che le mie opere per pianoforte siano meno riuscite» (lettera di GFM a HP, 17 novembre 1916, trascrizione di RP).

pendantes et qui pourtant forment un tout, elle apparaît comme une manifestation d'art parfaite en son genre, sans précédents, ni lendemains, unique et inimitable. Une force, ivre de sa force, se dépense dans cette musique baignée de chaud soleil, qui nous change agréablement des compositions anémiées et alambiquées de la petite classe debussyste, non moins que des déclamations grandiloquentes et des convulsions hystériques de l'école de Richard Strauss. [...] Les *Sette canzoni* sont une grande œuvre vivante et je ne vois aujourd'hui en Europe aucun autre jeune musicien qui eût été capable d'un tel effort de création artistique.¹⁰

La clamorosa caduta delle *Sette canzoni*, allestite in prima assoluta all'Opéra di Parigi il 20 luglio 1920 nell'adattamento francese del testo a cura dello stesso Prunières, offre l'occasione per un più approfondito sguardo nelle pieghe del rapporto tra compositore e critico. Sul primo numero della sua nuova «Revue musicale», quest'ultimo aveva dato ampio spazio all'evento, ospitando un articolo monografico molto lusinghiero di André Coeroy, un ulteriore articolo di J. Gabriel Lemoine sulla messa in scena firmata da Valdo Barbey¹¹ e infine una ricca rassegna stampa, con giudizi pressoché unanimi sulla qualità e sulle novità del teatro musicale malipieriano.¹² Come fu subito da più parti riconosciuto, i dissensi avevano avuto ragioni più contingenti che assolute e più politiche che musicali, giacché reale bersaglio dei fischi erano state le scelte 'antiprotezionistiche' di Jacques Rouché, direttore del Teatro, o le debolezze della realizzazione, piuttosto che la sfida avanguardista di Malipiero. Lo stesso Prunières si era espresso a chiare lettere in questo senso sulla «Nouvelle revue française»:

Le scandale fut causé par un petit nombre de musiciens-critiques, mécontents de n'être pas jouée, et non par le public. Le jour où les *Sept chansons* repaieront sur l'affiche, les gens de bonne foi s'apercevront avec

¹⁰ «Vi si trovano raccolte le sue migliori qualità: potenza, immaginazione, sensibilità, emozione. L'opera testimonia di un cambiamento profondo nella sua anima, segnata da una gioia di vivere e da un sentimento popolare che fanno pensare a Musorgskij. [...] Insieme molto popolare e molto aristocratica, rivoluzionaria e tradizionale, costituita da scene indipendenti che però formano un tutto unico, essa appare una manifestazione artistica perfetta nel suo genere, senza precedenti né seguito, unica e inimitabile: una forza, ebbra della sua forza, si diffonde in questa musica bagnata di sole caldo, che ci sostituisce piacevolmente le composizioni anemiche e alambiccate della piccola classe debussista, non meno che le declamazioni magniloquenti e le convulsioni isteriche della scuola di Richard Strauss [...] Le *Sette canzoni* sono una grande opera vivente e non vedo oggi in Europa nessun altro giovane musicista capace di un tale sforzo di creazione artistica» (H. PRUNIÈRES, *Le renouveau musical italien*. G.F.M. cit., pp. 229-230).

¹¹ A. COEUROY, «*Sept chansons*» de Malipiero à l'Opéra, «La revue musicale», I, 1, pp. 49-50; J.G. LEMOINE, *La mise en scène des "Sept chansons" à l'Opéra*, ivi, pp. 90-92.

¹² Cfr. ivi, pp. 51-52.

surprise qu'il n'y avait rien dans celle œuvre qui put justifier l'accusation de futurisme.¹³

Ciò che non gli impedì, nel privato della corrispondenza, di muovere critiche severe non solo allo stesso Rouché, per aver realizzato l'opera in modo troppo frettoloso e senza un'adeguata sensibilizzazione della stampa, ma anche all'amico, per non aver impedito – distratto da una conversazione con Ricciotto Canudo – che alcune direttive registiche inficiassero il funzionamento del meccanismo teatrale:

Vous, vous appartenez d'abord au public, puis à vos amis. J'avoue que j'ai été peiné, le jour de la répétition d'ensemble à l'Opéra, de ne pouvoir vous arracher à une conversation avec ce brave Canudo alors que j'avais les observations les plus importantes à vous faire sur ce qui se passait sur le plateau. Valdo Barbey ne pensant qu'à ses costumes et oubliant l'action était en train de modifier la mise en scène, de faire asseoir les pénitents ce qui, dramatiquement, était une absurdité. J'ai très bien compris à ce moment là que si les pénitents s'asseyaient, ils ne s'en iraient plus à temps et que toute la scène serait à l'eau. J'ai voulu vous prévenir, je vous l'ai dit, mais vous ne pensiez qu'à Canudo et à je ne sais quelle histoire de billets à donner. Enfin ce qui est fait est fait.¹⁴

Le critiche di Prunières non si limitano tuttavia a contingenze accidentali. Della stessa innovativa concezione delle *Sette canzoni* e soprattutto dei contenuti drammatici dei singoli quadri, non tutto pare convincerlo: la piena realizzazione del rinnovamento malipieriano Prunières la vedrà piuttosto nel metateatro e nel moderno disincanto dell'opera successiva, *l'Orfeo, ovvero l'Ottava canzone*.

¹³ «Lo scandalo fu causato da un piccolo numero di musicisti-critici scontenti di non essere eseguiti, e non dal pubblico. Il giorno in cui le *Sette canzoni* riappariranno in cartellone, gli uomini di buona fede si accorgeranno con sorpresa che non c'era nulla in quell'opera che potesse giustificare l'accusa di futurismo» (H. PRUNIÈRES, *Les "Sept chansons" de Malipiero à l'Opéra*, «La nouvelle revue française», n.s., VII, 84, 1° settembre 1920, pp. 466-471: 470).

¹⁴ «Lei appartiene prima di tutto al Suo pubblico, poi ai Suoi amici. Confesso che mi sono rattristato, il giorno della prova d'insieme all'Opéra, di non poterLa sottrarre a una conversazione con il buon Canudo, mentre avevo osservazioni importantissime da farLe su ciò che stava accadendo sul palcoscenico. Valdo Barbey, che non pensava che a suoi costumi e dimenticava l'azione, stava modificando la messa in scena, facendo sedere i penitenti: il che, drammaticamente, era un'assurdità. A quel punto ho capito benissimo che se i penitenti si fossero seduti non sarebbero più usciti a tempo e tutta la scena sarebbe andata a rotoli. Ho voluto avvertirLa, gliel'ho detto, ma Lei non pensava che a Canudo e a non so quale questione di biglietti da dare. Insomma, ciò che è fatto è fatto» (lettera di HP a GFM, 27 luglio 1920).

Vous me dites que l'œuvre [le *Sette canzoni*] vous plaît absolument au point de vue dramatique. Entre nous, je ne pense pas ainsi. Musicalement, c'est un véritable chef d'œuvre. Scéniquement, l'idée est originale, mais chacune de ces scènes prise séparément est en somme un petit tableau vériste, sans transposition suffisante de la vie et les intrigues se ressentent d'une influence romantique assez désuète.¹⁵

Nella versione pubblica della sua critica, questa stessa accusa risulterà abilmente trasformata in elogio laddove, tra gli altri meriti, le *Sette canzoni* costituiranno una prova palmare della possibilità di comporre musica eccellente anche utilizzando elementi narrativi tipici della temperie verista.¹⁶

Ma torniamo per il momento al saggio del 1927: oltre alla già ricordata specificità della ricerca timbrica nei lavori per orchestra e alle novità espresse nei campi della melodia e del ritmo, Prunières apprezza l'assenza di un 'sistema' come orizzonte d'azione – quello che caratterizza invece l'operato di Schoenberg, di Stravinskij e anche di Casella – sostituito in Malipiero da una libera commistione linguistica (modalità antiche, modalità esotiche, tonalità, accordi 'moderni'), immediatamente rispondente alle sue esigenze espressive. A quest'altezza di tempo, in ogni caso, gli studi da entrambi compiuti sulla musica antica italiana – come curatore di edizioni, nel caso di Malipiero, come storico della musica, nel caso di Prunières – si riverberano anche nella luce critica con cui Prunières investe il lavoro del compositore: i legami con il romanticismo, pur inizialmente intravisti,¹⁷ vengono ora reciprocamente negati e ne viene illuminato, per contro, il radicamento nella civiltà musicale italiana del Seicento. Nessun altro compositore, secondo Prunières, ne ha subito l'influsso in modo altrettanto originale e pervasivo.

G. Francesco Malipiero vit par erreur en ce siècle de machinisme, il devait naître au temps où les nobles vénitiens se ruinaient à construire des Théâtres d'Opéra, où le grand sorcier Jacopo Torelli combinait de stupéfiantes machines, où Luigi Rossi, Cavalli et Cesti régnaient sur l'empire de la musique profane. Malipiero n'a jamais été, comme on l'a prétendu, un romantique. C'est un homme du «Seicento». Il en a l'imagination bizarre et fan-

¹⁵ «Lei mi dice che l'opera La soddisfa completamente dal punto di vista drammatico. Detto tra noi, non la penso allo stesso modo. Musicalmente è un autentico capolavoro. Scenicamente, l'idea è originale, ma ciascuna di queste scene presa isolatamente è in fin dei conti un piccolo quadro verista, senza una sufficiente trasposizione della vita e gli intrecci risentono di un'influenza romantica piuttosto sorpassata» (*ibid.*).

¹⁶ Cfr. PRUNIÈRES, *Les "Sept chansons" de Malipiero à l'Opéra*, cit., p. 470.

¹⁷ Si veda anche la lettura critica di G.M. GATTI, *Gian Francesco Malipiero*, «L'esame», 1923 (quindi in *L'opera di Gian Francesco Malipiero. Saggi di scrittori italiani e stranieri*, con un'introduzione di G.M. Gatti, Treviso, Canova, 1952, pp. 26-39).

tasque, le goût de l'étrange, la verve sarcastique, la prodigieuse facilité. Je crois que je ne l'aurais pas si vite compris, si je n'avais de longue date admiré Cavalli, Guerchin et le Bernin. [...] Malipiero [...] a subi, plus que tout autres musicien de son temps, l'influence des vieux maîtres italiens. Certains récitatifs de ses opéras rappellent beaucoup plus par leur ligne mélodique le style de Cavalli que celui de Debussy ou de Wagner.¹⁸

La lente con cui Prunières legge ora Malipiero è dunque quella del compositore 'barocco', immerso in quello specifico gusto, letterario e pittorico prima ancora che musicale, che si nutre di accostamenti capricciosi, destinati a suscitare stupore. Così, ad esempio, a proposito dei *Poemetti lunari*:

Le nocturne initial avec son thème religieux et grave contraste avec la force joyeuse et débordante du 4ème morceau et la fougue frénétique du 7ème. Dans tout ce recueil se manifeste l'imagination «baroque» de Malipiero. Ce n'est pas du fantastique romantique, mais bien de ce «merveilleux» dont raffolaient les contemporains du Bernin et de Salvator Rosa.¹⁹

Ancora più marcata, in questo senso, l'impressione suscitata dalle opere vocali e drammatiche composte dopo le *Sette canzoni*:

Malipiero aime la grande phrase mélodique de la tradition italienne, non l'air d'opéra mais le chant expressif et puissant des paysans et des pêcheurs. Ses mélodies rappellent aussi celles des vieux maîtres du XVIIème siècle qu'il chérit entre tous. Un curieux équilibre s'établit entre sa sensibilité d'artiste moderne qui connaît Debussy et Strawinsky et sa culture de musicien épris du passé et qui ne peut se résigner à considérer Monteverdi et Luigi Rossi comme des morts. Employant les procédés harmoniques les plus audacieux de son temps, il reste à certains égards un maître du XVIIe siècle. Cette impression se renforce à la lecture de «L'Orfeo» composé peu

¹⁸ «G. Francesco Malipiero vive per errore in questo secolo di macchinismo, doveva nascere al tempo in cui i nobili veneziani si rovinavano per costruire teatri d'opera, o il grande mago Jacopo Torelli escogitava macchine stupefacenti, o Luigi Rossi, Cavalli e Cesti regnavano sull'impero della musica profana. Malipiero non è mai stato, come si è sostenuto, un romantico. È un uomo del Seicento. Ne ha l'immaginazione bizzarra e fantastica, il gusto dello strano, la verve sarcastica, la prodigiosa facilità. Credo che non l'avrei capito così velocemente se non avessi da tempo ammirato Cavalli, il Guercino e Bernini. [...] Malipiero [...] ha subito, più di ogni altro compositore del suo tempo, l'influsso degli antichi maestri italiani. Certi recitativi delle sue opere ricordano lo stile di Cavalli molto più che quello di Debussy o di Wagner» (PRUNIÈRES, *G. Francesco Malipiero* cit., pp. 5, 6).

¹⁹ «Il notturno iniziale col suo tema religioso e grave contrasta con la forza gioiosa e straripante del quarto pezzo e la foga frenetica del settimo. In tutta questa raccolta si manifesta l'immaginazione 'barocca' di Malipiero. Non si tratta del fantastico romantico, ma di quel 'meraviglioso' di cui andavano pazzi i contemporanei di Bernini e di Salvator Rosa» (ivi, p. 8).

après les «Sette Canzoni». Le livret, inventé par Malipiero, contient d'anciens textes poétiques reliés les uns aux autres par quelques mots de récits ou de dialogue. L'ensemble est d'une bizarrerie qui fait songer aux pièces de G.B. Andreini, si vanté en son temps, pour son «extravagance».²⁰

I lavori strumentali degli anni Venti (*Rispetti e strambotti, Stornelli e ballate*) forniscono poi lo spunto per uno scavo maggiore nei meccanismi compositivi, quali hanno cominciato a delinearsi alla vigilia della prima guerra mondiale. Decisamente moderna, prefiguratrice di più recenti sviluppi critici, è la chiave 'narratologica' reperita da Prunières laddove – in assenza di sviluppo tematico – il montaggio malipieriano di sezioni di carattere diverso viene paragonato al modo di raccordare, in una struttura letteraria coerente, una successione di brevi racconti indipendenti:

Cet admirateur du passé, ce professeur émérite de fugue, répudie la théorie musicale traditionnelle. Il ne veut pas d'élaboration thématique. Il veut ré-aliser une œuvre où les thèmes ne cessent de naître et de mourir en un jaillissement continu d'idées. L'art consistera non dans leurs transformations, mais dans la manière dont ils s'enchaîneront et se présenteront. Il faut néanmoins que l'œuvre garde dans son ensemble une unité et c'est là le difficile, car ce procédé de composition tend naturellement à l'anarchie et à l'incohérence. Pour y remédier, Malipiero imagine de confier à un thème unique, reparaisant textuellement de loin en loin, le soin d'assurer la liaison des divers épisodes indépendants. Ce thème aura un peu le rôle du conteur arabe qui reprend la parole entre chaque récit bouffon ou tragique pour dire: «Et voici maintenant une autre histoire».²¹

²⁰ «Malipiero ama la grande frase melodica della tradizione italiana, non l'aria d'opera, ma il canto espressivo e potente dei contadini e dei pescatori. Le sue melodie ricordano anche quelle degli antichi maestri del secolo XVII, che egli predilige tra tutti. Un curioso equilibrio si stabilisce tra la sua sensibilità di artista moderno che conosce Debussy e Stravinskij e la sua cultura di musicista preso dal passato, che non può rassegnarsi all'idea di considerare morti compositori come Monteverdi e Luigi Rossi. Pur utilizzando procedimenti armonici tra i più audaci del suo tempo, resta per certi aspetti un maestro del secolo XVII. Questa impressione si rafforza alla lettura dell'*Orfeo*, composto poco dopo le *Sette canzoni*. Il libretto, scritto da Malipiero, contiene antichi testi poetici legati l'uno all'altro da poche parole di monologo o dialogo. L'insieme è di una bizzarria tale da far pensare alle composizioni di G.B. Andreini, ammirato ai suoi tempi per la sua 'stravaganza'» (ivi, p. 20).

²¹ «Questo ammiratore del passato, questo professore emerito di fuga, ripudia la teoria musicale tradizionale. Rifiuta l'elaborazione tematica. Vuole realizzare una composizione in cui i temi nascano e muoiano continuamente, in uno sgorgare ininterrotto di idee. L'arte consisterà allora non nelle loro trasformazioni, ma nel modo di legarsi e di presentarsi. Occorre tuttavia che la composizione mantenga un'unità d'insieme e questo è il difficile, perché un simile processo compositivo porta naturalmente all'anarchia e all'incoerenza. Per porvi rimedio, Malipiero pensa di affidare a un solo tema, che riappare di tanto in tanto, uguale a se stes-

Ma proprio alcune delle caratteristiche identificate come specifiche dello stile e del *modus operandi* di Malipiero vengono ad assumere talora, per Prunières, una valenza affatto negativa, ciò che determinerà non pochi momenti di frizione tra i due. Quanto al gusto per l'accostamento bizzarro e capriccioso, ad esempio, si ricorderà che anche Malipiero fu tra i compositori invitati da Prunières a comporre un omaggio alla memoria di Debussy, per il secondo numero della «Revue musicale» (dicembre 1920). Il compositore veneziano aveva aderito prontamente all'iniziativa con il breve pezzo pianistico *Au divin Claudio*. Agli inizi di settembre comunicava però a Prunières, quasi en passant, di aver scritto altri tre brani (*À un perroquet*, *À un elephant*, *À un idiot*) i quali – premessi a quello dedicato a Debussy - avrebbero visto la luce presso l'editore Chester con il titolo complessivo di *Omaggi*: si faceva pertanto portavoce della richiesta di Chester che la stampa di *Au divin Claudio* sulla «Revue» recasse l'indicazione del nuovo copyright.²²

La risposta scandalizzata di Prunières non si fece attendere. A provocarla non furono però né il doppio esito editoriale previsto da Malipiero per il proprio omaggio, né le garanzie richieste da Chester, quanto piuttosto il titolo, ovvero il carattere dei nuovi pezzi che Malipiero aveva deciso di accostare a quello originario.

Je suis abasourdi de votre idée de publier "L'Hommage à Debussy" à la suite d'"Hommages burlesques" adressés à des animaux et à un idiot. Je n'ai pas besoin de vous dire que cela va causer un scandale inutile et d'autant plus surprenant que vous vous déclarez grand admirateur de Debussy. Je ne veux pas avoir de responsabilité en cette affaire et tiens à vous dire que je vous désapprouve absolument et que votre idée me semble une grave erreur de goût que je n'aurais pas attendue de vous. Que ne publiez vous séparément "l'Hommage à Debussy" et en recueil les trois "Hommages burlesques"?"²³

so, il compito di assicurare il legame dei diversi episodi indipendenti. Questo tema avrà in un certo senso il ruolo del narratore arabo che riprende la parola dopo ciascun racconto comico o tragico per dire: "Ed ecco ora un'altra storia"» (ivi, p. 16).

²² Lettera di GFM a HP, 6 settembre 1921.

²³ «Sono sbalordito della Sua idea di pubblicare l'*Hommage à Debussy* in coda agli 'Omaggi burleschi' indirizzati a degli animali e a un idiota. Non ho bisogno di dirLe che questo provocherà uno scandalo inutile e tanto più sorprendente in quanto Lei si dichiara grande ammiratore di Debussy. Non voglio avere responsabilità in questa faccenda e tengo a dirLe che La disapprovo nel modo più assoluto e che la Sua idea mi sembra un grave errore di gusto che non mi sarei aspettato da Lei. Perché non pubblica separatamente l' 'Omaggio a Debussy' e in raccolta i tre 'Omaggi burleschi'?» (lettera di HP a GFM, 13 settembre 1920).

Le spiegazioni di Malipiero sulla valenza ironica e moraleggiante dei nuovi *hommages* non avrebbero fatto cambiare idea a Prunières,²⁴ né gli avvertimenti di quest'ultimo sui pericoli di fraintendimento cui il compositore si esponeva avrebbero indotto Malipiero, almeno in un primo momento, a più miti consigli. Al contrario, attraverso il genere dell' 'omaggio', così come si legge nella lettera del 21 settembre 1920, il compositore veneziano rivendicava polemicamente il raggiungimento di un nuovo traguardo sotto il profilo della concezione formale e poetica, i cui tratti costitutivi si individuano proprio nell'accostamento estroso e anche apparentemente irriverente.

L'hommage à Claude Debussy, vous le publierez comme tel dans votre revue, je le publierai ensuite dans l'ensemble des hommages avec ceux dédiés au perroquet, à l'éléphant et à l'idiot. Seulement comme le titre "au divin Claude" ne plaisait pas... je l'avais changé. Il s'appellera "À un mort". J'ai l'intention d'écrire d'autres hommages dans l'avenir parce que *je crois avoir trouvé une nouvelle forme musicale ou pour mieux dire une nouvelle source musicale...* un poète peut parler d'idiots, de choses sublimes, grotesques dans le même volume, le musicien doit au contraire avoir une conformation par compartiment [sic]... Pauvre musique. Mes homma-

²⁴ «Je vous jure que vous avez tort de croire que je suis un idiot. J'ai fort bien compris l'esprit dans lequel vous vouliez publier votre hommage à Debussy avec des pièces dédiées à des animaux, mais je vous ai dit que cela me paraissait d'un goût douteux et infiniment dangereux pour vous en raison de l'interprétation malveillante que ne manqueraient pas de donner de votre geste les nombreux critiques qui se sont déchaînés contre vous. Cela n'aurait aucune importance si l'acte que vous méditez présentait un réel intérêt moral. Mais il est toujours facile de faire hurler les gens en choquant le sens commun. Vous vous en étiez gardé jusqu'ici, je regrette de vous voir tomber dans une erreur grossière. On ne peut trouver de bon goût le fait d'associer dans un même recueil d'hommages ceux que l'on adresse ironiquement à des bêtes et celui qui est destiné à un grand musicien mort. Certainement, il y a des catégories; quand vous allez à un enterrement, vous ne prenez pas un travesti de carnaval... Ce n'est nullement par crainte pour mon recueil du Tombeau de Debussy que je parle, mais uniquement dans votre intérêt et je crois m'être déjà donné assez de mal pour vous faire connaître et pour vous défendre pour qu'il me soit permis de vous donner un conseil parfaitement désintéressé» («Le giuro che ha torto a pensare che io sia un idiota. Ho capito benissimo lo spirito con cui vorrebbe pubblicare il Suo omaggio a Debussy insieme a brani dedicati ad animali, ma Le ho detto che ciò mi sembra di dubbio gusto ed estremamente pericoloso per Lei, per l'interpretazione malevola che del Suo gesto non mancherebbero di dare i numerosi critici che si sono scatenati contro di Lei. Ciò non avrebbe alcuna importanza, se l'atto che Lei medita avesse un reale portato morale, ma è sempre facile far gridare allo scandalo la gente scioccando il senso comune. Lei se ne è guardato fino ad ora, mi spiace vederLa cadere in un errore grossolano. Non si può trovare di buon gusto l'associare in una medesima raccolta brani che si indirizzano ironicamente a delle bestie a uno dedicato a un grande musicista morto. Certo, ci sono delle categorie. Quando Lei va a un funerale non si mette un vestito da carnevale. E non è assolutamente per timore della mia raccolta di *Tombeaux* di Debussy che parlo, ma solo nel Suo interesse e credo di essermi dato abbastanza da fare per farLa conoscere e per difenderLa da permettermi di darLe un consiglio del tutto disinteressato» (lettera di HP a GFM, [15 settembre 1920]).

ges à l'avenir seront dédiés aux puces, ânes, baleines, poètes morts ou vivants, amis, ennemis, et seront tristes, gais, grotesques, burlesques selon ce que ma fantaisie désirera.²⁵

Malipiero cambiò infine opinione, o fu costretto a farlo, se è vero che i tre nuovi omaggi furono pubblicati separatamente rispetto a quello *A Claudio Debussy*.²⁶ Ma anche un altro aspetto riconosciuto come tipico della personalità malipieriana, quello dell'impeto creativo, dello sgorgare irrefrenabile delle idee e dunque della velocità nella trasformazione delle idee stesse in partitura scritta, avrebbe assunto una valenza negativa agli occhi dell'amico qualora gli fosse apparso come riflesso di una mancanza di controllo sulla materia, di un'elaborazione e di un lavoro di lima insufficienti. Agli inizi degli anni Venti sarà questo un rilievo condiviso da buona parte della critica francese. Darius Milhaud, per esempio, si rammarica del fatto che, nel *Ditirambo tragico*, «la hâte avec laquelle cette œuvre fut écrite ait entraîné son auteur à en négliger un peu l'architecture et la réalisation orchestrale».²⁷ E proprio sulla «Revue musicale», Gaston Perreau avrebbe parlato di «manque d'unité, trop d'habilité».²⁸

La prima netta diversità di vedute tra i due amici si registra, nell'epistolario, a proposito del mistero *San Francesco d'Assisi*. Malipiero teneva moltissimo a questo lavoro scenico: risalente al 1920, certamente concepito sotto l'influsso del francescanesimo estetizzante coltivato da D'Annunzio, era stato investito del compito di tradurre in musica una personale, autobiograficamente motivata tensione verso ideali di semplicità, di pace, di simbolica purezza.²⁹ Prunières ne resta invece più che perplesso.

²⁵ «L'omaggio a Debussy lo pubblicherò come tale nella Sua rivista, io lo pubblicherò poi nel gruppo degli omaggi con quelli dedicati al pappagallo, all'elefante e all'idiota. Solo che, poiché il titolo "al divino Claudio" non piaceva... l'ho cambiato. S'intolererà "A un morto". In futuro intendo scrivere altri omaggi perché credo di aver trovato una nuova forma musicale o per meglio dire una nuova fonte musicale... Nello stesso libro un poeta può parlare di idioti, di cose sublimi, grottesche; il musicista al contrario deve avere una conformazione a scomparti... Povera musica. In futuro i miei omaggi saranno dedicati alle pulci, agli asini, alle balene, poeti morti o viventi, amici, nemici, e saranno tristi, gai, grotteschi, burleschi, a seconda di cosa desidererà la mia fantasia» (lettera di GFM a HP, 21 settembre 1920, trascrizione di RP).

²⁶ Cfr. rispettivamente *A Claudio Debussy* e *Omaggi* per pianoforte, London, Chester, 1921.

²⁷ «La fretta con la quale quest'opera fu scritta abbia portato il suo autore a trascurarne un po' l'architettura e la realizzazione orchestrale».

²⁸ «Mancanza di unità, eccesso di abilità». Le due ultime citazioni in F. LESURE, *La "generazione dell'Ottanta" vue de Paris*, in *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, 13-15 maggio 1992) a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki, 1994, pp. 7-16: 15.

²⁹ Nella lettera di GFM a HP del 25 dicembre 1922, trascrizione di RP, il racconto della genesi: «Dans l'automne 1919, en un jour très douloureux pour moi, j'eus l'occasion de revoir quelques reproductions des fresques de Giotto qui se trouvent à Assise et qui représentent la

Se nell'illustrarlo ai lettori del ricordato saggio monografico del 1927 il tono si manterrà neutrale, nel privato della corrispondenza il giudizio è invece molto severo: «Le *Saint François d'Assise* est une improvisation, il n'est pas assez élaboré, il n'est pas assez travaillé». ³⁰ Con l'eccezione delle ultime pagine, Prunières vede infatti concentrarsi nel mistero malipieriano «tous les lieux-communs dont tu disposes, avec toutes les formules toutes faites dont tu uses lorsque tu n'a rien à dire», e ancora «l'excès de facilité, la tendance à t'abandonner à ta première inspiration, sous prétexte de sincérité». ³¹ Una disparità di opinioni che fornisce l'occasione per un confronto prolungato e ad ampio raggio. Malipiero si dichiara una volta di più scarsamente interessato alle tendenze compositive contemporanee, che tutto puntano sulle complicazioni armoniche, e condanna aristocraticamente l'idea 'borghese' di elaborazione dell'idea musicale, rivendicando alla propria musica il merito di rispondere esclusivamente

vie du Saint, et presque au même moment, je ne sais par quelle étrange coïncidence, je me trouvai en possession d'une belle édition des *Fioretti de Saint-François*! Presque contre ma volonté, naquit en moi le désir de créer un opéra sur le "poverello d'Assisi", et cinq épisodes s'animèrent devant mon imagination de façon à distinguer leur essence musicale et dramatique. Un de ces épisodes fut de suite éliminé. Restèrent les quatre, qui maintenant forment mon mystère. Tu peux être certain que si je n'avais pas eu la vision exacte de ce que je voulais faire et de ce que je pouvais faire, j'aurais abandonné l'idée de revêtir de musique un sujet mystique. Je ne sais si on peut appeler mystique ma conception. Certes que dans un moment de grand découragement, cela a été un réconfort pour moi de réfugier mon esprit, qui ne se repose pas dans l'inertie, dans une atmosphère de paix et de tranquillité. [...] Pouvait-elle être différente? Ou plus élaborée? Non». («Nell'autunno 1919, in un giorno molto doloroso per me, ebbi l'occasione di rivedere alcune riproduzioni di affreschi di Giotto che si trovano ad Assisi e che rappresentano la vita del santo, e quasi nello stesso momento, non so per quale strana coincidenza, mi trovai in possesso di una bella edizione dei *Fioretti di San Francesco*! Quasi contro la mia volontà, nacque in me il desiderio di scrivere un'opera sul 'poverello d'Assisi', e cinque episodi prendevano vita davanti alla mia immaginazione così da poterne cogliere la loro essenza musicale e drammatica. Uno di questi episodi fu poi eliminato. Ne restavano quattro, che ora formano il mio mistero. Puoi star certo che se non avessi avuto la visione esatta di ciò che volevo e potevo fare, avrei abbandonato l'idea di rivestire di musica un soggetto mistico. Non so se si può chiamare mistica la mia concezione. Certo è che in un momento di grande scoraggiamento, è stato un conforto per me rifugiare il mio spirito, che non si riposa nell'inerzia, in un'atmosfera di pace e tranquillità. [...] Poteva essere diversa? O più elaborata? No»).

³⁰ «Il *San Francesco d'Assisi* è un'improvvisazione, non è abbastanza elaborato, non è abbastanza rifinito» (cit. nella lettera di GFM a HP, 25 dicembre 1922, trascrizione di RP).

³¹ «Tutti i luoghi comuni di cui disponi, con tutte le formule preconfezionate di cui ti servi quando non hai nulla da dire» e «l'eccesso di facilità, la tendenza ad abbandonarti alla tua prima ispirazione, con la scusa della sincerità» (lettera di HP a GFM, 2 gennaio [1923]).

à l'impulsion naturelle de ma sensibilité qui me fournit sans les chercher les moyens matériels pour m'exprimer musicalement, lesquels moyens sont justifiés par le but, cependant ne dépendant pas d'un programme.³²

Per la sua parte Prunières esplicita i criteri estetici che guidano la sua professione di critico militante e precisa, in particolare, le proprie idee in fatto di sincerità e semplicità in arte:

Être sincère, c'est bien, mais il ne suffit pas de dire tout ce qu'on pense au petit bonheur. Donner une belle forme, une forme condensée et harmonieuse à l'expression de ses pensées. En Italie, où tous les artistes se font remarquer par une étonnante virtuosité innée, cette facilité fait de grands ravages et cela chez les meilleurs: un Malipiero, un Pizzetti, un Castelnuovo, un Respighi... la sincérité leur sert d'excuse. Parce que tu as exprimé des sentiments que tu ressentais vraiment, tu n'as pas fait nécessairement une œuvre d'art. Pizzetti prétend aussi que l'artiste doit laisser chanter son cœur et que le reste n'a aucune importance. Ce n'est pas du tout mon avis. Il faut avoir quelque chose à dire, mais il faut aussi le dire d'une façon frappante, nouvelle, personnelle. En réalité, en musique comme en littérature tous sentiments, toutes sensations ont été déjà exprimés, il s'agit d'habiller de formes nouvelles des idées vieilles comme le monde. [...] Je crois que tu t'es tout à fait trompé dans *S. Francesco*. Tu as cru être simple en te laissant aller à ta facilité. C'est une erreur. Tu sais le précepte "faire difficilement des vers faciles". Tu aimes Debussy; relis la lettre de Pélleás, relis les 3 ballades de Villon, quoi de plus divinement simple que la prière à Notre-Dame? Quel art, pourtant; comme c'est fait! Comme la ligne est dessinée! [...] Voilà de la belle simplicité, mais qui a dû coûter à Debussy plus de travail que bien des pages d'une complexité apparente.³³

³² «All'impulso naturale della mia sensibilità che mi fornisce senza che io li cerchi i mezzi materiali per esprimermi musicalmente, i quali mezzi sono giustificati dallo scopo, pertanto non dipendono da un programma» (*ibid.*).

³³ «Essere sincero va bene, ma non basta dire a casaccio tutto ciò che si pensa. Dare una bella forma, una forma concisa e armoniosa all'espressione dei propri pensieri. In Italia, dove tutti gli artisti si fanno notare per uno sbalorditivo talento innato, questa facilità fa grandi danni, e presso i migliori: un Malipiero, un Pizzetti, un Castelnuovo, un Respighi... la sincerità serve loro da scusa. Per il solo fatto di aver espresso sentimenti che sentivi veramente, non hai fatto necessariamente un'opera d'arte. Anche Pizzetti sostiene che l'artista debba lasciar cantare il suo cuore e che il resto non ha alcuna importanza. Io non la penso affatto così. Bisogna avere qualcosa da dire, ma bisogna dirlo in una maniera che colpisca, nuova, personale. In verità, in musica come in letteratura, tutti i sentimenti, tutte le sensazioni sono già state espresse, si tratta di dar forme nuove a idee vecchie come il mondo [...] Io credo che tu ti sia sbagliato in *San Francesco*. Hai creduto di essere semplice lasciandoti andare alla tua facilità. È un errore. Conosci il precetto "fare difficilmente versi facili". Tu ami Debussy; rileggi la lettera di Pélleás, rileggi le tre ballate di Villon, cosa di più divinamente semplice che la pre-

In qualche affondo si direbbe che il critico francese arrivi a dubitare della validità dei processi che Malipiero mette in campo per sottrarsi alle pastoie dell'elaborazione motivica o tematica e che contribuiscono a definirne la specificità del linguaggio. Così, ad esempio, a proposito di quelle *Pause del silenzio* peraltro già pubblicamente apprezzate:

Je t'approuve tout-à-fait de tenter hardiment de construire sans les procédés mécaniques de développement; j'avoue cependant ne pas être entièrement séduit par le procédé de juxtaposition par contraste que tu emploies dans le quatuor *Pause del silenzio*. On peut concevoir des moyens de construire différents et nouveaux. [...] La juxtaposition donne une impression de décousu et de fragmentaire. Il me semble que tu dois arriver à combiner ce système avec le retour périodique d'une ou plusieurs idées que tu développerais par de procédés non scolastiques.³⁴

Tra la fine del 1930 e l'inizio del 1931, un nuovo franco scambio di opinioni obbliga Prunières a rinnovare la sua professione di ammirazione per l'arte di Malipiero, la cui sensibilità è urtata dalle riserve più o meno scoperte dell'amico:

Mon cher Francesco,
comment peux-tu t'être mis en tête que je n'aime plus ta musique? Je n'aime pas tout ce que tu fais également et si tu es un des hommes sur la terre que j'aime le plus profondément, je ne te mets pas comme compositeur sur le plan d'un Debussy, d'un Strawinsky, ni même d'un Ravel, mais je te considère comme le premier des musiciens italiens d'aujourd'hui et comme l'un des meilleurs musiciens de l'Europe.³⁵

ghiera a Notre-Dame? Quale arte, però; come è fatta! Come è disegnata la linea! [...] Ecco della bella semplicità, ma che è dovuta costare a Debussy più lavoro che non pagine di apparente complessità» (lettera di HP a GFM, 2 gennaio [1923]).

³⁴ «Ti approvo assolutamente quando cerchi audacemente di comporre senza i meccanici procedimenti di sviluppo; confesso tuttavia di non essere interamente persuaso dal procedimento di giustapposizione per contrasto che tu impieghi nel quartetto *Pause del silenzio*. Si possono concepire modi di comporre diversi e nuovi. [...] La giustapposizione dà un'impressione di scucito e di frammentario. Credo che tu debba arrivare a combinare questo sistema con il ritorno periodico di una o più idee, che svilupperai con procedimenti non scolastici» (*ibid.*).

³⁵ «Mio caro Francesco, come puoi esserti messo in testa che io non ami più la tua musica? Non amo allo stesso modo tutto quello che fai e se è vero che tu sei uno degli uomini sulla terra che io amo più profondamente, come compositore non ti metto sullo stesso piano di un Debussy, di uno Stravinskij, nemmeno di un Ravel, ma ti considero come il miglior musicista italiano contemporaneo e uno dei migliori musicisti d'Europa» (lettera di HP a GFM, 22 dicembre 1930).

Se Prunières rimarrà convinto della necessità di distinguere, nel catalogo del compositore, le opere perfettamente riuscite da quelle non riuscite che parzialmente, o più formulari e di maniera, Malipiero darà segni di insofferenza verso la categoria dei critici nel suo insieme, a suo avviso prigionieri delle etichette da loro stessi escogitate per classificare l'opera di un artista:

*Vous raisonnez toujours, mes chers critiques, d'une façon très égoïstique, c'est-à-dire vous placez toujours le musicien pour votre commodité, car une fois placé vous pouvez toujours répéter les mêmes choses quand vous vous trouvez vis-à-vis de nouvelles œuvres.*³⁶

Il rapporto epistolare si protrarrà ancora per pochi anni. «Ce n'est pas possible de garder de l'amitié personnelle contre une inimitié artistique», aveva scritto Malipiero a Prunières in quest'ultima circostanza.³⁷ «Si je me suis montré susceptible, c'est que tu es un de mes très rares amis et que je te croyais des deux ou trois sur lesquels je pouvais compter. J'ai vu que je n'étais en réalité pour toi qu'un bon camarade qui t'a rendu à l'occasion de sérieux services...» gli scriverà in seguito Prunières.³⁸

Alcune delusioni lo hanno dunque minato, da entrambe le parti, ma sui motivi dello sfaldarsi di un rapporto professionale e di amicizia così profondo restano ancora da cercare spiegazioni esaurienti.

³⁶ «Voi ragionate sempre, miei cari critici, in un modo molto autoreferenziale, cioè classificate sempre un compositore per vostra comodità, perché una volta classificato, potete ridere le stesse cose quando vi trovate di fronte a opere nuove» (lettera di GFM a HP, s.d. [inizi del 1931]).

³⁷ «Non è possibile mantenere un'amicizia personale di fronte a un'inimicizia artistica» (lettera di GFM a HP).

³⁸ «Se sono apparso suscettibile, è perché tu sei uno dei miei rarissimi amici e perché ti credevo uno dei due o tre sui quali poter contare. Ho capito invece che per te non ero altro che un buon compagno che al momento opportuno ti ha reso importanti favori...» (lettera di HP a GFM, 11 ottobre 1934).

DI SCENA IN PITTURA: TRACCE DELLA VOCAZIONE MUSICALE DELL' ANCIEN THÉÂTRE ITALIEN

Renzo Guardenti

Non è azzardato affermare che la musica sia un elemento consustanziale alla Commedia dell'Arte: che le abilità dei primi comici di mestiere fossero talmente ampie e diversificate da ricomprendere al loro interno, oltre alle ovvie abilità performative, anche specifiche competenze musicali e canore è ampiamente documentato da una serie eterogenea di fonti fin dagli anni immediatamente successivi all'emergere della forma spettacolare nel panorama della teatralità italiana ed europea.¹ Anzi, per certi aspetti si può affermare che l'elemento musicale, sia pure a un livello minimale, può essere in parte considerato come genetico al manifestarsi del fenomeno, collocandosi infatti in ambienti contigui e forse anche direttamente implicati nella formazione del teatro professionistico. Si pensi, al livello delle fonti figurative, a immagini assai famose, come ad esempio l'incisione di Giacomo Franco² che ancora nel primo scorcio del Seicento sembrerebbe testimoniare l'esistenza di quell'«antimondo dei ciarlatani e dei saltimbanchi» che secondo alcuni costituirebbe uno dei vettori che hanno dato luogo alla nascita della Commedia dell'Arte:³ nella suggestiva cornice della piazzetta di San Marco a Venezia, su un palco improvvisato un ciarlatano e il suo assistente fanno sfoggio, dinanzi a un folto pubblico, di miracolose pozioni e controveleni mentre un Magnifico e uno Zanni si rivolgono ad una suonatrice di liuto in abito da cortigiana. Oppure, se torniamo indietro di almeno una trentina d'anni, agli affreschi realizzati intorno alla metà degli anni Settanta del secolo XVI da

¹ A fronte dell'imponente bibliografia sull'argomento ci limitiamo a rinviare ad alcuni degli studi più recenti: *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, atti del convegno (Napoli, Centro di Musica Antica Pietà dei Turchini, 28-29 settembre 2001) a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003; Anne McNeil, *Music and Women of the Commedia dell'arte in Late Sixteenth Century*, Oxford University Press, Oxford, 2003. Si veda anche Melania Bucciarelli, *Italian opera and European theatre. 1680-1720. Plots, performers, dramaturgies*, Brepols, Turnhout 2000.

² Cfr. *Dionysos Archivio di iconografia teatrale/Dionysos Theatre Iconography Archive*, DVD-Rom a cura di Cesare Molinari e Renzo Guardenti, Corazzano (Pisa), Titivillus Edizioni, 2006, scheda XG203.

³ Cfr. R. TESSARI, *Commedia dell'Arte. La maschera e l'Ombra*, Mursia, Milano 1981, pp. 31-47.

Alessandro Scalzi nella Narrentreppe⁴ e nella Zimmer des Rates⁵ del castello bavarese di Trausnitz,⁶ raffiguranti Zanni e Magnifici suonatori, immortalati nel topos scenico e figurativo della serenata. E ancora, intorno agli anni Ottanta del Cinquecento, alcune immagini di una famosissima serie di silografie attesta che la Commedia dell'Arte è territorio privilegiato per il felice connubio tra Euterpe e Talia: è il caso di due incisioni della Raccolta Fossard del Teatermuseum di Drottningholms raffiguranti Arlecchino, Pantalone e Zanni tutti impegnati in una ennesima serenata,⁷ ormai vero e proprio topos drammatico-musicale delle commedie dei comici di mestiere.

Gli esempi ovviamente potrebbero continuare, seguendo la lunga diacronia della Commedia dell'Arte fin quasi alle soglie della Rivoluzione francese: ma soffermiamoci piuttosto sull'ultimo scorcio del secolo XVII nel contesto di una delle più importanti declinazioni europee della forma spettacolare, quella sviluppatasi a Parigi della seconda metà del Seicento e che, nel corso del Settecento, fu foriera di importanti ricadute non solo sulle successive manifestazioni della Commedia dell'Arte in Francia, ma anche sul teatro parigino dando luogo a forme drammatico-musicali che vengono tradizionalmente percepite dalla storiografia come squisitamente francesi.

Gli anni in questione sono di capitale importanza per la costituzione del panorama dello spettacolo francese tra Sei e Settecento. In questo torno di tempo, giungono a maturazione i frutti di quel lento processo di centralizzazione delle attività spettacolari nelle mani della monarchia inaugurato già dalla reggenza di Maria de' Medici dopo l'assassinio di Enrico IV⁸ e poi sviluppatosi con crescente incisività durante il regno di Luigi XIII attraverso il diretto intervento del sovrano nella vita delle principali compagnie teatrali degli anni Venti e Trenta del Seicento, i Comédiens du Roi di stanza all'Hôtel de Bourgogne e la troupe del Théâtre du Marais,⁹ per arrivare poi agli esiti ultimi di questa parabola. Dapprima, nel 1669, la nascita, per volere di Luigi XIV, dell'Académie Royale de Musique et de Danse, diretta in prima battuta da Pierre Perrin e Robert Cambert e poi da Giovan Battista Lulli,

⁴ Cfr. *Dionysos Archivio di iconografia teatrale*, cit., schede XG613-XG638.

⁵ Cfr. *Ivi*, schede RG251-RG266.

⁶ Sul ciclo pittorico del Castello di Trausnitz si veda DANIELE VIANELLO, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Bulzoni, Roma 2005.

⁷ Cfr. *Dionysos Archivio di iconografia teatrale*, cit., schede XG205-XG206.

⁸ Sul ruolo di Maria de' Medici nelle attività spettacolari della Parigi primo seicentesca si rinvia a SARA MAMONE, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Silvana, Milano 1988².

⁹ Sul processo di centralizzazione delle attività spettacolari parigine nel corso del Seicento, si rinvia in particolare agli ancor oggi validissimi studi di SOPHIE WILMA DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le théâtre du Marais. II. Le berceau de l'Opéra et de la Comédie-Française 1648-1673*, Nizet, Paris 1958; Ead. e *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Nizet, Paris 1968-1970, 2 voll.

nucleo originario del futuro Opéra; infine, nel 1680, la creazione della Comédie-Française, il primo vero e proprio teatro di stato, istituito da Colbert che aveva così dato piena e duratura concretezza alla ferrea volontà del Re Sole. E giova ricordare, a completamento di una visione prospettica della vita teatrale parigina nell'ultimo scorcio del Grand Siècle, che la nascita di queste due istituzioni monumentali poste sotto il diretto controllo della corona, determinò quasi automaticamente la costituzione di specifici e in teoria vincolanti ambiti di competenza circa i generi rappresentabili, essendo infatti appannaggio dell'Académie Royale de Musique l'opera in musica, mentre la Comédie-Française aveva l'esclusivo diritto di rappresentare l'intero teatro di prosa, con particolare riferimento alla tragedia e alla *haute comédie*. Con questo nuovo assetto – che avrebbe dato origine a un sistema teatrale di lunga durata le cui strutture portanti sono arrivate fino ai nostri giorni – si veniva così a creare un circuito produttivo virtualmente chiuso su sé stesso, tendente ad impedire l'attività di compagnie stabili all'interno della capitale francese: una situazione, questa, che già a partire dall'inizio degli anni Ottanta del secolo XVII provocò frequenti tensioni tra i cosiddetti teatri privilegiati e quella fittissima congerie di formazioni minori e periferiche riferibile principalmente all'ambiente delle due fiere parigine di Saint-Germain e di Saint-Laurent. E, com'è ampiamente noto, queste tensioni finirono per sfociare in finirono per sfociare in aspri ed aperti conflitti che interessarono i primi decenni del Settecento.¹⁰

Fu questo il contesto in cui si inserì l'azione dei comici italiani a Parigi durante la seconda metà del Seicento ascrivibile a pieno titolo al quadro più generale delle profonde trasformazioni che animarono la spettacolarità parigina di quegli anni. Lungi ormai dal rappresentare una sorta di emergenza esotica come era capitato ai comici girovaghi che durante l'ultimo quarto del Cinquecento avevano travalicato le Alpi con i loro carri carichi di masserizie sceniche, la compagnia dell'Ancien Théâtre Italien – così nominata dai fratelli Parfaict¹¹ per distinguerla dalla compagnia settecentesca diretta da Luigi Riccoboni – fin dai tempi della leggendaria direzione di Tiberio Fiorilli e Domenico Locatelli negli anni Quaranta e Cinquanta del Seicento era diventata un caposaldo della spettacolarità parigina.¹² Osannati dal popolo e ri-

¹⁰ Per un quadro sintetico degli accesi conflitti tra i teatri ufficiali e le precarie formazioni di Saint-Germain e di Saint-Laurent si veda R. GUARDENTI, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 12-49.

¹¹ Cfr. FRANÇOIS et CLAUDE PARFAICT, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, Rozet, Paris 1767 (rist. an. AMS Presse, New York 1978).

¹² Sulla storia della compagnia si vedano in particolare RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Bulzoni, Roma 1990, 2 voll. e Virginia P. Scott, *The Commedia dell'Arte in Paris 1644-1697*, University Press of Virginia, Charlottesville 1990.

chiestissimi a Corte, i comici dell'Arte avevano potuto beneficiare a partire dagli anni Sessanta di un periodo di sostanziale stabilizzazione nel territorio parigino: superando la precaria economia delle compagnie di giro, gli attori italiani erano così diventati - di fatto, ancor prima che di diritto, e prima addirittura della Comédie-Française - un vero e proprio teatro stabile, la cui sopravvivenza e la cui agiatezza discendevano dalla diretta e protettiva benevolenza di Luigi XIV.

L'osmosi tra le pratiche della scena e le abilità strumentali e canore fu uno dei tratti caratteristici anche della compagnia dell'Ancien Théâtre Italien: prescindendo dall'intervento all'interno di notissimi episodi spettacolari come *La Finta Pazza* di Giulio Strozzi, con musiche di Francesco Saccati, balletti di Giovan Battista Balbi, o come *La Rosaure Impératrice de Constantinople* di Domenico Locatelli, entrambe allestite dal grande Giacomo Torelli,¹³ le prime testimonianze di apporto diretto dei comici italiani dal punto di vista musicale e canoro risalgono alla fine degli anni Sessanta, quando il 30 aprile del 1668 venne rappresentata sul palcoscenico del Palais-Royal una commedia in cinque atti, *La Foire Saint-Germain*, definita dai Frères Parfaict come la «première pièce Italienne composée en France, dont il soit fait mention dans le *Senario* du Sieur Dominique¹⁴», e subito ribattezzata *Il Regallo delle Damme*¹⁵ in virtù dei copiosi omaggi di fiori, dolci e bibite offerti dai comici alle spettatrici nel corso della rappresentazione, facendo storcere la bocca a un testimone eccellente quale Lorenzo Magalotti: «Son poi stato alla commedia italiana - ebbe a dire lo scienziato e diplomatico al servizio di Cosimo III de' Medici -, dove que' nostri sciagurati si son fatti con poco grandissim'onore, avendo regalato di confetture d'arance di Portogallo e di limonata tutte le dame del teatro¹⁶». Ma il successo della commedia fu in realtà straordinario, come sottolineano ancora i fratelli Parfaict riportando nella loro *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien* la *Lettre en vers, du samedi 5 mai 1668* di Charles Du Laurens detto Robinet il quale, dopo aver ricordato i graditissimi *cadeaux* offerti dai comici alle dame e do-

¹³ Per una sintesi su questi due episodi e per un quadro organico della relativa letteratura critica si veda il contributo di ROBERTO CIANCARELLI, *Modalité de readaptation de l'espace dans le théâtre italien du XVIIe siècle*, in *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIe siècle*, actes du colloque du Centre de recherches sur le XVIIe siècle européen (Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 11-13 mars 2004), édités par Charles Mazouer, G. Narr, Tübingen 2006, pp. 142-147.

¹⁴ FRANÇOIS et CLAUDE PARFAICT, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, cit., p. 307.

¹⁵ Cfr. DELIA GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. II. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, edizione critica, introduzione e note di D.G., Bulzoni, Roma 1997, parte prima, pp. 395-424. Si veda anche la sintesi dello scenario proposta dai fratelli Parfait in *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, cit., pp. 307-325.

¹⁶ LORENZO MAGALOTTI, *Diario di Francia dell'anno 1668*, in *Relazioni di viaggio in Inghilterra Francia e Svezia*, a cura di W. Moretti, Laterza, Bari 1968, p. 150.

po aver descritto capillarmente le meraviglie della scenotecnica e delle strabilianti performances dei comici, ricorda in questi termini la componente musicale dello spettacolo:

D'ailleurs les hautbois, les musettes,
Les violons, les castagnettes,
Forment des ravissans concerts,
Et l'on y chante entr'autres airs,
Certaine chansonnette à boire,
Que j'inculquai dans ma mémoire,
La sachant d'un célèbre Auteur
En musique passé Docteur :
Et sans dire des fariboles,
Homme aussi de bonnes paroles.¹⁷

Non è dato sapere chi siano gli autori delle musiche e della canzonetta che si è impressa nella memoria di Robinet,¹⁸ così come rimane oscuro il nome, presumibilmente francese, dell'autore del canovaccio, quel «brave Monsieur *Anonyme* / Qu'on dit être de qualité» ricordato dallo stesso cronista.¹⁹ Importante è semmai rilevare che, come sottolinea giustamente Delia Gambelli, «*Il regallo delle Damme* è da considerarsi [...] un punto di svolta (e di non ritorno) per la Troupe du Roi des Comédiens Italiens²⁰»: già a questa altezza cronologica, sul finire degli anni Sessanta del Seicento, e pur nella limitata proposta strumentale e canora, vengono tratteggiate linee di indirizzo che in progresso di tempo, nel volgere di una dozzina d'anni, andranno oltre una tipologia di spettacolo costituito secondo la formula delle cosiddette *pièces-à-vedettes*,²¹ diventeranno dei veri e propri vettori della spettacola-

¹⁷ CHARLES DU LAURENS detto ROBINET, *Lettre en vers, du samedi 5 mai 1668*, citata Ivi, pp. 310-311.

¹⁸ Delia Gambelli arriva ad ipotizzare che le musiche della commedia siano state composte addirittura da Giovan Battista Lulli, giustificando la sua affermazione sulla base dei buoni rapporti esistenti, a quell'altezza cronologica, tra il musicista fiorentino e la compagnia italiana: cfr. DELIA GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. II. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, cit., parte prima, p. 397. Per una sintesi sui rapporti tra i comici dell'arte e Lulli negli anni successivi, si veda ancora di DELIA GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. I. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 224-229. Per un quadro complessivo della figura di Giovan Battista Lulli ci limitiamo a rinviare a Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Gallimard-Théâtre des Champs Elysées, Paris 1992.

¹⁹ CHARLES DU LAURENS detto ROBINET, *Lettre en vers, du samedi 5 mai 1668*, citata in François et Claude Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, cit., p. 312.

²⁰ DELIA GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. II. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, cit., parte prima, p. 397.

²¹ Cfr. M. SPAZIANI, *Il «Théâtre Italien» di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, presentate da M.S., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 28-31. La definizione di *pièces à vedettes* coniata da Spaziani si riferisce al repertorio messo in scena dagli attori italiani a Parigi dal 1660 a circa 1680, caratterizzato appunto dal particolare rilievo,

rità dell' Ancien Théâtre Italien al punto di diventarne elementi caratteristici ed imprescindibili.

Lo sviluppo della dimensione drammatico-musicale negli spettacoli degli italiani a Parigi va di pari passo con quell'irreversibile processo di francesizzazione del repertorio diventato il tratto pertinente dell'attività della compagnia a partire dall'inizio degli anni Ottanta, quando i comici italiani affidarono la stesura della quasi totalità delle loro commedie ad autori francesi pervenendo così nel giro di un pochissimi anni a un repertorio completamente in lingua francese caratterizzato anche da significative modificazioni strutturali, col passaggio dai tradizionali canovacci a commedie interamente distese. A partire dal tradizionale tessuto connettivo dei canovacci italiani, autori non certo sprovveduti come Nolant de Fatouville, Eustache Le Noble, Jean-François Regnard, Charles-Rivière Dufresny passarono dall'occasionale ma ben strutturata inserzione di scene francesi – manifestatasi, come si è visto, già col *Regallo delle Damme* - ad una commedia distesa interamente francesizzata, per approdare infine alla forma drammatico-musicale delle cosiddette *revues-opérettes*, in cui le linee della drammaturgia, della musica e del canto si coniugavano alle esibizioni coreutiche e agli effetti scenotecnici tipici della spettacolarità barocca.²²

Del progressivo sviluppo della dimensione musicale negli spettacoli dei attori italiani rimangono tracce consistenti anche nell'iconografia teatrale. Già col fenomeno delle *pièces-à-vedettes* le capacità strumentali dei comici vengono ritratte in stampe di ampia diffusione popolare, come nel caso dello Scaramuccia Tiberio Fiorilli,²³ costantemente immortalato con la chitarra in mano nelle opere di importanti incisori dell'epoca quali Jean-Baptiste Brebes, Antoine Trouvain, Jean I Le Blond, Nicolas Bonnart, oppure in quello Giovanni Gherardi in arte Flautino - padre di Evaristo, l'ultimo Arlecchino dell' Ancien Théâtre Italien -, abile cantante e imitatore di strumenti musicali e di versi di animali, anch'egli colto in atto di pizzicar le corde in un'altra nota incisione di Nicolas Bonnart.²⁴ Ora, invece, con la progressiva e strutturata presenza negli spettacoli di momenti dominati dalla musica e dal canto, la raffigurazione delle singole e certamente episodiche abilità musicali dei comici cede il passo ad immagini in cui la presenza della musica viene fissata in termini decisamente organici: basti pensare ad esempio ad alcune delle

nell'economia dello spettacolo, di alcuni 'mattatori', quali lo Scaramuccia Tiberio Fiorilli e l'Arlecchino Domenico Biancolelli, capaci di catalizzare l'attenzione del pubblico parigino con i loro virtuosismi e le loro *performances* all'interno di strutture drammaturgiche contrassegnate dall'innesto, nei tradizionali canovacci dell'Arte, di elementi romanzeschi, esotici e fantastici creando così un palinsesto drammaturgico di eccezionale varietà.

²² Sull' Ancien Théâtre Italien come esperienza di sintesi tra Commedia dell'Arte e spettacolarità barocca cfr. RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 294-342.

²³ Cfr. *Dionysos Archivio di iconografia teatrale*, cit., schede RG150-RG152 e RG154.

²⁴ Cfr. *Ivi*, scheda RG162.

stampe poste a frontespizio delle commedie raccolte sul finire del secolo da Evaristo Ghepari,²⁵ come nel caso di quella dedicata a *Les Filles Errantes* di Jean-François Regnard, nella quale ai personaggi dell'Arte – Il Dottore, Mezzettino, Arlecchino, Scaramuccia e Pierrot, tutti chitarra alla mano – fa da *pendant*, sullo sfondo di un magnifico giardino, un gruppo di sette orchestrali con tanto di violini, violoncello, chitarra e fiati,²⁶ oppure della stampa relativa ad *Arlequin Ésope* di Eustache Le Noble nella quale - sullo sfondo di una scena marina e grotte che fa da cornice a Arlequin-Ésope, Cresco ed Eracle – compaiono alcuni strumentisti a suggellare musicalmente il saluto di Arlecchino al re della Lidia.²⁷

Si pensi, ad un altro livello di sedimentazione iconografica dell'esperienza dell'Ancien Théâtre Italien, all'opera di Claude Gillot - uno dei più grandi interpreti figurativi della Commedia dell'Arte in Francia²⁸ - nella quale il fatto che compaiano spesso musicisti e strumenti va ben oltre la pura e semplice certificazione di una pratica all'interno degli spettacoli degli attori italiani. In soggetti come *Jupiter Curieux impertinent*,²⁹ la presenza di suonatori di chitarra - Mezzettino e una languida fanciulla, attornati da un folto gruppo di maschere - si inserisce perfettamente nell'atmosfera altamente evocativa del disegno, contribuendo a creare una sorta di tempo sospeso: una serenata notturna dai contorni evanescenti alla quale assistono Scaramuccia e Pierrot, colti dall'artista in un raggelato stupore. O ancora: l'incisione *Mezetin comprend bien...* realizzata da Gabriel Huquier intorno agli anni Trenta del secolo XVIII a partire da un disegno perduto di Gillot,³⁰

²⁵ Cfr. *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françoises jouées par le Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, 6 voll.

²⁶ Cfr. *Dionysos Archivio di iconografia teatrale*, cit., scheda RG062.

²⁷ Cfr. *Ivi*, scheda RG065

²⁸ Sulla produzione figurativa di Claude Gillot dedicata alla Commedia dell'Arte in Francia si veda in particolare RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 263-279.

²⁹ Cfr. *Dionysos Archivio di iconografia teatrale*, cit., scheda XG415. Il disegno *Jupiter curieux impertinent*, successivamente inciso da Gabriel Huquier, potrebbe riferirsi sia all'ultima scena del terzo atto della commedia di Mongin *Les Promenades de Paris*, nella quale alcune maschere, tra cui Mezzettino, si riuniscono per dar vita ad un concerto notturno, sia all'omonima pantomima di Louis Fuzelier andata in scena alla Foire Saint-Germain 1711: cfr. ROBERT L. ERENSTEIN, "Claude Gillot e il Théâtre Italien", in «Biblioteca Teatrale», n.s., 1986, n. 2, pp. 23-43; RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 150-151 e 264-268. L'incisione di Gabriel Huquier fa parte del volume *Théâtre Italien. Livres de Scènes Comiques inventées par Gillot*, Paris, Gabriel Huquier e la Veuve Chereau, s.d. [ma dopo il 1729], conservato a Parigi presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale de France.

³⁰ La stampa fa parte del volume *Théâtre Italien. Livres de Scènes Comiques inventées par Gillot*, Paris, Gabriel Huquier e la Veuve Chereau, s.d. [ma dopo il 1729], conservato a

dove il motivo tipico della serenata di Scaramuccia accompagnato alla chitarra da Pierrot preannuncia a chiare lettere quelle conversazioni amorose che saranno il motivo conduttore di molte delle *fêtes galantes* di Jean-Antoine Watteau, anch'esse dominate da musicali presenze, esito ultimo di quel processo di trasfigurazione pittorica della Commedia dell'Arte che caratterizzerà parte importante del panorama storico-artistico del Settecento francese. Ma lo sguardo teatrale di Gillot è riuscito a cogliere anche momenti in cui l'importanza della musica negli spettacoli dell'Ancien Théâtre Italien viene sottolineata, con una sorta di singolare e bizzarro paradosso, per mezzo di una esecuzione musicale realizzata senza strumenti. È il caso del disegno *Le Tombeau de Maître André (La Fausse Coquette)* raffigurante l'inizio del secondo atto della commedia *La fausse coquette* di Louis Biancolelli, rappresentata all'Hôtel de Bourgogne il 18 dicembre 1694: Mezzettino, Arlecchino e Pasquariello, hanno appena saputo della morte di Maître André, il loro oste preferito, e decidono di commemorare l'amico scomparso dapprima vestendosi a lutto con cappelli e mantelli neri, poi Arlecchino inizia a cantare una melodia funebre sui toni della morte di Alceste dell'*Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* di Lulli e Quinault:

Helas, hélas, hélas! *Aprés quoy il contrefait la fluste avec la gorge sur ce même ton. Ensuite tous trois ensemble reprennent : hélas, hélas, hélas ! Et il s'accompagnent après, Arlequin en contrefaisant toujours la fluste, Mezzetin la Theorbe, et Pasquariel la Basse ; ce qui fait le plus comique de tous les Concerts.*³¹

L'Arlecchino Evaristo Gherardi aveva sicuramente ereditato dal padre Giovanni la capacità di imitare con la voce vari strumenti musicali, ma ciò che è interessante in questa scena e nella sua sedimentazione figurativa del disegno di Gillot è che i comici dell'Arte sembrano esibirsi in un concerto improvvisato, una specie di *jam session* in cui

gli strumenti dialogano tra loro rispondendosi vicendevolmente e i musicisti godono di questo momento scambiandosi rapide occhiate, piacevolmente impegnati nello sforzo di seguire l'azione del compagno. [...] Arlecchino è al centro dell'azione, anzi, sembra addirittura guidarla battendo il tempo col piede e Pascariello lo segue ritmando la melodia col suo contrabbasso inesistente.³²

Parigi presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale de France. La si veda in *Dionysos Archivio di iconografia teatrale*, cit., scheda XG406.

³¹ LOUIS BIANCOLELLI, *La Fausse Coquette*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi*, cit., t. V, p. 412.

³² RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, p. 154.

Oltre a permetterci di cogliere le virtuosistiche abilità mimico-gestuali, ancorché canore, dei comici italiani, questa breve scena ci consente di mettere in evidenza una delle principali linee di tendenza caratterizzanti il repertorio dell'antica compagnia italiana a Parigi, quella della parodia teatrale. Strumento agile, legato a modalità di riscrittura drammaturgica perfettamente in linea con un contesto di produzione intensiva dello spettacolo caratteristico delle compagnie dell'Arte,³³ la parodia consentiva agli attori italiani di intrattenere un rapporto sempre più stretto col pubblico parigino riconvertendo in una dimensione comica e talvolta grottesca i principali successi drammaturgici e operistici del Grand Siècle. Assecondando una naturale inclinazione della forma spettacolare per l'elemento musicale, l'Ancien Théâtre Italien scese sul terreno della parodia di famosi *opéras* probabilmente già a partire dal 1676 o dal 1678,³⁴ quando all'interno dello scenario *Il medico volante*³⁵ comparvero due versi dell'*Atys* di Quinault e Lulli. Arlecchino spacciandosi per medico viene interpellato da Pantalone che gli chiede di guarire la figlia ammalata, al che Arlecchino risponde:

Sans doute, avez-vous jamais lu cet aphorisme d'Hypocratte qui dit *Gutta cavat lapidem*, etc., c'est-à-dire, que l'eau qui tombe goutte à goutte, perce le plus dur rocher,³⁶ et par le moyen de ce remède anodin, je luy procurerai une guérison certaine.³⁷

A partire da questo momento prenderà l'avvio uno dei filoni più importanti della spettacolarità dell'Ancien Théâtre Italien, sicuramente una di quelle linee di tendenza che meglio consentirono la sopravvivenza della compagnia italiana a Parigi, costretta tra gli ingombranti monopoli dell'Académie Royale de Musique et de Danse e, in progresso di tempo, la Comédie-Française.

Sarebbe troppo lungo ripercorrere in dettaglio la lunga parabola che dall'ultimo scorcio degli anni Settanta giunse al 1697, anno della soppres-

³³ Sulla Commedia dell'Arte come sistema di produzione intensiva dello spettacolo cfr. Ferdinando Taviani, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 2007², pp. 323-324.

³⁴ Cfr. DONALD JAY GROUT, "Seventeenth-Century Parodies of French Opera", in «The Musical Quarterly», 1941, n. 4, vol. 27, pp. 514-515.

³⁵ "Il Medico volante (Le Médecin volant)", in DELIA GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. II. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, cit., parte prima, pp. 203-219; in particolare, sulla rete di relazioni testuali che vedono al centro il canovaccio italiano si vedano le pp. 203-210.

³⁶ «L'eau qui tombe goutte à goutte / Perce le plus dur rocher»: Philippe Quinault, *Atys* (IV, 5), in *Théâtre du XVIIIe siècle, textes choisis, établis, présentés et annotés par J. Truchet et A. Blanc*, Gallimard, Paris 1992, vol. 3, p. 108.

³⁷ "Il Medico volante (Le Médecin volant)", in DELIA GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. II. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, cit., parte prima, pp. 212-213.

sione della compagnia.³⁸ Giova semplicemente ricordare che anche solo scorrendo i titoli in repertorio – come ad esempio *Arlequin Jason ou la Toison d'or*, *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, *Esope ou Arlequin Esope*, *Ulysse et Circé*, *L'Opéra de Campagne*, *L'Union des deux Opéras*, *La Naisance d'Amadis* – è possibile percepire l'importanza di questa strategia intrapresa dalla prima Comédie Italienne. Una strategia che si sviluppò in parallelo a quella che vide i comici costantemente impegnati, attraverso la proposta di agili strutture drammatico-musicali, nella costruzione e nell'affermazione dell'altro grande filone praticato nell'ultimo scorcio del XVII secolo, quello delle cosiddette *revues-opérettes*: ed è quasi superfluo ricordare queste due linee di indirizzo sarebbero state alla base della grande stagione del teatro forain del primo Settecento, costituendo di fatto il precedente il precedente diretto, in termini genetici, del futuro *opéra-comique*.³⁹

³⁸ Sulla vicende che portarono alla soppressione dell'Ancien Théâtre Italien da parte di Luigi XIV cfr. almeno RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 24-27.

³⁹ Sull'attività teatrale delle Foires di Saint-Germain e di Saint-Laurent all'inizio del secolo XVIII si veda almeno *Le fiere del teatro*, cit., in particolare le pp. 83-115.

L'ARCHIVIO KRAUS:
VIAGGIO E RICERCA, RISCOPERTA E RITORNO¹

Caterina Guiducci

Obiettivo di queste pagine è “raccontare” l’inventario del fondo archivistico Kraus, conservato presso l’Archivio di Stato di Firenze e legato strettamente al materiale – strumenti musicali e libri – disponibili invece nella Sala Kraus del Dipartimento degli strumenti musicali della Galleria dell’Accademia di Firenze.²

Il viaggio non finisce mai. Solo i viaggiatori finiscono. E anche loro possono prolungarsi in memoria, in ricordo, in narrazione [...]. Bisogna ritornare sui passi già fatti, per ripeterli, e per tracciarvi a fianco nuovi cammini. Bisogna ricominciare il viaggio. Sempre. Il viaggiatore ritorna subito.³

Così è stato della memoria di Alexander ed Alessandro Kraus: Alexander Kraus (1820-1904), nato a Francoforte sul Meno, scelse la Toscana come nuova patria e la musica come professione e vita, affermandosi come didatta e concertista-improvvisatore; il figlio Alessandro (1854-1931), nato e vissuto a Firenze ma cittadino del mondo, proseguì gli interessi del padre estendendoli alla ricerca organologica e allo studio del

¹ Dedico a Marcello De Angelis questa presentazione dell’inventario dell’archivio di Alexander ed Alessandro Kraus, tornato a Firenze nel 2007, dopo anni di esilio e di oblio. Nella sua profonda esperienza della vita musicale fiorentina e toscana del XIX secolo, è stato tra i primi a credere nel potenziale valore scientifico e informativo che poteva avere il recupero della memoria della collezione di strumenti musicali di questi due musicologi e collezionisti naturalizzati fiorentini.

² Il contenuto del contributo si struttura in una breve presentazione storica e archivistica del fondo Kraus, cui segue una descrizione “narrativa” di ogni singola serie e sottoserie. Si premette che, per sviluppare in modo organico la trattazione, all’interno di ogni serie è possibile trovare riferimento anche a carte conservate in serie differenti, laddove ciò risulti funzionale agli argomenti via via considerati. Si tratta quindi di un inventario “atipico” che promette però di essere seguito da un inventario archivistico analitico, che costituisca un effettivo strumento di accesso al fondo.

³ J. SARAMAGO, *Viaggio in Portogallo*, Milano, Bompiani, 1998.

fenomeno musicale in ogni sua accezione, con forti connotazioni scientifiche.

Disapprovando l'abitudine che vige tuttora di scrivere "libri sui libri", perpetrando negli anni informazioni errate, i due Kraus vollero acquisire quanti più strumenti musicali a documentazione dei diversi modi di fare musica rilevati non solo nel mondo occidentale ma anche presso altre popolazioni extra-europee. In un decennio la collezione divenne tra le maggiori d'Europa e degli Stati Uniti, e fu spunto per il figlio per elaborare degli studi ancora oggi considerati pionieristici nell'ambito dell'attuale disciplina etnomusicologica.

Riportando l'attenzione sui Kraus riscopriamo con Alexander la Firenze degli anni che precedettero l'Unità e quelli di Firenze Capitale mentre, seguendo le molteplici attività di musicologo, antropologo e collezionista di Alessandro possiamo rivivere il fervore della Firenze dell'ultimo ventennio dell'Ottocento. Questi anni furono segnati da forti cambiamenti, non solo urbanistici e politici, ma anche sociali e culturali.

A partire dalla seconda metà del secolo, si assistette ad un forte impulso alla ricerca scientifica, improntata ad uno sperimentalismo rigoroso.⁴ L'Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento accolse nelle proprie cattedre numerosi studiosi stranieri che iniettarono nuova linfa e idee d'avanguardia nel panorama culturale fiorentino.⁵

Anche il mondo musicale si dimostrò in un certo qual modo influenzato da questa corrente "positivistica" e da una nuova curiosità verso i paesi sconosciuti e lontani che proprio in quegli anni stavano avvicinandosi grazie ai racconti e ai reperti proposti dai viaggiatori che a Firenze facevano capo alla Società Italiana di Antropologia ed Etnologia fondata da Paolo Mantegazza.⁶

La musica si ispirava a queste novità citandole, creando "esotismi" piuttosto che strutturando questi linguaggi differenti in una nuova forma musicale.

Le esposizioni organizzate in quegli anni in tutta Europa erano specchio di un'enciclopedica apertura nei confronti delle numerose novità offerte da ogni ramo della scienza, della tecnica e dell'arte. Spesso anzi tecnica, arte e scienza si univano a creare paraboliche invenzioni, come possiamo

⁴ Si citino a questo proposito i nomi di Filippo Parlatore (1816-1877) e Adolfo Targioni Tozzetti (1823-1902) per la botanica e di Enrico Hillyer Giglioli (1845-1909) per la zoologia.

⁵ Si ricordino tra questi i fratelli Maurizio (1823-1896) e Hugo Schiff (1834-1915) e Alessandro Herzen (1839-1906). Per una trattazione esaustiva e trasversale dello sviluppo delle scienze a Firenze nell'Ottocento cfr. M. MINIATI (a cura di), *Firenze scienza: le collezioni, i luoghi e i personaggi dell'Ottocento*, catalogo della mostra omonima tenuta a Firenze dal novembre 2009 al maggio 2010, Firenze, Polistampa, 2009.

⁶ Cfr. *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana (1881-1911)*, a cura di Roberto Leydi e Febo Guizzi, Lucca, LIM, 1996

constatare di fronte ad alcuni inconsueti strumenti o, meglio, marchingegni musicali.

Dall'altro lato, il medesimo gusto enciclopedico che risiedeva anche alla base del collezionismo, oltre che la passione per l'arte, portarono personaggi come i Kraus, Frederick Stibbert (1838-1906), Herbert Percy Horne (1864-1916) e Stefano Bardini (1836-1922) a creare e infine donare alla città di Firenze le proprie raccolte personali.

Anche Alexander ed Alessandro nel 1882 tentarono di dare vita ad un museo di strumenti musicali a Firenze ma la loro proposta venne respinta e, a partire da quel momento, la collezione venne in parte venduta, in parte donata, in parte dispersa tra i maggiori musei di Europa ed America (Parigi, Bruxelles, Colonia poi Lipsia e New York).

Alla morte di Alessandro, presso la sua dimora era conservato un ormai ristretto nucleo di esemplari che, nel 1960, seguì gli eredi Gatti-Kraus nel loro trasferimento a Vancouver. Da quel momento si era persa memoria sia della collezione che dell'intensa attività musicale condotta dai suoi proprietari fino a quando, nel 1996, Mirella e Giulio Gatti-Kraus, nipoti di Alessandro, hanno donato al Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze una parte della collezione da loro ereditata. Attraverso questi "esotici" strumenti musicali, catalogati e studiati nel 1999,⁷ si può rivivere un momento particolare della storia di Firenze, in cui la città fu fervido crocevia del mondo dell'arte.

Nel 2004 gli strumenti musicali della donazione Gatti-Kraus sono stati oggetto di una mostra che, organizzata presso la Galleria dell'Accademia, è stata dedicata in particolare ad Alessandro Kraus, nella sua doppia personalità di musicologo e insieme antropologo.⁸ In occasione della mostra, Mirella Gatti-Kraus, presente all'inaugurazione, espresse il desiderio di vedere conservate a Firenze anche le carte dell'archivio dei propri avi.

Questa scelta riveste notevole rilievo in quanto l'archivio Kraus rappresenta una singolare ed importante fonte storica: comprendendo la documentazione riguardante la formazione della collezione ed il suo successivo smembramento, offre una testimonianza dei rapporti intercorsi tra i due collezionisti ed antiquari, commercianti, musicologi ed antropologi italiani e stranieri del tempo.

⁷ C. GUIDUCCI, *La donazione di strumenti musicali Gatti-Kraus presso il Conservatorio L. Cherubini di Firenze*, tesi di laurea (non pubblicata) in Lettere moderne, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1999-2000; relat. Prof. Dora Liscia, correlat. Dr. Gabriele Rossi-Rognoni, contorelat. Prof. Marcello De Angelis.

⁸ *Alessandro Kraus: musicolo ed antropologo*, catalogo della mostra a cura di Gabriele Rossi-Rognoni, contributi di G. Rossi-Rognoni, C. Guiducci, E. Negri, C. Furletti, M. Zavattaro, Firenze, Giunti, 2004.

A seguito di due anni di intermediazioni, grazie al contributo del Dottorato di ricerca in Storia dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze e degli Amici della Galleria dell'Accademia, è stato possibile finanziare la selezione e la spedizione del fondo archivistico e di un nucleo di materiale a stampa da Vancouver all'Archivio di Stato di Firenze.

La sezione libraria è stata trasferita nel 2008 nella sala Kraus del Dipartimento degli strumenti musicali della Galleria dell'Accademia dove sono conservati, a disposizione degli studiosi, non solo i libri ma anche gli esemplari donati nel 1996 dalla famiglia Gatti-Kraus al Conservatorio Cherubini. In questo modo si è almeno parzialmente realizzata l'intenzione di Alessandro Kraus che, nel suo museo, riteneva indispensabile la contemporanea presenza di uno spazio espositivo, dove fosse possibile condurre un'analisi diretta degli strumenti musicali, e di una biblioteca che, mettendo a disposizione testi autorevoli, consentisse di appropriarsi delle nozioni teoriche propedeutiche ad ogni ulteriore sviluppo della conoscenza scientifica.

I due nuclei di materiale, archivistico e librario, costituiscono per la città di Firenze un importante patrimonio recuperato.

Il fondo archivistico consta di 102 unità, tra filze, buste, quaderni, registri e copialettere e copre un arco cronologico di circa un secolo partendo dal 1835 circa, periodo in cui Alexander Kraus venne a stabilirsi in Italia, fino al 1940 circa, cioè agli anni di poco successivi la morte di Alessandro Kraus.

I due collezionisti hanno sempre conservato in modo relativamente ordinato le loro carte, riponendole in filze e buste che in gran parte si conservano tuttora. A differenza della biblioteca, in parte venduta, l'archivio è stato preservato nella sua interezza dalla famiglia.

Originariamente collocato in un apposito ambiente della Villa Palagio Del Sera, residenza fiesolana della famiglia Kraus, a partire dal 1960 circa l'archivio ha seguito gli eredi Gatti-Kraus nei vari trasferimenti, prima dall'Italia al Canada, poi da una residenza all'altra all'interno della città di Vancouver.

A causa di questi spostamenti e dei conseguenti imballaggi, è andata persa l'esatta cognizione della consistenza dell'archivio insieme all'ordinamento originario delle filze anche se quest'ultimo, in realtà, è parzialmente ricostruibile attraverso le segnature assegnate alle filze dai collezionisti medesimi, solo in alcuni casi modificate da Giulio Gatti-Kraus.

L'attuale ordine del fondo, suddiviso in sei serie e sei sottoserie è il seguente:

	<u>Serie</u>		<u>Sottoserie</u>	<u>Unità</u>
1	Alexander Kraus	1.1	Il pianista e il didatta	1-16
		1.2	Concerti	17
2	Alessandro Kraus	2.1	Carte personali e carteggio con la famiglia	18-31
		2.2	Corrispondenza varia	32-51
		2.3	Partecipazione ad istituzioni, associazioni, congressi, esposizioni	52-64
		2.4	Appunti e manoscritti di studi musicologici: 2.4.1 - l'origine del pianoforte; 2.4.2 - per una storia delle fabbriche musicali e degli strumenti musicali "innovati"; 2.4.3 - studi di antropologia musicale.	65-80
3	Carte di famiglia	3		81-90
4	Miscellanea	4		91-95
5	Periodici	5		96-100
6	Biblioteca	6		101-102

Dall'albero delle serie sembra evidente che la documentazione di Alexander e quella del figlio Alessandro diano luogo a due nuclei di documentazione distinti ma, in realtà, non risulta semplice operare una netta distinzione tra le carte dei due musicologi che, soprattutto nel decennio 1875-1885, condussero le loro attività quasi in simbiosi.⁹

Citati nei giornali dell'epoca e nei repertori ottocenteschi come Alessandro padre ed Alessandro figlio, i loro nomi rischiano spesso di confondersi l'uno con l'altro: fino al 1870 circa è la figura pittoresca del padre pianista ad attirare l'attenzione della stampa laddove, a partire dagli anni Ottanta, è il figlio a suscitare interesse negli ambienti musicologico e scientifico internazionali. In seguito al successo ottenuto in occasione dell'esposizione parigina del 1878, intanto che Alessandro si dedicava quasi prevalentemente alla ricerca scientifica, partecipando anche a numerosi convegni internazionali, il padre restò legato a Firenze e alla cura del museo di famiglia.

Vengono così a definirsi due mondi diversi e in parte paralleli. Attraverso la corrispondenza dei due collezionisti si avverte tangibilmente il

⁹ Per questo motivo si è fatto riferimento, quando presente, alle indicazioni lasciate dagli stessi collezionisti che, sul dorso dei contenitori, hanno distinto le filze con le signature "Alessandro Kraus padre" ed "Alessandro Kraus figlio".

cambiamento intercorso tra il mondo sociale e musicale di Alexander e quello di Alessandro: Alexander visse nella Firenze dei salotti letterari, del Regio Istituto Musicale e della Società del Quartetto di Firenze, Alessandro si trovò invece proiettato verso la Firenze più internazionale della Società Italiana di Antropologia ed Etnologia, verso l'Europa dei primi organologi ed etnomusicologi, collezionisti come lui.

Ogni serie del fondo rappresenta un piccolo pezzo di storia, l'insieme e la successione di questi riquadri storici sono in grado di restituire una visione unitaria di questi anni che vanno dal primo quarantennio dell'Ottocento fino a quelli successivi la Grande Guerra.¹⁰

SERIE 1.1, NN. 1-16. ALEXANDER KRAUS: PIANISTA E DIDATTA (1840-1880)

Quando Alexander Kraus si stabilì a Firenze, circa nel 1840, la Toscana era ancora sottoposta al Granducato lorenese e non si distingueva come centro di particolare attività.¹¹ Dal carteggio di Alexander riconosciamo i luoghi deputati alla musica di questa Firenze di primo Ottocento in cui lo spazio maggiore era dedicato alle manifestazioni musicali teatrali.¹² Nel momento di passaggio dal Granducato al Regno d'Italia, questi luoghi mutarono parallelamente al maturare dei nuovi fermenti culturali. L'evoluzione dei contenuti proposti dai "salotti", le "mattinate musicali" proposte da musicisti e intellettuali presso le proprie dimore, la nascita della Società del Quartetto etc. dimostrarono un avvenuto mutamento del gusto e la maturazione di un apprezzamento più consapevole della musica strumentale. Ciò aiutò a superare il *clichè* ideologico che assimilava la cultura musicale italiana a quella meramente operistica.¹³

Anche il sistema di educazione musicale subì un svolta e nel 1859 la sezione Musica e declamazione dell'Accademia di Belle Arti venne convertita in autonomo Istituto Musicale. Alexander, distintosi per l'impronta innovativa del proprio piano didattico, si inserì presto nell'organico docente del nuovo Istituto e, infatti, gran parte della corrispondenza contenuta nella serie riguarda

¹⁰ Attraverso la lettura di alcune delle lettere che Victor Charles Mahillon scrisse ad Alessandro è possibile rivivere l'inquietudine dell'entusiasmo positivista di fronte al muro della guerra (ASFi, Fondo Kraus, n. 45 cc. 149-169).

¹¹ Si confronti: M. DE ANGELIS, *La musica del Granduca: vita musicale e correnti critiche a Firenze: 1800-1855*, Firenze, Vallecchi, 1978; P. PAOLINI, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento*, «Rivista Musicale Italiana», vol. 5, set.-Ott. 1971, pp. 753-787.

¹² Cfr. M. DE ANGELIS, *La musica del Granduca: vita musicale e correnti critiche a Firenze, 1800-1855*, Firenze, Vallecchi, 1978.

¹³ A dimostrazione che la vita musicale fiorentina di questi anni era tutt'altro che stagnante e *routinière*, si rimanda a M. DE ANGELIS, *Il melodramma e la città: opera lirica a Firenze dall'Unità d'Italia alla Prima guerra mondiale*, Firenze, Le Lettere, 2010.

le attività svolte dall'Istituto, le letture tenute in occasione delle adunanze, i concerti e gli esami.¹⁴

La sua attività di didatta fu intensa ed è ampiamente documentata anche presso il R. Educandato "La Quietè", l'Istituto femminile della SS. Annunziata (n. 10) e anche presso le più notabili famiglie della borghesia.¹⁵

Seguendo le iniziative promosse a Firenze in questi anni e il carteggio tra Alexander Kraus ed i suoi colleghi, risulta evidente che i personaggi protagonisti della vita dell'istituto erano i medesimi che animavano la vita musicale cittadina. Primo tra tutti si ricorda Abramo Basevi (1818-1885), filosofo, compositore, saggista, critico e grande organizzatore, a cui dobbiamo aggiungere Girolamo Alessandro Biaggi (1819-1897), critico musicale de «La Nazione» e collaboratore di molti quotidiani e riviste. Tra gli altri numerosi nomi possiamo citare Teodulo Mabellini, maestro di cappella della corte granducale e direttore d'orchestra della Società Filarmonica e del Teatro della Pergola, l'organista Giovacchino Maglioni, il pianista Alessandro Biaggi, il violoncellista Jephthe Sbolci, fondatore e direttore della Società Orchestrale Fiorentina. Attraverso di loro venne promossa una cospicua serie di iniziative volte alla diffusione della musica strumentale.¹⁶

Questi stessi personaggi facevano parte anche della Società di mutuo soccorso tra i musicisti, di cui Alexander stesso fu membro a partire dal 1854¹⁷ e della cui attività possediamo congrua testimonianza in quanto organizzavano delle accademie musicali.¹⁸

La libertà di stampa, concessa da Leopoldo II nel 1847, costituì un fattore decisivo per la fioritura di un'intensa attività editoriale fiorentina¹⁹ cui partecipò anche Alexander in fruttuosa collaborazione con Abramo Basevi e l'editore Guidi.²⁰

¹⁴ La filza n. 12 comprende la corrispondenza intrattenuta con l'Istituto negli anni 1840-1891, mentre la filza n. 15 riguarda l'attività ordinaria dell'Istituto, con particolare riferimento alle proposte di riforma da attuare.

¹⁵ ASFi, Fondo Kraus, nn. 1-6 e 16, agende risalenti agli anni 1835-1892.

¹⁶ P. PAOLINI, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento*, cit., p. 760.

¹⁷ ASFi, Fondo Kraus, n. 12 cc. 18-31, documentazione degli anni 1854-1878.

¹⁸ Alexander Kraus in occasione di questi ritrovi musicali rivestì spesso il ruolo di maestro di sala (cfr. ASFi, Fondo Kraus, n. 44, cc. 3-4, comunicazione inviata dalla Società in data 27 giugno 1863; ASFi, Fondo Kraus, n. 17, c. 25 a-b, lettera inviata a nome della Società in data 9 gennaio 1871; ASFi, Fondo Kraus, n. 11 c. 96, lettera inviata da Teodulo Mabellini ad Alexander Kraus il 2 dicembre 1859, in cui il primo chiede al collega di dedicare una delle sue serate a profitto della Società).

¹⁹ In merito all'argomento, cfr. I. PORCIANI, *Editori a Firenze nel secondo Ottocento: atti del convegno (13-15 novembre 1981)*, Gabinetto scientifico letterario di G.P. Viesusseux, Firenze, Olschki, 1983.

²⁰ ASFi, Fondo Kraus, nn. 11, 43.

Fino quasi alla sua morte, il pianista tedesco continuò ad intrattenere una fitta corrispondenza con la Germania, in particolare con Pauline Kraus che viveva a Coblenza e che morì nel 1899 come si desume da un trafiletto di giornale (n. 8).

Alexander spesso trascriveva a matita sul verso delle lettere e dei biglietti nome e cognome del mittente, spesso specificando se si trattava di cantante, musicista, poeta o, addirittura, “gran protettore”.

SERIE 1.2, N. 17. ALEXANDER KRAUS: CONCERTI (1844-1881)

Negli anni della Firenze dei salotti²¹ e delle “mattinate musicali”, i concerti tenuti dai Kraus erano ben noti fin dagli anni Quaranta dell’Ottocento. Tali incontri “a tema” non costituivano una novità puramente fiorentina bensì li troviamo diffusi, pur secondo diverse modalità, anche all’estero.²²

Nel fondo Kraus sono conservate numerose copie dei programmi di tali eventi, organizzati da Alexander e poi dal figlio. Attraverso di essi, possiamo risalire nel dettaglio ai brani eseguiti in casa Kraus, agli interpreti, agli strumenti usati. Le scelte musicali da loro operate rivelano un’evoluzione significativa che, partendo dall’intenzione pedagogica di stimolare il gusto del pubblico rispetto ai consueti ascolti di musica operistica, giunse a dar vita a percorsi tematici ricchi di sonorità e timbri originali ed inconsueti.²³

Nei giorni successivi a queste serate musicali, sia i quotidiani che le riviste di settore pubblicavano recensioni, spesso dettagliatissime, relative all’articolazione del programma del concerto, la levatura del pubblico intervenuto, la qualità degli addobbi della sala e dei rinfreschi, oltre a molti altri gustosi particolari di carattere sia musicale che mondano.

Queste serate rivestirono grande importanza all’interno del mondo cittadino, da un lato vennero vissute come un’occasione di socializzazione e ritrovo per l’alta società e gli intellettuali fiorentini e stranieri, dall’altro costituirono un momento “didattico”, inteso a promuovere ascolti musicali inconsueti, in linea con le tendenze più moderne diffuse nel nord Europa.

²¹ Cfr. M.T., *Salotti: la sociabilità delle élite nell’Italia dell’Ottocento*, Roma, Carocci, 2000.

²² Alfred James Hipkins, «The Musical Times and Singing Class Circular», XXXIX, n. 667 (Sep. 1, 1898), p. 582.

²³ Su suggerimento del Prof. Marcello De Angelis, che ha riconosciuto l’importanza dell’argomento, si è creata l’opportunità di approfondire il tema dei concerti in un contributo ad essi dedicato in C. GUIDUCCI, *Miscere utile dulci: motto programmatico dei concerti Kraus*, «Annali dell’Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», anno IX, 2008, pp. 172-209.

Insieme ai consueti e celebrati brani tratti da opere, nel corso di questi concerti venivano “sommistrate” agli ascoltatori anche nuove composizioni dei sinfonisti tedeschi, come Mendelssohn e Beethoven, in versione originale o sotto forma di trascrizione per pianoforte. E così, senza violente dichiarazioni teoriche e volontà di rivendicazione, le serate di casa Kraus costituirono un’efficace prosecuzione della proposta di rinnovamento musicale avanzata da Guidi e Basevi.²⁴

A partire dal 1885 circa, la stampa non sembra più puntare l’attenzione sui concerti tenuti in casa Kraus, anche se è noto che presso la villa Palagio Del Sera di Fiesole, fino alla morte di Alessandro Kraus figlio, continuarono a tenersi serate musicali, destinate ad un pubblico scelto.

SERIE 2.1, NN. 18-31. ALESSANDRO KRAUS: CARTEGGIO CON LA FAMIGLIA
(1878-1904 CA.)

La sottoserie comprende la corrispondenza scambiata tra i due Kraus, padre e figlio, che, nei periodi di lontananza, tenevano tra loro un carteggio fittissimo, spesso giornaliero. Oltre alle lettere scritte da Alessandro, si trovano in questa sottoserie anche missive di risposta del padre Alexander in quanto vertono ugualmente intorno alle attività svolte da Alessandro.

Attraverso la corrispondenza, il figlio rendeva partecipe il padre di ogni accadimento – in questo senso, le lettere sembrano talvolta svolgere la funzione di diari – dai menu serviti in occasione di pranzi e cene ai prezzi delle camere d’albergo, dalla descrizione delle città visitate ai racconti relativi agli incontri fatti, dagli eventuali problemi affrontati fino ai commenti riguardanti lo svolgimento di esposizioni e congressi.

Il padre da parte sua poneva domande accorte al figlio, commentava con acutezza le vicende riportate dandogli saggi consigli, lo aggiornava a sua volta circa le novità fiorentine, sia familiari che cittadine, e si confrontava con lui in merito a possibili acquisti di strumenti musicali che dovessero essere conclusi in sua assenza.

SERIE 2.2, NN. 32-51. ALESSANDRO KRAUS: CORRISPONDENZA VARIA
(1875-1924)

La serie relativa ai carteggi di Alessandro Kraus contiene le lettere scambiate tra il collezionista e una molteplicità di personaggi, perlopiù musicologi, collezionisti, musicisti e compositori, professionisti e non.

²⁴ P. PAOLINI, *Beethoven a Firenze nell’Ottocento*, «Rivista Musicale Italiana», vol. 6 (1971), pp. 973-1002.

Con alcuni di essi il musicologo intrattene un lungo rapporto epistolare, professionale ma anche di profonda amicizia e umanità, come nel caso del musicologo inglese Alfred James Hipkins (1826-1903) e del costruttore belga Victor Charles Mahillon (1841-1924).

Nella seconda metà dell'Ottocento la maggior parte degli studiosi possedeva una cultura eterogenea e, mentre si dedicava allo studio degli strumenti musicali antichi, coltivava insieme un forte interesse nei confronti di quelli popolari²⁵ ed etnici²⁶ mostrando spesso un approccio ibrido nei confronti della ricerca, a metà tra quello di storici della musica, di organologi, di etnomusicologi e, talvolta, anche di archeologi.²⁷

Era frequente anche il caso di suonatori professionisti che, affiancando alla carriera concertistica quella di studiosi, studiarono il proprio strumento musicale secondo un'ampia prospettiva storica e tecnico-costruttiva con l'intenzione di indagare i segreti dell'antica liuteria italiana. Tra questi ricordiamo Arthur Pougin (1834-1921)²⁸, George Hart (1839-1891)²⁹ e i fratelli Alfred Ebsworth (1862-1940) ed Arthur Frederick Hill.³⁰

²⁵ Questo è il caso del maresciallo Alfred Guichon de Grandpont (1873-?) (ASFi, Fondo Kraus, n. 41 cc. 76-80, lettere inviate da Brest tra i mesi di novembre e dicembre 1880).

²⁶ Come nel caso del giornalista e critico Aimé Edouard Marie Hervé (1835-?) (Fondo Kraus, n. 42 c. 67, lettera inviata da Parigi il 29 giugno 1884).

²⁷ Le ricerche potevano mirare ugualmente alla ipotetica ricostruzione di qualche antico strumento ormai scomparso o allo studio delle caratteristiche teniche e musicali di esemplari in uso presso le popolazioni più lontane e meno conosciute.

²⁸ Arthur Pougin, violinista e musicologo francese scrisse un volume dal titolo *Le violon, les violonistes et la musique de violon du XVIIe au XVIIIe siècle*, pubblicato postumo nel 1924. Negli anni precedenti la stesura del volume, l'autore si confrontò con il collezionista fiorentino in merito alle fonti bibliografiche cui fare riferimento, chiedendogli anche informazioni tecniche dettagliate a riguardo dei Guarneri della collezione Kraus (ASFi, Fondo Kraus, n. 46 c. 183, lettera inviata da Parigi il 21 ottobre 1907).

²⁹ George Hart, tra gli autori nominati da Pougin, all'interno della sua opera sul violino del 1875, aveva inserito alcune riproduzioni del violoncello Stradivari della collezione medicea che Alessandro Kraus gli aveva inviato sotto forma di riproduzione fotografica. Il collezionista all'epoca si dilettava nell'arte della fotografia e, quasi per divertimento, inviava a colleghi ed amici di tutto il mondo riproduzioni di strumenti o ritratti di personaggi che egli considerava interessanti (ASFi, Fondo Kraus, n. 41 cc. 83 a-c-84, lettere inviate dal Galles settentrionale rispettivamente il 12 e il 29 ottobre 1883).

³⁰ Negli anni 1884-1905 si svolse una lunga e, a tratti, intensa corrispondenza tra Kraus e i fratelli Alfred ed Arthur Hill, costruttori e studiosi di strumenti ad arco. Questi avevano precedentemente scritto una monografia su Giovanni Paolo Maggini e, apprestandosi a scrivere un lavoro su uno strumento di Stradivari, si rivolsero al collezionista fiorentino per ottenere delle riproduzioni della viola Stradivari posseduta dal Museo dell'Istituto Musicale di Firenze, con la quale avrebbero corredato il suo volume (ASFi, Fondo Kraus, n. 47 c. 6, lettera inviata da Londra il 29 luglio 1889; ASFi, Fondo Kraus, n. 47 c. 2, lettera inviata da Londra il 4 ottobre 1889; ASFi, Fondo Kraus, n. 47 c. 90, lettera inviata da Londra il 3 marzo 1894).

La ricerca veniva applicata su oggetti reali e probabilmente si deve a questo approccio metodologico pragmatico il fatto che, nel corso del XIX secolo, i musicologi si fossero dedicati alla raccolta di strumenti musicali.³¹ Possedere gli strumenti significava poter avvalersi di fonti primarie che consentissero di confrontarsi criticamente con i tradizionali repertori di riferimento, ovunque citati nei carteggi e nelle bibliografie dell'epoca.³² Solo confutando gli errori del passato e superando i limiti di una conoscenza astratta essi ritenevano possibile far progredire la conoscenza musicologica.³³

Per garantire un avanzamento della scienza era inoltre necessario partecipare ai colleghi i risultati dei propri studi, soprattutto in un'epoca in cui la comunicazione avveniva prevalentemente utilizzando la forma scritta. Collezionisti, musicologi ed organologi³⁴ insistevano tutti nel sottolineare

³¹ Queste collezioni, alla morte dei loro proprietari sono andate spesso ad incrementare le raccolte dei grandi musei di strumenti musicali o, in alcuni casi, a fondare delle sezioni museali ex novo. Per citare solo alcuni esempi, si ricordano: il *Musée du Conservatoire de musique* di Parigi, all'interno del quale confluì la collezione di Gustave Chouquet (Le Havre 1819-Parigi 1886); il *Musée des instruments de musique* di Bruxelles, che ricevette in dono gli strumenti di Victor Charles Mahillon; il *Metropolitan Museum* di New York, in cui Mary Elizabeth Crosby Brown (1842-1918) e, in seguito, Francis William Galpin (1858-1945) vollero che fossero conservate le proprie raccolte; i musei londinesi, che accolsero i preziosi strumenti di Alfred James Hipkins e di Carl Engel (1883-1944); il *Musikhistorisches Museum* di Wilhelm Heyer (1857-1926) di Colonia e il *Musikhistoriska Museet* di Copenhagen, che esponeva quella di Hammerich. Questo fenomeno, in un certo senso "centripeto", ha contribuito almeno in parte a limitare i danni di un mercato antiquariale indiscriminato, che avrebbe portato inevitabilmente ad una completa dispersione di enormi patrimoni musicali, accumulati in seguito ad anni di studi e ricerche.

³² Tra questi repertori sono senz'altro da ricordare: S. VIRDUNG, *Musica Getuscht und ausgezogen durch Sebastianum virdung Priesters von Amberg und alles gesang aus den noten in die tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln : der Lauten: und der Flo ten transferieren zu lernen [...]*, Basilea, 1511; M. AGRICOLA, *Musica instrumentalis deusch : ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem Gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Seytenspiel nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen*, Wittemberg, Rhaw, 1529; M. MERSENNE, *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique, où il est traité des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, & de toutes sortes d'instruments harmoniques*, Paris, Pierre Ballard, 1636; M. PRAETORIUS, *Syntagma Musicum ex veterum et recentiorum [...]*; v. 2: *Syntagmatis musici Michaelis Praetorii C. tomus secundus De organographia*, Gedruckt zu Wolffenbuttel, bey Elias Holwein, 1619-1620; F. BONANNI, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati e spiegati*, Roma, Giorgio Placho, 1722.

³³ A conferma di quanto detto, la musicologa Kathleen Schlesinger esprimeva la sua soddisfazione nel constatare l'esponenziale crescita di interesse nei confronti dell'"archeologia musicale" e della raccolta e dello studio degli strumenti musicali (ASFì, Fondo Kraus, n. 41 cc. 140-141, lettera scritta da Londra il 30 aprile 1908).

³⁴ ASFì, Fondo Kraus, n. 61 c. 168, lettera inviata da Londra il 29 marzo 1877.

l'importanza rivestita dalle pubblicazioni di materia organologica come strumento di scambio informativo.

Oltre ai numerosi saggi a carattere monografico editi in questi anni,³⁵ molti studiosi di fine Ottocento, primo tra tutti Alessandro Kraus, aspiravano a legare la propria memoria alla stesura di opere a carattere enciclopedico di probabile retaggio settecentesco che, rappresentando analiticamente tutto il mondo degli strumenti musicali, venissero a costituire una fonte di informazione autorevole.³⁶

Tra il 1874 ed il 1964 vennero inoltre pubblicati i cataloghi delle maggiori collezioni di strumenti musicali. A partire dalla seconda metà del XIX secolo, i musei avevano ricevuto un grosso incremento attraverso

³⁵ In questi stessi anni vennero pubblicati i primi studi monografici di impostazione evolucionista di Henry Balfour (1863-1939) sull'arco musicale (H. BALFOUR, *The natural history of the Musical Bow*, Oxford, Clarendon Press, 1899) e sul tamburo a frizione (H. BALFOUR, *The friction-drum*, «Journal of the London Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», London, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, [1907], pp. 67-92). Egli si proponeva di spiegare lo sviluppo e l'evoluzione di questi strumenti attraverso la storia e nell'ambito di culture differenti. A questo scopo egli si rivolse ad Alessandro per ottenere descrizioni dettagliate degli strumenti in suo possesso (ASFi, Fondo Kraus, n. 53 c. 85d, lettera inviata da Oxford il 3 gennaio 1904); il 24 marzo 1904 l'antropologo scriveva di nuovo al collezionista ringraziandolo stavolta per la copia de *La musique au Japon* e per i disegni da lui ricevuti. Tra questi lo aveva interessato in particolar modo la tromba nasale (n. 172) in quanto, in precedenza, aveva condotto studi sugli strumenti suonati con le narici (ASFi, Fondo Kraus, n. 53 c. 85a, lettera inviata da Biaritz il 4 marzo 1904).

³⁶ Kraus non pubblicò mai la sua storia della musica (ASFi, Fondo Kraus, n. 42 c. 69, lettera inviata da Milano il 12 novembre 1881) ma molte furono le opere a carattere generale edite in quegli anni, che comprendevano anche una larga trattazione degli strumenti musicali. Tra queste si ricordano i volumi del *Die Geschichte der Musik des XVII, XVIII und XIX Jahrhunderts in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A.W. Ambros* di Wilhelm Langhans (1832-1892) che, come scrive a Kraus nell'ottobre dello stesso anno, aveva ultimato nel 1881. Anche la musicologa Kathleen Schlesinger (1862-1953), nota soprattutto per gli studi sugli strumenti musicali e per la teoria delle scale modali, ma anche collezionista, esprimeva a Kraus il suo desiderio di scrivere una monumentale storia degli strumenti musicali ancor più tecnica ed approfondita rispetto a quella di Mahillon (ASFi, Fondo Kraus, n. 46 cc. 214-216, lettera inviata da Londra l'1 giugno [1914]). Anche Carl Engel (1818-1882), dopo aver pubblicato nel 1874 il catalogo degli strumenti musicali conservati nel *South Kensington Museum*, lavorò su una grande opera sugli strumenti musicali, in cui aveva riassunto tutte le osservazioni fatte nel corso di anni di studio, accompagnata pure da oltre seicento disegni. Quest'opera rimase però incompiuta al momento della morte dell'autore (ASFi, Fondo Kraus, n. 6 c. 31, lettera da Parigi del 26 dicembre 1882). Rispetto a tali opere monumentali, Engel riconosceva maggiore utilità ai cataloghi delle singole raccolte museali, come quelli di Chouquet, di Kraus o quello scritto da Mahillon (cfr. C. ENGEL, *The literature of national music*, «The musical Times», vol. 20 n. 431, Jan. 1, 1879, pp. 11-14).

donazioni e acquisti e questo aveva creato la necessità di ordinare le raccolte e di descriverle secondo criteri univoci e coerenti.³⁷

Queste opere, non di rado compilate da costruttori, avevano una funzione più informativa che descrittiva e, per questo motivo, miravano a fornire note tecniche essenziali, espresse in modo sintetico (dimensioni, materiale, estensione), tralasciando i riferimenti alla storia dei singoli strumenti e alla loro contestualizzazione nel tempo e nello spazio.

Pur nella loro essenzialità, queste pubblicazioni consentivano a studiosi e collezionisti di venire a conoscenza del patrimonio conservato nelle altre collezioni, con la conseguente possibilità di instaurare un rapporto di scambio e confronto tra colleghi. Ciò era importante soprattutto nel caso in cui si verificasse la necessità di chiarire le caratteristiche di alcuni strumenti sui quali sorgevano dubbi quanto a natura, nomenclatura, tecnica costruttiva e modalità di accordatura.

L'esigenza di studiare e, in un certo senso, "sistematizzare" la descrizione degli strumenti venne stimolata anche dall'ingresso nelle collezioni di esemplari di tradizione extra-europea. In un'epoca soggetta al fascino dell'esotismo, questi oggetti musicali stimolavano fortemente l'interesse degli studiosi richiamando mondi musicali inediti e affascinanti. Essendo sempre più numericamente rappresentati all'interno delle raccolte, essi non potevano più essere relegati in fine ai cataloghi con la generica dizione "strumenti extraeuropei", richiedevano quindi di essere anch'essi descritti, classificati ed ordinati.

Mahillon esprimeva a Kraus il suo disappunto nei confronti della maggior parte dei musei pubblici e privati che ostracizzavano gli strumenti musicali etnici ma, in realtà, il suo stesso sistema di classificazione nacque in origine con l'intento di classificare principalmente gli strumenti di tradizione occidentale mostrando forti limitazioni nell'affrontare quelli di tradizione extraeuropea.³⁸

³⁷ G. ROSSI-ROGNONI, *La definizione dell'organologia come disciplina attraverso i primi cataloghi museali (1866-1911)*, «Annali dell'Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di storia della musica e dello spettacolo», anno VIII (2010) pp. 155-171.

³⁸ Victor Charles Mahillon, fondatore e curatore per molti anni del Museo di strumenti musicali del Conservatorio di Bruxelles, con il suo *Essai de classification*, fu il primo ad elaborare un primo modello di classificazione, creato in base all'esigenza di catalogare l'immenso patrimonio confluito nel museo stesso (Cfr. V.C. MAHILLON, *Catalogue descriptif & analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles precede d'un essai de classification methodique de tous les instruments anciens et modernes*, Gand, C. Annoot-Braeckman, 1880). Il suo sistema di classificazione fu ripreso e sviluppato da Curt Sachs (1881-1959) ed Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) attraverso la creazione di ulteriori suddivisioni in sottoclassi così da poter essere utilizzato anche dagli etnografi ed essere applicato anche agli strumenti extraeuropei (cfr. *Systematik der Musikinstrumente* del 1914 (E.M. HORNBOSTEL e C. SACHS, *Systematik der Musikinstrumente*, «Zeitschrift für Ethnologie», XLVI, 1914, pp. 553-590; trad. ingl. in «Galpin Society Journal», XIV 1961 p. 3). Un altro

La possibilità di corredare questi testi di un apparato fotografico assunse un'importanza sempre maggiore, ripetutamente espressa dai collezionisti stessi. Anche Alessandro fu più volte sollecitato dai colleghi ad arricchire il proprio catalogo di immagini che sarebbero servite a chiarire la natura talvolta controversa degli strumenti descritti.³⁹ La nomenclatura adottata per gli strumenti musicali risultava estremamente diversificata e per indicare un medesimo strumento potevano essere utilizzate denominazioni differenti. Viceversa, uno stesso nome poteva essere usato in contesti geografici diversi per indicare strumenti disparati.

Preziose informazioni in merito alla questione si ricavano dagli epistolari, che spesso riportano ricche descrizioni di strumenti musicali fornite con tale dovizia di particolari da essere eloquenti quasi quanto le immagini. Questi studiosi, nello sforzo di partecipare verbalmente ai colleghi la rappresentazione dei loro oggetti con la massima aderenza alla realtà, ci informano anche in merito all'approccio metodologico da loro applicato nell'analisi degli strumenti.

Nel XIX secolo, con l'affermarsi dell'orchestra moderna e con il passaggio ad un sistema di produzione di tipo industriale, cominciarono a

personaggio che cercò di approfondire il tema della classificazione degli strumenti musicali fu l'organologo inglese Francis William Galpin (1858-1945). Egli aveva raccolto una notevole collezione di strumenti musicali antichi che aprì al pubblico degli studiosi e, basandosi sull'osservazione dei propri esemplari, scrisse un volume dal titolo *Textbook of European musical instruments: their History and Character*, pubblicato nel 1910. Galpin curò inoltre i cataloghi delle collezioni Crosby Brown, per il Metropolitan Museum di New York (1902), e del Museo di strumenti musicali di Stoccolma (1903). In entrambi i cataloghi risulta evidente che la posizione di Galpin si manteneva più vicina al sistema di classificazione impostato da Mahillon che a quello di Hornbostel e Sachs. Egli infatti evitò il ricorso a suddivisioni troppo minuziose, ricorrendo solo quando necessario all'uso di sezioni (F.W. GALPIN, *Textbook of European musical instruments: their origin, history, and character*, London, Williams & Norgate, 1937).

³⁹ Gustave Chouquet scriveva da Parigi il 30 ottobre 1876, suggerendo al collega fiorentino di produrre un catalogo fotografico della sua collezione, che raggruppasse gli strumenti per gruppi e famiglie. Lui stesso stava provvedendo a corredare il proprio catalogo, pubblicato da Firmin Didot, di incisioni. Come dice Chouquet stesso: «più aumenta il numero di pubblicazioni di questo tipo, tanto più gli amatori di quest'arte prendono gusto per le collezioni di strumenti musicali di tutti i tempi e di tutti i paesi» (ASFi, Fondo Kraus, n. 40 c. 46, lettera inviata da Parigi il 30 ottobre 1876). Anche Mary Elizabeth Crosby Brown nelle sue lettere sollecitò ripetutamente Kraus a scrivere un catalogo illustrato (ASFi, Fondo Kraus, n. 41 cc. 23-24, lettera inviata da New York il 4 febbraio 1896; n. 41 cc. 25-26, lettera scritta da New York il 17 luglio 1897) e lei stessa, in una lettera inviata da New York il 12 giugno 1889 inviava al collezionista fiorentino un esemplare del proprio, pubblicato nel 1888 (ASFi, Fondo Kraus, n. 40 c. 37). Nel 1901 Alessandro pubblicò la seconda edizione del catalogo della collezione in cui, rifacendosi al modello di classificazione di Mahillon, distingueva gli strumenti dapprima sulla base del paese di provenienza, quindi in base alla classe di appartenenza (A. KRAUS, *Catalogo della collezione etnografico-musicale Kraus in Firenze: sezione strumenti musicali*, Firenze, Tipografia di Salvatore Landi, 1901).

diffondersi modelli per così dire “standard” di strumenti musicali per i quali diventò consuetudine adottare denominazioni e definizioni univoche.

Nel contempo, gli studi di filologia musicale da un lato e gli studi di antropologia musicale dall’altro cercavano di comparare tra loro le diverse forme di strumenti musicali antichi e di determinare con esattezza la loro nomenclatura, una ricerca invero difficile da risolvere, considerando l’estrema differenziazione della prassi musicale nei diversi paesi e nel corso delle epoche storiche.

Nel periodo da noi esaminato erano molti i musicisti e i musicologi che si rivolgevano a Kraus, quale arbitro di conoscenza organologica, per ricevere chiarimenti o per confrontarsi in merito alla denominazione di alcuni strumenti musicali,⁴⁰ anche i più inusuali.⁴¹ Su questo tema potevano nascere anche delle piccole *querelles* di cui troviamo riscontro in alcune lettere della filza n. 47. Viceversa Alexander chiedeva a sua volta

⁴⁰ Nel 1876 tra il musicologo fiorentino e Gustave Chouquet si svolse una piccola *querelle* in merito alla definizione di alcune tipologie di mandolino. La corrispondenza tra i due studiosi iniziò nel 1876 quando Chouquet iniziò a interessarsi all’acquisto di alcuni pezzi della collezione Kraus (ASFi, Fondo Kraus, n. 44 cc. 28, 30, 34, 47; n. 42 c. 16). Le descrizioni degli strumenti fornite da Chouquet riflettono la sua impostazione metodologica, in sostanza differente da quella attuale. Egli sembra infatti prescindere dal fatto che l’identificazione di uno strumento all’interno di una classe possa essere legata non tanto alla quantità di corde di cui è dotato quanto piuttosto dipenda dalla sua modalità di accordatura. Anche Beniamino Cesi (1845-1907) interpellò Kraus per conoscere la differenza intercorrente tra il manicordo ed il clavicordo (ASFi, Fondo Kraus, n. 47 cc. 50-51, lettere inviate da Napoli rispettivamente il 13 e il 19 ottobre 1903). In seguito, la musicologa Kathleen Schlesinger, di cui ci resta un interessante nucleo di corrispondenza intrattenuta con Kraus negli anni 1908-1914, dopo la lettura del saggio scritto dallo studioso fiorentino sul *clavicytherium* gli chiese delucidazioni in merito. La musicologa non era riuscita ad immaginare la differenza tra la funzione svolta dalle corde e quella invece del “filo di ferro”, forse confondendo le due componenti tra loro. Il “filo di ferro” in realtà è un elemento che lega il tasto al salterello, il quale poi pizzica le corde (ASFi, Fondo Kraus, n. 41 cc. 135-137, lettera inviata l’1 ottobre 1908).

⁴¹ Il 31 marzo 1909 Riccardo Gandolfi (1839-1920) scrisse che in un manoscritto del Seicento si parlava di alcuni suonatori francesi di [crincialto]. (ASFi, Fondo Kraus, n. 41 c. 65, inviata da Firenze il 31 marzo 1909); un altro corrispondente chiedeva invece informazioni in merito ad uno strumento ritenuto greco, denominato *pariambo*, di cui sembrerebbe aver parlato padre Martini (ASFi, Fondo Kraus, n. 40 c. 94). Nel 1880, in occasione del Congresso letterario di Lisbona, uno strumento che attirò molta attenzione e animò un acceso dibattito fu il *lituus Romaine*, di cui tratta in prima istanza François Auguste Gevaert, direttore del Conservatorio di Bruxelles (ASFi, Fondo Kraus, n. 41 c. 68-69, lettere inviate da Bruxelles rispettivamente il 21 ottobre ed il 21 novembre 1880; ASFi, Fondo Kraus, n. 45 cc. 80-81, lettera inviata da Bruxelles il 28 maggio 1881). Anche Curt Sachs ricorse alla consulenza di Kraus in merito all’esatta definizione di chitarra battente (ASFi, Fondo Kraus, n. 41 cc. 133-134, lettere rispettivamente dell’1 e del 5 dicembre 1912).

informazioni su esemplari che attiravano la sua attenzione per la loro fama o per la singolarità della loro foggia.⁴²

In questi anni, in cui gli strumenti musicali diventarono oggetto di tanto interesse, aumentò anche la loro richiesta, sia di quelli antichi che di quelli più inusuali. Risultò quindi naturale assistere alla fioritura del commercio antiquario⁴³ e, in parallelo, al moltiplicarsi della produzione di “falsi”. Il fattore che contribuì maggiormente al successo di questi strumenti non originali fu la diffusa scarsa conoscenza organologica degli acquirenti.

Il concetto di “falso” può presentare varie sfumature: può trattarsi di strumenti musicali antichi restaurati più o meno bene, di strumenti originali modificati appositamente per trarne esemplari “unicì” e di copie di strumenti di fama.

Il personaggio che suscitò maggior scalpore perché su di lui si concentrò l’occhio dell’opinione pubblica, fu Leopoldo Franciolini (1844-1920). Il timore suscitato dagli strumenti di Franciolini trapela anche da alcune lettere del carteggio Kraus dei primi del Novecento, provenienti non solo dall’Europa ma anche dall’America.⁴⁴ Il suo nome giunse ad essere pronunciato con timore tra i collezionisti ma egli risultò probabilmente un capro espiatorio entro uno scenario ben più complesso, che vedeva un numero di attori molto maggiore ed articolato.

È curioso rilevare quale stato di ansia avesse scatenato il “fenomeno Franciolini”, soprattutto considerando che erano gli stessi collezionisti ad accontentarsi consapevolmente di copie in luogo di strumenti originali introvabili. Mahillon stesso, in mancanza di un esemplare integro originale di *lituus* romano – ma anche in altri casi analoghi – optò spesso e disinvolatamente per l’uso di riproduzioni.⁴⁵

⁴² In altri casi è Kraus che chiede informazioni, come quando scrisse al portoghese J. da Silva per ricevere informazioni su una «*guitarra* portoghese del XVIII secolo con 6 corde [segue pentagramma indicante l'accordatura do-mi-sol-do-mi-sol]», in ASFi, Fondo Kraus, n. 46 cc. 212-213, inviata da Lisbona il 16 maggio 1879.

⁴³ Ricordiamoci che siamo negli anni in cui è fiorente l’attività di Stefano Bardini, in cui stanno formandosi le grandi collezioni antiquarie di Frederick Stibbert ed Herbert P. Horne.

⁴⁴ ASFi, Fondo Kraus, n. 41, c. 139, lettera inviata da Berlino il 12 dicembre 1912; ASFi, Fondo Kraus, n. 44 c. 113, lettera inviata da Londra il 12 settembre 1901; ASFi Fondo Kraus, n. 47 c. 20, lettera inviata da New York il 19 febbraio 1902 e c. 99, lettera inviata da Londra il 31 dicembre 1903; ASFi, Fondo Kraus, n. 60 cc. 130-133, lettera inviata da New York il 5 settembre 1901; c. 142, lettera inviata da Firenze il 7 marzo 1901; cc. 146-147, lettera inviata da Bologna il 20 febbraio 1900.

⁴⁵ ASFi, Fondo Kraus, n. 4 cc. 68-69, c. 79 a-b, n. 25 cc. 1-2.

SERIE 2.3, NN. 52-64. ALESSANDRO KRAUS: PARTECIPAZIONE AD ISTITUZIONI,
ASSOCIAZIONI ED ESPOSIZIONI NAZIONALI ED
INTERNAZIONALI (1878-1911)

In questa sottoserie è conservata la documentazione relativa agli eventi pubblici nazionali ed internazionali cui partecipò Alessandro Kraus a partire dal 1878, anno del successo de *La musique au Japon* presso l'esposizione internazionale di Parigi.

Negli anni successivi Alessandro rivolse i suoi sforzi soprattutto al campo degli studi di antropologia musicale, disciplina che cominciò a praticare anche a livello internazionale. Nel 1881 era entrato a far parte dell'*Alliance Scientifique Universelle*, fondata quello stesso anno da Leon de Rosny, ma già attiva in precedenza sotto il nome di *Institution Ethnographique*. In seguito egli diventò membro anche della *Société des Orientalistes*, della *Société des Compositeurs de Musique de Paris* e della *Gesellschaft der Musikfreunde*. Partecipò attivamente in veste di delegato ai congressi di Musicologia tenuti a Londra nel 1879, a Lisbona nel 1880, a Vienna nel 1882 e nel 1892 fu tra gli organizzatori più solleciti delle sezioni musicali per le Esposizioni musicali di Milano (1881), Arezzo (1882), Bologna (1888), Torino (1898), Roma (1911).

La partecipazione alle attività di queste associazioni e a tanti eventi nazionali ed internazionali rivestì un ruolo fondamentale per lo sviluppo della personalità scientifica di Alessandro, sia per i contatti sociali acquisiti, che per gli innumerevoli spunti offerti dal confronto diretto con i colleghi.

Nella seconda metà dell'Ottocento e ancora nel primo decennio del Novecento, le esposizioni manifatturiere ed industriali si diffusero moltissimo e costituirono, anche per quanto riguarda gli strumenti musicali, delle importanti vetrine e un mezzo propagandistico di grande immediatezza.

Nonostante l'arretratezza industriale della penisola, per le fabbriche di costruttori italiani questi eventi costituirono un significativo punto di partenza per ottenere maggiore visibilità all'estero, come dimostrato dal numero di riconoscimenti assegnati. La produzione italiana si distingueva infatti per la qualità della fattura, del timbro e per la facilità esecutiva.

A livello nazionale le prime esposizioni si fondarono sul postulato "melius abundare quam deficere" per cui veniva presentata una miscellanea di oggetti comprendente ogni genere di ritrovato della scienza e della tecnica. Solo nell'ultimo ventennio del secolo si iniziarono ad organizzare manifestazioni dedicate in modo specifico alla musica.

Le esposizioni universali, affermatesi nella seconda metà del XIX secolo, offrirono al pubblico europeo l'inconsueta possibilità di ascoltare in occidente "assaggi" di musiche esotiche dei paesi più lontani, meno facilmente raggiungibili. Molti musicisti, tra cui Debussy e Ravel, rimasero profondamente colpiti dalla singolarità di queste esperienze musicali, mentre

gli etnografi approfittarono di queste occasioni per raccogliere materiale utile ai fini della ricerca sulle tradizioni musicali di questi popoli. Lo sguardo con cui i visitatori affrontarono questi fantasmagorici eventi si mantenne comunque “eurocentrico”. L’immagine che le esposizioni offrivano di questi popoli era d’altronde costruita in modo tale da attirare l’attenzione del grande pubblico sull’elemento esotico.

Al momento del debutto parigino della collezione Kraus, essa era già rinomata sia a livello nazionale che internazionale e poco prima l’inizio dell’esposizione era stato pubblicato il primo catalogo della raccolta.⁴⁶

I giornali dell’epoca posero l’accento sul fatto che Alessandro Kraus non si era fermato alla mera raccolta di esemplari rari, bensì li aveva utilizzati come base per condurre degli studi scientifici di cui la pubblicazione sulla musica giapponese costituiva l’esempio significativo. Egli ottenne faticosamente la medaglia d’oro⁴⁷ e dimostrò di tenere moltissimo al conseguimento di questa onorificenza⁴⁸ che, in effetti, gli procurò tale notorietà e autorevolezza da costituire una sorta di trampolino di lancio per la sua attività di musicologo. Negli anni successivi egli venne chiamato a far parte delle giurie delle maggiori esposizioni italiane e anche straniere. La rete dei suoi contatti si ampliò significativamente e i molteplici stimoli culturali che ricevette contribuirono alla sua crescita personale di studioso e, allo stesso tempo, favorirono lo sviluppo della sua collezione.

Mentre ancora non si era risolta la questione della premiazione a Parigi, dal 12 al 18 settembre 1878, si svolse a Firenze il Congresso degli Orientalisti e De Gubernatis fin dal 3 maggio 1878 invitò i due Kraus ad esporre in quell’occasione, presso la sede espositiva di Palazzo Riccardi, la collezione di strumenti extraeuropei rifiutata a Parigi.⁴⁹

⁴⁶ A. KRAUS, *Musée Kraus à Florence. Catalogue des instruments de musique anciens et modernes*, Firenze, Arte della Stampa, 1878.

⁴⁷ Il governo di San Marino aveva invitato i Kraus a concorrere presso l’esposizione di Parigi, all’interno del proprio padiglione, dove allestirono una piccola mostra con circa cento strumenti del loro museo. Mentre la sezione di strumenti a tastiera antichi, che doveva illustrare la storia del pianoforte, fu ammessa senza difficoltà, la collezione di esemplari giapponesi fu rifiutata dal presidente della commissione (ASFi, Fondo Kraus n. 53 cc. 12-68, lettere inviate a vari commissari, o personaggi comunque influenti all’interno delle commissioni parigine, dal mese di febbraio al mese di agosto 1878).

⁴⁸ Nei mesi precedenti l’assegnazione dei premi, dal mese di agosto del 1878 fino ai tre successivi dello stesso anno, venne intrattenuto un intenso scambio epistolare tra Alessandro Kraus, i reggenti della Repubblica di San Marino e uno dei membri della commissione giudicatrice di Parigi (ASFi, Fondo Kraus n. 53 cc. 3-4, 9, 12, 14-15, 37-56, 58, 60, 63-64, lettere di Pietro Tonnini inviate da San Marino tra i mesi di febbraio e dicembre 1878).

⁴⁹ ASFi, Fondo Kraus n. 53, c. 71, lettera inviata da Angelo De Gubernatis il 3 maggio 1878.

Alessandro Kraus fu incaricato dalla Commissione per l'esposizione generale del 24 agosto 1878 a partecipare attivamente all'organizzazione delle feste di accoglienza dei membri del congresso. Padre e figlio prepararono in particolare una *Soirée de musique orientale, donne en honneur des orientalistes réunis à Florence au 4me Congrès Internationale 12 septembre 1878*, un evento che ebbe una grande risonanza e il cui successo venne riportato con note entusiaste dalla stampa italiana e non.

Kraus entrò a far parte della Association Littéraire et Artistique Internationale a partire dal 1879, quindi anche dell'Author's Club britannico. Egli mostrò una precoce sensibilità nei confronti del diritto d'autore applicato alle opere d'ingegno a carattere musicale, come dimostrano le relazioni da lui tenute in occasione del congresso letterario di Londra⁵⁰ e quello di Lisbona.⁵¹ Il musicologo fiorentino partecipò quasi sempre a questi congressi⁵² anche se il suo intervento non fu sempre unanimemente apprezzato.⁵³

Nel 1881 presso il Conservatorio di Milano si tenne un'importante esposizione che vide finalmente attribuire autonoma considerazione alla musica e a tutte le sue espressioni, quindi anche agli strumenti musicali. Per la prima volta la musica aveva ottenuto un proprio individuale spazio espositivo, laddove era solitamente assimilata ai prodotti industriali.

Nel Palazzo del Conservatorio si trovarono riuniti tutti gli appassionati e i cultori dell'arte musicale. Questi esposero strumenti rari, antichi e moderni, autografi celebri, opere di letteratura e composizione musicale, oltre a libri e manoscritti rari.⁵⁴

Tra gli oggetti esposti si trovavano anche quelli "accessori" o, forse meglio, funzionali, come le macchine utilizzate per la costruzione delle meccaniche di pianoforte, le corde di budello fasciate, tra cui figuravano quelle di Castellani di Firenze.

Una stanza apposita fu riservata agli strumenti musicali della collezione Kraus, comprendenti esemplari africani, asiatici, americani, australiani, oltre a quelli storici come un'arciviola o un lirone perfetto a sedici corde, unico esemplare conosciuto. Considerando che i soli strumenti Kraus in mostra

⁵⁰ ASFi, Fondo Kraus, n. 43 cc. 20-54, 57-76, 78-83; ASFi, Fondo Kraus, n. 94, Misc. 23 cc. 14-55.

⁵¹ ASFi, Fondo Kraus, n. 15.

⁵² Nel 1883 il congresso letterario venne organizzato a Berna e di esso ci resta qualche testimonianza nella filza n. 78 fascicolo 5 cc. 1-15, in cui è raccolta anche altra documentazione relativa all'attività della a partire dal 1879. Anche negli anni successivi Kraus continuò a partecipare ai congressi dedicati al tema della proprietà letteraria e del diritto d'autore organizzati sia dall'*Association Littéraire International* che dall'*Author's Club* britannico.

⁵³ ASFi, Fondo Kraus, n. 96 c. 28, *L'Italia a Vienna: congresso sulla proprietà intellettuale*, «La Nazione», martedì 27 settembre 1881.

⁵⁴ Tutti questi oggetti nel percorso della mostra erano stati organizzati in cinque gruppi a loro volta suddivisi in classi.

erano duecentocinquanta, è possibile provare ad immaginare il ricco ammontare complessivo dei pezzi presenti in esposizione.⁵⁵

Edoardo Sonzogno curò la stampa di una pubblicazione speciale dedicata totalmente all' «Esposizione Italiana del 1881 in Milano»⁵⁶ in cui si rivolgeva particolare attenzione alle “curiosità musicali”, nuovi strumenti musicali o marchingegni che intendevano migliorare la resa sonora e tecnica degli strumenti tradizionali, come la pianomecata, il pianoforte con tastiera cromatica e ancora molti altri.⁵⁷

Durante la visita dell'esposizione musicale, su iniziativa di Alessandro, vennero organizzate delle audizioni degli strumenti esposti nella mostra e concerti veri e propri.⁵⁸ Nel corso di queste esibizioni gli strumenti giapponesi, o più in generale quelli di provenienza extraeuropea, colpirono fortemente la fantasia degli spettatori, sia per le leggende ad essi collegate che per il fascino delle sonorità evocate, diverse da quelle a cui il pubblico era correntemente abituato.⁵⁹

Le filze n. 28 e n. 54 contengono documenti relativi all'organizzazione dei festeggiamenti aretini per l'inaugurazione della statua dedicata a Guido d'Arezzo, occasione in cui si susseguirono diverse iniziative, di cui la prima fu lo scoprimento della statua di Salvino Salvini. Tra gli eventi più significativi di questa festività aretina, al Teatro Petrarca si tenne la prima rappresentazione del *Mefistofele* di Arrigo Boito diretto da Luigi Mancinelli mentre il 4 settembre venne inaugurato il *Concorso industriale provinciale* e il *Concorso nazionale degli strumenti musicali* e la *Mostra didattica provinciale*. Alessandro Kraus contribuì soprattutto al secondo evento in qualità di membro della commissione giudicatrice. Il concorso comprendeva

⁵⁵ *Esposizione nazionale di Milano*, «La Gazzetta Musicale di Milano», anno XXXVI, n. 19 (8 maggio 1881), pp. 177-178.

⁵⁶ *Esposizione Italiana del 1881 in Milano*, Milano, Sonzogno, 1881.

⁵⁷ La «Gazzetta Musicale» del 5 giugno 1881 citava, tra gli altri, un pianoforte «con la tastiera che si sposta» (*Un'occhiata all'esposizione*, «La Gazzetta Musicale di Milano», anno XXXVI, n. 23, pp. 213-214) mentre quella del 26 giugno descriveva un «pianoforte che ha la particolarità di potersi separare in due parti nel verso della lunghezza e di rendersi così adatto ad essere facilmente trasportato anche per scale strettissime» (*Curiosità dell'esposizione*, in «La Gazzetta Musicale di Milano», anno XXXVI, n. 28, p. 240).

⁵⁸ *Lettera di donna Isabella al barone Cicogna*, «Capitan Fracassa» del 24 maggio 1878.

⁵⁹ *Esposizione nazionale di Milano*, «Gazzetta Musicale di Milano», XXXVI, n. 21 (22 maggio 1881). I periodici dell'epoca, ripercorrendo con le loro narrazioni i momenti più pregnanti dell'esposizione, tracciarono a vive tinte l'immagine dei personaggi più interessanti e anche più singolari che la animarono, perlopiù collezionisti, musicisti e amatori. Tra questi si ricordano il milanese Mantegazza, che espose due Stradivari, il marchese Della Valle di Torino, che partecipò con una raccolta di modelli di violini di Stradivari, Emilio Conti, che mostrò un violino di maiolica del Settecento e Andreoli, che possedeva un originale pianoforte inglese pieghevole. Si cita a parte Arrigoni e la sua importante raccolta, che comprendeva anche numerosi autografi di musicisti illustri (*Curiosità dell'esposizione*, «La Gazzetta Musicale di Milano», anno XXXVI, n. 28 del 26 giugno 1881, p. 240).

varie sezioni di strumenti musicali e di ognuna veniva fornito un elenco dettagliato degli strumenti inclusi.⁶⁰

Tra il 1883 ed il 1888 il collezionista fiorentino condusse un'intensissima vita pubblica, partecipando a numerosi altri congressi letterari e scientifici. Per fare solo alcuni esempi, tra il 24 ed il 26 ottobre 1885 intervenne al VII Congresso degli scrittori tedeschi a Berlino, dal 27 settembre al 2 ottobre 1886 si trovò a Vienna per il VII congresso degli orientalisti, il 23 marzo 1888 fu presente a Bruxelles per il Grand Concours International des Sciences et de l'Industrie.

Nel 1888 ebbe luogo un'importante esposizione musicale a Bologna per la quale Alessandro Kraus ottenne nel 1887 l'incarico di presidente della giuria giudicatrice per la sezione degli strumenti antichi.⁶¹

L'esposizione si svolse nei giorni 21 e 22 settembre e, attraverso la corrispondenza che Kraus scambiò con il padre rimasto a Firenze, ma anche dagli articoli apparsi sui periodici di quei giorni, si deduce che, benché sia gli espositori che i pezzi esposti fossero di altissimo rilievo,⁶² a rovinare l'effetto complessivo intervenne una disorganizzazione generalizzata, che non consentì ai più di apprezzare appieno la qualità della mostra. Non sembra venissero offerti cenni storici o informazioni dettagliate al visitatore che, quindi, se profano della materia, si trovava a vagare in mezzo ad una miriade di oggetti, il cui valore poteva essere riconosciuto a occhio nudo dai soli cultori della materia.⁶³

Il 28 settembre Kraus aveva redatto un elenco dei premi assegnati e, dalla minuta del discorso che accompagnò la consegna dei riconoscimenti, si comprende che, oltre alla valutazione della perfezione tecnica e acustica

⁶⁰ In un *Elenco dei Giurati pel Concorso Industriale provinciale e pel Concorso di strumenti musicali*, stampato in occasione dell'apertura del concorso, è possibile riconoscere la partecipazione di personaggi di rilievo, come i collezionisti aretini Vincenzo Funghini e Gian Francesco Gamurrini, i musicisti e compositori Cosimo Burali-Forti, Luigi Mancinelli e Alessandro Kraus figlio che coinvolse nel comitato numerosi altri colleghi italiani e non. L'organizzazione dell'esposizione comportò un grande impegno al comitato organizzatore, che iniziò i preparativi fin dai primi mesi del 1879 (ASFi, Fondo Kraus, n. 55 fasc. 1 cc. 1-39).

⁶¹ ASFi, Fondo Kraus, n. 55 fasc. 5 cc. 1-31; n. 58 c. 53, Bologna, 16 settembre 1888: telegramma che annuncia la nomina a presidente della giuria della classe prima della mostra musicale; n. 58 cc. 54, 69-72, lettere inviate da Bologna nel mese di settembre 1888.

⁶² Per fare solo alcuni esempi, si ricordano le raccolte inviate dal Museo del Conservatorio di Bruxelles, le collezioni Sprenger di Stoccarda, Schumacher di Lucerna e Donaldson di Londra, quelle italiane di Milano del Conservatorio e del conte Luigi Ferdinando Valdrighi oltre a numerosissime altre.

⁶³ Per una trattazione completa dell'argomento, cfr. A. FIORI, *La musica nell'esposizione emiliana del 1888*, dottorato di ricerca in musicologia, VII ciclo, relatori Prof. F. Alberto Gallo, Prof. Roberto Leydi, 1996.

dello strumento, fu dato valore aggiunto alle “invenzioni, le innovazioni ed i perfezionamenti” e alla commerciabilità degli strumenti.⁶⁴

Molti tra i costruttori di strumenti musicali che si presentarono all'esposizione fecero pressione su Kraus a sostegno della propria causa, come traspare dal contenuto delle numerose lettere inviate al musicologo fiorentino nelle settimane precedenti l'esposizione e nei giorni subito successivi, quando ancora non erano stati assegnati i premi.⁶⁵ Aldilà di ogni perplessità in merito all'esposizione e ai suoi risultati, per Kraus l'evento bolognese costituì senz'altro un momento produttivo, non solo in termini di notorietà ma anche perché ebbe modo di fare ulteriori e convenienti acquisizioni e di intrecciare o approfondire importanti relazioni sociali.

Nel 1889 Kraus partecipò nuovamente all'esposizione universale di Parigi, stavolta in veste di organizzatore delle sezioni sanmarinese e brasiliana, il cui allestimento fu molto apprezzato.⁶⁶ In questa occasione egli spedì ben trentanove casse di oggetti, per un numero totale di pezzi molto maggiore rispetto a quello con cui aveva partecipato all'esposizione del 1878.

Questo evento rivestì un notevole significato dal punto di vista musicale e dalle lettere di Victor Charles Mahillon si comprende quanto furono impegnativi i preparativi.⁶⁷ L'esposizione universale del 1889 fu quella che fece esplodere in modo decisivo l'interesse per le musiche extra-europee e, infatti, fu in tale circostanza che Debussy restò affascinato dal teatro annamita e dalle danze giavanesi.

In questa occasione, si poterono rilevare i sintomi di un più maturo interesse etno-antropologico. Nella galleria delle macchine venne presentato il fonografo di Edison, divenuto in seguito strumento fondamentale a disposizione degli etnomusicologi.

⁶⁴ ASFi, Fondo Kraus, n. 58 c. 80, manoscritto datato presumibilmente 28 settembre 1888. La delibera della giuria della classe II, “strumenti antichi”, con l'elenco dei nominativi dei vincitori risale al 2 ottobre e vi si riscontravano i nomi degli espositori più autorevoli e delle istituzioni musicali europee più importanti (ASFi, Fondo Kraus, n. 55 cc. 1-31).

⁶⁵ ASFi, Fondo Kraus, n. 58 c. 68, lettera di Orsi, inviata da Milano il 28 settembre 1888; ASFi, Fondo Kraus, n. 58 cc. 92-93, lettere di Pindaro Salvoni inviate da Cortona rispettivamente il 3 ottobre 1888 e il 31 ottobre 1888; ASFi, Fondo Kraus, n. 58 cc. 89-91, lettere inviate da H. Schaffner il 25 ottobre 1888.

⁶⁶ ASFi, Fondo Kraus, n. 55 fasc. 3 cc. 1-24, Rapporto musicale brasiliano, 1889.

⁶⁷ Fin dall'inizio dell'anno, nei singoli paesi iniziarono a muoversi i comitati organizzatori e Mahillon, in particolare, lamentò il fatto che il governo belga non aveva inteso partecipare all'esposizione considerandola un evento legato ideologicamente alla Rivoluzione francese (ASFi, Fondo Kraus, n. 45 c. 14, lettera inviata da Aix la Chapelle il 7 febbraio 1889; ASFi, Fondo Kraus, n. 45 c. 210, lettera inviata da Parigi il 20 luglio 1889). Il 13 settembre Mahillon scrisse di nuovo ad Alessandro per avvisarlo della spedizione del catalogo dell'esposizione e per segnalargli in anteprima alcuni degli strumenti più interessanti presenti in mostra, tra cui il *melografo* ed il *melotropo* Capentier (ASFi, Fondo Kraus, n. 45 c. 22, lettera inviata da Bruxelles il 13 settembre 1889).

Nel corso dell'esposizione venne organizzato un convegno sulle tradizioni popolari in ambito del quale vennero proposti degli ascolti musicali da parte di musicisti "colti". Pur non discostandosi sostanzialmente dalle convenzioni della musica occidentale, l'intento di queste audizioni era di riportarsi alle consuetudini esecutive popolari le quali costituivano almeno un nuovo elemento di varietà e fascino rispetto ai soliti *cliché*.

Negli stessi anni anche in Italia si diffuse questo gusto "orientalista", come risulta evidente dalle nuove tematiche musicali scelte ad esempio da Puccini e Mascagni per le loro opere. Kraus, pur senza rivestire una posizione di protagonista, fu tra coloro che ebbero un importante ruolo di mediazione tra il mondo musicale italiano e le correnti europee aperte verso la musica extraeuropea.⁶⁸

Gli impegni di Kraus in questi anni si susseguirono quasi vertiginosamente: nel 1891 venne nominato presidente dell'Alliance Scientifique Universelle e, in questa veste, fu invitato a partecipare al IX congresso degli Orientalisti che si tenne a Londra dall'1 al 10 settembre dello stesso anno; il 4 ottobre dello stesso anno, in previsione dell'Internationale Ausstellung Musik-Theaterwissen del 1892, esposizione musicale e teatrale, il collezionista entrò in contatto con la Casa Hirsch & Horetzki di Vienna; nel 1892 si tenne il congresso degli Americanisti a Huelva, in occasione del quale lo studioso fu invitato a rappresentare l'Alliance Scientifique Universelle, mentre l'anno successivo, su invito di George Brown Goode (1851-1896), prese parte all'Esposizione universale di Chicago.⁶⁹

Il 1898 fu l'anno dell'Esposizione generale italiana di Torino, tappa significativa per la musica strumentale nazionale,⁷⁰ e, nel 1911, ebbe luogo a Roma l'Esposizione internazionale d'Arte di cui conserviamo un rendiconto

⁶⁸ Ci si riferisce ad esempio alla figura di Mascagni, che intrattenne fitte relazioni con Alessandro Kraus nel periodo in cui stava componendo *Iris*. Dopo aver visitato il Museo Kraus guidato dallo stesso collezionista, Mascagni volle inserire nell'organico della sua opera dei *tam tam*, che fece costruire appositamente da Rosati a Firenze perché fossero quanto più possibile uguali agli originali della collezione Kraus (ASFi, Fondo Kraus, n. 40 c. 146, lettera inviata da Firenze il 12 settembre 1898). Da quanto dice in una lettera del 6 gennaio 1898 sembra che lo studioso fiorentino avesse fornito anche interessanti materiali e spunti musicali al compositore (ASFi, Fondo Kraus, n. 4 c. 91 a, lettera inviata da Pesaro il 6 gennaio 1898). Mascagni invitò personalmente e caldamente i due Kraus, padre e figlio a prendere parte alla Prima dell'*Iris* che si tenne presso il Teatro Costanzi di Roma il 22 novembre 1898 (ASFi, Fondo Kraus, n. 40 c. 109, telegramma del 20 novembre 1898). Per approfondire l'argomento il rapporto tra Mascagni e l'elemento "esotico" cfr. M. GIRARDI, *Esotismo e dramma in "Iris" e "Madama Butterfly"*, in *Puccini e Mascagni, atti della giornata di studi (Viareggio, 3 agosto 1995)*, Lucca, Pacini, 1996, pp. 37-54, *ess. mus.*, («Quaderni della Fondazione Festival pucciniano, 2»).

⁶⁹ ASFi, Fondo Kraus, n. 46 c. 41, lettera inviata da Washington il 26 ottobre 1892.

⁷⁰ ASFi, Fondo Kraus, n. 29 fasc. 32, "Esposizione di Torino 1898", contenente il programma della manifestazione e la corrispondenza relativa ad essa.

dettagliato nella filza n. 62.⁷¹ Nel 1911 ebbe luogo anche il *Fourth International Musical Congress*, organizzato a Londra dal 20 maggio al 3 giugno e, in questa occasione, Alessandro tenne una relazione dal titolo *Italian inventions for instruments with a keyboard*⁷².

Nella filza n. 60 sono conservate le carte relative ai festeggiamenti fiesolani del centenario della nascita di Giuseppe Verdi. Alessandro Kraus si fece promotore di questa iniziativa e si impegnò allo scopo di realizzarla presso il Teatro Romano di Fiesole nel settembre 1913.⁷³ La giornata si aprì con un suo discorso inaugurale che illustrava le varie iniziative organizzate in quei giorni nelle altre città d'Italia per la medesima ricorrenza verdiana.

A Fiesole, presso il Teatro Romano, ebbe luogo un concerto vocale e strumentale dedicato a Verdi ed eseguito dalla Filarmonica e dalla Società corale di Fiesole il cui programma prevedeva l'esecuzione delle sinfonie de *La forza del destino*, il coro del *Nabucodonosor*, il coro de *I Lombardi*.

Con il 1913 e questa commemorazione verdiana l'attività pubblica di Alessandro Kraus sembra chiudersi. I tempi stavano mutando e ci si avvicinava ormai allo scoppio della prima guerra mondiale. Il segno dei primi eventi bellici era già vivo nel carteggio tra Kraus e Victor Charles Mahillon: il costruttore belga era costretto a risiedere in Francia mentre il suo paese era messo a ferro e fuoco e anche il collezionista fiorentino lamentava di aver dovuto lasciare la dimora di Fiesole e rallentare le sue attività sempre a causa della guerra. Non è un caso se la collezione venne venduta in questi anni, se Kraus pubblicò il suo ultimo opuscolo nel 1911 e, infine, se Firenze, prostrata dalla guerra, è riuscita in meno di un secolo a dimenticare l'operato di Alexander ed Alessandro Kraus.

SERIE 2.4, NN. 65-80. ALESSANDRO KRAUS: MANOSCRITTI E APPUNTI DI MUSICOLOGIA (1875-1911)

2.4.1. L'ORIGINE DEL PIANOFORTE

Nel corso del XIX secolo il dibattito sulle origini del pianoforte risultò molto acceso e ciò appare evidente da alcune lettere del carteggio dei Kraus (nn. 71-72) oltre che dalla presenza nella loro biblioteca delle pubblicazioni che in quegli anni di metà Ottocento intesero affermare il primato italiano

⁷¹ ASFi, Fondo Kraus, n. 62 cc. 1-9.

⁷² A. KRAUS, *Italian inventions for instruments with a keyboard*, [London], Novello & Co., 1911.

⁷³ Il 3 agosto 1913 Kraus inviò al Comune di Fiesole una lettera per richiedere l'uso del teatro come sede dell'evento. Dopo una serie di obiezioni e rifiuti, il 2 agosto il sindaco concesse il nulla osta ad utilizzare il Teatro per il festeggiamento del 14 settembre (ASFi, Fondo Kraus, n. 60 cc. 1-126).

nell'invenzione del pianoforte. A Firenze le radici di questa riscoperta ottocentesca sono da ricercarsi da un lato nel ritrovamento del forte-piano del 1720 nella casa di Ernesta Mocenni Martelli, dall'altro nella diatriba, sorta tra il musicologo François Joseph Fétis (1784-1871) e gli studiosi fiorentini a proposito dell'attribuzione del primato dell'invenzione del pianoforte a Jean Marius (m. 1720) o a Bartolomeo Cristofori (1655-1731). Lo scetticismo e l'atteggiamento mostrato da Fétis,⁷⁴ combinati con il senso nazionalistico dell'Italia postunitaria, funsero da motore propulsore per la riscoperta dello strumento, che venne così caricata di una significativa accezione patriottica.⁷⁵ Alexander ed Alessandro Kraus parteciparono in momenti e in modo diverso a questa *querelle*.

Tra gli interventi più significativi, in occasione dell'inaugurazione dell'Esposizione permanente di pianoforti presso lo Stabilimento Ducci di Firenze, avvenuta nel 1858, Abramo Basevi pubblicò un articolo in cui citò il passo tratto dal «Giornale de' Letterati d'Italia» che descriveva i martelletti e il loro movimento. L'autore intendeva partire dal mettere in evidenza la data di pubblicazione dell'articolo per poi ricostruire il corretto ordine cronologico degli eventi che portarono alla costruzione della prima meccanica di pianoforte.⁷⁶

Di questo periodo si ricordano altre quattro pubblicazioni che hanno contribuito in modo particolare a riportare attenzione su Cristofori e sulla storia del pianoforte.

Le prime due memorie sono state scritte rispettivamente da Alexander Kraus per l'adunanza dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze del 19 maggio 1872, dedicata a *Il Piano-forte, i suoi cultori e la sua missione*,⁷⁷ e da Leto Puliti per l'adunanza del 6 dicembre del 1873, dal

⁷⁴ Fétis esprime questa sua teoria nel volume *La musique mise à la portée de tout le monde* (1839) e in un articolo pubblicato sulla «*Révue Musicale*» nel 1834. Egli non conosceva l'articolo del 1711 di Scipione Maffei (S. MAFFEI, *Nuova Invenzione d'un Gravecembalo col piano e forte, aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali*, nel «Giornale de' Letterati d'Italia», Tomo V, Venezia, Herz, 1711, pp. 144-159) ma aveva letto la ristampa di esso pubblicata nel 1719 nelle *Rime e Prose* del Maffei (S. MAFFEI, *Rime e prose del sig. marchese Scipione Maffei parte raccolte da varj libri, e parte non più stampate. Aggiunto anche un saggio di poesia latina dell'istesso autore*, In Venezia, a spese di Sebastiano Coleti, 1719).

⁷⁵ In merito alla *querelle* intorno al primato di Cristofori, e più in generale italiano, nell'invenzione del forte-piano, cfr. B. MEONI, *Le onoranze a Bartolomeo Cristofori a Firenze nel 1876: le premesse, gli eventi, le iniziative successive*, Tesi di laurea triennale, Relatore Gabriele Rossi-Rognoni, Università degli Studi di Firenze, 2007.

⁷⁶ A. BASEVI, *Esposizione permanente presso A. e M. Ducci aperte il 10 maggio 1858, «L'Armonia»*, anno V, n. 9, 15 maggio 1858.

⁷⁷ A. KRAUS, *Il piano-forte, i suoi cultori, la sua missione*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1872.

titolo *Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici Granprincipe di Toscana e della origine del pianoforte*.

La memoria di Alexander Kraus, dal titolo *Il Piano-forte, i suoi cultori e la sua missione* venne letta in occasione dell'adunanza ordinaria dell'Accademia del Regio Istituto musicale di Firenze del 19 maggio 1872 e consiste in una lunga orazione esposta con grande libertà di eloquio che si pone come obiettivo di parlare del ruolo del pianista senza porsi il problema di dimostrare il primato dell'invenzione di Cristofori. Questa memoria si colloca quindi sulla linea dei primi segni di riscoperta cristoforiana solo da un punto di vista temporale ma senza dividerne lo spirito.

Leto Puliti il 5 dicembre 1873 scrisse ad Alexander per esprimere il proprio disappunto nei confronti di un testo che non rendeva giustizia al "vero" ideatore del pianoforte.⁷⁸ Nella sua pubblicazione *Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici Granprincipe di Toscana e della origine del pianoforte* di Leto Puliti,⁷⁹ memoria presentata all'Adunanza dell'Accademia del Regio Istituto Musicale del 7 dicembre 1873, Puliti sottolineò lo stretto rapporto, addirittura la quasi complementarità, tra il committente e il mecenate Granprincipe Ferdinando e Bartolomeo Cristofori nel giungere al perfezionamento del nuovo strumento. A supporto della sua ricostruzione cronologica aggiunse un cospicuo apparato di note ed allegati tratti anche dall'Archivio Mediceo.

Gli altri due scritti sono strettamente collegati alle Onoranze cristoforiane che si tennero a Firenze nel 1876, in occasione delle quali fu organizzato un ciclo di manifestazioni volte a ricordare la figura del costruttore padovano e il suo lavoro. Uno dei due contributi, la memoria di Ferdinando Canaglia,⁸⁰ pubblicata l'8 maggio 1876, non mostra intenti dimostrativi bensì solo celebrativi anche se riporta un elenco di documenti, in gran parte conti rimessi dal Cristofori alla Camera del Granprincipe Ferdinando per i vari lavori svolti negli anni dal 1690 al 1711, utili a restituire un quadro delle mansioni e della condizione che Cristofori ricoprì all'interno della corte medicea.⁸¹

Lo stesso anno venne pubblicata l'opera *Il pianoforte, sua origine e sviluppo* di Cesare Ponsicchi, il cui intento era di partire dall'osservazione di strumenti storici reali per giungere a delineare le tappe dell'evoluzione

⁷⁸ ASFi, Fondo Kraus, n. 24 cc. 57-59.

⁷⁹ L. PULITI, *Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici Granprincipe di Toscana e della origine del pianoforte*, «Atti dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze», Firenze, Guidi, 1876, p.6.

⁸⁰ F. CASAGLIA, *Per le onoranze a Bartolommeo Cristofori*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1876.

⁸¹ B. MEONI, *Le onoranze a Bartolomeo Cristofori...*, cit. p. 78.

tecnica dello strumento.⁸² Attraverso il suo studio è evidente il passaggio da una difesa del primato storico dell'invenzione di Cristofori alla rivendicazione e dimostrazione del primato qualitativo della sua meccanica.

Questo approccio metodologico caratterizzerà anche gli studi svolti negli anni successivi. A partire dal 1882 Alfred James Hipkins iniziò a scrivere *The history of pianoforte*, pubblicazione fondata non solo sullo studio di documenti storici ma soprattutto sull'osservazione di meccaniche autentiche di strumenti a tastiera antichi.⁸³

Nel 1907 Kraus pubblicò *Une pièce unique du Musée Kraus de Florence*,⁸⁴ come intervento per l'*Alliance Scientifique Universelle*, ed in esso esamina il *clavicytherium* a due tastiere della collezione Kraus.⁸⁵ Prima di descriverne la meccanica fa un ricco *excursus* bibliografico che, partendo da Virdung e Luscinius, giunge a Rombault, Paul, Brindsmead, Passagni, Mahillon ed Hipkins.

Nel pamphlet del 1910, dal titolo *The One-Keyboarded Clavicytherium of the Kraus Collection in Florence*,⁸⁶ Kraus esamina in una succinta descrizione tecnica della meccanica dell'esemplare, l'altro *clavicytherium* della sua collezione, dotato di una sola tastiera.

In occasione del *Fourth Congress of the International Musical Society*, tenutosi dal 29 maggio al 3 giugno 1911, il collezionista scrisse una relazione *Italian Inventions for instruments with a keyboard*⁸⁷ in cui torna a sostenere l'attribuzione della costruzione della prima meccanica completa di pianoforte al padovano Bartolomeo Cristofori,⁸⁸ spiegando anche come era nata la denominazione dello strumento. All'interno del fondo Kraus (n. 24), sono state inoltre conservate da Giulio e Mirella Gatti-Kraus anche alcune

⁸² In occasione di questa rassegna storica, Ponsicchi riprodusse dei modelli di meccaniche sull'esempio di quelle del Cristofori e dei costruttori coevi o poco successivi, con il fine di dimostrare concretamente che il primato del padovano non era legato tanto al mero leggero anticipo sui tempi della scoperta quanto all'effettiva, superiore efficienza dei suoi meccanismi (C. PONSICCHI, *Il pianoforte, sua origine e sviluppo*, Firenze, G. Guidi, 1876, p. 7).

⁸³ A.J. HIPKINS, *A description and history of the pianoforte and of the older keyboard stringed instruments*, London, Novello Ewer and Co., 1896.

⁸⁴ A. KRAUS, *Une pièce unique du musée Kraus de Florence*, Paris, H. Morin, [1907].

⁸⁵ A. KRAUS, *Catalogo della Collezione Etnografico-Musicale Kraus di Firenze. Sezione Istrumenti Musicali*, Firenze, Landi, 1901, p. 19, n. 550.

⁸⁶ A. KRAUS, *The one-keyboarded Clavicytherium of the Kraus Collection in Florence*, Firenze, Landi, 1910.

⁸⁷ A. KRAUS, *Italian inventions for instruments with a keyboard*, London, Novello & co., 1911.

⁸⁸ A. KRAUS, *Italianità dell'invenzione del pedale negli strumenti da Corda a Tastiera, dello Smorzio indipendente e del Pedale a Spostamento di Tastiera nei Pianoforti. Origine del nome Pianoforte*, Comunicazione fatta al Congresso Internazionale di Musica di Roma il di 7 aprile 1911, Firenze, Landi, 1911, p. 326.

tra le principali pubblicazioni sul forte-piano uscite nel corso del XX secolo.⁸⁹

2.4.2. PER UNA STORIA DELLE FABBRICHE MUSICALI E DEGLI STRUMENTI MUSICALI “INNOVATI”

La serie contiene molte carte relative a strumenti musicali nuovi o innovati, i quali occuparono un ruolo rilevante nel sistema artistico e commerciale che andava delineandosi in seguito alla progressiva industrializzazione della penisola.⁹⁰

L’ampliamento dell’organico orchestrale, ma anche la trasformazione del processo di costruzione degli strumenti musicali da pratica artigianale a processo industriale, stimolarono da un lato il perfezionamento tecnico degli strumenti musicali già in uso, dall’altro l’ideazione di nuovi “arnesi musicali”⁹¹ che producessero effetti sonori particolari e che dessero valore aggiunto ai prodotti in commercio.⁹²

Le innovazioni che si tentarono di impiantare sugli strumenti a tastiera furono molto varie, addirittura curiose. Luigi Landi, costruttore senese, presentò ad Alessandro il suo landifonio quale “nuovo strumento a fiato con tastiera simile ai piano-forte portatile che chiunque suoni il piano-forte lo può suonare esteso tre ottave”, che poteva anche “farsi sentire più note insieme, cioè anche degli accordi”.⁹³

⁸⁹ Tra queste ricordiamo: *Nuova luce sull’attività fiorentina di Giacomo Antonio Perti, Bartolommeo Cristofori e Giorgio Haendel*, «Chigiana», 21, nuova serie n. 1, Firenze, Olschki, 1964, pp. 143-190; *Bartolommeo Cristofori, a list and historical survey of his instruments*, «Early Music», XIX, n. 3, 1991, p. 386.

⁹⁰ G. ROSSI-ROGNONI, *Il Conservatorio e gli strumenti innovati di Rampone e Orsi, «Milano musicale 1861-1897»*, a cura di Bianca Maria Antolini, («Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio G. Verdi di Milano, n. 5), Lucca, LIM, 1999, p. 373.

⁹¹ Cfr. M. TIELLA, *Contributo allo studio del restauro degli strumenti musicali*, Cremona, Turris, 1990. Può rientrare in questa categoria il flauto Briccialdi, che si riproponeva di avanzare ulteriori perfezionamenti sul flauto Böhm (ASFi, Fondo Kraus, n. 23 c. 11, depliant a stampa illustrativo dello strumento datato 1870).

⁹² G. ROSSI-ROGNONI, *Il Conservatorio e gli strumenti innovati...*, cit., p. 374. Può rientrare in questa categoria di strumenti innovati il flauto Briccialdi, che si riproponeva di avanzare ulteriori perfezionamenti sul flauto Böhm (ASFi, Fondo Kraus, n. 23 c. 11, depliant a stampa illustrativo dello strumento datato 1870). Giovacchino Bimboni ottenne invece il brevetto per una tastiera applicabile a tutti gli strumenti musicali in ottone che doveva avere il vantaggio di occupare minore spazio non essendovi più i tamburi delle molle circolari, come nelle vecchie macchine. Ciò avrebbe comportato quindi una maggiore leggerezza e stabilità dello strumento, oltre che una maggior semplicità nella meccanica.

⁹³ ASFi, Fondo Kraus, n. 73 c. 7, lettera inviata da Siena il 10 giugno 1874 e depliant a stampa che illustrava lo strumento. Già precedentemente Landi aveva ottenuto il brevetto per un altro meccanismo applicato al pianoforte che faceva sentire «i suoni raddoppiati come se fosse suonato a quattro mani» (ASFi, Fondo Kraus, n. 73 c. 3, depliant a stampa).

I tentativi di unire più strumenti in uno erano probabilmente dettati dall'esigenza romantica di ampliare quanto più possibile la tavolozza sonora, in modo da attingere ai vari colori che potevano rappresentare la molteplicità degli stati d'animo. Si trattava quasi di un tentativo di ricreare un'orchestra domestica con organico ridotto, utilizzata da un solo esecutore, ma con una resa di effetto ugualmente stupefacente.

Un esempio di strumento "nuovo" è il "violoncello a spalla", costruito da Lorenzo Arcangioli di Arezzo "dalla forma più grande della viola", sorta di "anello di congiunzione tra questa ed il violoncello. Potrebbe appellare violoncello tenore".⁹⁴ L'idea del costruttore era di colmare il vuoto di accordatura tra la viola ed il violoncello cercando di superare il salto di ottava tra questi due strumenti tramite un'accordatura intermedia ma la difficoltà d'esecuzione di questo strumento non gli assicurò il successo sperato.

Kraus nelle sue lettere sembra sostenere in particolare il sistema di Pupo Pupeschi,⁹⁵ il bimbonifono di Giovacchino Bimboni ed il dattilapero di Icilio Orlandini,⁹⁶ ma furono ancora molti altri gli strumenti sottoposti

⁹⁴ ASFi, Fondo Kraus, n. 94 Misc. 24 c. 13, *Il violoncello a spalla di Lorenzo Arcangioli*, «Bellini», anno 2 n. 36 del 7 settembre 1875.

⁹⁵ Sembra che Pupo Pupeschi, costruttore del meccanismo, fosse riuscito a sopprimere la tredicesima chiave del clarinetto e con le restanti dodici fosse riuscito ad ottenere più di quanto non ottenessero i sistemi più complicati. L'efficacia dell'innovazione sembra essere confermata dal fatto che questo meccanismo fu adottato presso le scuole di musica di Parigi, Bruxelles e Londra. Kraus presentò Pupeschi all'amico Mahillon, in qualità di eminente costruttore di strumenti a fiato, e il belga sembrò apprezzare il lavoro di Pupeschi (ASFi, Fondo Kraus n. 45 cc. 3-4, 7, 10,12 inviate da Bruxelles negli anni 1892-1894) contrariamente all'Istituto Musicale di Firenze che aveva respinto ogni proposta. Mahillon in seguito ad una serie di laboriose contrattazioni strinse un accordo con il costruttore per diffondere lo strumento nella sua versione più evoluta (ASFi, Fondo Kraus n. 45 c. 3-4, 7, 10).

⁹⁶ Riguardo al dattilapero, strumento che doveva aiutare i pianisti a rendere maggiormente agili le dita, Mahillon ne parla in una lettera del 25 febbraio 1908, esprimendo un giudizio molto misurato (ASFi, Fondo Kraus, n. 45 c. 146). Nonostante tutto, da quanto si legge in un articolo di Tyrrel uscito del 1980, si parlò del dattilapero anche in occasione del congresso londinese del 1911; l'autore illustra le relazioni tenute dai musicologi che vi presero parte, citando in particolare Edward Dent, con il suo intervento su Giuseppe Maria Buini e, inoltre, quello di Galpin sull'origine del *clarsach*. L'autore ricorda poi che Galpin, Barclay ed altri tredici studiosi tennero una sessione che aveva come oggetto di studio gli strumenti musicali, nell'ambito della quale vennero toccate le tematiche più disparate, dall'indagine sullo sviluppo della musica militare e dal saggio sull'iconografia degli strumenti musicali fino alla trattazione di nuovi strumenti come il dattilapero (definito come "patent finger-stretched") e il "tessaradecatonic harmonium" (cfr. J. TYRRELL, *Congress reports as history*, «The Musical Times», v. 121, 1980 n. 1646, pp. 238-241).

all'attenzione del collezionista⁹⁷ tra cui, per citarne solo alcuni, il landifonio, il gabusifonio⁹⁸ e il melodium Olmi.⁹⁹

Gli strumenti “innovati” venivano sottoposti all'approvazione di apposite commissioni presso i Conservatori di musica e gli spesso erano scelti in base all'importanza dei costruttori e alla vastità del sistema promozionale coinvolto.¹⁰⁰ L'ottenimento di un brevetto poteva d'altronde influenzare in modo rilevante il successo di uno strumento e costituiva momento promozionale e insieme di tutela.¹⁰¹ Il conseguimento del brevetto governativo oltre che assicurare l'esclusiva nella produzione e commercializzazione dell'oggetto, almeno per un determinato periodo di tempo, implicava la pubblicazione dei giudizi ottenuti, la presentazione dei prodotti nell'ambito delle esposizioni nazionali ed internazionali, l'ottenimento di pareri favorevoli da parte di musicisti noti e di altri costruttori.

⁹⁷ Possiamo enumerare numerose altre “invenzioni” tra cui il nuovo sistema di scrittura musicale ideato dal sacerdote Bartolomeo Grassi-Landi (ASFi, Fondo Kraus, n. 79 c. 148, *Descrizione della Nuova Tastiera cromatica ed esposizione del nuovo sistema di scrittura musicale, invenzione del sac. Bartolomeo Grassi-Landi*, Roma, Tipografia di Roma, 1880), il *semeiomelodion* e il *dactylon*, presentati da Henri Herz dell'*Institut de France* nel 1835 (ASFi, Fondo Kraus, n. 40 c. 205/6-7).

⁹⁸ Nella pagina di propaganda del *gabusifonio*, strumento ideato da Giuseppe Gabusi, si elencano i certificati ricevuti in occasione delle esposizioni musicali di Milano del 1881 (ASFi, Fondo Kraus, n. 881), di Arezzo del 1882 ed anche i giudizi di maestri che hanno provato lo strumento in orchestra (ASFi, Fondo Kraus n. 74 c. 148, manifesto illustrativo del gabusifonio, accompagnato da riproduzione fotografica). In una lettera scritta a Kraus da Bologna il 26 aprile 1889, Gabusi dava istruzioni circa il montaggio dello strumento (ASFi, Fondo Kraus, n. 40 c. 69, lettera inviata da Bologna il 26 aprile 1889).

⁹⁹ La fabbrica Olmi costruì il Melodium-Olmi, uno strumento che sembra adatto per esecuzioni musicali religiose da svolgersi nello spazio ridotto delle cappelle: «[...] La voce di detto strumento imita il piccolo organo da chiesa, ed è fornito di tutte le modulazioni necessarie per servizio di piccole cappelle e volendo ancora per musica profana» (ASFi, Fondo Kraus n. 73 c. 8, depliant illustrativo dello strumento datato 1886).

¹⁰⁰ Notizie in merito si trovano anche nei periodici dell'epoca, dove venivano pubblicate a scopo pubblicitario, e nei trattati e opuscoli dedicati ai diversi strumenti (G. ROSSI-ROGNONI, *Il Conservatorio e gli strumenti innovati di Ramponi e Orsi*, «Milano musicale 1861-1897», a cura di Bianca Maria Antolini, in «Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio G. Verdi di Milano, n. 5, Lucca, LIM, 1999, p. 373.). Sul «Boccherini» del 14 gennaio 1871, ad esempio, si trova un articolo sul *Nuovo flauto brevettato sistema Briccialdi. Deposito esclusivo presso Brizzi e Niccolai Firenze* (ASFi, Fondo Kraus, n. 97 fasc. 1).

¹⁰¹ Il riconoscimento dei brevetti non sembra aver avuto, come invece è avvenuto a volte con le premiazioni, un particolare valore onorifico ma piuttosto una funzione pratica di tutela nei confronti di coloro che intendevano produrre e mettere in commercio oggetti nuovi e innovati. La necessità di tutelare la propria produzione emerge anche da una lettera di Joseph Wieniaskii che accusa la casa *Mangeot & Comettant* di essersi indebitamente impossessata di un modello di pianoforte di propria invenzione (ASFi, Fondo Kraus, n. 42 c. 141, lettera inviata da Varsavia il 6 febbraio 1879).

È naturale domandarsi quanto peso abbiano avuto effettivamente questi strumenti nella vita musicale dell'Ottocento, se il loro ruolo possa superare ai nostri occhi il piano della semplice curiosità nei confronti di oggetti ormai scomparsi e alle volte alquanto bizzarri, contribuendo a ricostruire alcuni aspetti della prassi e del gusto musicale dell'epoca.¹⁰² Il successo degli strumenti brevettati non di rado veniva giudicato effimero dai costruttori dell'epoca e, infatti, a dimostrazione che l'ottenimento di un riscontro commerciale non era scontato, solo una percentuale esigua di costruttori chiese il prolungamento del brevetto.¹⁰³

Le filze nn. 54, 73 e 74 contengono i cataloghi a stampa di fabbriche di strumenti musicali italiane ed europee, con particolare riferimento alla produzione tedesca. Alessandro aveva conservato un buon numero di copie di questi depliant, cataloghi ed opuscoli perché per lui costituivano un'importante fonte di informazione come collezionista e anche come storico, dal momento che aveva l'intenzione di scrivere una storia degli strumenti musicali e delle case costruttrici.

Nel 1875 Alessandro Kraus inviò una circolare¹⁰⁴ a tutte le maggiori fabbriche di strumenti musicali d'Italia ed Europa per avere informazioni in merito alla storia delle ditte, alle tecniche di produzione, ai criteri adottati nella scelta dei materiali e alla professionalità del personale impiegato nei processi di costruzione.

Possediamo gli elenchi delle fabbriche a cui egli indirizzò questa lettera, distinti tra "fabbriche italiane", "fabbriche francesi", "fabbriche tedesche" e "fabbriche inglesi". Questi costituiscono un interessante censimento dei maggiori costruttori d'Europa e di ognuno di essi si specificano le particolarità.¹⁰⁵

¹⁰² G. ROSSI-ROGNONI, *Il Conservatorio e gli strumenti innovati...*, cit., p. 377.

¹⁰³ *Ivi*, p. 390. In una lettera del novembre 1895, Pupo Pupeschi chiese soldi a Kraus per la "rinnovazione" dei brevetti (ASFi, Fondo Kraus, n. 42 c. 87, lettera del novembre 1895), infatti, per ottenere e mantenere un brevetto, il richiedente era tenuto al versamento di tasse annuali proporzionali alla durata dell'esclusiva. D'altronde, come si evince da una lettera del 7 settembre 1892, spedita da Pupo Pupeschi a Kraus, il costruttore Evette spiegava che non era conveniente investire negli strumenti brevettati perché il loro successo era effimero (ASFi, Fondo Kraus, n. 42 c. 60, lettera inviata da Parigi il 7 settembre 1892).

¹⁰⁴ ASFi, Fondo Kraus, n. 78 c. 17/1-3. Il musicologo produsse tre versioni di questa circolare, oltre a quella in italiano, e cioè in lingua inglese, tedesca e francese (ASFi, Fondo Kraus, n. 73 c. 14, elenchi manoscritti databili 1875).

¹⁰⁵ Casamorata scrisse il 13 novembre 1875 chiedendo ai due collezionisti «la nota e l'indirizzo delle principali fabbriche di piano-forti italiane ed estere di che la notizia occorre al comitato per le onoranze al Cristofori» (ASFi, Fondo Kraus, n. 41 c. 7, lettera inviata da Firenze il 13 novembre 1875).

I costruttori italiani e stranieri¹⁰⁶ con cui Kraus aveva già uno stretto rapporto risposero subito, altri invece si fecero attendere. Alcuni, tra cui il senese Luigi Landi,¹⁰⁷ Antonio Mauceri di Conegliano¹⁰⁸ o Giuseppe Sgarvi di Finale Ligure,¹⁰⁹ fornirono informazioni dettagliate anche circa i processi di costruzione mentre altri, come lo Stabilimento Brizzi e Niccolai, si limitarono ad inviare un catalogo a stampa della propria produzione.¹¹⁰

Tra i costruttori, il milanese Ferdinando Roth, prima di descrivere la propria attività esprime, giustificandole, le proprie obiezioni in merito alla metodologia d'indagine applicata da Kraus che, secondo lui, può riportare un giudizio solo parziale in quanto ogni costruttore tenderà a dare una descrizione falsata della propria fabbrica.¹¹¹

In occasione delle esposizioni di musica nazionali ed internazionali, il collezionista ebbe modo di entrare in contatto con costruttori italiani e stranieri. L'esposizione serviva loro come occasione per presentare i propri prodotti, di conseguenza per diffonderne l'uso e commercializzarli¹¹² ma, allo stesso tempo, costituiva un importante momento di confronto con le innovazioni tecniche apportate dai colleghi, e quindi anche di crescita professionale.¹¹³

¹⁰⁶ Tra i nomi di costruttori stranieri, i più rappresentati sono senz'altro i nomi di Mahillon con i suoi *Catalogue des instruments de musique de la manufacture générale de C. Mahillon* (ASFi, Fondo Kraus, n. 73 c. 114, opuscolo a stampa pubblicato a Bruxelles nel 1874), Lecomte (ASFi, Fondo Kraus, n. 73 c. 115: *Catalogue des instruments de musique de la manufacture de A. Lecomte & c.ie.* Paris, imprimerie de E. Martinet) e del Newyorkese Mason (ASFi, Fondo Kraus, n. 73, cc. 116-118: *Illustrated catalogue with full description of the cabinet organs manufactured by the Mason & Hamilton Organ & Co.*).

¹⁰⁷ ASFi, Fondo Kraus, n. 73 c. 7, stampata nel 1874.

¹⁰⁸ ASFi, Fondo Kraus, n. 73 c. 50, lettera inviata da Conegliano nel 1875.

¹⁰⁹ ASFi, Fondo Kraus, n. 73 c. 47, lettera inviata da Finale Ligure nel 1875.

¹¹⁰ Dal numero di cataloghi di "fabbricanti di corde armoniche" presenti nel fondo si deduce che questo tipo di produzione fosse ben nutrita, tanto che alcune ditte si dedicavano solo ad essa. Oltre al nome del fiorentino Luigi Castellani di Firenze si ricordano Alessandro Rosati e Antonio Monzino di Milano.

¹¹¹ ASFi, Fondo Kraus, n. 73 c. 31, lettera inviata da Milano il 21 giugno 1875.

¹¹² Quando Kraus si recò a Parigi nel 1878, molti costruttori fiorentini, primo tra tutti Astolfo Niccolai, gli scrissero insistentemente affinché egli si informasse sui prezzi correnti usati all'estero e anche perché, da esperto, cercasse di valutare la qualità degli esemplari italiani rispetto a quelli del resto dell'Europa (ASFi, Fondo Kraus, n. 53 c. 133b-134, 12-13 giugno 1878).

¹¹³ Alcuni costruttori erano anche collezionisti, come nel caso di Sprenger, costruttore di Stoccarda. Si conservano numerosi cataloghi della sua fabbrica di strumenti (ASFi, Fondo Kraus, n. 73 c. 6: *A. Sprenger's Tonschraube fur Streich-Instrumente*) oltre al fitto carteggio (ASFi, Fondo Kraus n. 2 c. 84, n. 4 cc. 146-147). Da alcuni accenni nelle lettere si deduce che lui e Kraus stessero contrattando in merito alla vendita di due violini, anche se non è possibile stabilire se e come andò a finire l'affare. Alcune notizie sull'attività del costruttore tedesco sono riferite da Luigi Francesco Valdrighi che definisce Sprenger come inventore dell'"epitonium o vite sonorifera" da applicare agli strumenti a corda e ad arco per rinforzarne

2.4.3. STUDI DI ANTROPOLOGIA MUSICALE

Alessandro Kraus si dedicò agli studi antropologici e musicologici negli anni successivi all'arrivo di Paolo Mantegazza (1831-1910) a Firenze. Chiamato a ricoprire la cattedra di Antropologia presso l'Istituto di Studi Superiori, nel 1871 l'antropologo fondò la Società Italiana di Antropologia ed Etnologia.¹¹⁴

In seno a questo ambiente, al quale i due Kraus furono strettamente legati, Alessandro produsse la pubblicazione con cui si presentò alla comunità scientifica internazionale, ossia *La musique au Japon*, che ottenne la medaglia d'oro in occasione dell'esposizione universale parigina del 1878.¹¹⁵ Alessandro aveva assunto come fonte di informazione primaria *La prima spedizione italiana all'interno del Giappone* (1873) di Pietro Savio (1838-1904), il quale, nel corso dei suoi viaggi in Giappone, gli aveva procurato il nucleo più consistente di strumenti musicali giapponesi.¹¹⁶ Il musicologo si era inoltre avvalso della collaborazione degli orientalisti fiorentini Carlo Puini (1839-1924) ed Antelmo Severini (1828-1909). Soprattutto quest'ultimo sembrava considerare la vittoria parigina come un suo proprio successo.¹¹⁷

In appendice al volume, oltre a quattro esempi musicali, si trova un altro allegato, comprendente nove tavole fotografiche che riproducono gli ottantacinque strumenti musicali descritti nei capitoli 5-7.¹¹⁸ La tiratura degli esemplari corredati di tavole, dati i costi elevati, fu molto limitata e le copie che l'autore inviò in dono ad amici, colleghi e studiosi di tutta Europa erano perlopiù privi di immagini, una mancanza questa che suscitò il disappunto dei destinatari, interessati ad utilizzare le illustrazioni a scopo di studio.¹¹⁹

il suono. Questo apparecchio sembra che potesse essere applicato e tolto facilmente, senza temere alcun danno allo strumento stesso.

¹¹⁴ G. SPINI-A. CASALI, Firenze, Milano, Laterza, 1986, p.299.

¹¹⁵ Questa pubblicazione è stata trattata analiticamente in E. NEGRI-D. SESTILI, *La musique au Japon (1878) di Alessandro Kraus, jr. prime osservazioni su un trattato pionieristico ritrovato*, «Studi Musicali», vol. 29, 2000, fasc. 1, pp. 215-238.

¹¹⁶ ASFi, Fondo Kraus, n. 1 cc. 149, 153; n. 4 c. 46; n. 21 c. 10; n. 42 c. 171.

¹¹⁷ Nel mese di novembre 1878, Severini scriveva a Kraus disquisendo sui risultati, ancora non ufficiali, dell'esposizione parigina (ASFi, Fondo Kraus, n. 53, c. 72, lettera inviata da Antelmo Severini alla fine del 1878) quindi nel 1881 scrive a Kraus le sue ricandidazioni: «[...] La medaglia di Parigi è stata fino ad ora tra le vostre mani ma verrò a ritirla dalle vostre stesse mani» (ASFi, Fondo Kraus, n. 38, c. 42, lettera inviata da Macerata il 3 settembre 1881).

¹¹⁸ E. NEGRI-D. SESTILI, *Op. cit.*, p. 233.

¹¹⁹ Questo si deduce dalle richieste, in qualche caso addirittura rimostranze, di coloro che erano interessati a vedere le immagini degli strumenti, come nel caso dello studioso di etnografia musicale Weber, presentato a Kraus da Lauzieres de Themines nel 1879 (ASFi, Fondo Kraus, n. 53, c. 161, lettera inviata da Parigi il 16 febbraio 1880), il quale intendeva scrivere degli articoli sulla musica giapponese da pubblicare nella «Revue et Gazette

Mantenendo fede all'impostazione metodologica espressa nell'introduzione al catalogo della sua collezione,¹²⁰ Alessandro era solito partire da una ricognizione della bibliografia esistente sugli argomenti trattati per progredire nella ricerca basandosi sul confronto con gli oggetti reali. Pur non avendo ancora a disposizione documenti sonori registrati, che cominciarono a diffondersi solo alla fine del secolo, Kraus promosse in alternativa delle audizioni realizzate su strumenti originali, manifestando così la volontà di fare comunque riferimento alla concretezza sonora piuttosto che alla mera teoria musicale.

A differenza di altri colleghi, come ad esempio Francis T. Piggott (1852-1925),¹²¹ fin dalla *Musique au Japon* Kraus mostra di considerare la musica extraeuropea differente ma non inferiore a quella di tradizione occidentale; egli prova inoltre ad individuare una relazione tra la pratica musicale e il contesto sociale di appartenenza e anche tra le foggie degli strumenti e alcuni tratti fisici delle popolazioni che li utilizzano.

La descrizione degli strumenti musicali, dettagliata sia da un punto di vista storico che organologico, rivelava da parte dello studioso un approccio da organologo *ante litteram*. Numerosi colleghi si rivolsero a lui per ricevere chiarimenti, recarsi a vedere gli strumenti descritti nel volume o, come nel caso di Stanislas Pilinski (1839-1905), chiedere spiegazioni in merito alle caratteristiche del sistema pentatonico.¹²²

Nel 1881 il musicologo fu nominato membro della Società Italiana di Antropologia ed Etnologia e da allora pubblicò alcune memorie nell'«Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», organo ufficiale della Società. Tra i collaboratori dell'Archivio, egli era l'unico specificatamente esperto in materia organologica e musicologica e i suoi contributi scientifici attestano sia una profonda conoscenza bibliografica che l'esatta cognizione degli esemplari conservati nelle maggiori istituzioni museali europee, dimostrando anche una viva attenzione per gli aspetti più propriamente organologici ed anche antropologici.¹²³

musicale» di Brandus (ASFi, Fondo Kraus, n. 53, c. 109, lettera inviata da Parigi il 17 dicembre 1879 su carta intestata «La Patrie»). Kraus il 23 dicembre 1879 gli inviò in dono una copia de *La Musique au Japon* priva di corredo illustrativo. Weber rispose tra l'1 gennaio e il 16 febbraio 1880 sollecitando Kraus affinché gli inviasse non una bensì due copie illustrate (ASFi, Fondo Kraus, n. 53 c. 161, lettera inviata da Parigi il 16 febbraio 1880), così da farne menzione speciale su «Le Temps» (ASFi, Fondo Kraus, n. 53 c. 160, lettera inviata da Parigi l'1 gennaio 1880).

¹²⁰ A. Kraus, *Musée Kraus à Florence...*, cit., p. 3.

¹²¹ ASFi, n. 53, cc. 139 a-c.

¹²² Lo studioso polacco scrisse a Kraus suggerendogli di inserire una tavola esplicativa delle scale diatoniche che elenca sviluppandone la trattazione (ASFi, Fondo Kraus, n. 53 cc. 135-136, lettere inviate da Parigi rispettivamente il 26 agosto ed il 26 novembre 1878).

¹²³ I due cataloghi del Museo Kraus, sia quello del 1878 che quello del 1901, confermano il possesso da parte del collezionista di un orizzonte multiculturale. La collezione infatti

Nell'anno del suo ingresso nella Società, Kraus pubblicò due relazioni, una dal titolo *I vasi fischianti dell'Antico Perù*¹²⁴ e l'altra su *Gli strumenti musicali degli Ostiacchi*¹²⁵. In questi e negli altri scritti di Kraus è frequente l'inserimento di immagini raffiguranti gli strumenti musicali descritti – riproduzione di esemplari conservati nel Museo Kraus, nel Museo di Antropologia o sottoposti alla sua attenzione da parte dei colleghi¹²⁶ – e di esempi musicali di cui però è difficile stabilire la fonte.

Nel corso del 1888 si svolse invece una fitta corrispondenza tra Alessandro ed Elio Modigliani in quanto entrambi stavano lavorando sui reperti che quest'ultimo aveva portati di ritorno dal viaggio a Nias.¹²⁷ Le conoscenze dell'organologo venivano via via integrate e talvolta corrette da quelle più dirette dell'esploratore ed antropologo, fino al momento della pubblicazione dei due lavori, distinti benché complementari.¹²⁸

Fin dai primi studi, egli mostrò di seguire il metodo comparativistico ma, rispetto agli studiosi a lui contemporanei, i quali indulgevano talvolta in raffronti azzardati per non dire fantasiosi, Kraus possedeva una conoscenza più tecnica e approfondita dei materiali studiati, come dimostrano anche le tavole illustrate di raffronto, in cui egli si riferiva correttamente a strumenti musicali simili ma appartenenti ad aree culturali e geografiche diverse. Questa costante ricerca, all'interno degli studi del musicologo fiorentino, di una matrice comune degli strumenti implicò il superamento delle partizioni razziali e fornì allo studioso una chiave di lettura che gli consentì di restituire un panorama unificato dei sistemi musicali dei popoli più lontani nel tempo e nello spazio.¹²⁹ Prescindendo dalla novità degli scritti di Alessandro, il suo

comprendeva ormai insieme a strumenti di tradizione occidentale anche strumenti delle civiltà orientali e di tutte le culture etniche e popolari.

¹²⁴ A. KRAUS, *I vasi fischianti dell'Antico Perù*, «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», XI (1881), n. 117, p. 278.

¹²⁵ A. KRAUS *Gli strumenti musicali degli Ostiacchi*, «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», XI (1881), pp. 249-254.

¹²⁶ Al ritorno dal suo viaggio nella Siberia occidentale, Stephen Sommier (1848-1922) riportò degli strumenti musicali che sottopose all'attenzione di Alessandro affinché li studiasse e, quindi, descrivesse in occasione della successiva adunanza della Società (ASFi, Fondo Kraus, n. 12 c. 44).

¹²⁷ ASFi, Fondo Kraus, n. 75 c. 87, lettera inviata da Firenze il 15 settembre 1888

¹²⁸ A. KRAUS, *Di alcuni strumenti musicali portati dall'isola di Nias dal dott. Elio Modigliani*, «Archivio per l'Antropologia e la Etnologia», XVIII, 1888, pp. 161-168 (pubblicato anche in forma di estratto nello stesso anno dalla Tipografia dell'Arte della Stampa); E. MODIGLIANI, *Un viaggio a Nias*, Milano, Treves, 1890; ASFi, Fondo Kraus, n. 75, cc. 85, 88-91, 94 lettere inviate nel 1888.

¹²⁹ Alessandro spiega ad esempio che l'arpa senza colonna, di origine orientale, era in uso presso egizi, assiri e persiani e da questi popoli si sarebbe diffusa anche tra i greci, gli scozzesi e gli scandinavi e da questi ultimi l'uso doveva essere stato esteso al popolo ostiaco, anch'esso finnico, al di fuori quindi di alcun influsso occidentale (cfr. A. KRAUS, *Gli strumenti musicali degli Ostiacchi*, «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», XI (1881)).

rischio fu piuttosto di creare raggruppamenti eccessivamente onnicomprensivi, finendo per collocare il centro d'origine di tutti gli strumenti musicali nell'Asia centrale, da cui avrebbe avuto origine la razza ariana.¹³⁰

SERIE 3, NN. 81-90 - CARTE DI FAMIGLIA

Questa serie raccoglie documentazione molto eterogenea riguardante la famiglia Kraus a partire dagli anni in cui è vissuto Alexander fino a giungere alla generazione di Mirella Kraus e del marito e cugino Giulio Gatti. Essendo entrambi nipoti di Alessandro Kraus, l'una da parte del padre Amedeo, l'altro da parte della madre Ada, decisero di unire i propri cognomi in Gatti-Kraus per evitare l'estinzione della famiglia.

Le carte qui conservate comprendono certificazioni di nascita e morte, atti di matrimonio e testamentari, ma anche lettere, biglietti e articoli di giornale scritti in occasione del decesso di Carolina nel 1893 e di Alexander nel 1904.

La filza n. 90, intestata "Giulio e Mirella Gatti-Kraus Vancouver D.C. Strumenti musicali e biblioteca musicale corrispondenza dal 1976" contiene memoria delle attività seguite dai due coniugi per mantenere vivo il ricordo dei propri avi. La mostra *The look of music*, organizzata nel 1980 presso il *Centennial Museum* di Vancouver (BC) fu occasione da parte della famiglia per esporre una parte degli strumenti musicali ancora in loro possesso.¹³¹

SERIE 4, NN. 91-95 - MISCELLANEA

La miscellanea è composta da 27 fascicoli e costituisce il risultato di successive operazioni di estrazione di documenti poi rimasti fuori posto.¹³² Con l'intenzione di rispettare l'ordinamento attuale delle carte, è stata considerata quale serie distinta, il cui contenuto risulta ugualmente accessibile attraverso l'inventario.

In alcuni casi (Misc. 1, 4, 10, 14) si tratta di carte prelevate da altre filze, utilizzate per condurre delle ricerche contingenti ma che poi, non essendo state ricollocate, sono venute a costituire un nucleo documentario a parte.

I fascicoli comprendono quindi documentazione molto eterogenea: dalla corrispondenza con l'*Association Ethnographique* e l'*Alliance Scientifique*

¹³⁰ *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana (1881-1911)*, cit., p. 11.

¹³¹ P.T. YOUNG, *The look of music*, Vancouver Centennial Museum, Vancouver, 1980.

¹³² Pur avendo valutato la possibilità di riunire queste carte alle buste o alle filze coerenti nel contenuto, è sembrato più opportuno mantenere l'assetto originario, rendendolo accessibile attraverso un indice dettagliato del contenuto.

Universelle ad articoli di giornale raccolti durante i giorni dell'esposizione di Milano, da numerosi appunti manoscritti a schizzi raffiguranti strumenti musicali, da trascrizioni di documenti antichi dell'Archivio di Stato di Firenze fino ad annotazioni tratte da materiale consultato presso la Biblioteca Nazionale Centrale fiorentina.¹³³

SERIE 5, NN. 96-100. PERIODICI

All'interno di questa serie sono stati riuniti i numeri di periodico che la famiglia Kraus ha conservato nell'arco temporale che va dal 1852 al 1930 circa:

fino al 1911 circa i fascicoli nella maggior parte dei casi presentano un'annotazione a matita che indica il motivo per cui erano stati conservati e, nella maggior parte dei casi, si riferiscono ad eventi musicali od occasioni pubbliche cui hanno partecipato Alexander ed Alessandro Kraus. Nei periodici d'impostazione più prettamente musicale le osservazioni dei giornalisti sono particolarmente dettagliate e quindi anche utili a fini di ricerca; i fascicoli successivi al 1913 invece erano conservati soprattutto in relazione agli eventi bellici della prima guerra mondiale e, in seguito, in merito a fatti politici di rilievo.

I giornali, sia i quotidiani che quelli di settore, nella seconda metà dell'Ottocento rivestirono un ruolo fondamentale, in quanto riportavano gli eventi che si svolgevano nelle varie città d'Italia e d'Europa e, soprattutto nel caso dei giornali più specializzati, servivano come motore per la diffusione di nuove idee e come stimolo per lo sviluppo di un gusto musicale più aperto.¹³⁴

Proprio questo era l'intendimento di Ferdinando Giorgetti (1796-1867) quando nel 1840 dette inizio ad un'importante iniziativa editoriale, quale era la redazione della «Rivista Musicale di Firenze» in collaborazione con Luigi Picchianti (1786-1864). Nel 1853 Giovan Gualberto Guidi (1817-1883) trasformò la «Rivista Musicale» in «Gazzetta Musicale di Firenze», pubblicazione che faceva riferimento a quella milanese e che a Firenze si rivelò quale esperienza fondamentale per l'evoluzione del gusto.

La «Nazione» e il «Boccherini» sono invece i giornali più rappresentati all'interno del fondo, anche perché forse erano quelli a più larga diffusione.

¹³³ ASFI, Fondo Kraus, Misc. 9, 15, 18, 23, 25.

¹³⁴ Cfr. RIGHINI BENVENUTO, *I periodici fiorentini (1597-1950)*, Firenze, Sansoni, 1961; ROTONDI CLEMENTINA, *Bibliografia dei periodici toscani: 1864-1871*, Firenze, Olschki, 1972; ROTONDI CLEMENTINA, *Periodici culturali a Firenze dalla restaurazione alla fine del Granducato*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983; ACCAME BOBBIO AURELIA, *Le riviste fiorentine del principio del secolo, 1903-1916*, Firenze, Le Lettere, 1984.

La «Nazione», stampa di cronaca quotidiana, fu fondata nel 1858 a Firenze, nei primi decenni consisteva in sole 4 o 5 pagine di cui la parte più importante era riservata alle notizie di politica italiana con alcune corrispondenze dalle maggiori città italiane; la sezione “Cronaca della Città”, era riservata a tutto quello che accadeva a Firenze e dintorni, dalle relazioni dei consigli comunali e alle notizie di cronaca fino alle notizie culturali. Le recensioni dei maggiori eventi musicali e teatrali una volta alla settimana trovavano posto privilegiato entro le rubriche “Rassegna Musicale” e “Rassegna Drammatica”, in calce alla prima pagina, spazio che negli altri giorni della settimana era riservato alle puntate dei vari romanzi d’appendice.

Il «Boccherini» era invece una rivista specialistica mensile, prosecuzione della «Gazzetta Musicale di Firenze» (1853-1855) e de «L’Armonia» (1856-1859), le cui pubblicazioni cominciarono nel 1862 e cessarono nel 1882. Essa consisteva in quattro pagine di cui la prima riservata ad articoli di maggiore rilievo come analisi musicali, racconti, memorie ed attualità. Spesso questi contributi continuavano nelle pagine interne e quando si trattava di testi particolarmente lunghi, venivano pubblicati a puntate (ad esempio la memoria di Kraus su *Il Piano-forte*). Nelle pagine interne si trovavano generalmente recensioni di concerti e di nuove pubblicazioni di argomento musicale, mentre nelle ultime due pagine vi erano le rubriche di notizie dall’Italia e dall’estero. Rispetto alla maggioranza delle riviste musicali, il «Boccherini» può essere considerato un giornale di taglio innovativo per la sua attenzione ad argomenti che il resto della stampa periodica musicale italiana trattava in modo marginale, come l’analisi, la teoria, la storia della musica, l’acustica e la tecnica. Inoltre risultava fortemente controcorrente all’interno del panorama italiano per il quasi totale disinteresse verso la musica operistica, a parte qualche saggio su autori inconsueti, o stranieri come Meyerbeer e Wagner. L’argomento centrale era la musica strumentale e cameristica, in sintonia con la Società del Quartetto di cui il giornale era espressione.

Questa testata mantenne vivo il dibattito teorico, costituendo un terreno di scambio privilegiato per confronti a distanza con altri giornali e per il sostegno o la confutazione di argomentazioni dibattute.

SERIE 6, NN. 101-102. BIBLIOTECA

La serie comprende i saggi pubblicati dai due Kraus e gli elenchi del materiale originariamente posseduto dalla famiglia. L’entità del materiale venduto non è quantificabile ma, in ogni caso, un’importante selezione di esso, donata da Mirella Gatti-Kraus, è oggi conservata presso il

Dipartimento degli Strumenti musicali della Galleria dell'Accademia, in una sala dedicata ai Kraus.¹³⁵

La biblioteca musicale di Alexander ed Alessandro occupava un ampio salone della villa Palagio del Sera a Fiesole, arredata con scaffalature in legno a muro. Essa era nota per la sua ricchezza e completezza, sia per quanto riguarda i volumi inerenti la storia della musica, l'organologia e l'antropologia musicale che per quanto riguarda le partiture musicali.

La natura di questo fondo librario è ricostruibile attraverso il catalogo dattiloscritto conservato all'interno della busta 101 del fondo Kraus, in cui sono elencati tutti i volumi posseduti (fasc. 2) e le partiture musicali (fasc. 1). Si tratta perlopiù di pubblicazioni contemporanee ai Kraus, comprendenti sia testi scientifici aggiornati che partiture di autori italiani e stranieri coevi ai collezionisti.

I Kraus si erano procurati anche edizioni pregiate di testi dei secoli XVI e XVII di teoria musicale e di organologia in edizioni pregiate, oltre ad una collezione di libretti d'opera risalenti ai medesimi secoli, probabilmente acquisita da Giuseppe Poniowski¹³⁶ e interessante per la sua organicità e completezza.¹³⁷

Ad eccezione poi dei testi considerati fondamentali per l'organologia, come l'edizione del 1896 dell'Agricola e quella del 1882 del Virdung, gran parte delle monografie portate a Firenze risultano essere coeve ad Alessandro Kraus e a lui regalate dai colleghi. È interessante seguire lo

¹³⁵ Sono state scelte le pubblicazioni di argomento organologico, di antropologia musicale, i cataloghi dei musei ma sono state scartate a priori le partiture, facendo solo rarissime eccezioni. Di esse infatti si conserva ricca testimonianza presso altre istituzioni bibliotecarie italiane. Di molte partiture possediamo inoltre trascrizioni manoscritte fatte da Alexander e bozze di parafrasi o trascrizioni di opere musicali celebri ugualmente realizzate dai due Kraus.

¹³⁶ Una ricevuta del 25 giugno 1872 infatti attesta che: «Io sottoscritto dichiaro di aver ricevuto dall'illust. Sig. maestro Kraus lire 2500 per circa 4000 volumi fra opere complete e scomplete della mia biblioteca [...] ed una quantità di musica [...]», in ASFi, Fondo Kraus, Misc. 17 c. 1, sottoscritta a Firenze in data 25 giugno 1872. Nel 1993 Giulio e Mirella Gatti-Kraus vendettero la "Biblioteca Poniowski" (ASFi, Fondo Kraus, n. 25 cc. 112-115, carte datate 1993, firmate da Giulio e Mirella Gatti-Kraus), all'epoca comprendente circa 1200 volumi, all'asta di Christie's e Sotheby's dove venne in parte acquistata da uno studioso italiano.

¹³⁷ L'attribuzione dei libretti non è totalmente certa, è possibile che almeno una parte di essi sia stata acquisita dal fiorentino Achille Pennarelli, che scrive a Kraus il 30 giugno 1881 ricordandogli: «[...] Nel giorno del matrimonio di mia nipote le dissi che io possedevo una bella collezione di libretti per musica (circa 400) che risale al 1630 o pressappoco. Alla mia offerta di cederla, o per cambio o per danaro, Ella si mostrò lietissimo ed accettò [...] Avrei adesso la possibilità di cederla all'Accademia di S. Cecilia ma preferirei cederla a voi perchè resterebbe in Firenze [...]» (ASFi, Fondo Kraus, n. 12 c. 63, lettera inviata da Firenze il 30 giugno 1881).

scambio di informazioni tra studiosi attraverso il carteggio e confrontarne poi il contenuto con quello dei volumi pubblicati.¹³⁸

Alcuni tra gli studi conservati sono pamphlet di “archeologia musicale”, come veniva definito alla fine dell’Ottocento lo studio organologico degli strumenti antichi,¹³⁹ mentre molte altre pubblicazioni riguardano studi condotti sul pianoforte e il violino. Particolarmente interessante è poi la serie di cataloghi delle maggiori collezioni di strumenti musicali coeve inviati ai due collezionisti fiorentini dagli altri colleghi italiani ma soprattutto europei e anche americani.¹⁴⁰

¹³⁸ A questo scopo cito alcuni esempi, tra cui il saggio di Henry Balfour dal titolo *The old British "pibcorn" or "hornpipe" and its affinities* (ASFi, Fondo Kraus, n. 1 c. 85, lettera inviata da Biarritz il 24 marzo 1904).

¹³⁹ In primis troviamo quello di Galpin del 1904 dal titolo *Notes on a Roman hydraulus* (1904), preceduto da *Gli scavi in Delfo* del 1898 di Carl von Jan. Si tratta di un ambito di ricerca che interessa anche Kathleen Schelsinger. Di quest’ultima studiosa Kraus possedeva invece lo studio riguardante le accordature antiche degli strumenti entrati a far parte del moderno organico orchestrale dal titolo *The instruments of the modern orchestra and early records of the precursors of the violin family*, pubblicato nel 1910.

¹⁴⁰ Luigi Arrigoni in seguito all’esposizione storica di Milano dona a Kraus il suo *Organografia, ossia descrizione degli strumenti musicali antichi: autografia e bibliografia musicale della collezione Arrigoni Luigi bibliofilo antiquario in Milano*, pubblicata lo stesso anno 1881, con dedica dell’autore sul verso del frontespizio; Gustave Chouquet invia copia della prima edizione del suo catalogo dal titolo *Le Musée du Conservatoire National de musique: catalogue raisonné des instruments de cette collection par Gustave Chouquet, conservateur du musée*, pubblicato nel 1875 da Firmin-Didot; un anno prima di Chouquet, nel 1874, Carl Engel aveva dato alla stampa *A descriptive catalogue of the musical instruments in the South Kensington Museum. Preceded by an essay on the history of musical instruments*, di cui si conserva ugualmente un esemplare; di Mary Elizabeth Crosby Brown possediamo sia il volume relativo agli strumenti europei della sua collezione, *The Metropolitan Museum of art Handbook n. 13. Catalogue of the Crosby Brown collection of musical instruments of all nations 1. Europe* del 1904, che la pubblicazione del 1888, *Musical instruments and their homes by Mary E. Brown and Wm. Adams Brown with two hundred and seventy illustrations in pen and ink by Wm. Adams Brown the whole forming a complete catalogue of the collection of musical instruments now in possession of Mrs. J. Crosby Brown of New York*, di grande formato, con legatura di pregio in tela verde e ricco di illustrazioni realizzate dal figlio della collezionista. Angul Hammerich (1848-1931), storico della musica che fu tra i primi a svolgere ricerche d’archivio in Danimarca e ad appassionarsi allo studio degli strumenti musicali nazionali, promosse la fondazione di un museo di storia della musica di Copenhagen nel 1897 di cui redasse il catalogo, *Das Musikhistorische Museum zu Copenhagen Beschreibender katalog von Angul Hammerich Deutsch von Erna Bobé*, di cui donò una copia ad Alessandro Kraus (ASFi, Fondo Kraus, n. 5 cc. 38-39, 170, lettere inviate da Copenhagen tra il mese di settembre ed il mese di novembre 1907; n. 6 cc. 122, 129, lettere inviate da Copenhagen rispettivamente il 28 dicembre 1910 ed il 18 marzo 1907). Non poteva inoltre mancare il catalogo del museo Heyer, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Coln: katalog von Georg Kinsky konservator des museums*, presso il quale era stato venduto il nucleo più consistente della collezione Kraus, compilato da Georg Kinsky e pubblicato nel 1911. Tra l’altro la stesura di questo testo è preceduta da una fitta corrispondenza tra il collezionista fiorentino Kinsky, che cerca di risalire all’origine e alla provenienza degli

Tutti questi libri furono oggetto di studio intenso da parte del musicologo. Come nel caso della collezione di strumenti musicali, anche la biblioteca era fondamento per la ricerca, punto di partenza necessario in quanto permetteva allo studioso di confrontarsi con gli esiti delle ricerche precedenti e di formarsi un base di conoscenza storica dalla quale non poteva prescindere.

CONCLUSIONI

Come abbiamo potuto constatare scorrendo le carte del fondo Kraus, Alexander ed Alessandro mostrarono una poliedricità di interessi e di attività che agli occhi dei contemporanei poterono sembrare piuttosto stravaganza ed eccentricità, tanto che prima di oggi le figure di questi due personaggi non sono mai state pienamente approfondite.

Il collezionismo dei due Kraus non è feticista e neppure autoreferenziale. Gli strumenti musicali non costituirono per loro oggetto di contemplazione, bensì di studio e di utilizzo pratico. I concerti che venivano periodicamente eseguiti in casa Kraus utilizzando gli strumenti originali della collezione intendevano proporre e diffondere nuovi modelli d'ascolto. Con questi eventi musicali si assistette al superamento della separazione tra musica colta ed extraeuropea in quanto, proponendo al pubblico programmi misti, Alexander ed Alessandro dimostrarono di porre le due tipologie culturali su di uno stesso piano, assegnando ad esse pari dignità di contenuti.

I due collezionisti tracciarono così una nuova strada creando nuovi "santuari dell'ascolto". La musica vi entrava "decolonizzando" l'ambiente musicale, diventava fonte di sapere, di conoscenza interculturale. A differenza dell'impresa africana voluta da Francesco Crispi e finita nella disfatta di Adua, nel nostro caso non c'è ombra di volontà di conquista ma solo desiderio di conoscere nuove terre, nuovi popoli e nuovi costumi.

D'altronde la «Rivista Musicale Italiana» edita a Torino dai Fratelli Bocca, quando uscì nel 1886 conteneva in pari dignità di studio saggi sulla musica e di argomento etnomusicologico, dando ragione all'itinerario indicato dai Kraus.

strumenti acquisiti, ponendo precise problematiche, anche se le risposte di Kraus non sempre risultano del tutto esaurienti (ASFi, Fondo Kraus, n. 4 cc. 86-89, lettere inviate da Colonia tra il mese di novembre 1909 ed il mese di gennaio 1910). Numerosi sono poi i volumi del catalogo del museo annesso al Conservatorio di musica di Bruxelles, inviati a Kraus da Victor Charles Mahillon. Tra le più recenti acquisizioni della biblioteca Kraus è possibile citare il volume di Curt Sachs, *Geist un Werden der Musikinstrumenten*, edito nel 1929 e ciò dimostra che fino all'ultimo Alessandro non cessò di seguire gli sviluppi della teoria e della pratica musicale.

Ciò non comportò, sia chiaro, una rivoluzione nell'ambito della teoria e della prassi musicale, bensì sollevò curiosità, stimoli timbrici e ritmici, suggestioni esotiche. A questo proposito basterebbe citare i nomi di Bartók, Strawinski, Debussy e Puccini e, in un certo qual modo, Saint-Saëns.

Se a Parigi le esposizioni internazionali aprirono nuovi mondi anche nel campo sonoro, pure Firenze ebbe un momento di apertura riducendo le distanze fra il privilegio estetico della musica occidentale e ciò che proveniva da mondi lontani, considerati "altri".

Gli sforzi fatti in questi anni per recuperare e rendere fruibile il patrimonio musicale e documentario appartenuto ai Kraus, non hanno avuto il mero scopo di gestire e conservare un bene antropologico e musicale di non indifferente spessore. L'obiettivo finale è stato piuttosto quello di restituire vita ed attualità ad una memoria dimenticata.

In questo senso, tale *excursus* tra le carte di Alexander ed Alessandro Kraus si deve intendere come un percorso guidato al fondo archivistico, come una sorta di guida all'ascolto: prelevando idealmente dalle teche e dagli armadi gli strumenti musicali, le carte ed i libri in essi conservati si è cercato di superare l'osservazione "visiva" procedendo verso l'"ascolto" della "voce" musicale di quel singolare ambiente sonoro che i fiorentini della seconda metà dell'Ottocento poterono apprezzare, magari con qualche segno di stupore.

Si conclude così questo itinerario tematico, volto ad illustrare la vicenda dei Kraus attraverso una lettura delle loro carte da un punto di vista storico musicologico. Si tratta di uno sguardo parziale quindi ma che non vuole chiudersi all'utilizzo di differenti chiavi di ricerca bensì intende suggerire e stimolare percorsi alternativi che si basino sullo studio della documentazione prodotta da questi personaggi eclettici.

Il viaggio non finisce mai [...]. Quando il viaggiatore si è seduto sulla sabbia della spiaggia e ha detto: "Non c'è altro da vedere", sapeva che non era vero. Bisogna vedere quel che non si è visto, vedere di nuovo quel che si è già visto, vedere in primavera quel che si è visto in estate, vedere di giorno quel che si è visto di notte [...]. Bisogna ritornare sui passi già dati, per ripeterli, e per tracciarvi a fianco nuovi cammini. Bisogna ricominciare il viaggio. Sempre. Il viaggiatore ritorna subito.¹⁴¹

¹⁴¹ J. SARAMAGO, *Viaggio in Portogallo*, Milano, Bompiani, 1998.

LA MASCHERA DI RIGOLETTO E LA NATURA DEL PRINCIPE

Gustavo Marchesi

Sappiamo per certo che, in qualche caso almeno, la censura reazionaria dell'Ottocento – così accanita contro *Rigoletto* – privò il buffone della gobba, quella gobba che già durante le prove per la 'prima' alla Fenice aveva turbato i dirigenti del Gran Teatro veneziano, e costituisce il vanto provocatorio del protagonista, il suo clamoroso effetto scenico. Scenico, non vocale, perché non sembra proprio che il celebre personaggio verdiano canti da gobbo.

È facile notare come anche la sua gestualità si trasformi col procedere dell'opera. Se al principio Rigoletto fa il possibile per apparire deforme, curvo e sciancato, quando deve impegnarsi a cantare, abbandona questi atteggiamenti e assume quelli più consigliabili a una corretta emissione vocale, soprattutto una salda posizione eretta.

Anche musicalmente, nella resa globale, nell'idea che la musica destina al ruolo, non saprei indicare dove l'autore intenda descrivere la deformità del corpo o almeno l'incertezza del passo. Quest'ultima potrebbe fare la sua comparsa nel famoso "la rà, la rà" dell'atto secondo, nel movimento "altalente" (nota Baldini) che vuole essere disinvolto, ma suggerisce invece lo strazio confuso, penosissimo, di un povero essere umiliato. E infatti il risultato fonico non è l'imitazione di un passo malfermo, quanto l'espressione del padre clown che "entra cantarellando con represso dolore". Perché questa è la realtà: Rigoletto non è un caso pietoso, è *il* caso pietoso, l'uomo in età, senza una sistemazione onorevole, finito zimbello di altri più forti di lui, ferito negli affetti, emarginato e solo.

Chi potrebbe non esserlo, nei suoi panni, anche senza deformità? Quella che porta Rigoletto è una maschera da Commedia dell'Arte suggerita dalla propria inferiorità: buffone di corte per assumere una supremazia posticcia, e gobbo zoppetto per impietosire il pubblico (il prossimo), che altrimenti non gli darebbe credito se esibisse un superbo abito di società, fiero di sé, chiuso in sé, rancoroso contro l'immensa ingiustizia del destino, ingiusta senza motivo.

D'altronde, non fosse così profondo il suo conflitto con la vita, egli sarebbe nell'opera non già il protagonista, ma un caratterista, un ruolo tutt'al più divertente, ma non decisivo. Verdi (sulla scorta di Hugo) l'ha voluto sbilenco per una ragione drammatica, ma il linguaggio musicale resta sempre

nobile, dignitoso – commosso, accorato, umorale, ma non descrittivo – realistico per dovere di cronaca, ma non ‘caratteristico’, bozzettistico. Ha ben altro da raccontare: come finisce in una macchina terribile e oppressiva, che non tiene alcun conto di menomazioni e proteste. Il buffone viene eliminato, o si autoelimina, nel confronto con una società più giovane e autosufficiente, regolata da una logica propria, senza ripensamenti, che ama la vita dall’alto del potere (il duca), o si sacrifica in nome dell’amore, cioè dell’impossibile (Gilda), in quanto l’amore vive soltanto nell’attimo in cui si brucia. Il resto è solitudine e pianto (il buffone).

Hugo sosteneva la moralità del soggetto, basato su una tragica volontà di vendetta che ricadrà su colui che l’invoca e la cerca, su colui che arma la mano del sicario contro il suo signore, violando leggi di giustizia civile e religiosa. A Triboulet, il cattivo punito, attribuiva doti specifiche di corruttore nei confronti del re di Francia: quindi ben venga alla fine il tremendo castigo.

Le argomentazioni di Hugo sono convincenti soltanto in parte, sanno di pretesto lontano un miglio. Se Triboulet è colpevole, quanto dovrebbe esserlo il re libertino e cinico profanatore di focolari domestici? Eppure la croce spetta al deforme buffone. Idem per il suo erede Rigoletto: il duca di Mantova gli concede protezione e appoggio, e il buffone deve meritarseli, favorendo i piaceri di lui, canzonando i suoi nemici, scacciando la sua noia con lazzi e freddure. Tanto è lo zelo nella missione che lo stesso duca disapprova talvolta gli eccessi verbali di quella goffa malalingua. Uomo intelligente, ma non astuto, Rigoletto presume di gareggiare col duca, che detesta in modo totale, delirante. Ecco la sua vera colpa morale: egli odia quel “giovin, giocondo, sì possente, bello”, ne invidia i modi, il successo, i privilegi che suonano insulto quotidiano ai più deboli. Nell’intimo della propria solitudine arriva anche più in là: imputa al duca e ai cortigiani “schernitori” d’essere la vera fonte dei suoi guai.

Purtroppo per lui non c’è salvezza. Vive soltanto di luce riflessa, di quella luce che la sua posizione accanto al duca gli procura. A corte il duca rimane il suo unico protettore. Rigoletto, a furia di prendere in giro, si è fatto tanti nemici che ormai nessun cortigiano gli è amico. E la smania di farsi giustizia da sé, contro tutti per colpa di tutti, gli risulterà fatale.

Tanto atroce quanto inattesa la reazione della figlia, che Verdi descrive con esemplare, accurata psicologia. La fanciulla è certamente travolta dall’infatuazione per lo “studente povero”; altrettanto certo il suo affetto per il padre, manifestato con arrendevolezza, dolcezza remissiva, premuroso interesse. È questa doppiezza a rendere più acuta la sconfitta del buffone. Egli non è tanto schernito dai cortigiani schernitori, quanto dall’innocenza della figlia, vittima di congiure e vittima di sé stessa. Anche quando gli chiederà

aiuto, ormai consapevole di essere ingannata dalla sua ingenua passione, la ragazza compie il passo definitivo per respingere da sé il padre, che lascerà solo al mondo, verso l'ultima rovina.

In questo senso il loro duetto finale è abbastanza crudele. Nonostante Gilda sia ben consapevole della condizione paterna e dell'unico insostituibile sostegno che rappresenta per quel povero essere che l'adora, non accetta di vivere ancora con lui e preferisce abbandonarsi tra le braccia della morte per salvare un uomo che non l'ama: affetto, intimità, rispetto, devozione, coerenza sentimentale, tutto viene preso a calci e peggiorato. La presenza del genitore e la sua funzione sono buttate allo sbaraglio, anzi distrutte con precisa determinazione. Rigoletto accusa se stesso di aver provocato la rovina della figlia e, nel duetto, non ha una parola, né un cenno di rimprovero, il più timido che sia, a recriminare il comportamento di Gilda. Lui solo ha congiurato per sopprimerla, e l'invoca di non morire. Ma non c'è neanche bisogno che la perdoni, non è neppure il caso di sospettare che Rigoletto possa aver pensato male di lei.

Non è il tipo di padre che abbia qualcosa da salvare, non ha neanche un onore. Quando vorrebbe farci intendere che si batte per l'onore della figlia, nel "Cortigiani, vil razza dannata", sarebbe sufficiente il *Meno mosso* dell'"Ebben, piango", per constatare, in un furibondo-impotente rallentamento dell'ira, che cosa comprime il cuore del padre, che cosa lo tenga in vita e insieme lo distrugga. Non è onore, la società non gliel'ha dato, e come potrebbe averlo sua figlia, che lui ha nascosto fino allora, nel terrore di non poterla difendere, figlia com'è di "nessuno"? Rigoletto piange sulla propria inutilità, sulla propria debolezza, sull'unico legame appunto che lo tiene stretto alla vita: il bene, il bisogno di lei, di Gilda. E dai singhiozzi il lamento si leva poi spiegato, in una sua imponenza melodica.

Con questo canto Rigoletto firma la propria condanna. Quando, poco dopo, scaglierà al cielo la promessa solenne, "Sì, vendetta", l'eroismo e la fiera verranno in primo piano, di fronte al pubblico (e ancora una volta la gobba non si vedrà...). Ma la convulsione eccessiva, retorica, plateale, avrà di nuovo un sapore ingenuo, echeggerà abbastanza nel vuoto. In sostanza Rigoletto manca di energia, dell'autorità sufficiente a sostituire la virilità del duca nel cuore della figlia. Nonostante le sue alte qualità umane – che lo accolgono nella galleria dei grandi tragici – il suo debole per Gilda e l'inevitabile meschinità fisica potrebbero richiamarlo tra i modelli settecenteschi del padre-tutore che spasima per la pupilla. Gilda non è così rozza da paragonare il padre a simili pupazzi; ma, avvertendo la fragilità di lui, sfugge alle sue patetiche paternali e gli preferisce il duca, che possiede, oltre alle virtù naturali della giovinezza e dell'ascendenza sessuale, un inegabile carisma. La ragazza lo subisce anche prima di conoscere la vera identità del bel seduttore.

Gilda obbedisce al puro istinto, ciò che l'amore chiede nella sua cecità di archetipo, al quale nulla si può opporre, se non lo sterile moralismo. E Verdi infatti non giudica, tenendo i personaggi a una giusta distanza, ognuno prigioniero del proprio sentimento. Lo schema viene esemplificato nel grande quartetto dell'atto terzo, che riassume musicalmente il senso dell'opera, un dramma davvero di "parti" che non convergono. In questa pagina, uno dei consueti pezzi d'insieme di teatro all'italiana, il rapporto fra le voci sembra davvero nuovo, tanta è la forza della caratterizzazione che assume nel definire i personaggi, dove il duca di Mantova tiene alta la sua erotica bandiera vincente.

* * *

Il duca di Mantova non porta altro nome, un nome personale voglio dire. Dovrebbe essere un Gonzaga, chiamarsi Guido, Ludovico, Francesco, Luigi, Vincenzo, soprattutto quest'ultimo, che dicevano eccentrico, amante delle feste, dei passatempo galanti, adattissimo a impersonare quindi il nostro rubacuori all'epoca della vicenda (il XVI secolo). Il solo nome della città, invece, sembra messo apposta per richiamare l'occhio sull'ambiente e i sudditi di quel tempo.

A Mantova dicono ancora che Rigoletto, il buffone gobbo del duca, sia veramente esistito. I turisti visitano la sua abitazione, dove la figlia Gilda passava la maggior parte del tempo sotto la vigilanza di Giovanna. Ci sarebbe anche la casa di Sparafucile, dove il duca libertino si trattenne la famosa notte, attratto dalle belle forme di Maddalena. A onor del vero, tipi loschi alla Sparafucile ce ne sono stati parecchi in quelle contrade, killer disponibili per il miglior offerente, o addirittura prezzolati al servizio di qualche signorotto. Anche in tempi recenti soggetti simili, denominati *galèi* (da gallo), spadroneggiavano per il mantovano con impertinenti vessazioni, a titolo personale, ma soprattutto per tenere le popolazioni sottomesse al controllo dei grandi proprietari terrieri. Qualche volta una mano ignota faceva giustizia di un *galèl* e il delitto si attribuiva a cause passionali.

Quanto a Maddalena, donna sensuale, generosa di carezze, ma non procace, il suo identikit è abbastanza mantovano. Meno invece quello di Gilda, la cui timidezza non sembra essere molto consueta laggiù. Caratteristico invece un altro dato locale, non consigliabile ai viaggiatori, che accresce la suggestione scenica di *Rigoletto*: il genere di temporali che, proprio come nell'opera, non sono frizzanti e violentissimi – sul tipo di quelli settecenteschi o neoclassici – quanto piuttosto incombenti, brevi anche se non prolungati, quasi carnali.

Ma sono tutte coincidenze pure e semplici; non sappiamo se Verdi abbia avuto il tempo di ambientarle musicalmente, poiché lo spartito era già molto

avanti quando fu deciso di destinare *Rigoletto* a Mantova. Tuttavia non si può negare che la musica stia a pennello e metta in evidenza una vita di corte mantovana, aristocratica e insieme agreste, attraversata da un vigore sentimentale, violento e umano, come dal peso, dalla qualità di una certa atmosfera del luogo.

La presentazione e illustrazione del signore di città avviene (nei tre atti di 33 scene) in sette momenti successivi, ognuno di importanza e dimensioni diverse. Il duca appare subito all'apertura dell'opera: è il primo personaggio ad aprir bocca. Verdi e Piave hanno fatto conto attentissimo di quanto suggeriva il dramma di Hugo, che presenta la stessa posizione scenica per il re di Francia. Un breve scambio di battute con il cortigiano Matteo Borsa, e poi il libertino enuncia il suo programma, "Questa o quella per me pari sono": una ballata di quattro quartine di decasillabi, cantati in forma strofica, sillabata, in tempo di 6/8, con accompagnamento di accordi pausati e ribattuti, due per due, come le strappate di una mandola, una beffarda serenata all'amore. La confessione di un giovane galletto, non di un vizioso incallito e istupidito nella lussuria. Una testolina allegra che suscita, oltre all'ammirazione, l'irritazione di Verdi, perché la fortuna lo assiste in ogni capriccio, e certamente più simpatico del raffinato aristocratico don Giovanni di Mozart-Da Ponte, che ha le pretese di un ganimede ormai appassito nel decadentismo *fin de siècle*. Al suo confronto il duca è fresco, è un nobile di estrazione recente (sembra), addirittura un borghese nei modi.

Segue una scena di galanteria piuttosto breve, che non denuncia nemmeno la smania erotica del signorotto. Un corteggiamento gentile, anche se annunciato in precedenza come inesorabile, che si svolge però con i tratti dell'amore sincero. Il duca è già tutto qui: avventuriero e passionale, al punto di investirsi spesso nella parte, come se dalla finzione dell'avventura passasse alla realtà dell'affetto. Rigoletto commenta però l'assalto alla contessa di Ceprano con parole inequivocabili, ben sapendo di che lana va vestito il suo signore.

Con perfetta correlazione, lo vediamo non molto tempo dopo nella casa del buffone a corteggiare Gilda. Stavolta la galanteria diventa amore quasi vero: le sue parole hanno la foga di un don Alvaro nel futuro primo atto della *Forza del destino*. Addirittura il cacciatore si mimetizza, recita fino in fondo la finzione per provare un nuovo brivido. Il suo carattere giovanile si trova a proprio agio in compagnia di un'umile borghesuccia, lontano da svenevoli dame, sicuramente corruttibili. È una discesa di grado per lui: ma in realtà i due starebbero assai bene insieme, se la vita permettesse loro di continuare il gioco (e non è infrequente che il passionale goda del suo stesso sogno, con assoluta lucidità).

Culmine della parabola ascendente verso l'amore, il "Parmi veder le lagrime": hanno rapito Gilda a sua insaputa; il duca continua a recitare

quasi inconsciamente la parte dello studente povero che ha conosciuto la dolce affettuosa casalinga, e le lagrime spuntano anche a lui, mentre pensa a quelle di lei. La commozione del giovin signore è sincera, anche se i tenori la esagerano un po', e anche se egli con leggerezza, altrettanto sincera, correrà a possedere dietro le quinte la fanciulla e con uguale leggerezza passerà ad altre. L'aria, vista così, potrebbe presentare qualche difficoltà di interpretazione, un enigma, che però si colloca esatto nel quadro complessivo del nostro amatore.

Il terzo atto ci riporta al primo. Con il duca tornato libertino, il "vizio girovago" riprende "il suo andare vivacemente inquieto", per dirla con Attilio Bertolucci. Di nuovo ascoltiamo una cinica esaltazione dell'infedeltà, della volubilità; prima si dichiarava incostante lui, ora lo stesso giudizio spetta alla donna: lo specchio ritorna l'immagine desiderata. La canzone "La donna è mobile" costituisce un perfezionamento della ballata "Questa o quella", perché costruita con maggiore sicurezza e concisione. In "Questa o quella" ammiriamo una danza, d'assalto fin che si vuole, ma corretta da spiritosa adulazione; qui invece una baldanzosa sentenza che, non fosse per l'accompagnamento ballabile in 3/8, potrebbe sembrare una marcia trionfale, sfacciata e persino frettolosa (vedi il pretenzioso scivolante quinario sdruciolato che inizia ogni quartina). Capolavoro di originalità senza inquinamenti edonistici, è un patto schietto e leale che il duca formalizza con le sempre diverse compagne di piaceri, tanto schietto da riportarci ancora una volta in simpatia anche gli aspetti amorali del donnaiolo.

A riprova di questo e più grave degrado, il duca corteggia Maddalena, una *entraîneuse* da taverna equivoca. Anche con lei sfoggia la massima esaltazione amorosa, una ubriacatura erotica ("Un dì, se ben rammentomi"), al cospetto della povera Gilda, che spia il procedere della febbre, e ne conserva il contagio, una seria eredità morbosa e insieme profondamente affettiva. Come non bastasse (sottolinea Rigoletto...), Verdi aggiunge il quartetto, la pagina più sapiente e profonda del dramma, che pone di fronte autori, mediatori e vittime, reali o presunti: forma classica, dotta, perfino austera, mentre solidifica, tra simmetriche proporzioni, ogni cedimento espressivo e vuole giungere a una resa dei conti, a una somma.

Abbiamo già detto come Verdi abbia mantenuto nelle linee del contrappunto la psicologia delle quattro voci, e come la logica formale non faccia che esaltare la logica dei cuori. L'intreccio è pilotato dai due personaggi più intraprendenti, il duca e Maddalena. La costruzione si snoda intorno alla melodia principale, quella del duca, che deve rimanere molto esposto, anche perché raffigura il vero bersaglio delle mire vendicative di Rigoletto, che gli mormora di spalle. Le due donne restano, ognuna a suo modo, vittime del canto dominante. Maddalena frascheggia; Gilda paragona il motivo di Maddalena ai palpiti, ai trasporti di lui, che ella non può dominare musicalmente,

o quantomeno raggiungere perché, figlia di Rigoletto, resta frenata e interrotta dalla volontà del padre.

L'ultimo intervento del duca è di sfondo. Si allontana vittorioso cantando "La donna è mobile", distaccato e indifferente, un'antica divinità in questa leggenda senza miti. È lui che ha portato felicità e rovina: a lui spetta di tagliare il traguardo per primo.

A grande distanza lo segue affannato, distrutto, il buffone fuori tempo massimo. Non è riuscito col dente avvelenato della caricatura, né con la spada del killer. E dire che all'apertura, durante la festa, sembra così in auge. Mescolato al bel mondo, può deridere il signor di Ceprano, al quale il duca ha messo le corna, e scherza con humour anche gradevole. Ma in brevissimo tempo (secondo le abitudini di Verdi in quegli anni) trascende, morde con velenose espressioni la vittima designata. Il suo comportamento suscita la generale riprovazione. Lui tace per un po', ma rimonta, appena possibile torna scherzoso, con eleganza: conosce l'uso e il significato del sarcasmo. Sferza un'altra vittima del libertinaggio ducale, il conte Monterone, che reclama l'onore perduto della figlia. Questi maledice il serpente che ride al dolore di un padre: la tensione accumulata si scatena, esplose tutte le possibili conseguenze su Rigoletto – conseguenze psicologiche e quindi simboliche, fatalistiche. Il personaggio cambia ora radicalmente. Verdi coglie in modo perfetto la possibilità che gli offre l'incidente e rivela per intero l'animo di Rigoletto. Smessi gli abiti di un lavoro ignobile, ci presenta l'uomo, il padre di Gilda, il padre più autentico e sentito di tutto il teatro melodrammatico. Non lo rivedremo più come irridente buffone, se non per qualche scarso accenno, quando, alla terza scena del secondo atto, fingerà malamente di nascondere ai cortigiani la sua angoscia per la scomparsa della figlia.

Il ritratto, o meglio il ciclo di ritratti, completo e memorabile, segue un criterio psicologico, ma in accordo con la crescente tensione del dramma. Il che giova enormemente allo sviluppo del personaggio e alla partecipazione dello spettatore-ascoltatore. Mentre il duca tale si presenta e tale rimane – anche se Verdi-Piave cavano da lui geniali variazioni sul 'tipo', abbiamo detto, vedendolo ora provocante ora commosso, ma con la stessa determinazione, quella di godersi la vita, anche a prezzo di qualche lacrima (è nel conto, quando si insegue Eros) – il cammino di Rigoletto è attraversato dal ciclone e dà luogo a veri e propri salti di qualità, ognuno diverso dall'altro.

Intanto, dopo la maledizione di Monterone, un taglio netto, scenico e musicale. Uscito dalla festa, dal brillio e dall'eccitazione, dove, anche se con un finale terribile, è stato prim'attore, riconosciuto e applaudito (ed esecrato, come tutti i grandissimi interpreti), Rigoletto si cala nel buio della coscienza, dove si agitano gli strascichi 'maledetti' della scena precedente, i propositi di reagire al proprio destino, e latenti previsioni di vendetta: in sostanza un'idea fissa, che striscia sotto, indefinita, e precede la consapevolezza, forma sol-

tanto la premessa di quanto il buffone-padre attuerà nel suo folle disegno di assassinare il duca. È il colloquio con Sparafucile, avvolto dalle tenebre, nel quale le voci che caratterizzano la situazione, non salgono a linea di canto (che resta parlante), ma si acquattano nel discorso strumentale, dove il dialogo fra i due riflette la propria verità autentica nella tortuosa melodia del cello e del basso, divisa appunto in due temi (i due personaggi), che non si oppongono tra loro, ma anzi scorrono l'uno dall'altro. Il complotto fra il borgognone e Rigoletto è soltanto un'ipotesi: malgrado il mistero profondo non ha un carattere sinistro, anche se l'accompagnamento è ansioso e non mancano brividi e fremiti eccitati. L'intelligenza drammatica di Verdi contiene la scena nell'ambito di una musica notturna, dove non si afferra che per accenni ciò che potrà eventualmente accadere. Le minacce vengono trattenute al di qua di un'esasperazione che non coinciderebbe, se non in modo superficiale, con la sostanza. Segue un monologo di Rigoletto in forma recitativa, che passa dai tratti di un delirio ossessivo ad altre emozioni più tenere, a sussulti irosi, in una descrizione psicologica mutevole, quanto mai chiarissima in relazione al personaggio.

Altro quadro, altro duetto, del tutto contrastanti con l'episodio di Sparafucile. Il buffone arriva a casa e vede la figlia adorata: si spalanca l'affettuosa dimensione di una vita familiare, un autentico fanatismo, troppo esultante per essere durevole. Gilda aspetta soltanto di filare il proprio vero amore con fili d'oro, come nella fiaba, e presto uscirà dalle incertezze con quel "Caro nome", il cuore palpitante di aritmia, che (con o senza puntature) resta pur sempre un messaggio venuto dalle stelle. Stelle impietose per gli amanti, stelle che ridono di loro, ingenui fanciulli, ma che pure concedono ai cuori di sospendersi per qualche attimo, nel moto pendolare, fuori dalle leggi di gravità, in un punto indefinito dello spazio dove sa Dio cosa accada, quali contatti si verifichino, e quali no; quali incontri voluti o casuali, quali motivi previsti e quali improvvisi; momenti fortunati prima che la Parca intervenga con 'forbici non poetiche' (così diverse cioè da quelle usate nei montaggi cinematografici) e rompa l'incantesimo. Allora il cuore precipita, giù dalle altezze del "Caro nome", giù per la fatale scala nel buio del borgo, dove i cortigiani soddisfatti ordiscono, animali di rapina, il ratto notturno e mettono così fine alla poesia della notte. Gilda è stata un'incauta, è salita troppo in alto, forse là dove abita sua madre morta, che l'ha messa al mondo e che il povero buffone vedovo piange affranto nel "Deh non parlare al misero". Il cantabile, rotto dalla commozione, si permette anche zone parlanti, secondo l'urgenza di sentimenti che in quest'opera deviano spesso dall'abbandono alle ali del canto per assumere un piglio tempestoso, interrotto e ripreso, la forza e la strozza delle parole, che rifiutano di concedersi alla nota tenuta, come se non potessero permetterselo. Questo sfogo del vedovo contiene già in sé, nella sua dolcezza toccante, la piena dell'affetto che si riversa

sull'unico dono lasciato sulla terra dalla moglie, e troverà poco dopo conferma nell'altro duetto, "Veglia, o donna", vero monumento di adorazione paterna.

Qui la figlia ripete in modo meccanico e stanco l'ammonimento del padre, ne ripete le note con altre parole, distratta. Fa riferimento alla madre che, lassù, veglia su di loro: quindi perché papà si preoccupa tanto? Un modo come un altro, sembrerebbe, per tagliar corto e cambiare discorso. La voce di Gilda è in realtà la voce del distacco: lassù ella andrà e pregherà per il padre rimasto a vivere e penare; forse pregherà anche per il duca, là in cielo: non lo dice al padre, quando si congeda alla fine dell'opera, ma in cuor suo chissà. La fanciulla si espone da sé ai pericoli, anche se il rapimento non sarà di certo provocato da lei: ma basterebbe l'amore per il duca a spiegare che, abbiamo visto, Gilda è comunque sacrificata. E in più, una delle ragioni più forti che la dividono dal padre, sta nell'accanimento di Rigoletto a tenerla segregata, illuso di mantenerla allo stadio infantile. Un'esasperazione che ricade su di lui, perché comunque sarebbe ricaduta su di lui quale condanna inesorabile, prosecuzione di quella che l'aveva ormai condannato dalla nascita. Ed è straziante che Gilda, un angelo, vi collabori.

Rigoletto ha dunque contro di sé il mondo, e contro il mondo si scatena invano. La sua invettiva ai cortigiani è in effetti indirizzata a una più vasta società, va ben oltre i confini della corte e comprende anche i fantasmi di ciò che fu, che sarà e che egli stesso non conosce. Ma come ogni vittima, circoscrive dei responsabili per evitare di sentirsi a sua volta responsabile della propria rovina. Del resto i cortigiani sono stati da sempre il bersaglio del suo odio, perché da loro Rigoletto è tratto alla berlina, più che dal duca, suo carceriere ma anche, dicevamo, difensore. In pratica sono loro che lo metteranno contro il signore e quasi lo costringeranno a vendicarsi di colui che rappresenta l'autorità suprema della sua vita, forse la sua unica anche se bugiarda salvezza.

L'esperienza umana del personaggio tocca dunque musicalmente il vertice dell'aria in due parti "Cortigiani, vil razza dannata", alla quarta scena dell'atto secondo. Aria che si presenta rovesciata rispetto ad altre strutture tradizionali, perché anticipa alla parte cantabile, più dolcemente melodica, quella scatenata e violenta che aderisce meglio allo stato d'animo di un padre accecato dall'affetto. Verdi è riuscito a trovare la giustificazione più convincente per assolvere chi ci veniva proposto come un ribelle, un perfido. La forza dei sentimenti conduce alla vittoria – sul pubblico – colui che la vita aveva da sempre confinato nella fossa dei vinti. Si tratta di una vittoria poetica, non reale, non storica diciamo. La sorte di Rigoletto non può mutare. Quando sembra che egli abbia infine la macabra soddisfazione che attendeva, anche il cielo ci si mette a congiurare perché la maledizione ottenga il suo effetto sterminatore. Un'orribile bufera tra-

scina con sé i lamenti degli uomini, prigionieri di una legge comune che li ha sepolti anzitempo. Nel paesaggio spettrale, tra le luci livide dei lampi, si staglia la contorta figura del gobbo, sinistra larva del terrore. Ma non per molto. Il suo pianto, l'invocazione a Gilda, "Non morire, mio tesoro, mia colomba", fino all'ultima, convulsa parola, "Ah! la maledizione!", ci riportano l'uomo stroncato dalla sofferenza. È ciò che il pubblico aspettava, senza nessuna disapprovazione, ma neppure troppo compatimento, ammettiamolo, per il meschino.

ELOGIO DELLA MEMORIA.
MODERNITÀ E TRADIZIONE IN «VOLO DI NOTTE»
E «IL PRIGIONIERO» DI LUIGI DALLAPICCOLA

Fiamma Nicolodi

1. «Perché amo soprattutto l'opera?», si chiedeva nel 1960 Dallapiccola. «Perché *mi* sembra il mezzo *a me* più adatto a esporre il *mio* pensiero» Questa affermazione, attraversata da un triplice possessivo (mi, a me, mio), e dunque rivelatrice di intime verità nascoste – soprattutto per un autore restio a mettersi a nudo, oltre che controllato nell'uso della lingua italiana –, induce ad avanzare due considerazioni.

Primo. Ogni lavoro teatrale del nostro – da *Volo di notte* (1937-38) al balletto *Marsia* (1942-43), dal *Prigioniero* (1944-48), alla sacra rappresentazione *Job* (1950) fino a *Ulisse* (1960-68) – è percorso da sottili nervature autobiografiche. Si può anzi aggiungere che la gestazione creativa non lievita in Dallapiccola, finché le fonti letterarie non sono state completamente introiettate e molte delle immagini interiormente esperite. Ricordiamo come curiosità aneddotica che il compositore, il quale dedicherà i due terzi della sua produzione alla parola cantata, era solito tenere nel portafoglio per mesi o anni i testi poetici che più lo avevano sollecitato; li meditava, li assorbiva finché non si realizzava un vero e proprio corto circuito identificatorio. Una frase di Nietzsche che il musicista amava spesso ripetere e che ben illustra questo processo, suona: «E se tu guardi a lungo dentro l'abisso, anche l'abisso guarda dentro di te». Rapporto speculare, dunque, di reciproco approfondimento fra sé e un mondo poetico congeniale. Non solo: a differenza di molti compositori che rifiutano alcune tappe del proprio percorso creativo, Dallapiccola era legato a tutti i suoi lavori (tranne gli inediti giovanili, che infatti ripudiò): li citava nel corpo di partiture successive, vi si riconosceva, erano oggetti che trattenevano schegge del proprio "io", esattamente come avviene a molti artisti "della memoria".

Seconda considerazione. Per capire la struttura delle opere dallapiccoliane (il rilievo in esse assegnato a determinati versi, la funzione svolta dai singoli personaggi) bisogna penetrare in un universo modellato plasticamente, nonostante o proprio in virtù dei mezzi apparentemente astratti (la serie di dodici suoni, il canone, ecc.), che percorrono in maniera sempre più pervasi-

va la sua scrittura, dal precoce accostamento alla seconda Scuola di Vienna (dopo la metà degli anni Trenta) fino agli estremi approdi.

Infatti, per Dallapiccola, compositore colto e di copiose letture (dal teatro greco alla *Bibbia*, dalla *Divina commedia* a Proust, Joyce, Thomas Mann, per citare solo alcuni dei suoi autori preferiti), come la parola non è un dato inerte, gratuito, aleatorio, ma carico di espressività e di tradizione letteraria, così tutti gli elementi della partitura (disposizione della serie in senso orizzontale e verticale, ritmo, timbro, dinamica, ecc.) sono dati “parlanti”, ricchi di significato e di pregnanza icastica. Tanto che alcune parole o concetti possono essere restituiti da microcellule ben individualizzate (“domandare”, “interrogarsi” sono connotati, per es. da un tricordo composto di due intervalli di seconda maggiore-minore congiunti: così in *Goethe-Lieder*, 1953, *Ulisse*, ecc.), oppure mediante delle vere e proprie immagini (per lo più simbolicamente allusive alla perfezione e alla trascendenza: lo specchio nei *Goethe Lieder*, la croce nei *Cinque canti*, 1956, il cerchio nel *Concerto per la notte di Natale dell’anno 1956*, 1957, le nove costellazioni celesti nell’ultimo brano di *Sicut umbra*, 1970). Un lascito, quest’ultimo, da ricondurre all’impostazione arcaizzante della poetica dallapiccoliana (la “musica viva” risale al Medioevo e al Rinascimento), rivitalizzata dalla lezione dello *Schoenbergkreis*, fautore anch’esso della *Augenmusik*.

Dallapiccola operista rivolge la sua attenzione a temi universali, ai quesiti eterni dell’umanità: la ricerca di se stesso, del significato della vita, con le sue ambiguità, gioie, sofferenze. Se con la sua prima opera (*Volo di notte*, dall’autore definita semplicemente «un atto») il musicista scelse un soggetto moderno, più tardi trasfigurò i dubbi e gli interrogativi dell’oggi dietro le immagini e i personaggi del passato e del mito. «Non sono andato in cerca di un soggetto passibile di essere interpretato in chiave di *attualità* – scriverà nel 1970 presentando al pubblico scaligero il suo *Ulisse*, viaggiatore solitario e inquieto –: ho scritto quest’opera perché la portavo in me da lunghi anni, e, dopo averla scritta, ho l’impressione che il suo argomento sia anche *attuale*».¹

Già i modelli che più avevano sollecitato il compositore (*Doktor Faust* di Busoni, *Moses und Aron* di Schoenberg, *Torneo notturno* di Malipiero) avevano preso le distanze dal melodramma ottocentesco con la sua pronunciata fiducia nel valore dell’azione, nel significato positivo della vita, per introdurre la dimensione della solitudine e del dubbio: riflesso poetico di una situazione storica incrinata. Anche i protagonisti del teatro dallapiccoliano sono soli, attanagliati da un vivo senso di inquietudine e di precarietà, come già troviamo indicato nel libretto giovanile intitolato *Rappresenta-*

¹ L. DALLAPICCOLA, *Nota per il programma della prima esecuzione italiana di “Ulisse” al Teatro alla Scala (1970)*, in ID., *Parole e musica* [d’ora in avanti, PM], a cura di F. Nicolodi, introduzione di G. Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 534.

zione (1930), rimasto inedito.² Articolato mediante un collage di frasi di autori diversi (analogamente a tanto teatro di Malipiero) e pensato come una sorta di continuazione allegorica della *Rappresentazione di anima e di corpo* di Emilio de' Cavalieri (1600), dove il corpo ha la voce seduttiva di Goethe (*Faust*), Nietzsche (*Così parlò Zarathustra*), d'Annunzio (*Più che l'amore*) e di altri scrittori, questo testo ha per protagonista l'Uomo: simbolo astratto dell'umanità. Dibattuto fra errori e cadute, in lotta contro le seduzioni mondane, questi si placa solo di fronte alla visione rasserenante di un mondo superiore. Tema costante dell'intero teatro dall'apiccoliano, questo della trascendenza, al quale si possono aggiungere altri "fili rossi". Interrotto dalla comitiva che inneggia distratta alla vita, l'Uomo risponde con una Lauda di Jacopone da Todi (L. 64), analogamente all'aura arcaizzante di alcuni lavori di Malipiero, preceduta da una frase inconfondibilmente dall'apiccoliana: «Son solo, solo». Prima del suo ultimo intervento, la didascalia recita «L'Uomo guarda in alto». Ed è superfluo sottolineare l'importanza di questi due spunti tematici. «Io, io solo, Rivièr, io solo non avrò riposo. E così sarà sempre», declama il direttore della compagnia aerea nella prima scena di *Volo di notte*; «Solo. Son solo un'altra volta. Solo coi miei pensieri», mormora fra sé il Prigioniero all'inizio della scena II dell'omonima opera; «Son soli un'altra volta il tuo cuore e il mare», dice Calipso nel Prologo dell'*Ulisse*, mentre nell'Epilogo, quando il protagonista appaga la sua sete di conoscenza, arrivando a scoprire Dio, gli stessi versi subiscono la seguente modifica: «Non più soli sono il mio cuore e il mare».

Per l'istriano, *déraciné* Dall'apiccola, nato in un crocevia di culture (italiana, tedesca, slava), trasferitosi nel 1922 a Firenze, la solitudine ha sì valenze autobiografiche, ma è anche il travestimento di un isolamento più diffuso: quello proprio del musicista del Novecento, che, a differenza del privilegio goduto dai musicisti precedenti (fino a Puccini), ha perduto il suo interlocutore-destinatario naturale: il pubblico.

2. Dall'aprile 1937 allo stesso mese dell'anno successivo Dall'apiccola lavora alla composizione di *Volo di notte*, la sua prima opera teatrale in un atto, su libretto proprio, basata sull'omonimo romanzo di Antoine de Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, vincitore nel 1931 del prestigioso premio Fémina. Il romanziere restò inizialmente dubbioso sulla possibilità di trasferire sulla scena lirica e di concentrare in un atto unico una serie di eventi, che si svolgono in luoghi disparati (Brasile, Cile, Ande, Patagonia), ma restò alla

² F. NICOLÒDI, *Dall'apiccola allo specchio dei suoi scritti*, in *Dall'apiccola. Letture e prospettive. Una monografia a più voci*, Atti del Convegno internazionale di studi (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995), a cura di Mila De Santis, prefazione di Talia Pecker Berio, Lucca-Milano, LIM-Ricordi, 1997, pp. 49-50.

fine conquistato dal rispetto del romanzo e dalla stretta osservanza delle unità aristoteliche. Colpirono in particolare Saint-Ex. – come lo chiamavano confidenzialmente gli amici – l'unità di tempo (*Volo di notte*, come più tardi *Il prigioniero*, comincia alle luci del crepuscolo e termina, analogamente al romanzo francese, a notte fonda) e quella di luogo, risolta attraverso la figura del radiotelegrafista (affine al nunzio della tragedia greca o allo storico dell'oratorio classico e moderno: valga per tutti, in questo secondo caso, la figura di Eumolpo nella *Perséphone* di Stravinskij, che tanto aveva affascinato Dallapiccola). Il radiotelegrafista comunica alla base le drammatiche notizie del pilota Fabien colpito da un uragano, fino a identificare la propria voce nella sua (Scena 5). Una soluzione teatrale di grande efficacia, che permette allo spettatore di assistere in presa diretta alla drammatica morte dell'aviatore, il quale, sorvolando gli spazi aerei, non può evidentemente apparire in scena.

I ventitre capitoli del romanzo furono condensati, spostati, disposti in sole sei scene, trattenendo intere frasi del testo originale, dal musicista stesso tradotte in italiano (le troviamo sottolineate in una copia del romanzo posseduta dall'autore).³

Due le eccezioni più vistose di *Volo di notte* rispetto alle altre prove teatrali di Dallapiccola: il testo in prosa (*Il prigioniero* e *Ulisse* sono in versi) e l'argomento contemporaneo. Riguardo al primo punto si osserverà la totale assenza di compiacimenti letterari e un linguaggio piano, che sfiora parole ed espressioni poco "librettistiche", come ebbe a notare Bontempelli, in una recensione peraltro molto elogiativa dell'opera.⁴

Per ciò che concerne l'ambientazione contemporanea di *Volo di notte*, si tratta appunto di una scelta isolata da parte del compositore, che in occasione della prima assoluta dell'opera, avvenuta alla Pergola di Firenze il 18 maggio 1940, nell'ambito del VI Maggio musicale fiorentino ebbe a di-

³ Di *Vol de nuit* (Paris, Gallimard, 1930), il compositore possedeva due copie: una recante la seguente dedica «Pour Monsieur Luigi Dallapiccola que je remercie du fond du cœur d'aimer un peu mon petit livre. Avec toutes mes amitiées – Antoine de Saint-Éxupéry». L'altra, con le frasi trasferite nel libretto, sottolineate dal musicista. Entrambi i volumi sono consultabili presso il Fondo Dallapiccola dell'Archivio contemporaneo A. Bonsanti (Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze). Al materiale depositato nel 1978 dalla vedova Laura (autografi, scritti, bibliografia, carteggio, programmi di sala, nastri, ecc.) la figlia Anna Libera ha voluto aggiungere, dopo la morte della madre, la donazione della biblioteca, del pianoforte e degli oggetti che costituivano la sala di lavoro del Maestro. L'intero studio si trova oggi ricostruito nei locali di Palazzo Corsini-Suarez: *Fondo Luigi Dallapiccola*, a cura di M. De Santis, premessa di G. Manghetti, Firenze, Polistampa, 1996.

⁴ M. BONTEMPELLI, *Lettera dal "Maggio", III (1940)*, in ID., *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, Milano, Mondadori, 1958, p. 368: «Io scongiuro Dallapiccola di togliere dieci o venti parole, che turbano gli uditori». Fra queste Bontempelli segnalava «Commodoro» e «Patagonia» (che però è una località presente nel romanzo francese) e la frase «si può salvare la pelle» (Scena II).

chiarare: «perché continuare a celebrare gli Argonauti, per es., ai quali ci siamo sentiti vicini soltanto attraverso l'opera d'arte, e che ci hanno fatto vibrare di un sentimento riflesso, quando invece un Lindbergh ci fece palpitar di un sentimento diretto, elementare? Diamo dunque forma d'arte alla nostra esperienza personale e, di conseguenza, più sincera».⁵ Nel teatro successivo prevarrà invece il passato, con personaggi attinti alla letteratura (*Il prigioniero*), alla Bibbia (*Job*), al mito (*Marsia, Ulisse*). Scelta ovviamente consapevole per un musicista di formazione umanistica, la cui frequentazione quotidiana del mondo classico gli giungeva direttamente mediata dall'insegnamento del padre, professore di latino e greco al Liceo di Pisino d'Istria.

Non ci sembra tuttavia improprio, in questa svolta distanziatrice dall'attualità, avanzare l'ipotesi che alcuni suggerimenti dell'amico Malipiero – fiero avversario della modernità, delle macchine e del rumore – abbiano potuto spingere il compositore più giovane a cercare in seguito soggetti lontani, più confacenti con il proprio registro stilistico, depurato da ogni scoria contingente e proteso, com'è stato più volte sottolineato, verso l'ineffabile.⁶ (Il che non significa che l'uomo Dallapiccola non seguisse da vicino la realtà: si interessava anzi agli sputnik, all'arrivo dell'uomo sulla luna, e prendeva viva parte ai dibattiti politici e ideologici del tempo.)

«Nel *Volo di notte* – così aveva manifestato Malipiero le sue perplessità a Dallapiccola negli anni Quaranta – ho constatato che il soggetto modernissimo contrastava con la tua musica “fuori del tempo”, cioè *musica non decorativa*. Appunto per questo il contrasto è più evidente. [...] Il rumore uccide [la musica], ecco perché credo che il mondo reale, inevitabilmente rumoroso (mondo di macchine) non possa mai esserle favorevole. Avrei preferito sentire la tua musica accoppiata a un volo di Icaro interpretato modernamente. [...] Invece del signor Rivière vorrei vedere un Orfeo immaginario e la tua musica com'è».⁷

Vol de nuit si ispira a fatti reali nella storia dell'aviazione, alcuni dei quali vissuti in prima persona da Saint-Exupéry. Dietro Rivière, il direttore di una compagnia aerea dal tratto fermo e deciso, che mira al “progresso” tecnologico, si cela la figura di Didier Daurat, il dedicatario del romanzo.

⁵ DALLAPICCOLA, *Per la prima rappresentazione di “Volo di notte” (1940)*, in PM, p. 392.

⁶ Fra le migliori monografie in italiano sulla figura e l'opera di Dallapiccola si segnalano: D. KÄMPER, *Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera*, Firenze, Sansoni, 1985 (trad. it. di L. Dallapiccola e S. Sablich dall'originale tedesco, 1984); S. SABLICH, *Luigi Dallapiccola. Un musicista europeo*, Palermo, L'Epos, 2004. Per una ricca messe di materiali (testi poetici compresi), si veda M. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato*, presentazione di D. Kämper, Milano, Suvini Zerboni, 2002.

⁷ Lettera di G.F. Malipiero a L. Dallapiccola, s.d. (Fondo Dallapiccola, Archivio contemporaneo A. Bonsanti, Firenze).

Questi prese nel 1928 l'audace decisione di sperimentare i voli notturni per accelerare il tempo dei viaggi (il coraggio e la fermezza di quest'azione pionieristica si imposero sulle resistenze degli aviatori e sui colpi avversi del destino). Da parte sua Saint-Exupéry, giunto a Buenos Aires nel 1929 come direttore della compagnia Aéroposta argentina, si trovò a soccorrere l'anno successivo l'amico e compagno di voli Guillaumet, incorso in una violenta tempesta durante la sua ventiduesima trasvolata sulla Cordigliera delle Ande. Da questi (e altri) avvenimenti, poeticamente rielaborati, prese vita nel 1930 il romanzo, che è in definitiva una riflessione sul significato dell'azione e un interrogativo sulla condizione umana.

In *Vol de nuit*, il direttore Rivière stabilisce che i corrieri della sua compagnia partano di notte: quello del Cile (guidato da Pellerin) e l'altro del Paraguay arrivano secondo le previsioni all'aerostadio, ma il corriere di Patagonia, con Fabien a bordo, viene investito da un forte uragano e precipita in mare dopo che il pilota si è spinto con il suo aereo in alto, fino a raggiungere – quasi un'estasi mistica – il chiarore luminoso delle stelle.⁸ La moglie dell'aviatore, già brevemente intravista durante una conversazione telefonica in cui chiede notizie del marito, entra nell'ufficio del direttore. Si tratta di un'apparizione fugace (a differenza di quanto avviene in *Dallapiccola*), in cui si percepisce chiara la distanza fra due mondi comunicanti: quello umano della donna, fatto di emozioni, sentimenti, speranze, tenerezze, ricordi, e l'altro di Rivière, tutto proiettato in avanti verso il futuro e gli alti ideali. Quest'uomo volitivo, condannato alla solitudine e alla rinuncia dei piaceri della vita, sembra imporre a se stesso il sacrificio di esaltare i tratti più durevoli ed eterni dell'uomo (ciò che giustifica il significato di un'azione apparentemente disumana).⁹ Di fronte alla notizia della morte di Fabien gli impiegati e le maestranze reagiscono inferociti contro Rivière, ma le voci si interrompono immediatamente appena il direttore appare in scena e ordina che alle tre di notte parta un nuovo corriere per l'Europa. L'idea ha trionfato sulle debolezze umane e sui vincoli imposti dalla materia.

Dallapiccola rispetta alla lettera il romanzo e definisce il suo atto unico «dramma della volontà». La licenza più vistosa che si concede (e non solo per motivi teatrali: far risaltare l'unica figura femminile), è aver reso Simona un personaggio a tutto tondo, dolente e patetico: un risultato otte-

⁸ A. DE SAINT EXUPÉRY, *Vol de nuit*, cit., capp. XV-XVI, pp. 141-146: «Sa faim [de Fabien] de lumière était telle qu'il monta. [...] Et voici qu'il montait vers des champs de lumière [...] Fabien pensait avoir gagné des limbes étranges, car tout devenait lumineux, ses mains, ses vêtements, ses ailes. [...] "Trop beau", pensait Fabien».

⁹ Ivi, cap. 14, pp. 130-132: «Il existe peut-être quelque chose d'autre à sauver et de plus durable [du bonheur individuel]; peut-être est-ce à sauver cette part-là de l'homme que Rivière travaille? Sinon l'action ne se justifie pas. [...] Une phrase lui revint: "Il s'agit de rendre [les hommes] éternels"».

nuto, spostando su di lei (Sc. 4) le riflessioni più umane che Saint-Exupéry mette in bocca allo stesso Rivière (ovvero formula come “io narrante”),¹⁰ e assegnandole un canto di commovente espressività.

Un fatto che ha sempre intrigato la critica è stabilire quale sia per Dallapiccola il protagonista dell’opera. Negli anni Quaranta, ai tempi della prima, il musicista indicava chiaramente Rivière: «il chiarificarsi dell’espressione, il purificarsi della materia, il procedere, il progredire, sono in fondo le cose che più m’interessano... questo sento di avere in comune col Signor Rivière. E non si voglia dare un’interpretazione troppo malevola se affermo di avere, come il Signor Rivière, una fede illimitata nel futuro».¹¹ Con altrettanta energia, a composizione appena ultimata, aveva confidato a Malipiero: «Io non avrei scelto il libro di Saint-Exupéry e non ci avrei pensato dal 1934 al ’38 se non avessi intravisto un valore universale nella figura di Rivière. Gli americani hanno desunto un film da *Vol de nuit* e ne risultò una scemenza, dato che in primo piano stava l’avventura del pilota Fabien. Il libro e anche la mia opera hanno al centro la volontà di un uomo che tende al futuro e quindi Rivière siete Voi, sono io, siamo tutti noi che stiamo al di fuori della “massa”».¹² Molti anni più tardi l’autore rivedrà radicalmente la sua posizione: «A mia insaputa in *Volo di notte*, per la prima volta nella mia vita, ho compiuto la mia scelta: di preferire coloro che soffrono a coloro che riportano la vittoria».¹³

Questa duplice, contraddittoria, dichiarazione è facilmente motivabile: Rivière con il suo attivismo volontaristico è un personaggio sul quale possono gravare facili accuse di niccianesimo, dannunzianesimo, futurismo, ecc. Che Dallapiccola fosse nutrito di letture di Nietzsche e d’Annunzio, autori citati, si è visto, nel libretto della *Rappresentazione* (1930), il secondo dei quali anche musicato nell’inedita *Canzone del Quarnaro* (1930),¹⁴ non staremo certo a negarlo. La predilezione retrospettiva da parte del mu-

¹⁰ Dallapiccola, libretto di *Volo di notte*, Wien, Universal, 1964², Scena IV, p. 23: «Signora Fabien: Quell’uom che la notte minaccia e già sommerge, avrebbe potuto con me viver felice. La prima legge non è forse quella di difendere la propria felicità? In nome di che cosa voi strappate gli uomini alla felicità? Ne avete il diritto? È giusto ciò che fate?»; Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, cit., cap. 14, pp. 130-31: «Ces hommes, pensait-il [Rivière], qui vont peut-être disparaître, auraient pu vivre heureux. [...] Au nom de quoi les en ai-je tirés. Au nom de quoi les a-t-il arrachés au bonheur individuel? La première loi n’est-elle pas de protéger ces bonheurs-là?».

¹¹ DALLAPICCOLA, *Per la prima rappresentazione...*, cit., p. 397.

¹² Lettera di Dallapiccola a G.F. Malipiero, 17 luglio 1938 (Archivio Malipiero, Fondazione Cini, Venezia).

¹³ DALLAPICCOLA, *Sehen, was anderen verborgen bleibt*, in *Volo di notte*, programma di sala del Teatro di Stato di Braunschweig, 31 marzo 1965, p. 299.

¹⁴ C. ORSELLI, *Nascita della vocalità dallapiccoliana*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, Atti del Convegno internazionale (Firenze 10-12 dicembre 2004), a cura di F. Nicolodi. Firenze, Olschki, 2007, pp. 116-117.

sicista nei confronti di Fabien è dunque più che comprensibile, in anni in cui il superomismo e la volitività non potevano che richiamare alla mente sinistre esperienze storiche. Solo che Saint Exupéry e Dallapiccola non inseguono nei loro rispettivi lavori una morale dell'azione, ma tendono a una metafisica dell'azione, dai tratti anche mistici (sul misticismo di Dallapiccola molto è stato scritto; per quanto riguarda il romanziere ricordiamo soltanto che fra i suoi autori preferiti ci sono i "cercatori" dell'assoluto, i grandi mistici della notte e dell'ignoto: Baudelaire, Rilke, Pascal).¹⁵

Rivière, come ben intuì il musicista istriano alle prese con un racconto che ha tante affinità con molti temi trattati in altre sue opere, è l'incarnazione teatrale, viva e vitale, di un'idea "estetica". Il romanzo e l'opera in musica, tematizzando la lotta fra Rivière e gli altri (il primo che comanda e i piloti che eseguono, a rischio della loro vita), trasfigurano una sfida perenne fra lati opposti, eppur complementari, dell'uomo: di chi vive fino al sacrificio la propria missione di "guardare al futuro" e di chi subisce, opponendo in molti casi resistenza al nuovo. In questo senso, *Volo di notte* ha riscontri autobiografici che hanno molto a che vedere anche con l'estetica di Dallapiccola. Non diversamente da quanto sostenuto dalle prime guide spirituali e musicali del Maestro (Busoni e Schoenberg), l'arte è una continua messa in discussione dei valori ereditati dal passato alla ricerca di nuove vie; necessita di coraggio e della consapevolezza che lo scotto da pagare sarà la solitudine e l'incomprensione dei più.¹⁶ Creare è per l'istriano un atto riflessivo, profondo, cosciente, da non misurarsi con il metro dell'apparenza e dell'istante (determinati dalle mode, dal successo), ma da proiettarsi sui tempi lunghi della posterità. Comporre significava per Dallapiccola "ricerca", ricerca nel senso di un controllo ferreo sul materiale e sulle forme e nella determinazione assoluta di tutti i parametri («L'arte non deriva dal potere ma dal dovere», era una frase di Schoenberg che il nostro amava spesso ripetere).

3. Per due lustri, dal 1938, anno che vede l'avvio dell'elaborazione dei *Canti di prigionia* (conclusi nel '41), al 1948, quando viene portato a ter-

¹⁵ Saint-Exupéry, intervista a Harper's Bazar (1941), cit. in A. VIRCONDELET, *Antoine de Saint-Exupéry*. Paris, Juillard, 1994, p. 22.

¹⁶ «Solo chi guarda avanti ha lo sguardo lieto», mormora il Doktor Faust nel secondo Quadro dell'omonima opera di Busoni (1925). E nella *Harmonielehre* di Schönberg (1911), divenuta per decenni il breviario delle riflessioni estetiche dallapiccoliane (l'anno di acquisto del volume nell'originale tedesco data Trieste, 1921), si legge: «L'artista coraggioso si abbandona alle sue tendenze; e solo chi si abbandona ad esse è coraggioso, e solo chi è coraggioso è artista. Manderà allora per aria la tradizione, si scuoterà di dosso i risultati dell'educazione, balzeranno in primo piano le sue tendenze, gli ostacoli creeranno un nuovo corso alla corrente dei suoi sentimenti» (questa frase si trova sottolineata nella copia posseduta da Dallapiccola).

mine *Il prigioniero*, una fra le più alte testimonianze di moralità poetica e “impegno” del Novecento europeo, Dallapiccola meditò intorno alla segregazione e alle discriminazioni (temi depositati nella sua coscienza fin dall’adolescenza, dal 1917, quando era stato costretto a emigrare con la famiglia da Pisino a Graz, perché il padre, irredentista, era stato giudicato politicamente infido). Nei *Canti di prigionia* alcuni grandi martiri della storia, schiacciati dalla tirannia, sacrificano la loro vita per trovare la salvezza in Dio. «Languendo, gemendo et genu flectendo, / Adoro, imploro, ut liberer me» (Soffrendo, gemendo, in ginocchio, adoro e ti supplico di liberarmi), è la preghiera di Maria Stuarda che inaugura il ciclo: un’invocazione drammatica che Dallapiccola riprenderà alla fine del *Prigioniero*. La piana comprensibilità del messaggio di questi *Canti* fu una scelta deliberata dell’autore, il quale inserì il “Dies irae” – simbolicamente allusivo al Giudizio universale che sembrava a quella data incombere sul mondo – per contrappuntare un tema di dodici note.

Il libretto del *Prigioniero* fu scritto nel 1942-44, la partitura venne ultimata poco dopo (1944-48). Oltre al racconto *La torture par l’espérance* di Villiers de L’Isle-Adam, rintracciato in un volumetto dello stesso, *Nouveaux contes cruels*, acquistato nel giugno 1939 da un *bouquiniste* sul Lungo Senna, Dallapiccola vi utilizza come fonti letterarie (mi limito a ricordare le principali) la ballata *La rose de l’Infante* (da *La légende des siècles*, II, 1877) di Victor Hugo e *La leggenda di Thyl Ulenspiegel e Lamme Goed-zack* (1867) del belga Charles de Coster (un testo al quale fa da sfondo la rivolta dei fiamminghi contro la Spagna di Filippo II, rivisitato, fra gli altri, da Richard Strauss nel *Till Eulenspiegel*, 1894-95, e da Wladimir Vogel in *Thyl Claes*, 1938-45: altro esempio di “musica impegnata”).

I personaggi dell’azione, che si finge in Spagna nella seconda metà del Cinquecento, non hanno un nome proprio, ma sono classificati in base al loro ruolo (secondo un procedimento di astrazione frequente nella drammaturgia moderna). Agiscono sulla scena: la Madre (soprano drammatico), il Prigioniero (baritono), il Carceriere (tenore), il Grande Inquisitore (tenore), due sacerdoti, un Fra Redemptor (frate torturatore: parte muta). Due episodi potentissimi nella narrazione di Villiers sono efficacemente tesaurizzati da Dallapiccola: l’illusoria conquista della libertà da parte del Prigioniero che si conclude non all’aria aperta del giardino, fra i rami del cedro cui protende trepidante le braccia, ma nella morsa gelida del Grande Inquisitore, e l’altra della fuga lungo il corridoio, quando il protagonista si imbatte nei due inquisitori (in Dallapiccola due sacerdoti), che, tutti presi dalla loro conversazione, pur fissandolo negli occhi procedono oltre non vedendo, o fingendo di non vedere. Il Prigioniero «terrorizzato», come si legge nella didascalia del libretto, rimugina a lungo questo incontro: «Quegli occhi mi guardavano! / Occhi tremendi... ancor vi vedo impressi / su quest’umido

muro... / No... non... son le pupille che ritengono / ancora quello sguardo incancellabile. / M'hanno veduto quei terribili occhi».

Versi, tra l'altro, che offrono lo spunto per accennare a un elemento ricorrente in tutte le opere teatrali del nostro (*Job* incluso), elemento di ascendenza latamente romantica ed espressionista (fors'anche biblica): l'aspetto visionario e onirico. Nel Prologo, un'aggiunta di Dallapiccola, la Madre narra un angoscioso sogno premonitore, in cui proprio lo sguardo e l'allucinazione acquistano un rilievo centrale: in fondo a un antro lungo e interminabile (anticipazione del corridoio nel carcere, Scena III) si staglia la figura del re di Spagna Filippo II. È costui come un avvoltoio, al quale si decompongano i lineamenti (le guance si scavano, i capelli cadono, al posto degli occhi restano occhiaie vuote) per mutarsi nella Morte (immagini e parole sono tratte dalla ballata in alessandrini di Hugo).

Non meno significativi i cambiamenti apportati al racconto dello scrittore francese: la Madre testé citata è una figura nuova, inventata da Dallapiccola che, da uomo di teatro, non rinuncia alla voce femminile per fini di varietà timbrica oltre che di espressività vocale; il Prigioniero, che ne *La torture par l'espérance* è un rabbino, perde ogni connotazione religiosa, per divenire, più in generale, un eretico.

Anche il Carceriere è un personaggio creato *ex novo* dal musicista (in Villiers c'è solo il Grande Inquisitore). Lo sdoppiamento del personaggio, affidato allo stesso interprete – soluzione già adottata da Berg in *Lulu* –, è un formidabile colpo di teatro. Scoprire che la voce insinuante e dolciastra con cui il Carceriere aveva illuso il Prigioniero col miraggio di un'imminente liberazione, chiamandolo «Fratello», è quella stessa del Grande Inquisitore, che attende la sua vittima per avviarla al rogo, produce un effetto da thriller, quando il finto buono si toglie la maschera e mostra il suo volto diabolico. Anche il Grande Inquisitore è reso da Dallapiccola in maniera diversa, più sfumata e ambigua rispetto al racconto originale, in cui il personaggio è essenzialmente un sadico aguzzino. Nel *Prigioniero* invece, come ben vide Massimo Mila, questi è piuttosto «un martire alla rovescia che, in un senso disperatamente perverso, oblia e sacrifica se stesso in quanto individuo, sull'altare del bene dell'umanità»¹⁷ (caratteristiche non troppo dissimili, come si vede, da quelle di Rivière). Anche la musica, del resto, sembra additare una dimensione superiore, voce di una giustizia celeste. Nel finale infatti si staglia in maniera protagonista non già l'eroe o il suo avversario, ma il coro che proietta su entrambi una ferma luce dall'alto (anche se questa par giungere sfuocata, come in lontananza). Mentre il coro da camera riprende la Preghiera di Maria Stuarda («O Domine Deus! / Languendo, gemendo et genuflectendo»), un coro interno in-

¹⁷ M. MILA, *Il Prigioniero di Dallapiccola* (1950-62), in ID., *I costumi della Traviata*. Pordenone, Studio Tesi, 1984, p. 24.

tona il versetto 17 del Salmo 50 («Domine, labia mia aperies / Et os meum annuntiabit laudem tuam», già inteso nel Secondo intermezzo corale posto tra la terza e la quarta scena). La sonorità del Salmo nel Secondo Intermezzo, che si apre con la scansione di quattro accordi del coro (do magg., si bem. magg., re magg., sol dies. magg.) sostenuti dall'organo sopra il rullare dei timpani, doveva essere nelle intenzioni dell'autore «formidabile: ogni spettatore dovrà sentirsi letteralmente travolto e sommerso dall'immensità del suono. A tale scopo non si esiti, se necessario, a servirsi di mezzi meccanici: altoparlanti, ecc.». Riascoltare questo stesso squarcio corale cantato adesso con toni sommessi, in pianissimo, alternato a una citazione dei *Canti di prigionia*, rimanda a un mondo ultraterreno, che resta però incomprensibile ai personaggi sulla scena: al tiranno-carnefice, fermamente convinto che le colpe del Prigioniero debbano essere purificate con la fiamma del rogo («Fratello... andiamo») e al protagonista, che attornito mormora in *Sprechgesang* le ultime parole dell'opera: «La libertà?». Ancora un'adeguata invenzione drammaturgica per una domanda che rimane senza risposta.

4. Nella partitura di *Volo di notte* il compositore riprende parte del materiale delle recenti *Tre laudi* (1936-37), composizione per voce acuta e orchestra da camera su testi tratti dal *Laudario dei Battuti di Modena* (1266), nella quale aveva già fatto uso dei dodici suoni. Un lavoro di ispirazione religiosa alla base di un'opera teatrale di soggetto contemporaneo, già induce a scorgere dietro l'attualità valori poetici assoluti.¹⁸ Il preludio orchestrale – notturno fra i più belli, com'è stato scritto, mai apparsi nel teatro del primo Novecento –,¹⁹ che recupera l'inizio della prima Lauda («Altissima luce con gran splendore»: una dolce preghiera alla Vergine), è pagina di intenso lirismo: introduce alla conoscenza di Rivière, contrassegna la morte di Fabien in volo e ritorna nel finale. Una simbiosi musicale, questa tra Fabien, vittima della sciagura aerea, e il *patron* della compagnia, anticipatrice dello stretto legame fra carceriere e detenuto nel *Prigioniero*; tutto ciò risponde a un'idea profondamente religiosa, in cui male e bene sono sfumati tanto da confondere i loro connotati, parti di un tutto inscindibile, governato da un imperscrutabile disegno celeste (una tematica affine ritornerà anche in *Job*).

In “pianissimo”, sopra accordi ripetuti di si maggiore nel registro acuto, si staglia una struggente melodia cromatica, articolata in una serie di dodici note intonata dalla viola sola, per moto retto e a ritroso. Questo

¹⁸ J. STENZL, *Luigi Dallapiccolas “Neuer Weg”? Von den “Tre Laudi” zur Oper “Volo di notte”*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo* cit., pp. 265-277.

¹⁹ J.-F. BOUKOBZA, *Vol de nuit. Commentaire littéraire et musical*, «L'Avant Scène Opéra», 212 (numero dedicato a *Le Prisonnier* e *Vol de nuit*), 2003, p. 90.

è uno dei temi principali che, insieme ad alcuni incisi melodici (il motivo ascensionale di tre note definito da Kämper del “destino” e messo in rilievo sulla partitura da un segno tratteggiato), tende a creare unità musicale e drammaturgica all’opera. La seconda autocitazione, dalla Lauda n. 2 («Giubiloso, ma non troppo mosso»: ha per tema la gioia natalizia per la nascita del Redentore), è riservata alla Scena II dell’opera, quando il pilota Pellerin, già incorso in un violento ciclone sulla Cordigliera delle Ande, raggiunge felicemente la base ed è festeggiato dagli impiegati (coro). Il riferimento alla terza Lauda («Madonna sancta Maria»: una richiesta di perdono a Dio per gli errori commessi) è impiegato nella Scena IV quando appare Simona Fabien: sia lei sia Rivière sono accomunati da quest’associazione simbolica di valore religioso: la donna sembra discolarsi del suo egoistico, eppur umano, attaccamento agli affetti privati della vita, Rivière del suo voler inseguire con eccessivo rigore l’“idea”, in una prospettiva che non è quella dell’oggi, ma del domani («prendo gli uomini – dice il protagonista – per lanciarli fuori di se stessi, verso quella vita forte, che, con la sua gioia, con tutto il suo dolore, è la sola che debba esser vissuta»).

Molti sono nella partitura i segnali di approfondimento della dodecafonia, rivisitati in maniera del tutto originale dal musicista, che sfoggia una tecnica orchestrale di magistrale varietà ed efficacia. Oltre al canto vero e proprio, in cui si avvertono tracce della tradizione italiana (da Verdi a Puccini, a Malipiero), ma soprattutto del Dallapiccola più lirico, il compositore utilizza lo *Sprechgesang* (canto parlato). Il nostro distingue un’infinita gamma di sfumature vocali (declamazione naturale, non intonata, attenta solo agli accenti forti; declamazione rispettosa dei valori ritmici; declamazione ritmica «quasi senza timbro»; declamazione ritmica «con un poco di suono»): una soluzione che disorientò alcuni critici, secondo i quali il risultato finale era più nella testa del compositore che non nell’orecchio degli ascoltatori.²⁰

Un’altra traccia tipicamente “viennese”, mutuata più precisamente dal teatro di Berg (*Wozzeck*, *Lulu*), è l’uso delle forme strumentali chiuse, di cui l’ascoltatore non deve accorgersi, ma che si integrano al dramma, creando coesione interna alle singole scene o a parti di esse.

Incontriamo un Movimento di blues, suonato da un’orchestrina interna, quando Rivière, in compagnia del vecchio caposquadra Leroux, apre la finestra e lascia irrompere nel suo ufficio i suoni della vita cittadina (Scena I): sopra un ritmo sincopato e il suono di tre sassofoni (soprano, contralto e tenore) si staglia una languida voce femminile (interna), che

²⁰ Recensione di L. Colacicchi («Il primato», 1° giugno 1940); G. Gavazzeni («Letteratura», 15, luglio-settembre 1940, p. 155), parla dell’«abitudine a un certo declamato, che vive soltanto nell’illusione del compositore».

intona una canzonetta, il cui *refrain*, abbellito da vocalizzi, suona: «Amore, gioia del mondo, amore, gioia». Questo materiale fa da sfondo e crea un forte contrasto con il dialogo fra il *patron* e Leroux, che si confessano reciprocamente le loro solitudini (hanno entrambi «respinto verso la vecchiaia, per quando “si avrebbe avuto tempo”, tutto ciò che fa dolce la vita degli uomini»).

Il Pezzo ritmico in cui si articola una parte della Scena III è pagina di sconvolgente tensione: alla base aeroportuale di Buenos Aires giungono le prime notizie dell'uragano che sta investendo la Patagonia. La carica ossessiva di questo evento è resa da Dallapiccola attraverso moduli ritmici di due battute che procedono per diminuzione di valori fino a una stretta percussivo-rumoristica, mentre sopra di essi si scatena una turbolenta scala cromatica, non immemore della tempesta del *Rigoletto* verdiano.

La Scena V – la più estesa che Dallapiccola abbia mai scritto ricorrendo alla presenza continua di una sola serie, scena in cui il musicista ha tenuto presente una pagina a lui sommamente cara (l'Adagio finale del *Concerto per violino* di Berg) – è costruita come un Corale, 8 variazioni, Finale, Coda. Questo pezzo tocca l'apice del dramma: da un lato sta Rivière che segue con preoccupazione i messaggi in arrivo, dall'altra il Radiotelegrafista che trasmette le notizie dell'imminente disastro aereo fino a identificare la propria voce con quella dell'infelice aviatore (come indica la didascalia, questi «dovrà diventare a poco a poco [...] quasi la persona del pilota Fabien»); quindi l'ascesa mistica dell'aereo verso la volta celeste (Finale: «Scorgo le stelle»), rafforzata dal tema sidereo già ascoltato all'inizio (una voce «invisibile in orchestra» intona la serie di dodici suoni); infine, la Coda, con le ultime parole della vittima («Non abbiamo più essenza»).

La Scena VI si divide in due parti: nella prima si vede avanzare la folla che, dopo aver appreso la sorte del compagno, accusa minacciosamente il responsabile di questa sciagura («La colpa è di Rivière. Non si faranno più voli di notte»). Un ampio crescendo ritrae il doppio coro, all'inizio «pianissimo», «a bocca chiusa», quindi sempre più tumultuante fino a sfociare in un fortissimo («ffff possibile») quando irrompe nell'ufficio di Rivière. Basta però l'apparizione del direttore,²¹ perché il tumulto sia sedato all'istante: il declamato fermo e ben scandito del protagonista intima la continuazione dei voli («Il corriere d'Europa parte fra cinque minuti»). Ha inizio a questo punto, gioioso ed esultante, l'Inno modellato sull'omonima pagina che conclude l'atto II di *Lulu*:²² le stesse persone che avevano condannato l'operato di Rivière ossequiano adesso il direttore con rispetto e devozione.

²¹ «La sua statura sembra ingigantita» è un'aggiunta apportata da Dallapiccola rispetto al romanzo: *Volo di notte*, libretto, cit, p. 29.

²² M. DONAT, *Death under the stars*, «The Listener», 14 agosto 1986, p. 29.

Se sotto il profilo armonico il finale sembra chiudere ottimisticamente, come suggerisce in particolare la cadenza perfetta (si bemolle maggiore-mi bemolle maggiore), in realtà le ultime parole del protagonista, che ripete pensieroso la frase rivoltagli come un triste monito da Simona Fabien durante il loro incontro («Rivière, il grande, Rivière il vittorioso, solo, trascina la catena della sua pesante vittoria», Scena IV), lascia aperta in maniera enigmatica l'opera, con un interrogativo sulla libertà stessa dell'uomo (e dell'artista), destinato a coniugare inestricabilmente l'idea di progresso con la volontà e la sofferenza.

5. *Il prigioniero* (definito non opera, parola già bandita in *Volo di notte*, ma, in base al suo impianto, «un prologo e un atto») è composto con il sistema dei dodici suoni, anche se mantiene alcuni centri tonali per creare – così nelle intenzioni del musicista – «una certa tinta lontana nel tempo». Oltre a tre serie dodecafoniche principali – dette della “libertà”, della “speranza”, della “preghiera” – si trovano alcune costellazioni seriali, la più importante delle quali è il motivo connesso a «Fratello», con cui il Carceriere si rivolge ingannevolmente al Prigioniero: esso esprime il nodo principale dell'opera e chiarisce il titolo dell'originale letterario, la tortura alimentata da speranze fallaci.

Al di là del linguaggio adottato *Il Prigioniero* è una partitura di grande impatto emotivo, in cui affiorano echi della tradizione melodrammatica italiana (da Verdi a Puccini). Il motto ansiogeno e stridente dell'inizio annunciato da legni, ottoni e archi, che ritorna nel corso dell'opera a scandire le tappe del calvario del protagonista, e che è costituito dall'urto dissonante di tre settime maggiori parallele, è stato per esempio paragonato a quello incisivo e tagliente di Scarpia in *Tosca* (formato peraltro da accordi perfetti).²³ Inoltre, si è argomentato in maniera non peregrina sulle effusioni vocali di alcuni episodi²⁴ e sull'impiego di motivi conduttori, che può richiamare svariati modelli del passato.

Strutturato in un Prologo, un Primo intermezzo corale, tre scene, un Secondo intermezzo corale e un Epilogo (Scena IV), il lavoro contiene al suo interno (come *Volo di notte*), dei pezzi chiusi: una Ballata (Prologo), un'Aria in tre strofe modellata sui canti rivoluzionari (Scena II, dominata

²³ J. WILDBERGER, *Luigi Dallapiccola gesellschaftliche engagierte Musik*, in *Miscellanea del Cinquantenario*. Milano, Suvini Zerboni, 1978, pp. 190-197: 194.

²⁴ L. PINZAUTI, *L'eredità di Verdi nella condotta vocale del «Prigioniero»*, in «Quaderni della Rassegna musicale», 2 (*L'opera di Luigi Dallapiccola*) 1965, pp. 11-21; B. BARTOLETTI, *Luigi Dallapiccola, Maestro*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, cit., pp. 177-178; e il recentissimo BEN EARLE, *Verdi, Dallapiccola and Operatic “Gesture”: Ottocento Practice in “Il prigioniero”*, in *Verdi Reception*, a cura di Lorenzo Frassà e Michela Niccolai, Lucca, Brepols, 2013.

dalla serie della “libertà”, in quanto vi si allude alla rivolta dei fiamminghi) e tre Ricercari (Scena IV).

Nel Prologo, il lungo monologo della Madre, pagina dotata d’indubbia caratura drammatica, è contrassegnato da idee musicali gravi-
de di conseguenze nel corso dell’opera: l’intervallo discendente di seconda minore e di terza minore congiunte («Il mio sogno») diventerà il motto strisciante del Carceriere (e più tardi del Grande Inquisitore) quando si rivolge al Prigioniero con l’appellativo «Fratello», quasi a sottolineare quanto, nella sua ambiguità, questa parola condivide la sfuggente evanescenza dell’incubo notturno. E ancora: sia all’inizio del Prologo («Ti rivedrò, mio figlio») sia nel corso della Ballata («Vedo! Lo riconosco!»), Dallapiccola introduce la serie della “preghiera” («Signore aiutami a camminare»), che il Prigioniero svilupperà durante l’incontro con la Madre. Tanto che questa scena (la I), apparentemente articolata come un duetto, si presenta come un doppio monologo: non solo perché il materiale tematico è parzialmente lo stesso (e dunque un personaggio è in un certo senso la prosecuzione dell’altro), ma anche perché il dolore sembra avvolgere ciascuno degli interlocutori in un alone di incomunicabile solitudine. Ce lo rivelano fra l’altro alcune preziose indicazioni sceniche del libretto scritte entro parentesi tonda: «Il Prigioniero (*come continuando una narrazione*): Ero solo. Tutto era buio. [...]; La Madre (*fra sé; mor- morando*): (... che ti ridiede il senso della luce?)», frasi che riprende le parole del Figlio «che mi ridiede il senso della luce». Come le parole alludono a una continuazione, così la musica è basata sull’inversione della serie della “speranza” (part. Suvini Zerboni, bb. 221-24).

Altri aspetti musicali possono essere ricondotti alla lezione del passato: non già sul piano lessicale, improntato a una modernità indubbia, ma su quello del loro impiego a fini espressivi, per agire direttamente sull’uditorio, giusta le leggi della comunicazione teatrale. In quest’ottica andranno interpretati gli elementi descrittivi, come il marcato ritmo in staccato allusivo al «pesante passo» di morte di Filippo II, il re che «non sugli uomini impera, ma sopra un cimitero» (b. 87), oppure come l’effetto del mulinello d’aria che entra nella cella affidato a una serie dodecafonica di dodici semicrome (sei ascendenti e sei discendenti) dei fiati (bb. 530-78).

Duplici, invece, il significato attribuibile a certe riprese motiviche originate da motivazioni drammaturgiche (l’ossessivo richiamo del motivo «Fratello», il ritorno del coro salmodiante dall’Intermezzo II al finale) o scaturite da affinità testuali (la stessa figurazione melodica trasposta – l’autore si premura di sottolinearlo in partitura – s’incontra alle parole angosciate della Madre «Ti rivedrò mio figlio», b. 22, e «Figlio, figliolo mio», b. 226): da una parte, ancora la volontà di favorire un ascolto attento

e cosciente, di aiutare il pubblico a orientarsi in un discorso non semplice, dall'altra l'esigenza, sempre profondamente avvertita da Dallapiccola, di assicurare alle proprie opere una forte coesione interna, una rispondenza delle singole parti al tutto, per mezzo di simmetrie e riprese. Giacché dietro alla fitta trama associativa, alla molteplicità delle dimensioni, ai rimandi interni più o meno celati, al gioco di ambivalenze e sfumature, che percorrono *Il prigioniero*, e in generale tutto il catalogo del musicista pisinese, si staglia la figura imponente del venerato Marcel Proust, scrittore della memoria per antonomasia. Gl'inni all'amnesia sciolti dai corifei della Nuova Musica non s'addicono a Dallapiccola neanche un po'.

DIE FRAU OHNE SCHATTEN: DAL LIBRETTO ALLA “FIABA”

Cesare Orselli

Nel fitto scambio di lettere con Richard Strauss che accompagnarono la faticosa gestazione, «i gravi intoppi nel lavoro della *Frau ohne Schatten*»,¹ piuttosto limitati sono gli accenni al racconto di uguale soggetto che Hugo von Hofmannsthal stava elaborando durante e dopo la stesura teatrale. Solo dopo aver terminato il libretto della «Fr.o.Sch»,² la “rana”, come la chiamava sorridendo, ed esservi intervenuto con modifiche e ritocchi secondo le richieste del compositore, il poeta il 16 settembre 1916 gli scrive: «Nelle due settimane passate mi è riuscito di tornare felicemente a lavorare alla *fiaba* della *Frau ohne Schatten*, dopo un intervallo di due anni».³ Ma poi, nessun altro accenno, e dopo un anno, Strauss ne vorrebbe sapere qualcosa, e gli chiede: «E che ne è della *fiaba* della *Frau ohne Schatten*?».⁴ Hofmannsthal, leggermente seccato per certe incomprensioni con Strauss, il 30 giugno 1917 insiste: «Il poco tempo che mi resterà deve assolutamente appartenere a me e al mio lavoro, che comprende anche la “fiaba”».⁵

Poi, però, è il radicale rifacimento di *Ariadne* ad occupare intensamente la corrispondenza fra i due; e il 4 gennaio 1917 Hugo annuncia a Strauss: «la ‘fiaba’, il lavoro più difficile che abbia mai intrapreso e quello che esige dal mio carattere l’impegno più grande, spero di finirlo per la primavera».⁶ Ma si deve attendere poco prima dell’andata in scena dell’opera, un peso immane «che Ella ha portato su per il ripidissimo monte quasi scherzando»⁷ – perché Hofmannsthal, il 18 settembre 1919, possa comunicare all’amico che «ora la ‘fiaba’ è finita ed esce in queste settimane».⁸

Dunque, a valutare questi lassi di tempo, già nel 1914, durante una pausa nella stesura *in progress* del libretto, Loris aveva messo mano al progetto

¹ Lettera del 24 settembre 1913, in HUGO VON HOFMANNSTHAL - RICHARD STRAUSS, *Epistolario*, Milano, Adelphi, 1993, p. 249 (in seguito *Epistolario*).

² Lettera del 5 giugno, *Epistolario*, p. 361.

³ *Epistolario*, p. 378.

⁴ Lettera del 28 giugno 1917, *Epistolario*, p. 386.

⁵ *Epistolario*, p. 386.

⁶ Lettera del 4 gennaio 1919, *Epistolario*, p. 457.

⁷ *Epistolario*, p. 471.

⁸ *Epistolario*, p. 470.

di un lavoro “parallelo” («i tre primi capitoli furono scritti con grande facilità e sull’onda dell’entusiasmo tra il novembre 1913 e l’aprile 1914»);⁹ è indubbio però che, fin dalla primissima formulazione nell’immaginazione di Hugo – contenuta nella famosa lettera del 20 marzo 1911 – di quella che sarà l’opera sua prediletta, «questa fiaba di incantesimi in cui si fronteggiano due uomini e due donne» richiede, pretende la presenza, il sostegno della musica, e l’ipotesi si rafforza nel tempo («questo soggetto intimamente proteso con inesauribile energia verso la musica»,¹⁰ scriverà il 20 gennaio 1913): solo, per la *Frau ohne Schatten* «resta da decidere tra noi se sarà per la musica o solo un lavoro a grande spettacolo con accompagnamento musicale». Ma poi, nell’arco della collaborazione con Strauss, sempre un po’ inquieta,¹¹ soprattutto durante il rifacimento di *Ariadne*, Hofmannsthal è «colpito dalla bellezza dell’invenzione e dall’umanità del contenuto»,¹² e le potenzialità del suo soggetto fiabesco tornano a configurarsi anche come *altro*, non necessariamente destinato alla musica; così, dopo averne fatto omaggio al compositore, sollecitato anche dall’amico Rudolf Pannwitz,¹³ egli decide di riappropriarsene per una creazione autonoma e, compiendo un inedito percorso inverso rispetto alla consueta “tradizione” librettistica, di dare vita gelosamente a un lungo e per molti versi nuovo racconto, ripensato e costruito però in modo rapsodico rispetto all’opera (ad esempio, ai primi tre capitoli seguirà la stesura del settimo).

La lettura dei capitoli I-III della favola suggerisce una corrispondenza quasi completa con i primi tre quadri dell’opera, anche se il primo atto termina includendo curiosamente la prima pagina del III capitolo, quella che descrive il rientro di Barak, la sua preghiera e il sonno separato dalla Donna. Da notare (come molti studiosi hanno fatto) un “evento” clamoroso posto a chiusura dell’atto, ed assente del tutto nel racconto: il canto fuori scena delle sentinelle notturne che innalzano un inno all’amore e al seme della vita («Voi, sposi nelle case di questo paese / [...] / che vi amate e vi stringete

⁹ JEAN-YVES MASSON, *Du livret au conte*, in *La femme sans ombre*, Avant-Scène Opéra, n. 147, luglio-agosto 1992, p. 18.

¹⁰ *Epistolario*, p. 220.

¹¹ «Ho finito in questi giorni il terzo atto [della *Frau*] – scrive il 6 luglio 1914 all’amico Bodenhäusen – credo che sia veramente bello, e se avessi un compositore che fosse meno famoso ma più vicino al mio cuore e più congeniale alla mia intelligenza, mi sentirei molto meglio...», cit. da FRANCO SERPA, *Sulla strada che insieme dobbiamo percorrere*, in *Epistolario*, p. 756.

¹² Così ne parla nel 1912 all’amico Eduard von Bodenhäusen; cit. da DARIA SANTINI, *Nel cerchio della vita. Il significato della “Frau ohne Schatten” di Hofmannsthal*, in *Programma di sala Teatro Comunale Firenze 1993*, p. 225.

¹³ Cfr. GABRIELLA ROVAGNATI, *Introduzione* a HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Il libro degli amici*, Milano, CUEM 2006.

nell'abbraccio / voi siete i ponti stesi sull'abisso / sui quali i morti tornano alla vita»). Un passaggio pensato secondo una logica squisitamente teatrale, e in funzione musicale; un finale d'atto di commovente liricità che nell'opera lancia un segnale fondamentale di quella che sarà la chiave di lettura di tutta la vicenda, ma forse non traducibile all'interno di una struttura narrativa (anche se, nel corso del nuovo racconto, Hofmannsthal non saprà resistere dall'inserire vere e proprie strofe di versi, cantati dai pesciolini, dal falcone o da spiriti dal cielo). Sono pagine di prosa, nei capitoli iniziali, che rimandano, ampliando, a ciò che è riferito nelle didascalie del libretto o in certe battute, come quelle che raccontano la “preistoria” dell'Imperatore e della sua sposa, che, come altre magiche creature – Melusina, la Peri, Russalka, Loreley – ha qualcosa di divino, pur essendo nata da una donna e non da una dea. Grandioso l'autentico trionfo di figurazioni di gravidanza simbolica (le isole Sud-Orientali, le metamorfosi dell'Imperatrice in pesce, uccello, biscia, gazzella; la fonte d'oro acqua di vita; il falcone rosso; il talismano, la freccia, i cinque pesciolini, la spada, il tempio, la montagna, le scale), di personaggi fantastici (i tre fratelli di Barak, il guardiano del tempio, il fanciullo-fantasma che seduce, i bambini non-nati; e su tutti Keikobad, quasi una replica del Sarastro mozartiano); e ossessivamente accompagnate da attributi numerici sono le immagini (sette Monti Lunari, 12° mese, 3 giorni, 9 fiammelle della lampada, 300 notti, i 3 mesi in cui la Nutrice ha errato fra gli uomini; i 3 lanci del pugnale contro il falcone, il 12° messaggero); come se Hofmannsthal, fin dalle prime righe, volesse saldare la sua *Frau* con la grande tradizione orientale ed esoterica, con opere come le *Mille e una notte*, *Il flauto magico*,¹⁴ le fiabe di Gozzi, il *Secondo Faust* o il *West-Östliches Diwan*, che tutta la letteratura critica – giustamente – non si stanca di citare.

Pur cogliendosi un sostanziale parallelismo tra la struttura del primo atto e lo snodo narrativo dei capitoli iniziali del racconto, non si può tuttavia parlare di un calco¹⁵ o di una mera dilatazione di certi segnali; poiché le differenze si configurano ben altrimenti che come semplici “varianti”. Anzi, alcuni episodi del Ia, come lo spazio dato alla Nutrice, il saluto dell'imperatore prima della caccia, “nicchia” tipicamente operistica quasi inesistente nel racconto, i numerosi interventi di Barak (il racconto della sua famiglia, le sue parole affettuose alla Tintora) hanno nella fiaba un rilievo assai minore, quasi che Hofmannsthal inizialmente puntasse nel racconto a una maggiore concisione narrativa rispetto al libretto. Altri passi o figurazioni, invece, nel pas-

¹⁴ Bellissimo il recente saggio di RICCARDO CONCETTI, “La donna senz'ombra” di Hugo von Hofmannsthal come luogo di memoria mozartiano, in *Mozart nel mondo delle lettere*, a cura di Biancamaria Brumana, Riccardo Concetti, Uta Treder, Perugia, Morlacchi, 2009.

¹⁵ Masson parla addirittura di «trasposizione praticamente lineare dei primi tre capitoli del libretto», *art. cit.* p. 18.

sare nella fiaba sono arricchiti, come se i diversi spessori che la versione teatrale lascia intuire o suggerisce, «la profondità» di pensiero «nascosta sulla superficie» – secondo la celebre opinione di Hofmannsthal¹⁶ – attendessero ulteriori illuminazioni e ampliamenti. Pensiamo al più articolato risalto dato, ad esempio, alla natura ultraterrena dell’Imperatrice, al talismano portatore della metamorfosi smarrito nella prima ora d’amore, al falcone che volando contro gli occhi della pura gazzella ne compromette la trasformazione e fa di lei una fanciulla. Nella fiaba assume un rilievo pregnante, ancor più denso di allusività simbolica, questa immagine del falcone, sentito dapprima dall’Imperatore come un nemico che ha osato contaminare la gazzella; ferito da lui, verserà sangue; ma poiché ha favorito il trapasso verso l’umano dell’Imperatrice, si presenterà poi agli sposi come un amico, che versa lacrime per il suo destino di donna priva di maternità. Pure, nel racconto, il loro amore sembra essere l’incontro di un erotismo favolistico, ma intenso ed acceso, favolistico, («non aveva mai tralasciato di passare presso sua moglie una sola notte di quell’anno»),¹⁷ ma sterile. E l’Imperatrice, ripensando alle sue passate metamorfosi, dichiara che è bello, sì, trasformarsi; «ma l’amore è di più», e quando decide di scendere in mezzo agli umani, come un Cristo, non usa neppure il termine “donna”, ma dice alla nutrice: «Conducimi all’uomo disposto a cedere la propria ombra, ch’io la possa comprare, e gli bacerò i piedi»,¹⁸ e aggiunge, la semi-dea: «Non voglio [...] pronunziare sentenza di morte prima che non abbia ripagato la mia vita alla terra. È col gettar ombra che essi [gli uomini] ripagano alla terra la loro esistenza».¹⁹ Così, fin nel primo capitolo, alla figura dell’Imperatrice, creatura divina e terrena, si attribuisce l’intuizione del valore della condizione umana e della sofferenza, la simpatia nei confronti di Barak, il “babbeo” (“Tölpel”) buono e giusto; e una insolita componente di compassione, di Mitleid, di carità verso gli uomini, di evidente estrazione cristiana: a queste idealità il cattolico Hofmannsthal sembra voler fare riferimento in «un lavoro come *Die Frau ohne Schatten*, che contiene valori spirituali del tutto estranei al consueto orizzonte viennese-ebraico [lo scriveva lui, un ebreo austriaco!], dunque non il disgustoso “voler-comprendere” nel senso di $2 \times 2 = 4$, bensì la capacità di accedere a una sfera più alta nella quale il segreto sta nelle “frazioni”»,²⁰ cioè nei particolari, nei simboli, nei sensi riposti. Sul piano dei contenuti, ancora, la figura dell’adolescente seduttore della Donna, nell’opera niente più

¹⁶ Cit. da GABRIELLA BEMPORAD, *Nota* a H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, Milano, Adelphi, 1980, p. 122.

¹⁷ H. VON HOFMANNSTHAL, *La donna senz’ombra* (trad. di Gabriella Bemporad), in *Narrazioni e poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1972, p. 762.

¹⁸ *La donna senz’ombra* cit., p. 769.

¹⁹ *La donna senz’ombra* cit., p. 766.

²⁰ Lettera del 4 settembre 1917, *Epistolario*, p. 409

che una visione fugace, è nella fiaba un vero e proprio personaggio, con numerose apparizioni; e approfondito e alquanto differenziato risulta anche il ritratto della Tintora: nel libretto, di lei emergeva l'insoddisfazione, ma anche una sorta di semplice ingenuità, facile preda degli inganni della Nutrice; il racconto, invece, ne traccia un profilo inizialmente assai più marcato e negativo, ne fa una sorta di bella menade: «con la sua superbia e la sua perfidia è peggio della peste e perciò rimane sterile» (ne dicono i tre storpi fratelli del Tintore). «Un viso grazioso ma scontento», «la giovane donna le sembrava cattiva e volgare», «persona stanca di un lungo lavoro», «mosse pigramente per la stanza strascicando i piedi», «una mossa sprezzante delle labbra», «uno sguardo cattivo», «ricambiava svogliatamente come una bambina scontenta le instancabili tenerezze del robusto tintore». Con queste frasi estrapolate dal primo capitolo non sembra fuori luogo affermare che, nel passare alla fiaba, Hofmannsthal abbia di molto appesantito i tratti di una figura femminile che – quasi eco del popolare gozziano e delle maschere di *Ariadne* – era inizialmente nata come «personaggio protagonista», bonaria trasfigurazione di Frau Pauline Strauss, «bizzarra, ma in fondo assai buona d'animo, incomprensibile, stravagante, autoritaria ma pur simpatica». ²¹ Nel 1919, al tempo della stesura definitiva, dell'andata in scena dell'opera, un simile paragone gli sarebbe apparso quanto meno inopportuno, e fors'anche offensivo.

Quando Hofmannsthal si volge alla descrizione del mondo degli umani, il suo stile sembra attenuare l'insistenza delle figurazioni simboliche per indulgere a un realismo puntuale, analitico, con precise descrizioni di «macchie di colore», dell'«odore acre della concia e dell'unghia bruciata», delle «pelle di animali», e diffuse catalogazioni degli strumenti (ramaioli, mastello, trogolo, caldaia) presenti nel magazzino del Tintore. Un campionario di alto descrittivismo in un letterato che pure dichiarava: «non ho nessuna simpatia per il genere “realistico”»; ²² poi, quando in scena entrano la Nutrice e l'Imperatrice in povere vesti, una componente quasi espressionistica invade il racconto, con le facce cupide e spietate degli uomini, i fratelli deformi del Tintore (con la puntuale storia delle loro raccapriccianti amputazioni), il viso grossolano di Barak. E le significazioni simboliche dell'inizio tornano a farsi insistenti: nei pesciolini che cantano (tra i quali, nella taverna, intride le mani un nero: chissà come se ne deve leggere il significato simbolico); nelle macchie azzurre sulla fronte delle donne; nella magia delle apparizioni del pranzo; nella curiosa pantofola che deve restare al piede della Tintora per le tre notti in cui si negherà a Barak.

²¹ Lettera del 20 marzo 1911, *Epistolario*, p. 121.

²² Lettera dell'11 agosto 1917, *Epistolario*, p. 408.

La tendenza ad arricchire la narrazione di immagini significanti in chiave esoterica, di rapporti sottili ed ambigui fra i cinque personaggi, assai più articolati di quanto appaiono nel libretto (l'odio della Tintora verso l'Imperatrice: «L'ho come il fumo negli occhi»; le trame perfide della Nutrice; la presenza insistente dei tre fratelli) occupa ed amplifica i capitoli dal IV al VII, letteralmente invasi da visioni sottoposte a continue trasformazioni: fanciulle che si rivelano essere la Tintora o l'Imperatrice, un ragazzo forte e tarchiato che si trasforma agli occhi dell'Imperatrice in Barak; vecchi, pescatori, falconieri, e naturalmente tutto un intrecciarsi di ombre che si perdono e si riacquistano quando il Tintore e la Donna «furono veramente marito e moglie»²³ e quando l'Imperatrice otterrà l'ombra perché si riconoscerà colpevole di aver solo pensato di acquistare la maternità strappandola con il denaro a un'altra donna. Nel libretto, l'Imperatrice uscirà sinteticamente nel suo emblematico rifiuto «Ich will nicht»; ma la fiaba è molto più articolata, e il «giudizio di Salomone» occuperà tutto il VII capitolo, in cui l'ombra le sarà concessa come dono gratificante del suo sacrificio. Straordinario (sia detto di sfuggita) il nuovo stile che Hofmannsthal adotta nel capitolo conclusivo, in cui l'ampiezza articolata della precedente narrazione cede il passo a un seguito di frasi brevi, di asciutti periodi che allineano, in una sequenza ossessiva, tutti gli eventi, le apparizioni, le metamorfosi, gli oggetti (barca, fonte d'oro, statua, mantello) che appaiono nel racconto: una sequenza che puntualizza le stazioni di un percorso in cui la significanza liberatoria, di conquista di una nuova condizione umana da parte di tutti i personaggi è trionfalmente sottolineata; un cammino esoterico – occorre ripeterlo? – di due coppie, nobili e proletarie, (come quelle del *Flauto magico*) verso un più alto stadio di conoscenza e di affetto. Il IV capitolo è una sorta di ampia parentesi (del tutto assente nell'opera) in cui si assiste già a un percorso dell'Imperatore tra le montagne, e a una fastosa festa in una grotta con i bambini non-nati (che nell'opera compariranno solo al III atto), in cui egli prende coscienza della propria colpa, del suo amore egoistico che è incapace di dare vita, e della necessità-dovere di diventare pietra. C'è da dire, però, che – pur dedicando all'Imperatore un intero capitolo ricchissimo di immagini simboliche e di apparizioni – la fiaba tende a una raffigurazione del Kaiser quasi fosse un viandante stupefatto di fronte a quel mondo fantastico, ma non avrà mai una pagina paragonabile al suo assolo («Falke! Falke!»), che nel II atto dell'opera ne fanno un personaggio (forse grazie all'inventiva musicale di Strauss) di un'umanità sofferta e liricamente espansa. E ancor più, nel suo insieme, la stesura narrativa de *La donna senz'ombra* sottolinea il rilievo straordinario che anche nell'opera («l'Imperatrice non ci prende ab-

²³ *La donna senz'ombra* cit., p. 847 «e in quell'attimo [...] l'ombra si sciolse dalle spalle della moglie del tintore».

bastanza dal punto di vista umano»²⁴ si era lamentato Strauss nel '15) assumerà la figura dell'Imperatrice, autentico motore della vicenda e simbolo semidivino che apprezza e accetta la nuova condizione di mortale.²⁵

Nella storia interiore di Hofmannsthal, *Die Frau ohne Schatten* dovrebbe rappresentare l'ultimo atto del suo lento cammino dalla pre-esistenza, dall'immersione paralizzante nella civiltà del passato, dal parossismo dell'esperienza estetizzante, all'impegno diretto con le cose; dall'universo del metaforico all'umana esistenza concreta, al «senso terribile della realtà», per usare le sue parole. Un ottimismo edificante, volontaristico guida la necessità di una redenzione attraverso l'immersione nell'umano, come quella compiuta da Parsifal, da Zarathustra, da Cristo, che si conclude – secondo un'ideologia umanistica che può essere di derivazione cristiana o buddista – «apprendendo il sentimento della compassione»,²⁶ offrendo il sacrificio di una parte di se stessi per una felice comunione con gli altri, con la convinzione che amare significa darsi interamente. E darsi – specificamente – nel matrimonio aspirando alla maternità, rifiuto di una sessualità sterile, così cara alla perversa Belle Epoque, nel momento in cui tutta l'Europa usciva da una terribile prova di violenza: quel legame celebrato nell'ingresso di Tamino e Pamina nel tempio massonico e da Beethoven in tutto il suo *Fidelio*; la più alta realizzazione dell'esistenza, come sosterrà anche Thomas Mann nello scritto *Sul matrimonio* del 1925: «l'unione dei sessi diviene il fondamento sacramentale di una comunità di vita e di destino votata a durare e a sopravvivere».²⁷

Se – come è stato fatto da molti studiosi – dell'opera letteraria di Hofmannsthal si può in larga misura dare un'interpretazione in chiave autobiografica (ed egli stesso ne ha fornito strumenti di lettura nel suo *Ad se ipsum*), i profili dei protagonisti della *Frau* hanno non poco della sua “storia” fantasiosamente ripensata: Barak come transfert del bonario e goloso (il fritto dei pesci) Strauss, la Tintora, si è visto, come trasfigurazione intenzionale di Frau Pauline; e non è priva di fondamento l'ipotesi che egli abbia inteso rappresentare se stesso nell'altera ed estetizzante figura dell'Imperatore che, dedito alla caccia (alla ricerca intellettuale?) e chiuso nella sua narcisistica

²⁴ Lettera del 15 aprile 1915, *Epistolario*, p. 317.

²⁵ «L'Imperatrice non ha una parte grande, eppure è la figura più importante. Non lo dimentichi mai. Ogni cosa ruota intorno al suo trasformarsi in essere umano: è lei, non l'altra, la 'donna senz'ombra'» scrive Hofmannsthal il 25 luglio 1914, *Epistolario*, p. 296.

²⁶ Lettera del 5 aprile 1915, *Epistolario*, p. 314.

²⁷ THOMAS MANN, *Sul matrimonio* (trad. I. Alighiero Chiusano), Milano, Feltrinelli, 1993, p. 51.

sublimità, non comprende l'angoscia della sua sposa, il suo desiderio di essere madre, e per questo sarà punito, trasformato in gelida pietra.

La figura dell'Imperatrice ha invece qualcosa di autenticamente messianico, difficilmente rapportabile a una figura storica. Le sue vicende liberatorie, il suo sacrificio, la sua positività fin dall'inizio del racconto sembrano attenuare il pessimismo intravisto da Roberto Calasso nel suo famoso scritto, secondo cui, «principe nella terra della Preesistenza, Hofmannsthal sentì quel dominio come una colpa acutissima», compiendo con la *Frau* un «tentativo mirabilmente fallito di salvarsi, opera in cui [...] si abbandona a fare il realismo socialista di se stesso, in cui affastella i simboli con ansia di moralizzatore». ²⁸ Si sarebbe tentati, invece, di giudicare che la grandezza etica e retorica della trasposizione musicale di Strauss abbia in qualche misura sostenuto l'impegno "predicatorio" del racconto, e che il miracoloso mondo della preesistenza vissuto dal giovane Loris, riassorbito e rigenerato nella celebrazione culturalistica delle nozze del *Rosenkavalier* e di Bacco e Arianna, abbia trovato un'ulteriore amplificazione nel racconto della *Donna*.

Forse Strauss non visse il suo rapporto familiare con Frau Pauline con altrettanto programmatica esaltazione, da affermare come Hofmannsthal che «ogni umana dignità è legata alla costanza, al non dimenticare, alla fedeltà», ma sul piano musicale la sintonia fra musicista e poeta, che celebra il coronamento della sua ricerca interiore anche sul piano dell'esistenza quotidiana, con la creazione di una famiglia e con la nascita di un figlio, non potrebbe essere più convincente nella sua grandiosa semplicità. Quando Calasso rileva quanto di volontaristico e consolatorio ci sia in quest'opera, si sforza di cogliere un possibile fallimento nella ricerca di Hofmannsthal, e sembra non tenere nel giusto conto la stupenda risposta che a quegli ideali è data nella veste musicale, l'atteggiamento tutt'altro che intellettualistico assunto da Strauss musicista, che potenzia ed esalta i contenuti, al di là della raffinatezza della pagina scritta. Si pensi, solo per fare un esempio, che nella stesura in forma di racconto della *Frau* non figura il consolante coro notturno alla fine del primo atto; ma Strauss, nel dare voce a questo episodio, ha avuto la meglio sugli aggiustamenti "postumi" del poeta, che si è come rattrappito e impoverito in quella che dovrebbe essere la stesura più autentica, la definitiva; e gli ha mostrato come il Mondo delle Idee non fosse sufficiente e come con l'involucro musicale ne potessero nascere emozioni forse meno raffinate ma più profonde. E ancora si considerino i lunghi episodi lirici amorosi, pretesi da Strauss per dare un'illustrazione meno convenzionale e rapida ai processi emotivi dei personaggi al III atto, che Hofmannsthal ancora una volta non riverserà nella sua fiaba. È così che, deponendo ogni distacco intellettuale,

²⁸ ROBERTO CALASSO, *La bella tenebra*, in *I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991 (ma l'articolo è del 1986), p. 472.

ogni imbellettatura stilistica, Strauss può consegnare al teatro del Novecento l'«ultima opera romantica»²⁹, di splendida coerenza e compattezza musicale, che stravolge e mette in discussione la sua apparenza di uomo scettico e disincantato, e fa raggiungere all'intesa con il suo poeta vertici poco men che sublimi. Si pensi in quale disorientamento si trovasse l'Europa nei primi decenni del secolo, e come quest'opera di alta letteratura potesse essere l'interpretazione trasfigurata delle aspirazioni di rigenerazione dopo gli sconvolgimenti della prima guerra mondiale, non più una pacificante raffigurazione destinata all'opulenta borghesia dell'età guglielmina, spazzata via da quel conflitto. L'invito ad amare, l'impegno a condividere le sofferenze degli umili, ad elevarli con atti di carità non può essere più un messaggio per una classe dominante alla ricerca di giustificazioni a un potere che non ha più; e l'opera di Hofmannsthal-Strauss può aspirare così a significazioni più alte e generali.

La più grande amarezza, nel chiudere le ultime pagine (ed ascoltando il celestiale coro dei figli non-nati intonato da Strauss), di questo lavoro «troppo superiore al livello del mondo culturale odierno, almeno fino a quando è questo il mondo che dovrebbe riempire i teatri»,³⁰ sta nel pensare agli ultimi momenti dell'esistenza di Hofmannsthal: al matrimonio compiuto forse volontaristicamente da un uomo raffinato, forse bisessuale, al suo figlio, che suggellava la manniana sacralità del rapporto uomo-donna, e al terribile suicidio del giovane. Un gesto che appariva come la crudele negazione di tutti i contenuti che la *Frau ohne Schatten* aveva glorificato, e che la successiva, immediata morte (o forse ancora un suicidio?) del padre Hofmannsthal farà saltare per aria, in una tragedia improvvisa e angosciante.

Non è casuale che la fortuna tardiva della *Donna senz'ombra* in teatro e sulla pagina scritta si collochi nel nostro tempo, a distanza di decenni: all'inizio del XXI secolo, il messaggio di positività morale che ne scaturisce torna a risuonare con immutata validità, in mezzo a un'umanità tormentata, assetata di certezze, alla ricerca di leggi universali dimenticate e di valori etici assoluti.

²⁹ Lettera di Strauss a Hofmannsthal del 28 luglio 1916, *Epistolario*, p. 372.

³⁰ Lettera di Strauss del 6 giugno 1918, *Epistolario*, p. 429.

“IN – CORO”

UN PROGETTO DI FORMAZIONE MUSICALE DI BASE.

Maria Petrelli – Maurizio Gagliardi

Questo contributo illustra brevemente il percorso progettato e realizzato presso la Scuola Primaria “Giulio Bechi” dell’Istituto Comprensivo “Piero della Francesca” di Firenze. Esso restituisce, seppur in minima parte, il valore positivo di un’esperienza innovativa e particolarmente efficace, che è stata organizzata da un gruppo di insegnanti motivati e testardi, che hanno creduto fortemente nel valore formativo globale dell’esperienza musicale e hanno voluto dare corpo a questo convinzione realizzando un coro ed un’orchestra di bambini dai sei agli undici anni. L’iniziativa ha ricevuto apprezzamenti a tutti i livelli, compreso quello istituzionale, che ha riconosciuto il progetto fra i dieci più innovativi selezionati dall’Ufficio Scolastico Regionale della Toscana.¹



¹ Si tratta del Progetto GOLD Musica 2020 che ha selezionato le migliori iniziative musicali delle scuole della Toscana, promuovendo un corso di formazione specifico per i direttori di cori di bambini e realizzando alcune giornate di presentazione presso il Conservatorio di Musica “Luigi Cerubini” di Firenze.

PERCHÉ FARE MUSICA A SCUOLA?

“Fruire e fare musica occupano uno spazio considerevole nella vita dei bambini, adolescenti e giovani, mentre il tempo e lo spazio della pratica musicale nella scuola risultano ancora carenti e marginali nella organizzazione degli apprendimenti. La pratica musicale, nei suoi processi di esplorazione, comprensione e apprendimento, deve invece appartenere a tutti i percorsi scolastici. Essa mette in moto una feconda interazione tra i due emisferi del cervello umano che migliora le capacità di apprendimento e facilita lo svolgimento di operazioni complesse della mente e del corpo” (dal Piano Nazionale “Fare musica tutti” a cura del Comitato Nazionale per l’apprendimento pratico della musica).

È ormai diffusa anche nella pratica didattica considerare il bambino come un soggetto olistico in cui viene superato il dualismo “mente – corpo” e la musica si inserisce legittimamente in questa unità perché sappiamo che essa coinvolge tutti gli aspetti della percezione umana: sensoriale – cognitivo – corporeo.

MOTIVAZIONI E IDEE GUIDA DELL’ESPERIENZA

“Ci piace pensare alla scuola come a uno spazio-tempo di ricerca, di avventura e di gioco, di esplorazione e di sperimentazione del possibile, luogo dell’immaginazione, del come se, occasione di dialogo, di messa in campo di risorse, di realizzazione di progetti e desideri. L’orizzonte, il campo, l’area non è la musica ma l’esperienza umana e sociale della musica: ciò significa fissare il nostro interesse sulla relazione persona-musica, considerando la nostra azione educativa come opportunità di formazione delle persone in funzione dei significati che la relazione col suono-musica assume per loro. Poniamo quindi il valore dell’educazione con la musica ad un livello superiore all’educazione alla musica, non escludendo però quest’ultima semplicisticamente, bensì inglobandone il senso nella prima e coordinandola operativamente in funzione dei progetti umano-sociali e del contesto educativo”.²

Partendo da questa premessa del gruppo musica del MCE riteniamo si possa tratteggiare un percorso che valorizzi la musica come parte integrante della formazione di base.

Il *Documento sui contenuti essenziali per la formazione di base*, anche se ormai datato, forniva indicazioni precise, in questa direzione, affermando che il concetto di persona deve essere inteso come un “sistema integrato di linguaggi della mente e del corpo”. Nello specifico, il linguaggio musicale

² *L’educazione musicale nella scuola di base*, Gruppo Musica del Movimento di Cooperazione Educativa (MCE).

opera proprio in questa direzione perché non c'è attività musicale in cui non si assista ad una dialettica fra la sfera cognitiva, emotiva e psicomotoria. Il linguaggio è lo strumento con cui l'uomo traduce in simboli e segni il suo pensiero e i suoi sentimenti, quindi se riconosciamo pari dignità alla musica, come uno dei tanti modi in cui l'uomo può esprimersi, collaboreremo ad un ulteriore sviluppo cognitivo e alla costruzione di nuove conoscenze nei ragazzi. Infatti, l'analisi dei *segni* propri di più linguaggi fornisce occasioni plurime alla formazione della capacità di simbolizzazione e formalizzazione. Attraverso l'esperienza artistica, sia di tipo produttivo che ricettivo, il ragazzo usufruisce di esperienze estetiche ed emotive significative che ne ampliano le vedute e la formazione della personalità.

Poiché l'arte è caratterizzata dall'ambiguità, dalla pluralità dei significati, dal cambiamento continuo, attraverso essa, i giovani acquisiscono la capacità di confrontarsi e relazionarsi con ciò che è diverso, mutevole; familiarizzano con l'idea che il mondo esperibile non sempre ha risposte certe e si possono prendere in considerazione più prospettive.

Mi sembra utile a questo punto inserire una descrizione pratica di un progetto realizzato in una scuola primaria di Firenze per osservare come tutto ciò che è stato detto a livello teorico, si traduce poi nella "didattica del fare musica".

Descrizione esperienza

SCUOLA / LUOGO / SOGGETTI COINVOLTI

Dall'anno scolastico 2006/2007, la Scuola Primaria "Giulio Bechi" dell'I.C. "Piero della Francesca" di Firenze, è stata impegnata in un progetto musicale che ha visto coinvolte tutte le classi del plesso (dalle classi prime alle classi quinte). Ciò ha permesso la formazione di un coro di circa 250 bambini. Dopo un'indagine svolta dall'insegnante responsabile del progetto, è emerso che alcuni bambini dell'istituto studiano uno strumento nelle varie scuole musicali presenti sul territorio, così è stato deciso di affiancare al coro una piccola orchestra di archi, fiati, tastiere, chitarre e percussioni, sulla base dei dati rilevati. L'idea dell'orchestra era nata un po' per caso proprio per valorizzare quei bambini che portavano all'interno della scuola un "qualcosa in più" senza voler essere niente di elitario, le classi partecipano interamente nel coro e l'orchestra è solo un valore aggiunto.

RISORSE

Il progetto è stato realizzato da due insegnanti interni alla scuola con competenze musicali specifiche, essendo entrambi diplomati al Conservatorio e laureati in Storia della Musica. Il progetto è stato finanziato con il Fon-

do d'Istituto su delibera del Collegio Docenti per tre anni consecutivi, mentre per l'anno in corso, a causa della riduzione del Fondo d'Istituto, il progetto ha subito un arresto momentaneo. Gli interventi si sono svolti all'interno dell'orario scolastico con cadenza quindicinale ed in orario aggiuntivo per gli insegnanti coordinatori.

I bambini facenti parte dell'orchestra sono stati impegnati nel laboratorio orchestrale per due ore ogni quindici giorni (sempre all'interno dell'orario scolastico) dal mese di febbraio fino al mese di maggio.

Le esercitazioni sono avvenute nella stanza degli audiovisivi presente nel plesso di appartenenza. Le prove congiunte con orchestra e coro si sono invece svolte nell'auditorium dell'istituto, che è anche il luogo dove è stato poi allestito lo spettacolo finale.

MODALITÀ ORGANIZZATIVE E STRATEGIE

Le lezioni all'interno delle classi si sono così articolate: l'insegnante responsabile della formazione del coro ha incontrato le classi singolarmente per almeno una lezione, in cui sono stati affrontati giochi e tecniche di respirazione, di emissione di voce, percezione corporea ecc... In seguito gli incontri sono stati accorpati per fasce di classi. Ad ogni classe è stata affidata una canzone che per ogni anno ha avuto un tema diverso. L'insegnante responsabile della formazione dell'orchestra ha previsto incontri settimanali e/o quindicinali di due ore, in cui i bambini hanno affrontato l'esecuzione dei brani di accompagnamento al gruppo corale. Per valorizzare anche quelle classi in cui non sono presenti "bambini-musicisti" è prevista la formazione di una sezione di strumenti ritmici affidata a questi bambini che non hanno una formazione musicale di base, richiesta invece per il gruppo orchestrale. La scelta dei bambini a cui affidare la parte ritmica verrà affidata agli insegnanti di classe che sceglieranno secondo una logica che risponde ad esigenze particolari: per esempio bambini con difficoltà che potrebbero invece trovare un valido stimolo attraverso questa attività così coinvolgente.

Le prove finali hanno visto i due gruppi, corale e strumentale, impegnati unitamente per l'esecuzione del saggio finale.

La scelta dell'operatività musicale è stata orientata su questi due aspetti:

- Il coro ed il laboratorio di vocalità espressiva.
- Il laboratorio strumentale d'insieme, nella forma dell'orchestra allargata formata da archi, fiati, tastiere, percussioni e chitarre.

FASI E TEMPI DI ATTUAZIONE

Il progetto, per tutti e tre gli anni, ha avuto inizio dal mese di novembre, per avere poi una cadenza più incisiva nel secondo quadrimestre, dai mesi di febbraio-marzo, per la realizzazione dello spettacolo finale che ha avuto anche una funzione di verifica del lavoro svolto. Lo spettacolo finale si è sempre svolto all'interno dell'Auditorium dell'istituto, anche se in futuro si auspica di poter accedere ad una struttura più idonea sia da un punto di vista acustico che di visibilità dell'esperienza.



Alcuni momenti, prima dello spettacolo finale

Il saggio finale generalmente si è così articolato:

1. brano strumentale iniziale
2. Brano corale comune di inizio
3. brano diversificato per fasce di classe (un brano per le prime, uno per le seconde...)
4. Brano corale conclusivo
5. Brano strumentale di chiusura dello spettacolo

REPERTORIO

Ogni anno tutte le classi dell'istituto hanno scelto un tema comune su cui impostare tutta la programmazione didattica, per cui anche la scelta delle canzoni del progetto "In – Coro" è stata orientata nella direzione di questa grande area tematica:

2006/2007: Filastrocche, Poesie (nello spettacolo di dicembre il repertorio verteva sui canti tradizionali natalizi)

2007/2008: I sogni

2008/2009: Le tradizioni popolari italiane

DOCUMENTAZIONE PRODOTTA

- Testi e partiture
- Videoregistrazioni
- Fotografie
- Audioregistrazioni

VERIFICA E VALUTAZIONE

Dato il carattere specifico della musica che si esplica nell'immediatezza dell'evento sonoro, direi che la verifica è possibile effettuarla ogni volta che si affronta l'esecuzione di qualsiasi brano, perché c'è un riscontro immediato.

Il saggio finale rappresenterà la parte "visiva" e spettacolare del percorso, ma credo che sia fondamentale porre l'accento sulla valenza della crescita educativa e formativa che un percorso del genere potrà tracciare. La verifica più stimolante risiede nella speranza che questi piccoli semi, un giorno, facciano germogliare in questi bambini l'interesse per questo meraviglioso linguaggio con cui l'uomo, fin dall'antichità, si è espresso.

TESTI E PARTITURE

- A. Amplatz, *Lupo, lupo, che fai?* Amo, Rovereto
- G. Rodari – M. Piatti – M. Deflorian, *È arrivato un bastimento carico di...*, Civitate Christiana Assisi
- M. Piatti – M. Deflorian, *C'era una volta o forse due*, Edizioni fonografiche e musicali pro Civitate Christiana, Assisi
- Canzoni della tradizione popolare italiana
- Canzoni tradizionali natalizie
- Partiture facilitate per piccola orchestra
- Grazia Abbà, *Chi pecora si fa lupo lo mangia*, Rugginenti
- Giorgio Ubaldi, *Cantintondo*, Carrara
- Nicola Conci, *Musica dolce*, Suvini Zerboni
- AA.VV., *Giro giro canto*, Feniarco
- Sebastian Korn, *Giocanto*, Associazione gruppi corali di Verona
- Uli Fuehre, *Stimmicals*, Fidula
- AA.VV., *Musik*, Verlag Schweizer Singbuch Oberstufe
- Lorenz Maierhofer, *Sing & Swing. Das Chorbuch*, Helbling

BIBLIOGRAFIA

FRANÇOIS DELALANDE, *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare ascoltare musica*, Guardabasso G. e Marconi L. (a cura di), Bologna, Clueb, 1993.

JOHANNELLA TAFURI – GARY E. MCPHERSON (a cura di), *Orientamenti per la didattica strumentale. Dalla ricerca all'insegnamento*. Lucca LIM, 2007.

Documento sui contenuti essenziali per la formazione di base.

OH, LADY BE GOOD! DI GEORGE E IRA GERSHWIN:
L'INTERPOLAZIONE A BROADWAY FRA
PROBLEMI DI VEROSIMIGLIANZA ED ESIGENZE SPETTACOLARI

Lorenzo Puliti

Gli studi finora dedicati alle canzoni di George e Ira Gershwin sono numerosi e incentrati perlopiù sull'analisi dello stile compositivo: Jon Alan Conrad, Allen Forte e Alec Wilder hanno condotto indagini approfondite sulla struttura e sul vocabolario armonico/melodico delle canzoni;¹ Deena Rosenberg e Stefano La Via hanno esaminato i song dal punto di vista del rapporto parole-musica;² Gianfranco Vinay ha posto in rilievo i tratti distintivi che imprimono alle canzoni gershwiniane la loro sigla inconfondibile.³

Scarsa è però l'attenzione dedicata finora allo studio dei song in rapporto al loro originale contesto di diffusione, il teatro musicale di Broadway. Le canzoni dei fratelli Gershwin erano sì diffuse come hit individuali attraverso la pubblicazione a stampa e le moderne tecniche d'incisione del suono (rulli di pianola e fonografo), ma il loro trampolino di lancio, che le presentava per

¹ JON ALAN CONRAD, *Style and Structures in Songs by George Gershwin, Published 1924-1938*, tesi di dottorato, Indiana University, 1985; ALLEN FORTE, *The American Popular Ballad of the Golden Era. 1924-1950*, Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 147-77; ALEC WILDER, *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950* New York, Oxford University Press, 1972, pp. 121-62. Solo il primo di questi studi è interamente dedicato a Gershwin. Per un approfondimento sulle ultime canzoni gershwiniane si veda STEPHEN E. GILBERT, *Nice Work: Thoughts and Observations on Gershwin's Last Songs*, in *The Gershwin Style: New Looks at the Music of George Gershwin*, a cura di Wayne Joseph Schneider, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 67-94.

² DEENA ROSENBERG, *Fascinating Rhythm: The Collaboration of George and Ira Gershwin*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997; STEFANO LA VIA, *Poesia per Musica e Musica per Poesia. Dai Trovatori a Paolo Conte*, Roma Carocci, 2006, pp. 178-89, 193-225 (CD incluso).

³ GIANFRANCO VINAY, *L'Arte della Semplicità*, in *Gershwin*, a cura di Gianfranco Vinay, Torino, EDT, 1992, pp. 220-39. In aggiunta a questi studi si ricordano le numerose osservazioni stilistiche che si possono trovare in biografie e pubblicazioni più generiche su Gershwin. A titolo esemplificativo si citano qui WALTER RIMLER, *A Gershwin Companion: A Critical Inventory & Discography, 1916-1984*, Ann Arbor, Popular Culture, 1991 e ISAAC GOLDBERG, *George Gershwin: A Study in American Music*, New York, Simon & Schuster, 1931 (ristampato con un supplemento di Edith Garson, una prefazione e discografia di Alan Dashiell, New York, F. Hungar Publications, 1958).

la prima volta al pubblico testandone fin da subito il gradimento, era la commedia musicale di Broadway, che invogliava gli spettatori a comprare le edizioni in fascicolo disponibili negli stessi teatri.

Come veniva interpolata una canzone in un musical di Broadway? Con quali problemi gli autori si scontravano nell'inserimento delle canzoni in un dramma? Quali erano le principali preoccupazioni dei fratelli Gershwin e dei bookwriters (gli autori del testo drammatico)? Come si assicurava un'interpolazione funzionale alle esigenze spettacolari di Broadway e al tempo stesso credibile dal punto di vista drammatico? Che tipo di adattamenti richiedeva l'inserimento di una canzone in scena?

Per rispondere esaurientemente a tali domande sarebbe opportuno esaminare la collocazione scenica di un corpus considerevole di canzoni, un'indagine che richiederebbe una trattazione ben più ampia di un singolo saggio e che ancora attende di essere compiuta sistematicamente.⁴ In questo contributo si proporrà un primo esempio di studio sull'argomento, incentrato su una delle più celebri canzoni dei fratelli Gershwin, *Oh, lady be good!*, diffusa nel 1924 nel musical *Lady, be good!*⁵ I documenti disponibili (tutti conservati alla Library of Congress, Washington DC) permettono di ricostruire l'itinerario della canzone dalla sua creazione fino al suo adattamento in sce-

⁴ Per una ricostruzione del contesto teatrale delle 18 canzoni gershwiniane poi confluite nel George Gershwin's Song-book del 1932 si veda LORENZO PULITI, *Le canzoni del Song-book di George Gershwin: teatro ed editoria musicale*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2010. Per approfondimenti sul contesto scenico di alcune canzoni scritte da Gershwin per il genere teatrale della rivista si veda MARYLIN JANE PLOTKINS, *Irvin Berlin, George Gershwin, Cole Porter and the spectacular revue: the theatrical context of revue songs from 1910 to 1937*, tesi di dottorato, Tufts University, 1982. Un'incisione sonora in cui si tenta di ricostruire l'intero musical *Lady, be good!* è stata curata da Tommy Krasker (Elektra Nonesuch 79308-2, 1992), tuttavia questo tipo di restituzione risente di due limiti: le sezioni recitate non sono state incluse, non permettendo così di evincere informazioni sostanziali circa l'inserimento delle canzoni; al contempo l'incisione non è filologicamente incentrata sulla prima di Broadway, ma rappresenta piuttosto l'esito della commistione di più versioni. Il risultato di questa operazione è stato ben sintetizzato da Block: una versione dello spettacolo «che né il pubblico presente alla prima di Broadway, né quello di qualsiasi altra serata può avere mai visto o sentito». GEOFFREY BLOCK, *The melody (and the words) linger on: American musical comedies of the 1920s and 1930s*, in *The Cambridge companion to the musical*, a cura di William A. Everett e Paul R. Laird, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 95.

⁵ Il musical *Lady be good!*, dopo il consueto giro di prova a Philadelphia, fu inaugurato al Liberty Theatre di New York il 1° dicembre 1924 e rimase in cartellone fino al 12 settembre 1925, collezionando ben 330 rappresentazioni. La popolarità conseguita fruttò anche un tour sulla West Coast, con una compagnia diversa da quella della produzione originale, che ebbe come tappe principali le città di San Francisco e Los Angeles. Il cast originale dopo la chiusura di Broadway portò lo spettacolo a Washington DC e Boston. Lo spettacolo fu esportato anche in Inghilterra. Il tour è ricostruibile grazie alla raccolta di recensioni e articoli di giornale presenti negli archivi di Washington DC. Scrapbooks, George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 72-101.

na, mostrando anche tutte le varie ipotesi che gli autori presero in considerazione per il suo inserimento nello spettacolo.⁶

Lady, be good! fu un musical importante nella carriera dei fratelli Gershwin, in quanto segnò per la prima volta la collaborazione in pianta stabile di George e Ira, una coppia che avrebbe fatto la fortuna di Broadway negli anni successivi fino alla morte di George (1937).⁷ Il musical si avvale del talento di altri grandi personaggi del mondo dello spettacolo, come i bookwriters Guy Bolton e Fred Thompson,⁸ nonché di due performers che proprio con *Lady, be good!* si sarebbero consacrati in terra americana come stelle di prima grandezza: Fred e Adele Astaire.⁹

Lady, be good!, prodotto da Alex Aarons e Vinton Freedley, fu inoltre il primo grande musical di successo nella carriera di George Gershwin,¹⁰ un successo tale da costituire non solo il modello per le successive produzioni dei due fratelli (*Tip-Toes*, *Oh, Kay!*, *Funny face*, *Girl crazy*), ma anche il paradigma di riferimento per le commedie musicali degli anni successivi. Molti storici hanno sottolineato come con *Lady, be good!* si sia definitivamente

⁶ Alla Library of Congress sono disponibili il manoscritto autografo della canzone, la versione del copista, due copie del testo drammatico, il book di *Lady, be good!*, numerose varianti testuali della canzone, l'originale pubblicato e altre interessanti versioni edite. Tutto il materiale su *Oh, lady be good!* è reperibile in *Music from shows*, George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 12, folder 27-29. I due book di *Lady, be good!* sono invece consultabili al Copyright Office, D70606 e nella Danny Kaye and Sylvia Fine Collection, Library of Congress, box 854, folder 1.

⁷ George e Ira avevano già scritto delle canzoni insieme, ma non avevano mai lavorato prima a un'intera produzione. Per Ira (che negli anni precedenti aveva scritto testi per canzoni sotto lo pseudonimo Arthur Francis) si trattava dell'esordio come lyricist per un'intero spettacolo. Il paroliere era all'epoca ancora poco conosciuto, come si evince da una recensione della prima di Broadway in cui, non conoscendo Ira Gershwin, il giornalista ipotizzò che si trattasse del fratello dell'ormai celebre George: «[...] presumably his brother [...]». "Lady be good" looks good for season's run, [2 dicembre] 1924, testata non identificata (George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 72, book 1).

⁸ Guy Bolton era particolarmente conosciuto al tempo, soprattutto per il lavoro svolto con Jerome Kern e P.G. Wodehouse nei musical del Princess Theatre. Per approfondimenti si veda LEE DAVIS, *Bolton and Wodehouse and Kern: the men who made musical comedy*, New York, James H. Heineman, 1993. Fred Thompson era un esperto commediografo inglese che aveva lavorato a spettacoli di successo in patria prima di trasferirsi a New York. HOWARD POLLACK, *George Gershwin: his life and work*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 327.

⁹ Fred e Adele Astaire avevano riscosso un successo clamoroso in Inghilterra con lo spettacolo *Stop flirting* (455 rappresentazioni), una revisione della produzione americana *For goodness sake* alla quale lo stesso Gershwin aveva partecipato con due interpolazioni (*Someone* e *Tra-la-la*).

¹⁰ Gershwin aveva fino a quel momento colto il successo con singoli hit (ad esempio *Swanee*), riviste (*George White's Scandals*) e composizioni da concerto (*Rhapsody in blue*). Il musical gershwiniano di maggior successo prodotto fino a quel periodo negli Stati Uniti fu *La La Lucille* del 1919, che collezionò 104 rappresentazioni.

consolidata la differenziazione fra «the up-to-date and the old-fashioned»,¹¹ fra ciò che rappresentava la modernità, di stampo decisamente americano, e ciò con cui si identificava la tradizione, ancora legata a una produzione artistica europea. I generi del musical e dell'operetta, fino ad allora spesso confusi e non sempre nettamente distinguibili, si differenziarono così chiaramente dal 1924 con l'inaugurazione del nuovo musical di Gershwin.¹²

Eppure *Lady, be good!* non propose grandi innovazioni nell'ambito del genere, anzi agli osservatori contemporanei parve piuttosto in linea con le produzioni del tempo, «a quite typical musical comedy» in cui «there is no particular trend or revolutionary idea [...] for it is strictly along conventional musical comedy lines».¹³ Il merito del primo musical dei fratelli Gershwin fu in realtà quello di portare a una soluzione compiuta ed efficace gli elementi che informavano la commedia musicale americana già negli anni precedenti (musiche influenzate dal jazz, una scenografia moderna, una forte enfasi sulla danza e un intreccio basato su personaggi, ambientazioni e problematiche contemporanee), e ciò che colpì i critici fu proprio la qualità e la cura nella realizzazione dello spettacolo, in contrasto con la comune tendenza al “guazzabuglio” in stile Broadway, dove, secondo una prassi ancora influenzata da generi come rivista o vaudeville, lo spettacolo era sovente tenuto insieme da un intreccio esile, la cui funzione unificante veniva continuamente minata dall'inserimento di esibizioni comiche estemporanee e canzoni non pertinenti alla storia.¹⁴

¹¹ RICHARD CRAWFORD, *American musical life: a history*, New York, Norton & Company, 2001, p. 664. Secondo Crawford il mese di dicembre del 1924 si aprì con due spettacoli che rappresentarono proprio questo “abisso” fra il tradizionale e il moderno; l'operetta *The student prince* (inaugurata il 2 dicembre, con musica di Sigmund Romberg e parole di Dorothy Donnelly) e *Lady, be good!*

¹² La tendenza a far coincidere *Lady, be good!* con una vera e propria linea di demarcazione è condivisa, oltre che da Crawford, da altri storici. Bordman ha scritto: «*Lady, be good!* [...] presented critics and playgoers with another distinct kind of book musical. They now could choose between otherworldly operettas offering soaring lyric, European-influenced music and up-to-the-minute musical comedies, enlivened by less grandiose, patently American musical mannerisms. [...] the two types [...] rarely would be fudged or confused again [...]». GERALD BORDMAN, *American musical comedy: from Adonis to Dreamgirls*, New York, Oxford University Press, 1982, pp. 122-123. Una simile prospettiva si ritrova in G. BLOCK, *The melody (and the words) linger on...*, cit., pp. 77-100.

¹³ “*Lady be good!*” presented at the Liberty, [2 dicembre] 1924, testata non identificata (Scrapbook, George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 72, book 1) e “*Lady, be good!*” at the Forrest, 18 novembre 1924, testata non identificata (Scrapbook, George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 72, book 1).

¹⁴ In realtà vi erano stati musical che tentarono di riformare il “guazzabuglio” di Broadway, ad esempio le produzioni del Princess Theatre, ma tali spettacoli non fecero scuola. L. DAVIS, *Bolton and Wodehouse and Kern...*, cit.

Una recensione del 18 novembre 1924 rende l'idea di come, agli occhi dei contemporanei, *Lady, be good!* si differenziasse dalle produzioni coeve:

“Lady, be good” could hardly be much better. It’s one of those shows that reveal careful planning, dextrous thought, indefatigable drilling. It’s not one of the sketchy things chucked at the public all compact of minor vaudevillans, a big name or two, scenery from somewhere, a chorus form somewhere else and jests and jingles from the Lord knows where, with a score those tintinnabulations echo all the recent success of tin pan alley.¹⁵

L’attenta pianificazione e la cura dei particolari si concretizzò nella volontà di non sacrificare la verosimiglianza drammatica e la credibilità del rapporto canzoni/intreccio in favore delle esigenze scenico-spettacolari. Come ricorda Fred Astaire, George Gershwin teneva particolarmente a questo aspetto:

We often got together and discussed what kind of number made sense for such and such a spot – or decided that would be a place for another kind of number. We get concerned about finding ways to get into a number the right way. The placement of songs and their relationship with plot and characters mattered to George a great deal. He wanted the song to work in context, to have a good reason why a character would break into song at a particular point.¹⁶

Quest’attenzione al rapporto canzoni/intreccio fu determinante anche nell’interpolazione di *Oh, lady be good!*, la canzone che, fatta ascoltare a Guy Bolton e Fred Thompson poco tempo prima che lo spettacolo andasse in prova, colpì gli autori a tal punto da indurli a cambiare il titolo della produzione da *Blacked eyed Susan* a *Lady, be good!*¹⁷

Il pezzo scritto da George basava la sua sigla caratteristica su un’accelerazione del ritmo prosodico ottenuta attraverso una terzina su cui Ira piazzò “strategicamente” il titolo della canzone.

¹⁵ “Lady, be good” always on its toes, 18 novembre 1924, testata non identificata (Scrapbook, George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 72, book 1).

¹⁶ Citato in D. ROSENBERG, *Fascinating rhythm...*, cit., p. 81.

¹⁷ IRA GERSHWIN, *Lyrics on several occasions: selections of stage & screen lyrics written for sundry situations; and now arranged in arbitrary categories to which have been added many informative annotations & disquisitions on their why & wherefore, their whom – for, their how; and matters associative*, New York, Omnibus Press, 1978 (orig. edit. New York, Knopf, 1959), pp. 87-88.



Oh, sweet and lovely lady be good Oh lady be good to



me!

Il testo che Ira mise a punto fu chiaramente pensato per una situazione amorosa: la supplica a una donna da parte di un uomo che cerca di attenuare la propria solitudine.¹⁸

OH, LADY BE GOOD!

parole di Ira Gershwin, versione sheet music, Harms Inc., ©1924.¹⁹

Verse 1: Listen to my tale of woe,
It's terribly sad, but true:
All dressed up, no place to go,
Each ev'ning I'm awf'ly blue.
I must win some windsome miss;
Can't go on like this.
I could blossom out, I know,
With somebody just like you.
So –

Refrain 1: Oh, sweet and lovely lady, be good.
Oh, lady, be good to me!
I am so awf'ly misunderstood,
So, lady, be good to me.

Oh, please have some pity –
I'm all alone in this big city.

¹⁸ La canzone divenne così popolare nella sua tipica espressione di supplica rivolta a una donna da essere assorbita sia nel linguaggio comune sia in quello letterario. Deena Rosenberg ha segnalato una citazione esplicita in una poesia di Ezra Pound. D. ROSENBERG, *Fascinating rhythm...*, cit., p. 104.

¹⁹ Due copie della canzone sono consultabili alla Library of Congress: Music from shows, George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 12, folder 27-29 e Music Division, Library of Congress, M1508.

I tell you
I'm just a lonesome babe in the wood,
So, lady, be good to me.

Verse 2: Auburn and brunette and blonde,
I love 'em all, tall or small.
But somehow they don't grow fond,
They stagger but never fall.
Winter's gone, and now it's Spring!
Love! Where is thy sting?
If somebody won't respond,²⁰
I'm going to end it all,
So,

Refrain 2: Oh, sweet and lovely lady, be good.
Oh, lady, be good to me!
I am so awf'ly misunderstood,
So, lady, be good to me.

This is tulip weather
So let's put two and two together.

I tell you
I'm just a lonesome babe in the wood,
So, lady, be good to me.

Per canzoni d'amore come questa c'era abbondante spazio nell'intreccio di *Lady, be good!*, concepito, come la maggior parte dei musical del periodo, intorno a una serie di vicende sentimentali. La storia raccontava infatti di due fratelli sul lastrico (Dick e Susie Trevor, interpretati da Fred e Adele Astaire) che, nel tentativo di migliorare la loro condizione economica, compromettevano i loro rapporti con i rispettivi amanti (Shirley Vernon e Jack Robinson). La commedia si scioglieva poi, secondo le convenzioni del tempo, con i protagonisti che risolvevano i loro problemi finanziari e si riconciliavano con le persone amate; l'happy ending si arricchiva inoltre con la formazione di altre due coppie secondarie (Watty Watkins e Josephine Vandewater e Daisy Par-

²⁰ Alla Gershwin Collection è presente una versione del testo in cui la parte finale del terzo verso (le ultime due sillabe) è scambiata con quella del settimo. Terzo verso: «But somehow they don't respond»; settimo verso: «If somebody won't grow fond». Typescript lyric sheets; [6]p., Music from shows, George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 12, folder 27-29. L'assenza di tale variante nel book e nelle edizioni a stampa induce a ritenerla anteriore.

ke e Bertie Bassett) e il musical si concludeva così con l'annuncio di ben quattro matrimoni.²¹

Dopo aver considerato diverse ipotesi di collocazione, gli autori decisero di inserire la canzone come ultimo numero prima del finale di primo atto, in coincidenza con un importante snodo dell'intreccio.²² Watty Watkins, astuto avvocato dei fratelli Trevor interpretato da Walter Catlett, ha elaborato un piano per risolvere i problemi economici che lo accomunano ai due fratelli: far impersonare a Susie la vedova di un certo Jack Robinson allo scopo di incassarne l'eredità (a fine dramma si scoprirà che Jack Robinson, oltre a non essere morto, è anche l'innamorato di Susie, la quale ne aveva sempre ignorato l'identità). La giovane squattrinata non pare però particolarmente entusiasta della proposta di Watty:

Susie: But how could I pretend to be her?

Watty: You might nibble an any or two. There's fifty thousand berries in it for you if you'll do it.

Susie: Fifty thousand? Oh, gosh, I need the money terribly. Dick is threatening to do something desperate.

Watty: Then you will?

Susie: I can't

Watty: Sure you can. Haven't you any heart? Think of this poor little lady languishing in a Mexican aliboose--looking at the world through an iron fence. Just think of it? Bars all around her and she can't get a drink. Don't you see---if you'd only go and get her money for her she could buy Mexico and make ear-biting a national pastime.

Susie: I'd never get away with it!

Watty: Yes you could.

Susie: I wouldn't dare.

Watty: Oh, yes, you would! Come on Sue, for my sake, oh! Sweet lady be good --!"²³

²¹ GUY BOLTON - FRED THOMPSON, *Lady, be good!*, Copyright Office, Library of Congress, depositato l'11 febbraio 1925, D70606.

²² Tale collocazione è confermata dal book, dal programma di sala e dallo stesso Ira Gershwin. G. BOLTON - F. THOMPSON, *Lady, be good!*, cit., pp. 42-43; RICHARD C. NORTON, *A chronology of American musical theater*, vol. I, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 387; I. GERSHWIN, *Lyrics on several occasions...*, cit., p. 87.

²³ G. BOLTON - F. THOMPSON, *Lady, be good! Act I*, cit., p. 42.

Il dialogo si chiude con quello che viene solitamente chiamato music cue, la battuta che fornisce l'attacco alla canzone, spesso anticipandone alcune parole chiave (in questo caso «Sweet lady be good»). La canzone *Oh, lady be good!* è dunque riportata interamente nel testo drammatico subito dopo il dialogo fra Watty e Susie, anche se con un'interessante variante rispetto alla versione pubblicata. All'incipit del brano è infatti aggiunto il seguente refrain:

Refrain di *Oh, lady be good!*, versione del book.²⁴

(Chorus sing to Susie)

Oh, sweet and lovely Susie, be good.
Oh Susie, be good to me!
I am so awf'ly misunderstood,
So Susie be good to me.

Oh, please have some pity.
I'm all alone in this big city.

I tell you-
I'm just a lonesome babe in the wood...
Oh, Susie be good to me.

(«Susie exits L.I. Girls enter»)

Da notare come la supplica non si rivolga più a una lady generica, ma a Susie («Oh, sweet and lovely Susie, be good») e a esplicitarla non sia Watty ma un coro presumibilmente maschile («Chorus sing to Susie»). L'incalzare del coro induce Susie a fuggire di scena («Susie exits L.I. Girls enter») dando così il cambio alle girls. Watty può adesso cantare la canzone dall'inizio rivolgendosi direttamente a loro, seguendo la struttura della versione pubblicata (verse, refrain, verse, refrain).²⁵

Tale messa in scena della canzone, con incipit affidato al ritornello piuttosto che al verse, fu disposta a mio avviso per rimediare a una certa incompatibilità fra le parole della canzone e la situazione drammatica in cui si voleva inserire. Il testo di *Oh, lady be good!*, come abbiamo visto, esprimeva una supplica di chiaro argomento amoroso; tale argomento era esplicitato

²⁴ G. BOLTON - F. THOMPSON, *Lady, be good!*, Act I, cit., p. 43.

²⁵ Due informazioni riportate da Deena Rosenberg circa la scena di *Oh, lady be good!* non trovano alcun riscontro nei documenti: «the number is sung a second time by a male chorus to a female chorus», e «As the number ends, Susie agrees to his [Watty] plan». D. ROSENBERG, *Fascinating rhythm...*, cit., p. 100.

soprattutto nei due verse (nel primo «I must win some winsome miss» e nel secondo «Love! Where is thy sting?») che esprimevano un contenuto meno generico rispetto a un refrain il cui unico chiaro richiamo alla tematica amorosa consisteva nell'allusione alla solitudine («I am all alone in this big city» e «I'm just a lonesome babe in the wood»).

Gli autori considerarono dunque il testo del refrain di *Oh, lady be good!* come facilmente esportabile in un contesto extra-romantico proprio per la genericità della supplica («Lady, be good!») e gli conferirono durante la messa in scena una doppia valenza: subito dopo la dipartita di Susie, W Atkins canta infatti la stessa canzone, ma adesso il referente non è più la giovane Adele Astaire, strumento designato per tirarsi fuori da una precaria situazione economica, ma le ragazze del corpo di ballo, alle quali lo scaltro avvocato può formulare (valendosi adesso anche del più esplicito verse) una proposta differente. Da un invito di collaborazione per un ardito piano economico *Oh, lady, be good!* si trasforma così in una supplica amorosa rivolta a più donne, una soluzione scenica senza dubbio adeguata per rendere il personaggio di Watty.

Su tale espediente gli autori apportarono un'ulteriore modifica: quella di eliminare il refrain in posizione iniziale sostituendolo con un nuovo verse scritto per l'occasione e cantato da Watty (invece che dal coro) a Susie.

Verse sung by Watty to Susie:

What a killing we could make,
Oh lady, oh please come through.
Susie oh, for goodness sake,
It isn't so hard to do.
In this moment of distress
Hear my S.O.S.
All my future is at stake –
And, Susie, it's up to you. (Susie exits during chorus)²⁶

Il nuovo verse concepito per l'occasione era appropriato alla situazione drammatica, con un chiaro riferimento all'intreccio: Watty incoraggiava infatti l'assistita a partecipare a un grande colpo («What a killing we could make») e a non essere insensibile alla sua richiesta di aiuto («Hear my S.O.S.»). Il resto della scena seguiva le direttive già pattuite: l'entrata in sce-

²⁶ Typescript lyric sheets; [6]p., Music from shows, George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 12, folder 27-29. In ROBERT KIMBALL, *The complete lyrics of Ira Gershwin*, New York, Da Capo Press, 1993, p. 50, è stato pubblicato lo stesso testo anche se privo della didascalia finale.

na delle girls e Watty che si pavoneggiava davanti a loro cantando la canzone secondo la versione diffusa anche a stampa. Quest'ultima modifica aggiunse al numero musicale un ulteriore elemento di verosimiglianza drammatica (il nuovo testo del verso con riferimenti all'intreccio) rendendo l'intera scena musicale più credibile.

Tuttavia anche altre soluzioni furono prese in considerazione fra cui quella di trasformare la canzone in un duetto, come dimostra un documento della Gershwin Collection.

Watty: What a "killing" we could make,
Oh, lady, oh, please come through!
You could cut yourself a cake
With plenty of icing, too.

Susie: I would do it, if I dared,
Watty, but I'm scared.

Watty: But my future is at stake,
And, Susie, it's up to you, so

Refrain:

Watty: Oh, sweet and lovely lady, be good.
Oh, lady, be good to me!
Things haven't gone as well as they should,
So lady, be good to me.

Susie: Hear me, bad and bold man -
All I can say is, "So's your old man!"

Watty: Have pity!
I'm just a lonesome babe in the wood -
Oh lady, be good to me!²⁷

La soluzione in duetto, che metteva direttamente in scena l'invitante proposta di Watty e le perplessità di Susie, non fu tuttavia utilizzata per la prima di Broadway, come dimostra il programma di sala, in cui non figura la presenza di Susie per il numero *Oh, lady be good!*²⁸

Due collocazioni alternative furono prese in considerazione dagli autori. La prima era affidata a Jack Robinson, l'amato di Susie, che nel secondo atto le avrebbe cantato la canzone in caso di non utilizzo della stessa durante l'atto precedente.

²⁷ Typescript lyric sheets; [6]p., Music from shows, George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 12, folder 27-29. Pubblicato in R. KIMBALL, *The complete lyrics of Ira Gershwin*, cit., p. 51.

²⁸ R.C. NORTON, *A chronology of American musical theater...*, cit., p. 387. Lo stesso Ira Gershwin, scrivendo che la canzone era cantata da «Walter Catlett, as breezy lawyer J. Waterson Watkins, to a flock of flappers», conferma implicitamente che la soluzione scenica del duetto non fu adottata. I. GERSHWIN, *Lyrics on several occasions...*, cit., p. 87.

Second Act version for Jack and Susie if song is not done 1st Act

OH LADY, BE GOOD!

Lady, I was always classed
As one who was fancy-free;
But I'm falling, falling fast –
No other girl there can be.
You turned night time into day
When you came my way.
Won't you please forget the past
And concentrate just on me, and

Refrain: Oh, sweet and lovely lady, be good!
Oh lady, be good to me!
I've been so awf'ly misunderstood,
So lady, be good to me!

Stars above have stated
That you and I, dear, should be mated.

[Oppure]:

This world that we live in
Will be just Heaven if you give in

Have pity!
I'm just a lonesome babe in the wood -
Oh lady be good to me!²⁹

Jack avrebbe cantato *Oh, lady be good!* a Susie probabilmente nel momento della riconciliazione, nella seconda parte del secondo atto. Il refrain fu variato solo nella sezione del bridge per il quale furono concepite due alternative entrambe utilizzabili in caso di ripetizione del ritornello.³⁰ Il verso fu interamente composto ex novo e modellato sul personaggio di Jack, il barbone spensierato («fancy-free») amato da Susie che alla fine della storia erediterà una fortuna risolvendo i problemi economici suoi e dell'amata. In questo caso, a differenza del nuovo verso scritto per Watty, il testo non aveva evidenti riferimenti al mutato contesto drammatico (eccezion fatta solo per la generica allusione al primo incontro fra i due), tuttavia ci presentava un per-

²⁹ Typescript lyric sheets; [6]p., Music from shows, George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 12, folder 27-29. Pubblicato in R. KIMBALL, *The complete lyrics of Ira Gershwin*, cit., p. 51.

³⁰ Si notano in realtà due lievi varianti fuori dal bridge: «I've been so awf'ly misunderstood» invece di «I'm so awf'ly misunderstood» e «Have pity!» invece di «I tell you». Quest'ultima ricorreva anche nel duetto.

sonaggio con delle sfumature differenti rispetto all'“arrivista disperato” Watty: Jack, che nonostante la povertà aveva sempre vissuto una vita spensierata, era stato un giorno colpito dall'incontro con Susie e improvvisamente «night time [turned] into day».³¹

Questo verso dimostra il tentativo di fornire una maggiore credibilità e pertinenza al rapporto canzone-dramma non tanto attraverso l'inserimento di chiari riferimenti all'intreccio, quanto per mezzo di un testo che rispecchi maggiormente il carattere del personaggio.³²

Un'ulteriore ipotesi di collocazione drammatica della canzone può essere dedotta da un'altra versione rinvenibile nello stesso documento, affidata stavolta all'altra coppia principale, quella formata da Dick e Shirley:

VERSION FOR DICK AND SHIRLEY

Oh how I need cheering up,
And lady, it's up to you.
Sorrows seems to fill my cup,
There's something that you can do.
You can chase away my blues
Say you won't refuse.
All you have to do, you see,
Is show me some sympathy, and,

Refrain: Oh, sweet and lovely lady, be good!
 Oh lady be good to me!
 Things haven't gone as well as they should,
 So lady be good to me!
 This is tulip weather
 So let's put two and two together.
 I tell you
 I'm just a lonesome babe in the wood
 Oh lady be good to me.³³

³¹ Ira potrebbe aver ritenuto il verso precedentemente composto (il primo della versione pubblicata) eccessivamente triste per un personaggio come Jack e quindi averne predisposto uno alternativo.

³² Su *Lady, be good!* Donà ha scritto: «Quel che colpisce in questo musical è la pressoché perfetta relazione fra i brani musicali e la storia raccontata, fra le melodie ed i caratteri dei personaggi [...]». CLAUDIO DONÀ, *Lady, be good! in breve*, in *Lady, be good!* (programma di sala), Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, 2000, pp. 80-81.

³³ Typescript lyric sheets; [6]p., Music from shows, George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 12, folder 27-29. Pubblicato in R. KIMBALL, *The complete lyrics of Ira Gershwin*, cit., p. 51.

La canzone probabilmente sarebbe stata cantata da Dick (interpretato da Fred Astaire) a Shirley anche in questo caso al momento della riconciliazione fra i due, alla fine del secondo atto; a consolidare tale ipotesi è il verso «Things haven't gone as well as they should» che potrebbe riferirsi ai vari ostacoli che la coppia ha dovuto superare durante il dramma.³⁴ Tale verso è l'unico velato riferimento all'intreccio, visto che anche in questo caso il verso concepito ex novo è dal punto di vista testuale piuttosto generico.

In ogni caso entrambe le varianti testuali non furono poi utilizzate per la prima di New York in cui *Oh, lady be good!* fu presentata verso la fine del primo atto nella scena in cui Watty cercava di coinvolgere Susie nel suo piano. La canzone, che come anticipato sarebbe diventata una celebre supplica di argomento sentimentale, fu dunque inserita in una scena che di romantico aveva ben poco, costringendo gli autori a escogitare, durante lo svolgimento del numero, l'espedito di un cambio d'interlocutore (Susie esce e le girls entrano in scena) per preservare la sua origine sentimentale. La tematica della canzone si sarebbe adeguata più naturalmente a un contesto drammatico come quello visto nelle due varianti precedenti – in cui erano coinvolte due coppie di innamorati (Jack e Susie o Dick e Shirley) piuttosto che un avvocato (Watty) e una sua assistita (Susie) – ma affidando la canzone a una delle due coppie si sarebbe posticipata eccessivamente (almeno fino alla seconda parte del secondo atto) l'esecuzione di uno dei numeri su cui dal punto di vista commerciale si puntava maggiormente.

La collocazione dei numeri in un musical era infatti strategica e l'eccessivo ritardo nella presentazione di una canzone all'interno di una produzione poteva compromettere le possibilità di una sua eventuale ripresa. Gianfranco Vinay, individuando nella memorabilità tematica uno degli elementi essenziali del musical di questo periodo, ha sottolineato come tale principio, «[...] attivato dal lavoro congiunto del paroliere e del musicista [...]» debba «[...] essere rinforzato da tutta una serie di ripetizioni tematiche nel corso dello spettacolo».³⁵ Tali ripetizioni sono chiamate in gergo *reprises* e consistono nel riutilizzo del refrain (parziale o intero) delle canzoni principali in fasi successive dell'intreccio (spesso i finali d'atto); tale prassi può costringere il paroliere a riscrivere il testo per adeguarlo alla differente situazione drammatica.

³⁴ Il documento della Gershwin Collection dimostra che inizialmente si era pensato a una coniugazione temporale differente («Things aren't going as well as they should»), poi prontamente corretta.

³⁵ Vinay continua: «Uno dei compiti principali dell'autore del libretto è quello di elaborare la trama in modo da valorizzare e dare il massimo risalto alle canzoni predestinate a diventare degli "hit". Ovviamente, la ripresa dei potenziali "hit" deve fare i conti con una certa qual verosimiglianza nella costruzione del libretto». GIANFRANCO VINAY, *Istruzioni per l'uso*, in *Lady, be good!* (programma di sala), Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, 2000, p. 93.

Oh, lady be good! fu ripresa due volte dopo la scena di Watty e Susie. Innanzitutto nel finale di primo atto in cui, come da convenzione, si crea una situazione concitata per le varie decisioni annunciate dai personaggi principali. Dick, disposto a rinunciare all'amata Shirley, accetta di sposare la ricca Josephine Vanderwater per tirare fuori dai guai sé e sua sorella; quest'ultima, non disposta ad accettare il sacrificio del fratello, decide improvvisamente di accogliere l'offerta di Watty.

Susie: Watty!

Watty: What is it?

Susie: (To Shirley, turns back to Watty) You know that thing you asked me to do, Watty?

Watty: You mean the Mexican business.

Susie: Yes, I'll do it.

Watty: You'll do it. You'll impersonate this Mexican girl?

Susie: If I can.

Watty: Of course you can --Here's all the dope in this little red book.

(Produces small red note book)

(LADY BE GOOD music)

Oh, sweet Susie, I knew that you would, I knew that you would for me.³⁶

Watty canta dunque i primi due versi del refrain di *Oh, lady be good!* adattati alla nuova situazione drammatica («Oh, sweet Susie, I knew that you would, I knew that you would for me») e comunica così la sua gioia a Susie, quasi pregustando la realizzazione del piano e i relativi guadagni sperati. Dick, totalmente all'oscuro del progetto di Watty, ascoltando la conversazione fra i due, si insospettisce e inizia una discussione con la sorella che prelude alla ripresa di un altro hit del musical: *Fascinating rhythm*. Il finale d'atto ricapitolava dunque i numeri musicali più promettenti che il pubblico aveva ascoltato fino a quel momento, facilitandone la memorizzazione e invogliandone l'acquisto.

Oh, lady be good!, con testo nuovamente riadattato, venne ripresa anche nella prima scena del secondo atto, in un punto decisivo dell'intreccio: il piano elaborato da Susie e Watkins, quello di impersonare Juanita Robinson per intascarne l'eredità, viene smascherato e i due stanno per essere arrestati; tempestivo l'arrivo in scena di Jack che, con somma sorpresa dei presenti, annuncia di essere vivo e in piena salute e riconosce Susie come sua moglie. Subito dopo Jack riprende la canzone:

³⁶ G. BOLTON - F. THOMPSON, *Lady, be good!*, Act I, cit., p. 48.

Jack: (X. to Susie) Juanita! My darling! At last I've found
you!

(Reprise of "Lady Be Good")

Jack: (To Susie)

Oh, sweet and lovely wifie, be good-

Oh wifie, be good to me!

I've put an end to your widowhood

So wifie be good to me!

We should be more clubby-

I hope you're glad to see your hubby.

Or else, dear,

I'll be a lonesome babe in the wood-

Oh, wifie, be good to me!

(Girls all exit, as last girl goes off R.2. she presses electric
button, switching off all light excepting spot light form
front)

(Jack has drawn Susie over to the fireplace R. during action
of number)

(Stage left in complete darkness barring fireplace, which is
spotted from front).³⁷

La ripresa della canzone è decisamente ironica e con chiari riferimenti all'intreccio: Jack annuncia all'amata, rivolgendosi a lei con il termine «wifie» (mogliettina), di essere tornato e aver così posto fine alla sua vedovanza. Subito dopo la didascalia ci informa che i due rimangono in scena in un'atmosfera decisamente romantica, a luci spente, illuminati solo dal fuoco del caminetto.

Oh, lady be good! fu quindi inserita nel musical come ultimo numero prima del finale di primo atto e la volontà di renderla credibile rispetto al dramma impose di scrivere un nuovo verso per Watty e di ricorrere all'espedito del cambio di interlocutore (le girls che entravano in scena e Susie che usciva). La canzone venne poi ripresa in due occasioni successive: poco dopo, nel finale d'atto, e nella prima scena dell'atto successivo, in entrambi i casi con un testo opportunamente cambiato per conformarlo al mutato contesto drammatico e adeguarlo al carattere del personaggio (prima l'opportunità di Watty, poi la spensieratezza e l'ironia di Jack). Se consi-

³⁷ G. BOLTON - F. THOMPSON, *Lady, be good!, Act I*, cit., p. 43. Alla Library of Congress la reprise è reperibile anche in Typescript lyric sheets; [6]p., Music from shows, George and Ira Gershwin Collection, Library of Congress, box 12, folder 27-29. Testo pubblicato in R. KIMBALL, *The complete lyrics of Ira Gershwin*, cit., p. 51.

deriamo anche l'ouverture, che a inizio spettacolo passava in rassegna le melodie più promettenti del musical (fra le quali ovviamente vi era *Oh, lady be good!*), possiamo renderci conto del livello di promozione che il teatro musicale del tempo svolgeva per le canzoni.

I vari tentativi di inserimento e di adattamento del testo di *Oh, lady, be good!* testimoniano un'attenzione al rapporto canzone/intreccio spesso trascurata nelle produzioni coeve. Pur non contravvenendo alle istanze scenico-spettacolari di Broadway – che richiedevano una strategia ormai collaudata nel piazzamento dei numeri – i fratelli Gershwin riuscirono a salvaguardare la credibilità drammatica apportando una serie di modifiche testuali e di espedienti teatrali. I correttivi non intaccarono il piazzamento di un numero musicale come *Oh, lady, be good!*, che esordiva nel primo atto per poter essere ripreso liberamente nel finale e durante l'atto successivo.

I vari accorgimenti apportati al testo della canzone durante la fase d'interpolazione dimostrano come la volontà di rendere le canzoni credibili rispetto all'intreccio non coincidesse con la scrittura di testi specifici per determinate scene – d'altra parte i song erano diffusi e distribuiti anche indipendentemente dallo spettacolo e per questo non dovevano avere stretti riferimenti al musical³⁸ – ma con una versificazione generica, che permetteva non solo un agile inserimento nel dramma, ma anche una mobilità interna allo spettacolo, ottenuta grazie a piccoli adattamenti e revisioni testuali.

Il musical *Lady, be good!* fu importante non solo per le produzioni coeve, ma per la carriera degli stessi fratelli Gershwin, in quanto segnò di fatto il loro primo passo verso un teatro di maggiore verosimiglianza drammatica, in direzione cioè di un rapporto giustificato e credibile fra storia rappresentata e canzone. Un percorso le cui tappe successive sarebbero state segnate da *Strike up the band* (1927), *Of thee I sing* (1931) e *Porgy and Bess* (1935).³⁹

³⁸ Ecco quanto affermato in proposito dal compositore Victor Herbert, citato da Sanjek: «Important changes began to take place on Broadway. In order to sell the printed songs from a show, as Victor Herbert said, “they must have words that are independent of the play – that is, on some general theme and attractive to the person who has not seen the play. I think that this may have had its effect in waving us away from comic opera in which lyrics are woven into the plot and are part of it”». RUSSELL SANJEK, *American popular music and its business: the first four hundred years, III: from 1900 to 1984*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 98.

³⁹ Si segnala in proposito GIANFRANCO VINAY, *Un'opera folk negli specchi di Broadway: immagini e riflessi di drammaturgia spettacolare nel teatro musicale di Gershwin*, in *Gershwin*, a cura di Gianfranco Vinay, Torino, E.D.T., 1992, pp. 174-196. Per ulteriori spunti sulla carriera di Gershwin a Broadway si veda LARRY STARR, *George Gershwin*, New Haven, Yale University Press, 2011.

LA CRITICA MUSICALE SUI QUOTIDIANI OGGI: UNA FORMAZIONE MUSICALE DEL LETTORE?

Donatella Righini

La Critica Musicale non è nata con la musica. La sua esistenza ha preso il via da quando i compositori e gli esecutori hanno sviluppato un senso di autonomia di questa arte e professione, che fino al Settecento era legata a un servizio di chiesa, di corte, di teatro. E, infatti, fino all'epoca barocca la musica aveva una sua ovvia ragion d'essere per le feste, i riti, gli spettacoli, aveva una funzione fondamentale sociale e pertanto non si sentiva la necessità di spiegarla, di commentarla.

Con l'avvento dell'Illuminismo e l'attività degli Enciclopedisti (Diderot, D'Alembert, Rousseau),¹ la musica comincia a emanciparsi e a darsi un'autonomia. Ancor più ciò avviene nel Romanticismo, in particolare con la rivoluzione della figura e professionalità del compositore operata da Ludwig van Beethoven, quando l'ascolto della musica non è più tanto legato ai "servizi" ma diventa un appannaggio delle sale concertistiche. Le esperienze dell'ascolto sono ora legate a uno schema di comunicazione mittente-messaggio-destinatario, dove il mittente è l'esecutore che riproduce, il messaggio è l'oggetto musicale e sul destinatario ricade la percezione di quell'oggetto riprodotto.² Il neonato "pubblico" ha in questo caso bisogno di comprendere questi eventi musicali, queste opere che nascono dalla vena creativa dei compositori. La Critica Musicale si pone come collegamento fra autore e pubblico. Ancor più essa sarà utile per la comprensione della musica postromantica e, in particolare, quella successiva agli anni Cinquanta del Novecento e alla Scuola di Darmstadt.

Insomma, per comprendere il linguaggio musicale diventa necessario usare quello verbale, quindi la Critica Musicale è nata più come discorso sulla musica che come disciplina, e per questo si è sviluppata e articolata in maniera tanto varia nel tempo. Essa infatti a volte si pone come obiettivo primario la messa in evidenza dell'aspetto formale di un brano, cioè come è

¹ Per un approfondimento sull'argomento A.R. OLIVIER, *The Encyclopedists as Critics of Music*, New York, 1947.

² Sul linguaggio e la comunicazione cfr. F. DE SAUSURRE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1919, trad. it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967 e R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1966.

fatto musicalmente: in questo caso compie una vera e propria analisi musicale. A volte, invece, prevale l'aspetto storicistico della musica, che fornisce una definizione dell'origine di un'opera musicale in base al suo autore e al contesto in cui è stata concepita. Talvolta, infine, la Critica evidenzia l'interpretazione, cioè il significato, dell'oggetto musica. Può prevalere ora l'aspetto storico, ora quello sociologico o quello stilistico, comunque il fine ultimo è un'interpretazione estetica della musica, che dovrebbe permettere ai destinatari dell'opera musicale, grazie al modo di discorrere sulla musica, di comprenderne la struttura e la semantica. Ma il rischio di questo discorso è che il critico imponga la sua interpretazione e influenzi l'opinione del pubblico. Per essere precisi si può parlare di rischio quando il giudizio estetico crea una casta di eletti che non trasmette, non divulga la comprensione della musica, bensì crea una teoria idealistica dell'arte, ed è quindi un'estetica che

[...] ha per oggetto la conoscenza, l'ammissione, la proclamazione dell'artisticità, della bellezza di un'opera musicale. Se l'opera è d'arte, la critica, compiuti metodologicamente gli accertamenti necessari, sarà anch'essa 'd'arte' e, commossa e felice, concluderà con un favorevole giudizio di valore estetico. Se l'opera non è d'arte, la critica, non trovando i caratteri, i requisiti, la vita dell'arte, pronuncerà una negazione di valore e, quasi a dimostrazione, si ridurrà all'esame tecnico della composizione.³

In questo caso il processo interpretativo dell'estetica musicale si limita a un rapporto significante/significato, cioè strutture della musica/mondo dell'autore e dell'osservatore-critico.

Al contrario, se il critico consente ai lettori di avere degli stimoli per fornire un proprio giudizio, allora la sua funzione è di altissimo valore. Vero è che la figura del critico musicale è cambiata notevolmente nel tempo, e conviene soffermarci brevemente proprio su chi si intende per critico musicale. Si tratta di una categoria di esperti musicologi, saggisti o giornalisti, che devono avere competenza culturale e linguistica unite a quella musicale: essi infatti devono poter parlare di musica con un linguaggio tecnico preciso, devono capire quello che il pubblico ha ascoltato e devono capire ciò che di analitico-musicale determina certe reazioni emotive nel pubblico. A volte ci sono state grandi figure di critici musicali che hanno inventato delle nuove interpretazioni musicali, come Theodor W. Adorno,⁴ Carl Dalhaus,⁵ Hans H. Eggebrecht,⁶ per citare i "giganti", ai quali si deve lo sviluppo dell'estetica musicale nel secolo scorso.

³ A. DELLA CORTE, *La Critica Musicale e i critici*, Torino, UTET, 1961.

⁴ Theodor W. Adorno (Francoforte sul Meno, 1913-Visp, 1969), filosofo e musicologo.

⁵ Carl Dalhaus (Hannover, 1928-Berlino, 1989), musicologo.

⁶ Hans Heinrich Eggebrecht (Dresda, 1919-Friburgo in Brisgovia, 1999), musicologo.

Lo strumento che ha consentito la continuità del rapporto fra critici musicali e pubblico è il giornale, sia quotidiano sia periodico. Certamente lo spazio e l'incidenza che nei circa due secoli di vita la Critica Musicale ha avuto sui giornali sono cambiati, come è cambiato anche il pubblico. Se un tempo si dava per scontato che i frequentatori delle sale concertistiche e dei teatri d'opera avessero una sufficiente cultura e conoscenza musicale, oggi non è più così. Circostrivendo all'Italia la riflessione, è un dato di fatto che l'educazione musicale sia molto carente, soprattutto quella della musica classica, detta anche colta o d'arte, quella comunque che dovrebbe far parte del percorso educativo di ogni cittadino, dato che in quella storia musicale è contenuto il DNA nazionale ed europeo di ognuno di noi, la nostra identità culturale-musicale. Gli ascolti musicali odierni fuori dalle mura scolastiche (e, spesso, anche al loro interno) sono orientati principalmente verso la *popular music* o la musica di consumo, e questo riguarda almeno due generazioni. A scuola le nozioni musicali che si acquisiscono sono molto scarse, anche per quel che concerne la storia della musica. Eppure sorprende che non ci si chieda, ad esempio, come mai tante nonne si chiamano Aida, Amneris, Tosca... Giocoforza il critico musicale deve prendere atto che non può rivolgersi ai lettori e recensire un'esecuzione usando un linguaggio troppo tecnico e di nicchia. Deve anzi prendere atto che la sua recensione deve essere una sorta di lezione di educazione musicale.

Sul ruolo che oggi la stampa può avere per la formazione musicale del pubblico, è in corso da alcuni anni una ricerca condotta all'interno del Saggem, sezione dedicata all'Educazione Musicale dell'Associazione "Il Saggiatore Musicale" di Bologna.⁷ La ricerca in questione è condotta dalla commissione che si propone di sviluppare alcune problematiche relative all'argomento *Peso e incidenza della cultura musicale nella stampa quotidiana e periodica*.⁸ La ricerca ha preso il via dal seguente schema:

1. Tipologia degli organi di stampa e collocazione di articoli di carattere musicale nel contesto specifico della pubblicazione:

- quotidiani;
- settimanali/magazine;
- pubblicazioni mensili.

2. Fisionomia degli articoli:

- recensioni (opera e balletto, concerti sinfonici e da camera, dischi e video);
- interventi saltuari di carattere culturale in occasione di pubblicazione di libri o d'iniziative e manifestazioni di vario genere;

⁷ www.saggiatoremusicale.it/saggem

⁸ La Commissione è presieduta da Marina Mayrhofer e ne fanno parte Lucia Cristina Baldo, Daniela Castaldo, Paolo Gallarati, Gaetano Mercadante, Donatella Righini, Paolo Sogli.

- commenti e opinioni sull’attualità.
3. Ritratto d’autore:
- il critico militante (tipo di formazione);
 - il musicologo (docente e ricercatore) autore di recensioni;
 - il musicologo, titolare di rubriche specifiche su quotidiani e periodici;
 - l’intellettuale, osservatore della vita musicale.
4. Categorie di lettori e loro aspettative:
- l’addetto ai lavori (musicisti e musicologi);
 - l’*amateur*;
 - il presenzialista;
 - il lettore comune.
5. Criteri di compilazione degli articoli destinati a:
- recensioni;
 - interventi di carattere culturale;
 - commenti e opinioni sull’attualità.
6. Analisi di campioni di stampa da quotidiani e periodici.⁹

Seguendo le indicazioni del gruppo di lavoro, chi scrive ha chiesto l’opinione di alcuni direttori di testata o caporedattori di quotidiani diffusi a Firenze sulla figura del nuovo critico musicale e sullo spazio dato alla critica. La ricerca si è limitata alla città perché proprio qui ha svolto per oltre quarant’anni l’attività di critico musicale Marcello de Angelis, al quale vogliamo dedicare questa analisi e riflessione in occasione del suo genetliaco.¹⁰ Abbiamo sottoposto le domande a «La Nazione», «La Repubblica», «Corriere della Sera» («Corriere Fiorentino»), «Il Giornale della Toscana», «L’Unità». Queste le domande rivolte:

- 1) Quanti giornalisti specialisti di musica classica lavorano per il suo giornale?
- 2) Quanto spazio viene dedicato in generale alla classica? Quante presentazioni, quante recensioni e che misura di articoli concedete alle une e alle altre?
- 3) Quali eventi di classica presentate di più?
- 4) Per presentazione cosa intendete?
- 5) Fate molte interviste agli interpreti?

⁹ http://www.saggiatoremusicale.it/saggem/documenti/IV_commissione/mayrhofer2.php

¹⁰ Marcello de Angelis (Milano, 1941) oltre a insegnare Storia ed Estetica della Musica presso le Facoltà di Lettere e di Scienze della Formazione dell’ateneo fiorentino, ha svolto attività di critico musicale su «Il Giornale del Mattino» (dal 1963 al 1964), «L’Unità» (anni 1969-1988), «La Repubblica» (anni 1980-1997) e «Il Giornale della Toscana» (dal 1998 a oggi).

- 6) Pensate che le presentazioni abbiano una ricaduta sui lettori nel formarli alla conoscenza della musica classica o comunque nello stimolarli ad andare a teatro?
- 7) Nella versione *online* del giornale ci sono gli stessi articoli che in quella cartacea?
- 8) Sono previste particolari modalità di divulgazione della musica nella versione *online*, magari con supporto multimediale?
- 9) Nel futuro del quotidiano pensate ci siano cambiamenti affinché abbia una ricaduta formativa sui lettori?

Ci hanno risposto solo «La Nazione», «La Repubblica», «Il Corriere della Sera» («Corriere Fiorentino»), e tutti hanno confermato la tendenza a privilegiare le presentazioni alle recensioni, anzi le recensioni si limitano alle prime o a eventi di particolare rilievo. Per questo, presso molti quotidiani è andata scomparendo la figura del critico ufficiale, come è stato, per intendersi, Duilio Courir per il «Corriere della Sera» e si tende a far fare le funzioni di critico musicale a giornalisti che scrivono di cultura e di musica. Allora, come anche il gruppo del SagGem ha individuato fra i punti su cui riflettere, chi scrive sulla stampa quotidiana e periodica?

In conseguenza del sempre più scarso interesse riservato ai fatti della musica d'arte, la figura del critico militante, cui spetta il compito di segnalare le manifestazioni previste nella settimana e nel mese e di dare un giudizio su di esse, è pressoché scomparsa. Se si possono ancora individuare rappresentanti di tale categoria, si tratta di figure fittizie, per lo più cronisti "precarî" che, il più delle volte, non hanno adeguata formazione musicale. Nel caso dei grandi quotidiani resiste, invece, la figura del critico musicale "d'ufficio" (per così dire) che recensisce eventi selezionati tra i più importanti della scena nazionale e internazionale. Costui è un "addetto ai lavori", un musicologo o un giornalista di cultura, che gode di una certa fama. Di questo gruppo fanno parte anche i collaboratori di riviste specializzate e non, titolari di rubriche o autori di articoli cui viene conferito un particolare rilievo. Allo stesso modo su quotidiani riviste o periodici può apparire, regolarmente o *una tantum*, la firma di un noto intellettuale che interviene su determinati argomenti, in veste di "osservatore della vita musicale".¹¹

Conviene, tuttavia, riportare con precisione quanto hanno detto gli interessati da noi consultati, per rendersi conto di come anche i quotidiani stanno riflettendo sul loro peso nella formazione musicale dei lettori.

¹¹ M. Mayrhofer, http://www.saggiatoremusicale.it/saggem/documenti/IV_commissione/mayrhofer2.php, cit.

IL CORRIERE DELLA SERA (CORRIERE FIORENTINO)

Il direttore del «Corriere Fiorentino», Paolo Ermini, sostiene che sia giusto dare più spazio alle recensioni di musica classica, perché sono un'occasione per una discussione ideale con gli ascoltatori-lettori, dato che si fornisce loro un elemento di valutazione in più di un evento musicale. Questo tipo di confronto diventa così un elemento di formazione.

Dai contatti che il direttore Ermini riesce ad avere con i lettori, egli riscontra che essi richiedono più recensioni. Il pensiero di Ermini, come ammette lui stesso, è in controtendenza con la linea che da anni viene seguita dalla maggior parte dei quotidiani, che non considera utile la recensione. Forse, dice il direttore, si era creata una certa esasperazione nei quotidiani perché per anni i critici musicali (come quelli di altri settori della cultura) hanno avuto un atteggiamento troppo cattedratico, distaccato dai lettori. Questi ultimi, inoltre, sono cambiati nella preparazione: mentre all'epoca dei critici-*dòmini*¹² c'erano pochi fruitori di musica molto edotti musicalmente e tanti amatori impreparati, oggi la preparazione media è molto più alta e diffusa. Quindi i lettori hanno bisogno di un tipo di critico con cui poter interagire.

Dal punto di vista formativo e divulgativo un quotidiano deve fare una presentazione ottima e poi anche una recensione. Oggi i quotidiani hanno anche un aiuto in più, che è l'edizione *online*, la quale può integrare il cartaceo creando un'interlocuzione con i lettori, perlomeno quelli più giovani e quelli che usano il computer. Questa interlocuzione con i lettori il «Corriere» già l'ha sperimentata in settori diversi dalla musica con esiti positivi.

Certamente cartaceo e *online* devono avere veste e ruoli differenti: l'*online* deve essere la sede del confronto e il cartaceo quella dell'approfondimento.

LA NAZIONE

«La Nazione» è la testata toscana, ligure e umbra del Quotidiano Nazionale, che comprende anche «Il Resto del Carlino» e «Il Giorno». Alle nostre domande ha risposto il caporedattore Carlo Pestelli, che ci riferisce di come per la testata lavorino: un critico, Elvio Giudici, e poi Enrico Gatta e Carla Maria Casanova, che non si occupano esclusivamente di quello, ma hanno una indubbia competenza specifica.

Alla domanda su quante presentazioni e recensioni di musica classica vengono offerte risponde che:

¹² *Domini* è da intendersi come plurale del lemma latino *dominus*, *i* ovvero *signore*, per restituire il concetto di critico cattedratico e distante dal lettore.

Di solito recensiamo le prime assolute dei teatri di nostra competenza (Scala, Maggio e Comunale), per gli eventi più importanti facciamo anche una presentazione (saranno una decina in un anno) e interviste agli interpreti. Questo anche per eventi particolari come il *Nabucco* di Muti a Roma per i 150 anni dell'Unità d'Italia. Occasionalmente ci occupiamo anche di altre rappresentazioni, sia nei teatri delle altre città del nostro territorio sia su altre piazze importanti o in occasione di festival (Spoleto per esempio). Le recensioni, tranne casi eccezionali, sono attorno alle tremila battute, sul resto dipende dall'importanza dell'avvenimento.

Gli eventi musicali a cui guardano di più sono dunque:

Appunto gli eventi di nostra pertinenza territoriale, con un occhio di riguardo per la Scala e poi il Maggio Fiorentino e il Pucciniano.

Per presentazione Pestelli dice che si intende:

Di solito un'intervista al maestro, o al regista o a uno degli interpreti.

Alla domanda "Fate molte interviste agli interpreti?" risponde:

Soltanto se sono di livello internazionale.

E alla sesta domanda, che richiede il suo parere sulla ricaduta delle presentazioni sul pubblico e sullo stimolo che esse possono dare per far loro frequentare il teatro, dice:

Sì, naturalmente, anche se non abbiamo strumenti per sapere se è davvero così.

Sulla versione *online* rispetto a quella cartacea ci informa che ancora non c'è un travaso organizzato, dipende dalle occasioni.

Sul futuro il suo giudizio tuttavia non è molto incoraggiante, poiché dice:

Temo che il futuro dei quotidiani non privilegerà la parte informativa, piuttosto invece quella più gridata-spettacolare.

LA REPUBBLICA

Con Fabio Galati e Laura Montanari, della redazione fiorentina, abbiamo parlato dell'argomento poco dopo la tournée dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino in Oriente, perché proprio in quell'occasione era emersa la grande utilità della versione *online* del quotidiano. Alla luce delle domande che abbiamo posto sul ruolo formativo che il giornale può svolgere sui

lettori, come potenziali frequentatori di sale da concerto o teatri d'opera, Galati e Montanari hanno sottolineato come proprio l'*online* può incidere ancor più della versione cartacea. Infatti, oltre a consentire un'interazione con i lettori, c'è anche la possibilità di allegare anche la musica stessa, aggiungendo l'audio allo scritto. Questo diventa un mezzo formativo di non poco conto. Certo, occorre che il lettore sia un utilizzatore del computer e di internet, ma è un passo avanti.

Considerando che il ruolo formativo riguarda soprattutto le generazioni più giovani, ci pare di poter senz'altro dare ragione a questa teoria. In effetti i lettori più giovani preferiscono la versione *online* dei giornali: anziché andare in edicola a comprare la copia del quotidiano sempre più frequentemente le giovani generazioni vanno a leggerli sul telefonino o sui vari *tablets* sempre più diffusi. L'accesso in rete è ormai comune a tutti questi strumenti tecnologici che la gioventù maneggia con disinvoltura e naturalezza molto più di quanto non faccia con la carta stampata (anche con i libri di lettura). Considerando che il ruolo formativo del quotidiano consiste nel far conoscere la musica classica e, meglio ancora, stimolare i lettori ad andare a sentire esecuzioni dal vivo di quanto viene presentato, ci pare che la possibilità di leggere una presentazione alla quale può essere anche allegato un esempio da ascoltare sia perfetta.

A questo punto è utile richiamare ancora il lavoro che viene svolto dal SagGem su questo tema, per mettere in evidenza come, parlando del ruolo formativo dei quotidiani, si debba valutare chi sono i lettori delle possibili recensioni:

È inoltre importante individuare i destinatari di questa stampa, più o meno specializzata sul tema 'musica'; essa esiste, infatti, in virtù di effettivi riscontri tra i suoi lettori. È ovvio che chi fa il mestiere di musicista o chi per altri versi lavora nel 'pianeta musica', sia interessato a quanto si scrive e si pubblica in merito. A questa categoria va aggiunta quella dello spettatore musicale che, per sincera passione o per velleità mondana, presenza alle "prime" teatrali o ai concerti e gradisce trovar registrato sul "suo" quotidiano o sulla "sua" rivista l'evento al quale ha assistito.¹³

Forse perché il lettore considerato è principalmente della tipologia sopra indicata accade che:

Anche nei quotidiani l'aspetto legato agli eventi è preponderante e il taglio degli articoli si direbbe più sociologico e di costume che non musicologico: critiche musicali rivolte a chi alla musica è avvezzo e magari ha assistito al concerto o all'opera in questione, interviste a direttori d'orchestra o a inter-

¹³ M. Mayrhofer, http://www.saggiatoremusicale.it/saggem/documenti/IV_commissione/mayrhofer2.php, cit.

preti imperniate sulla situazione dei teatri o sui tagli alla cultura. Ciò vale per i quotidiani italiani, compreso il supplemento culturale della domenica del «Sole 24 ore», e in parte per i quotidiani stranieri. [...] riscontriamo che la “fisionomia degli articoli” per la maggior parte consiste in generici interventi e commenti stilati da opinionisti, critici o musicologi in occasione di particolari eventi e destinati ad un pubblico di lettori musicalmente non alfabetizzati, che si rivolgono a questi articoli più per gli aspetti di costume o per il taglio sociologico che per uno specifico interesse musicale.¹⁴

CONCLUSIONI

La domanda se la Critica Musicale sui quotidiani possa essere un mezzo per la formazione musicale sorge spontanea solo alla luce dell'attuale tipologia generale del lettore. Come abbiamo accennato anche sopra, il potenziale ascoltatore di musica classica odierno, e dunque lettore di una critica su un quotidiano, è molto diverso da quello tipico fino a circa venti, trenta anni fa. Anche se la scuola, in particolare la scuola media (oggi secondaria di primo grado), che era quella in cui tutti facevano Educazione Musicale (oggi Musica), non forniva molti strumenti per poter comprendere un discorso musicale a volte troppo tecnico e accademico, formulato dai critici musicali, è vero anche che c'era una maggior conoscenza di tipo amatoriale. In molte famiglie si ascoltavano dischi di opere liriche, di musica strumentale classica. Chi scrive ricorda bene le arie d'opera cantate dalle nonne, le esecuzioni strumentali in famiglia, e si sta parlando di un'epoca non troppo remota. Certo, non tutti hanno sviluppato questa cultura amatoriale, anzi. In questi decenni ha prevalso la musica di consumo, e anche molti coetanei della scrivente si sono orientati solo in quella frequentazione di ascolto, abbandonando il genere classico, spesso ritenuto noioso, obsoleto, comunque non adatto ai giovani. In questo modo è avvenuto che anche ai loro figli essi non abbiano fatto ascoltare musica classica, bensì solo quella di consumo o la *popular music*. La tendenza a dimenticare un patrimonio che, al contrario, costituisce un'importante aspetto della cultura e dell'identità di un cittadino, dovrebbe essere contrastata da un'opera di formazione prima di tutto scolastica.

Pur notando che ancora c'è moltissima strada da fare vogliamo essere fiduciosi da questo punto di vista, dato che sono aumentate molto le scuole medie a indirizzo musicale, presto partiranno anche le scuole primarie a indirizzo musicale, molti insegnanti fanno storia della musica anche nella scuola media, molti teatri ospitano le scuole alle prove dei concerti o a spettacoli creati appositamente per gli studenti. Il fatto stesso che sia nata la Commissione per la musica pratica a livello ministeriale, da alcuni anni presente nel-

¹⁴ C. Baldo – D. Castaldo, http://www.saggiatoremusicale.it/saggem/documenti/IV_commissione/baldo-castaldo.php

le iniziative MIUR, presieduta da un compositore molto bravo e intelligente come Giorgio Battistelli, è un fatto importante che fa ben sperare nella risalita della qualità dell'offerta formativa musicale della scuola.

Parallelamente, conviene ricordare che nella cultura attuale i *media* hanno un ruolo di gran peso, e dunque anche un quotidiano che offra scientemente la Critica Musicale può svolgere una funzione formativa musicale essenziale. Ovviamente l'offerta quantitativa di eventi musicali in un territorio varia molto, quindi sarebbe necessario che il quotidiano avesse dei collaboratori competenti dal punto di vista musicologico, che possano distinguere come a volte un evento musicale che non si svolge nel principale luogo teatrale della città possa invece avere importanza e qualità culturali elevate. In tutti i casi è importante individuare gli eventi più significativi e presentarli a dovere, per poi recensirli in modo che lo stesso lettore possa confrontare presentazione e recensione e farne oggetto di riflessione e, dunque, di formazione. L'avvento delle versioni *online* dei quotidiani può arricchire ancor più questa formazione, perché consente anche uno scambio di opinioni. Da questo punto di vista vediamo che ormai gran parte delle istituzioni musicali hanno nel proprio sito un *blog*, che può essere un altro strumento che si affianca a ciò che può fornire la versione *online* dei quotidiani. In virtù di questo dobbiamo anche pensare alla necessità, da parte del critico musicale, di scegliere un linguaggio tecnico ma non troppo, quindi con finalità divulgativa ma precisa: si divulga, sì, ma si divulga musica. Questo ovvierebbe al problema che le colleghe della Commissione bolognese hanno evidenziato, e che è citato sopra, ovvero alla tendenza massiccia di inserire brevi commenti di esperti all'interno di recensioni che sono più di costume che di uno spettacolo musicale. Questo non vuol dire che non si debba più citare l'aspetto sociologico di una serata, ma che vada relegato in secondo piano (e, piano piano, anche in terzo, quarto... ci vuole un po' di tempo per modificare usi e costumi, anche giornalistici).

Perché tutto questo? Per ridare dignità. Dignità alla figura del critico musicale, che torni ad essere una persona molto competente della materia, e che, dunque, dopo aver tanto studiato, veda riconosciuta la sua cultura e la sua competenza. Dignità alla musica e al suo ruolo formativo, che dai Greci in poi tutti i filosofi e pedagogisti hanno sempre sottolineato e che stiamo tendendo a distorcere più che a dimenticare. Dignità anche ai cittadini italiani, di oggi e di domani, perché facciano tesoro e continuino a trasmettere quell'immenso patrimonio che, come altre arti e discipline, ha contribuito a creare l'identità nazionale e, oggi, anche europea, e per quelli che sono diventati cittadini italiani ma che vengono da altre culture, perché questo patrimonio diventi uno strumento di vera integrazione.

LUIGI CHERUBINI, OVVERO LA RICERCA DEL SACRO
NEL COMPOSITORE PIÙ DIMENTICATO DELLA STORIA

Egidio Saracino

La cultura musicale di Firenze, dopo aver dato i natali al melodramma, è stata avara di lasciti successivi. I due su cui la storia insiste – Giambattista Lulli e Luigi Cherubini – sono stati assimilati completamente dalla loro patria d'adozione, la Francia. Il primo, più del secondo, fu profondamente coinvolto nella francesizzazione dei tempi di Mazarino, costituendosi, col nome mutato in Lully, l'altro corno d'un dualismo (con Rameau) sempiterno su cosa si dovesse intendere per quel genere italianissimo dell'opera in musica. Cherubini invece, in tempi diversi, anche per circostanze politiche differenti (il trapasso da Rivoluzione a Restaurazione), si trovò fra gli iniziatori dell'opera romantica, prenotando così e con la sola amatissima *Medea* (1797) un posto di vera gloria nel crogiuolo della cultura europea. Ma più prossimo al nostro moderno sentire è il tema del sacro da lui professato e che lo ha reso il compositore più dimenticato dalla storia.

È un tema d'una vastità scivolosa. Ma a fronte della pesante coltre di oblio che lo sommerge, si tratta di un tema per nulla marginale nella lunga vita di Cherubini, componendo complessivamente un *opus* di ben 113 titoli fra Messe intere (14 accertate), parti staccate dell'*Ordinarium* (soprattutto *Kyrie*, *Gloria* e *Credo*), antifone, responsori, litanie, inni devozionali ecc., che vengono a collocarsi in due precisi momenti storici: quello italiano, fra il 1773 e il 1780, con 36 composizioni; e quello francese (prima e soprattutto durante la direzione della Cappella Reale), fra il 1808 e il 1836, con 67 titoli. Isolati nel mezzo troviamo cinque pezzi sacri composti nel 1790 ed eseguiti in un castello di Normandia (Breuilpont), lontani dalla temperie rivoluzionaria parigina. Ma, nel mezzo ancora, c'è quel *Credo* a otto voci e organo che, iniziato a Bologna tra il 1778/79 e finito a Parigi nel 1806, farà da ponte, non solo ideale, fra i due momenti storici. A ben vedere, dunque, la collocazione della scrittura musicale di genere sacro definisce l'inizio (con le tre Messe fiorentine) e il termine (con il *Requiem* in re minore del 1836 composto per i propri funerali) del cammino di Cherubini compositore: una sorta di alfa e di òmega posti, forse intenzionalmente, a delimitare un'esistenza.

Ma, parlando della musica di Cherubini, il rischio è di inciampare nella profonda ambiguità del termine *sacro*. Per convenzione, o forse anche per comodità espressiva e lessicale, si è venuti a caricare questo termine, in rapporto alle manifestazioni dell'arte, di valenze che, di fatto, hanno ridotto la vastità antropologica del suo significato. Mi è sempre più difficile ammettere l'esistenza di un'*arte sacra* in generale e di una *musica sacra* in particolare (e vedremo quanto ciò sarà chiaro proprio in Cherubini). Perché l'ammissione di uno strappo fra ciò che è *sacro* e ciò che è *profano* qui comporterebbe la difficoltà soggettiva a comprendere pienamente il messaggio che la musica destina all'uomo, al di là della grammatica stilistica impiegata. Forse che in un minuetto di Mozart, o negli ultimi quartetti di Beethoven, o un *lied* di Schubert (Schumann, Strauss) ci sia meno senso del *sacro* a fronte di tante messe che il secolo barocco ci ha consegnato? E quanta *sacralità* è nel panico dell'uomo dal Giorgione posto al centro della sua *Tempesta*? E quanto costò al Caravaggio l'"eresia" della *Conversione di Levi* ove il pittore non ci fa vedere il Cristo che chiama, ma solamente un fascio di luce che va a colpire il volto (e il cuore) dell'esattore (quasi a negare l'evidenza semantica della luce che si fa epifania, manifestazione, della redenzione medesima)?

L'inadeguatezza del termine *sacro* andrebbe invece colmata col parlare di *musica liturgica* e, in un senso lato, *musica religiosa*, ovvero quel genere che attiene ai testi d'una liturgia di chiesa senza però avere la pretesa di farne parte ritualmente. Non intendo spingermi ad un'analisi della *liturgia*, ma sarebbe tuttavia sempre da tenere in evidenza il contesto liturgico di tanta materia messa in musica per meglio comprenderne la validità significativa e la sua intima coesione con il momento rituale che va a cantare. Semmai qui, proprio in riferimento a Cherubini, è interessante aggiungere un altro punto di chiarezza. Sono fermamente convinto che la data del 6 marzo del 1637 segna la morte della musica *liturgica*. Sappiamo che quel giorno a Venezia si apre un teatro a pagamento (il San Cassian) e ciò porta a due risultati che rivoluzioneranno il modo di far musica e quello di ascoltar musica. Da quella data in avanti, si può comporre non solo per un *signore* o per un *monsignore*, ma anche per ascoltatori che pagano un biglietto. A sua volta il *pubblico* – ecco il secondo risultato – pretende dal compositore le pirotecniche esibizioni canore di virtuose e di castrati anche al di fuori del palcoscenico. Ha inizio di qui quella contaminazione della musica *liturgica*, che passando prima per l'introduzione di *arie* solistiche (si pensi alle messe barocche) e poi per l'elefantica forma *concertante*, arriverà fino alla soglia del '900, dando notevoli preoccupazioni al magistero della Chiesa, il quale, quando ha voluto, ha richiamato con sempre maggiore severità al rispetto e all'intelligibilità dei testi liturgici.

Musica *liturgica* (o *religiosa*) dunque, e non musica *sacra*. È questa una definizione che si chiarisce proprio prestando orecchio alla produzione di Cherubini. Non solo: ma il modo di porre la sua musica in una condizione di servizio con il testo liturgico dell'*ordinarium missae* (per esempio) ci fornisce in trasparenza la chiave di lettura del senso del *sacro* in Cherubini in merito ai tre misteri della vita umana: Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo? – ovvero il *nascere*, il *vivere*, il *morire*.

Sta di fatto che l'importanza avuta dalla musica di chiesa sul nostro compositore è da considerarsi enorme, sia ovviamente sul piano della formazione contrappuntistica (nasce proprio negli anni dell'apprendistato bolognese con il Sarti quel *Credo* a otto voci e organo), sia perché – e ciò interessa di più – ci dà il senso della disposizione del compositore all'intima, convinta adesione ai principi e ai fondamenti della fede. Ritengo perciò che un'analisi esauriente ed "onesta" dell'intero *opus* religioso di Cherubini non possa prescindere da questa personale adesione. Malgrado appassionate voci musicologiche solitarie (Giulio Confalonieri), Luciano Alberti, Giovanni Carli Ballola, Mario Fabbri), gli storici recuperi teatrali di Francesco Siciliani e della Callas e le letture concertistiche di Gavazzeni e discografiche di Muti, su quasi tutto Cherubini (e in special modo sulla sua musica di chiesa) pesa un cumulo di luoghi comuni che hanno finora impedito una lettura del reale valore della sua musica. Si prende per alibi la facile schematizzazione del Cherubini *rivoluzionario* in teatro e *restauratore* in chiesa. Si leggono poi i travagliatissimi anni francesi come la navigazione d'un artista con l'opportunistico orientamento delle vele per assecondare il soffio dei venti (turbinosi, della Rivoluzione e del bonapartismo). E quando si incrociano gli anni alla guida della Cappella Reale non si vuol scorgere che un solo capolavoro, il *Requiem* in do minore.

Tralasciando il periodo giovanile e di apprendistato, di cui rimarrebbe da leggere meglio quel monumentale *Credo*, ruminato così a lungo e posto come anello di congiunzione tra due fasi creative (conviene ricordare che a questa pagina Cherubini ritorna in un periodo di crisi esistenziale e d'astinenza artistica, a ridosso dell'*otium* meditativo – e botanico – nel castello di Chimay ove vedrà la luce la liricissima *Messa* in Fa maggiore, quasi una pastorale che segnerà il ritorno entusiastico alla composizione) è d'obbligo invece soffermarsi sul blocco dei lavori tardivi sui quali maggiormente pesa il pregiudizio critico, e in particolar modo sulle più vaste opere composte per la Cappella Reale: le 5 *Messe solenni* (in Do maggiore, 1816; in Mi bemolle maggiore, 1818; in Sol maggiore, 1819, per la mancata incoronazione del saggio Luigi XVIII; in Si bemolle maggiore, 1821; in Do maggiore, 1825, per la consacrazione del poco saggio Carlo X) e i due *Requiem*, in do minore, 1816, per l'anniversario per la ghigliottinata testa di Luigi XVI e quello in re minore, 1836, per le proprie esequie.

Si uscirebbe fuori strada se non si considerasse come l'*occasionalità* di queste e di altre composizioni religiose sia fortemente dettata dalla *funzionalità* del loro uso. Quando l'Abert accosta Cherubini a Palestrina (e lo fa soltanto per avvertirci che gli stilemi polifonici sono intrisi di arcaismi) da musicologo sembrerebbe trascurare ciò che a un liturgista, per esempio, non sfuggirebbe: ovvero l'essenzialità della frase musicale posta in relazione con la chiarezza del testo e, quindi, con lo spazio liturgico-rituale. E ciò fa tecnicamente di Cherubini un compositore di musica *liturgica*.

Automaticamente ponendosi in una posizione di isolamento rispetto ai tempi, in un voler attardarsi nella scissione tra i due generi di scrittura (il teatro e la chiesa) di cui solo apparentemente la seconda può suonarci più *retrò* della prima. Sta di fatto che tutti gli indizi di misonicismo – come le pagine dettate dal professionismo del sottile contrappuntista e improntate alla convenzionalità e alla maniera – portano invece il segno di un profondo sentire religioso e di un'intima adesione alla fede cattolica, quasi un'affermazione di testimonianza gridata in un Paese che ha sconquassato ferocemente la presenza della Chiesa. Innanzi ad ogni pagina si ha l'impressione di una musica composta per appartenere soltanto alla coscienza di credente del compositore: di qui anche l'inalterabilità dello sfondo liturgico, a cui Cherubini rimane fedele al punto tale da fargli confessare, ormai vecchio allo Schloesser, che le sue Messe dovevano essere eseguite solo in chiesa. Non già, dunque, occasionalità esteriore, ma (come aveva fatto notare Luciano Alberti nel lontano 1962) «esigenza affatto personale, astratta da una produzione normale, utilitaristica».

A leggere Cherubini sotto questa luce non va sottovalutato l'ambito culturale che fa da sfondo anche alla sua esperienza di compositore di chiesa. Il suo cattolicesimo riceve, secondo me, flusso maggiore di linfa dal versante estetizzante di uno Chateaubriand, piuttosto che da quello reazionario di un De Maistre la cui retorica “del trono e dell'altare” nel compositore sarà più apparente che reale, giacché proprio nelle Messe ‘regie’ si possono cogliere momenti di superamento e di intimizzazione dell'oggettivo dato celebrativo in un avveniristico uso armonico degli strumenti, quasi a voler trovare in orchestra il più sincero risvolto della preghiera, talora intima, talaltra sofferta, come certi squarci che s'aprono nelle acclamazioni dei *Gloria* o dei *Sanctus* (si pensi alla domestica liricità dell'inno *O salutaris ostia* incastonato nel *Sanctus* della Messa per la mancata incoronazione di Luigi XVIII). Se è vero, come afferma Carli Ballola, che il Cherubini liturgico è il raffinato conubio tra i dati morfologici d'una secolare tradizione polifonica e quelli di un linguaggio armonico e di una dinamica sinfonico-sonatistica assolutamente moderni, converrebbe azzardare l'ipotesi di una sorta di straniamento del compositore dalla realtà ‘reazionaria’ che lo circonda in virtù della natura criptica – e direi quasi iniziatica – dell'elemento orchestrale sempre pronto

ad aprirsi a soluzioni innovative. Non diversamente si comporterà più d'un secolo dopo Dmitrij Šostakovič per eludere i precetti staliniani di Ždanov.

Quel senso religioso di derivazione da ambienti estetizzanti del cattolicesimo francese lo si intravede nella rarefazione di certe tinte timbriche: come la luminosa evocazione del *Sed signifer sanctus Michael* dell'Offertorio del *Requiem* in do minore, o come l'*incipit* di estatica trasparenza del *Kyrie* della *Messa solenne* in Do maggiore. E se pur comprendiamo, alla luce delle turbolenze rivoluzionarie del momento, il senso di *affermazione* (e non di mera *elencazione*) degli articoli di fede del Simbolo Niceno, al punto da costituire il *Credo* cherubiniano una sorta di documento di identità della propria appartenenza religiosa, va però riconosciuto il segno d'una straordinaria inquietudine espressiva quando si è dinnanzi alle allocuzioni riguardanti la Seconda Persona della Trinità, il Figlio: *Et incarnatus* che da dolorosa meditazione nel *Credo* a otto voci, diventa materna melopea nella Messa di Chymay; o il *Crucifixus* che nel *Credo* polifonico ha l'evocazione della morte come dolcissima liberazione, finendo poi nell'oscurarsi dei colori del *Sepultus est*. In tutte le Messe a questo punto ricorrono sempre opacità di unisoni, spezzature di pause e assottigliamento di timbri (come il tocco 'nero' dei timpani in pianissimo).

Ha ragione Luciano Alberti quando afferma che la totalità del mondo musicale-religioso di Cherubini sarà nel punto di equilibrio tra la capacità di obiettivizzazione universalistica dell'assoluto del dogma e una «personale disposizione meditativa». E non sarà proprio questa prassi la scaturigine del cammino ideale di un cattolicesimo che troverà proprio in Francia il settore più avanzato? Si pensi al soggettivismo romantico di Chateaubriand e Lamartine; si pensi all'"eresia" del cattolicesimo liberale dei Lacordaire, dei Montalembert e del Lamennais, ai quali sarà debitore anche il nostro Manzoni; e, venendo più vicini a noi, si pensi al razionalismo di un Maritain. È questo l'*humus* dove affonda le radici quella personale disposizione meditativa da cui sortiranno i lasciti più alti dell'arte cherubiniana per uso liturgico – i due *Requiem* – e a cui, finalmente, possiamo riferirci per scorgere davvero il senso del *sacro* in Cherubini.

In queste due partiture v'è innanzitutto il ribadire d'una preghiera corale, sottolineata dalla assenza dei solisti: per coro misto quello in do minore; per solo coro maschile quello in re minore. Ma v'è anche il senso d'una sconsolata solitudine e d'una inesprimibile desolazione, come nell'*Agnus Dei* del *Requiem* del 1816: dove all'evanescente insistenza del coro in espressione 'maggiore', l'orchestra risponde inabissandosi nell'angosciosa inquietudine del 'minore'. Ancor più deciso è questo procedimento nella scrittura del *Requiem* che Cherubini ha destinato alla propria liturgia funebre. Già l'assenza delle voci femminili (proibite nell'impiego liturgico) conferisce alla partitura un'oscurità sovranaturale e, di conseguenza, ci riman-

da un colore di leopardiano pessimismo cosmico che trova conferma ancora una volta nel finale dell'*Agnus Dei*: al tentativo delle voci di concorrere ad affermare l'ottimismo della speranza fa eco l'orchestra nel mormorare la sommessa ribellione di una vita che si spegne, scendendo a un re minore pianissimo, per terminare là dove aveva avuto inizio.

In definitiva, malgrado le certezze della fede, Cherubini non può fare a meno di darci contezza di una cosa: che questo *strano interludio* (per dirla col drammaturgo americano Eugene O'Neill) del *vivere* come momento orizzontale di coralità sociale, è poca cosa rispetto all'immane solitudine del *nascere* e del *morire*.

UNA TRADUZIONE DI GUIDO BIAGI

Roberta Turchi

Con Marcello de Angelis abbiamo parlato molte volte di Guido Biagi, in occasione di tesi di laurea e durante le nostre chiacchierate. Entrambi vorremmo che questo illustre fiorentino fosse ricordato come si deve. Direttore delle più prestigiose biblioteche della città (della Marucelliana, della Nazionale Centrale e della Medicea Laurenziana), tra i fondatori della Società Dantesca e del British Institute of Florence, coltivò, secondo la più grande tradizione, un forte interesse per l'educazione dell'infanzia. Nella sua qualità di redattore «Giornale dei bambini» e di proprietario di una quota di esso, ha avuto il grande merito di sollecitare Collodi a scrivere *Pinocchio*. Ma sfogliando le prime annate del settimanale, supplemento del «Fanfulla della Domenica», diretto da Ferdinando Martini, ho trovato alcuni brevi racconti composti dallo stesso Biagi. Tra essi si legge la traduzione dall'inglese di *The Recollections of a little Prima Donna* di Agusta De Bubna apparse sul «St. Nicholas» (an illustrated Magazine for Young Folks) del marzo 1881, dove si parla di Adelina Patti undicenne, ma ormai divenuta celebre soprano di fama internazionale. È una curiosità, che conferma quali fossero la sensibilità e i punti di riferimento dei fondatori della testata italiana dedicata ai ragazzi. Ne faccio omaggio a Marcello, a ricordo del nostro comune impegno nel Corso di laurea in Scienze della formazione primaria e a tassello per un restauro che non dovremmo rimandare troppo avanti nel tempo.

LA PATTI BAMBINA

Un bel giorno, in una piccola città dell'America – sarà l'affare di parecchi anni – comparvero su tutte le cantonate, su tutti i muri, certi cartelloni smisurati fatti apposta per fermar la gente e tenerla lì a bocca aperta, nei quali era scritto a lettere di scatola come qualmente doveva arrivare uno strano fenomeno.

Fra gli artisti di cui si vedevano i nomi su quegli avvisi rossi, gialli, turchini e di tutti i colori, ce n'erano due che il pubblico aveva imparato da un pezzo a conoscere: – Ole Bull, celebre violinista, e Maurizio Strakosch che, come pianista, s'era fatto una bella fama; ma le lettere più grosse e più

sbalorditive, i fregi e gli svolazzi più vistosi dei cartelloni eran tutti per l'artista più giovane e più minutina di quella schiera di concertisti, per la SIGNORINA ADELINA PATTI, IN ETÀ DI UNDICI ANNI, LA MERAVIGLIOSA BAMBINA PRIMA DONNA.

Com'è naturale, i biglietti per il gran concerto andarono a ruba, e tutto faceva credere che la piccola cantante e i suoi valorosi compagni sarebbero stati accolti con ogni maniera di onoranze da una folla plaudente ed entusiasta.

Quel giorno il tempo s'era messo al brutto: il cielo era scuro scuro, e la mattina una di quelle acquate primaverili che si rovesciano con gran violenza, aveva dato luogo a una pioggerella fine fine di quelle che non finiscono più.

Come furon tutti smontati all'albergo, il segretario della compagnia insieme allo Strakosch andò al principale negozio di musica della città per sentire come era andata la vendita delle sedie e dei biglietti. E lì, dietro al banco, venne fatto all'allegro musicista di scoprire due biondine che si baloccavano con le bambole. Pensando che la compagnia di quelle bambine sarebbe stata per l'Adelina un piacevole svago, pensò di far con loro amicizia, e cominciò a parlare di lei che era rimasta sola sola all'albergo a contar dietro i vetri le goccioline della pioggia, e le invitò ad andare con lui. Quelle bambine, incuriosite dalle parole dello Strakosch, chiesero ed ottennero dai genitori d'andare a far visita alla piccola cantante, e subito, infilatisi i vestiti buoni, con la bambola in collo sgambettarono rasente il muro accanto «al più gran pianista vivente».

Giunti all'albergo, mettendo piede nella stanza in cui quella bambina meravigliosa doveva esser loro presentata, non sentirono da prima altro che un grande scroscio di risa.

Nel mezzo di quella camera grande grande e un po' buia, videro un signore alto dai capelli lunghi e grigi, che con una benda sugli occhi e con le braccia stese andava a tastoni per acchiappare quel folletto, la cui vocina canzonatoria lo menava a spasso per tutta la stanza. Quando fu aperto l'uscio, il signore si fermò, si tirò su la benda, e la bambina, avvicinatasi, sgrandò un paio d'occhioni neri e lucenti. Lo Strakosch si fece avanti con le due piccine un po' timide e un po' impacciate, e disse benevolmente alla piccola cantante:

– Adelina, ti ho portato due compagne per fare il chiasso; ora potrai sbendare Ole Bull e fargli smettere codesta mosca-cieca: quando vi sarete baloccate abbastanza, tu andrai a desinare a casa delle bambine dove potrai divertirti dell'altro fino all'ora del the.

L'Adelina andò incontro alle bambine che stavan lì tutte confuse, sorrise loro amabilmente e poi le baciò su tutte e due le gote in un certo modo tutto

suo. Frattanto anche quel vecchio signore, cavatosi la benda, sorrise alle due piccine e baciandole teneramente disse con voce dolcissima:

– Ho tanto piacere che l'Adelina abbia qualcuno con cui fare il chiasso, perché noi altri ragazzi vecchi ci si stanca subito con lei.

E si avviava verso l'uscio.

Ma quella piccola tiranna non era di questa opinione, anzi cominciò a insistere e a dire che per fare il chiasso è meglio essere in più; cosicché il povero Norvegiano dové lasciarsi bendare daccapo e piegarsi a tutti i capricci dell'Adelina.

Però, come vide che di quel giuoco le bambine si erano stancate, trovò il modo di andarsene; ed esse, rimaste sole, si guardarono gravemente da capo a piedi come fanno i cani e i ragazzi prima di fare amicizia.

E allora, tanto per rompere il ghiaccio, le bambine offersero alla nuova amica le loro bambole che erano rimaste sulla tavola; ma questa non parve gradirle, e guardando con disprezzo quelle stupide facce di cera senza espressione e senza vita

– No, disse, sciogliendosi le lunghe trecce morate. No, piuttosto io vi farò il ritratto. Mettetevi a sedere e io vi accomoderò per benino.

Povera bambina! Era stata tante volte ferma, immobile, dinanzi alla macchina fotografica o davanti a un'artista che sapeva a puntino quel che si deve fare!

– Su la testa! Un po' più alto il mento! Benissimo. Ora abbia la bontà di guardare qui in questo punto, – un momentino a sinistra. Così ferma! Sorrida! Dia un po' d'espressione anche allo sguardo.

E dopo aver accomodata a suo modo quella bambina che si lasciava fare e la guardava con occhi meravigliati, prese una seggiola, si mise un fazzoletto sulla testa e piegandosi guardò la compagna attraverso le stecche della spalliera; poi per qualche secondo disparve. E dopo tornò con un'aria grave e misteriosa figurando d'aver in mano la negativa, si avvicinò alle bambine per chiedere come pareva loro riuscito il ritratto. E seguitarono un pezzetto a fare questo giuoco fra di loro, cambiando le parti, e l'Adelina, quando toccò a lei farsi ritrarre, fece morire dalle risa le sue piccole fotografe con le sue improvvise mutazioni di fisionomia e di posizione.

A mezzogiorno rientrarono nella stanza Ole Bull e lo Strakosch con un signore bruno che parlava forestiero e di cui la bambina, che lo chiamava «Pappà» doveva avere una gran soggezione perché lo trattava con molto riguardo e lo rispettava più degli altri due signori. Questi l'aiutò a mettersi il cappello e il giubbino, le legò un fazzoletto intorno al collo, l'accompagnò in casa delle bambine dov'era invitata a pranzo e, nel lasciarla, con un tono molto severo, le disse qualche parola che le sue compagne credertero fosse per raccomandarle d'esser buona. Invece a desinare capirono che si trattava di tutta altra cosa.

– Grazie, non ne prenderei – diceva spesso l’Adelina. – Non mi attento ad assaggiarlo perché ho paura che ci sia di molto pepe, e pappà, se ne mangiassi, si arrabbierebbe.

E poi si mise a dire che a casa facevan tanto bene i maccheroni, e che avrebbe voluto averne un bel piatto davanti. E le sue amiche vedendola così vogliosa d’averne, furon molto dispiacenti di non poter soddisfare il suo desiderio.

Dopo pranzo passarono diverse ore nella stanza dei balocchi con certi giuochi che di certo non sono mai stati più fatti né prima né dopo. Le bambole e la cucina furon lasciate da parte senza degnarle nemmeno d’un occhiata; ma vedendo uno spadino in un canto della stanza, la piccola attrice esclamò:

– Oh bene, si può fare l’opera! Io farò da Lucia e tu farai da Edgardo. Vedi, con codesta spada al fianco, sembri un uomo: tu devi volermi bene, tanto tanto bene e poi devi essere ucciso, e allora vengo io, pazza, a piangere sopra il tuo corpo.

E insegnò alle due bambine come dovevano fare a uccidere e a morire, quando dovevano entrare e uscire di scena: poi, scioltasi i lunghi e nerissimi capelli, essa venne come pazza furente a piangere sul corpo d’Edgardo che con la spada al fianco stava in terra lungo disteso.

E ne rappresentaron delle opere quel dopopranzo! Ma l’ora di tornare all’albergo per prepararsi al concerto arrivò presto, e l’Adelina non aveva voglia di lasciare le amiche; all’invito di obbedire rispondeva con le spallate e pestando i piedi, e protestava nel suo inglese, mescolato di parole italiane e francesi, di voler rimanere dell’altro. Le bambine la guardavano con tanto d’occhi, meravigliate del suo caratteraccio, e Maurizio Strakosch stette ad aspettare ridendo che fosse passata la burrasca, e dopo venne ad un accomodamento pregando la signora di condurre le bambine a vederla vestire per il concerto.

Oh che piacere! Vedere il vestitino di seta color di rosa tutto guarnito di vellutini neri e di trine, che con cura materna era stato disteso sul letto del babbo dell’Adelina; vederle mettere gli scarpini di raso e ravviarsi i capelli e farsi le trecce, e accomodarsi in capo tante rosette di velluto fermate con dei brillanti, e infilarsi i guanti! Vedere a poco a poco quella bambina spensierata e chiassosa di dianzi, mutarsi in una signorina vestita di seta, in una prima donna.

– Mi raccomando, mettetevi in prima fila, perché vi voglio vedere tutto il tempo del concerto, e dopo, quand’è finito, aspettatemi, perché voglio abbracciarvi e darvi la buona notte! – disse con un certo garbino tutto suo alle due amiche che andavano a vestirsi per la serata.

Poco dopo in un teatro pieno di gente, salutata da un lungo applauso, si vide comparire sul palco una ragazzina contegnosa che, fatto un rispettoso

inchino, traversò il proscenio a fronte alta per andare a mettersi nel punto più vicino alla platea, di faccia alle sue amiche alle quali rivolse un'occhiata affettuosa. Ci fu un momento di silenzio solenne; poi una voce da usignolo intonò un preludio, e le note soavi della *Norma* e della *Lucia* uscirono da quella piccola gola meravigliosa suscitando un lungo fremito d'ammirazione negli uditori commossi.

Finito il concerto, lì nella prima fila delle poltrone si sentì il fruscio di una veste di seta e si vide arrivare la piccola artista che tutt'affannata buttò le braccia al collo delle due bambine sue amiche. La gente, che se ne andava, si fermò per assistere a quella scena.

– Si parte stasera subito, ed io non lo sapevo! gridò l'Adelina quasi piangendo. Maurizio mi ha detto di salutarvi perché non ci rivedremo più. Ma mi dovete promettere che non mi dimenticherete mai, *mai!*

E piangendo a calde lagrime ed abbracciandole con viva e vera effusione, ripeteva

– Promettetemi di non dimenticarmi mai mai!

– Mai mai le fu risposto singhiozzando da due vocine sottili. Poi le due braccine brune si strinsero, si avviticchiarono al bianco collo delle due bambine, e la piccola artista piangente, commossa, fu condotta via quasi a forza.

Un'ora dopo, la vettura corriera portava lontano lontano ad altre scene, ad altri affetti, ad altri più clamorosi clamorosi trionfi quella indimenticabile bambina prima donna.

Che ella si rammenti ancora di quelle sue amiche d'un giorno, non giurerei. Certo è che esse non l'hanno dimenticata, e la storia che v'ho raccontato, come l'ha scritta la signora Augusta De Bubna, fu senza dubbio ispirata dai loro ricordi infantili.

(dal «Giornale per i bambini», a. II (1882), vol. II, n. 10, 9 marzo 1882, pp. 145-148).

LA FISIOGNOMICA DEL MEDICO FERRARESE
DEL PRIMO RINASCIMENTO: MICHELE SAVONAROLA

Graziella Federici Vescovini

Michele Savonarola (Padova 1385 circa - Ferrara 1464),¹ dottorato in medicina a Padova nel 1413,² medico personale alla corte di Ferrara del marchese Leonello d'Este, è autore di numerose opere di medicina, di farmacologia, quasi tutte inedite o conservate in rari incuneaboli, tra cui un *Regime per le donne incinte e i neonati*,³ un trattato sulle acque termali (*De balneis*), una *Practica de compositione medicinarum*, una *Practica canonica de febris, de pulsibus, de urinis, de gestionibus, de vermibus* (stampata a Venezia nel 1498 e successivamente fino al 1560 a Lione).

Quasi del tutto sconosciuto è inoltre un suo altro scritto di medicina astrologica piscosomatica, lo *Speculum physiognomiae*. Si tratta di opera matura, redatta a Ferrara per il marchese Leonello d'Este e quindi dopo il 1444.⁴

Questo trattato era caduto nell'oblio, a motivo del suo contenuto di medicina astrologica, di cui si sintetizzano i principi nei vari capitoli dell'opera, per i pregiudizi verso l'astrologia e le pseudo-scienze. Tali diffidenze si erano diffuse per il successo degli attacchi contro la medicina astrologica mossa da vari settori della cultura umanistica e soprattutto dalle *Animadversiones contra astrologiam divinatricem* di Giovanni Pico della

¹ Per la vita e le opere di Savonarola rimandiamo a A. SEGARIZZI, *Della vita e delle opere di Michele Savonarola, medico padovano del secolo XV*, Padova, Tip. F.lli Gallina, 1900; e alla sua prefazione al *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, in *Rerum italicarum Scriptores*, XXIV, 15, Città di Castello, Lapi, 1902, V-VI.

² T. PESENTI, *Michele Savonarola a Padova; l'ambiente, le opere, la cultura medica*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 9-10, 1976-1977, pp. 45-102.

³ L. BELLONI, *Il trattato ginecologico pediatrico in volgare*, Milano, Stucchi, 1952; *I trattati in volgare della peste e dell'acqua ardente*, Milano, Stucchi, 1953; *De cura languoris animi ex morbo venientis*, a cura di C. Menini e L. Premuda, Ferrara 1989, Istituto di Storia della medicina dell'Università, pp. 1-95.

⁴ A. SAMARITANI, *Michele Savonarola, riformatore cattolico nella corte estense a metà del secolo XV*, «Atti e Memorie. Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria», s. III, 22, 1976.

Mirandola e dagli scritti di Marsilio Ficino.⁵ Non poco vi contribuirono anche le vicende della fortuna (o meglio sfortuna) del suo più famoso nipote Girolamo Savonarola, nemico acerrimo dell'astrologia in tutte le sue forme compresa la medicina e la fisiognomica. Così i manoscritti di questa opera di Michele andarono dispersi. Di recente sono state ritrovate tre copie manoscritte del testo; l'unica copia italiana, a mia conoscenza, dove io ho l'ho studiata la prima volta, è quella della Biblioteca Marciana di Venezia (le altre si trovano in Francia e in Germania).⁶

I FONDAMENTI ASTROLOGICI

DELLA MEDICINA PSICOSOMATICA DEL SAVONAROLA

La medicina di Michele Savonarola è, come quella del suo tempo, erede della tradizione dei maggiori medici medievali dei secoli precedenti quali, per la scuola di Montpellier in Francia, la grande opera di Arnaldo di Villanova o la Chirurgia di Guido Caulico (Guy de Chauliac) e, per la illustre Scuola di Padova, l'opera di Taddeo Alderotti, il *Conciliator* di Pietro d'Abano e i *Trattati* di Jacopo da Forlì e di molti altri. Le loro dottrine mediche erano fondate sui principi generali della medicina di Ippocrate e di Galeo rivisti, interpretati e ampliati dai grandi maestri e filosofi della medicina araba medievale del secolo XII quali Avicenna, Averroè in traduzione latina. Sul piano pratico operativo ebbero largo seguito inoltre le opere di alcuni commentatori arabi delle dottrine di medicina astrologica di Tolomeo dei secoli XI e XII, quali Alì Ibn Ridwan, commentatore del *Centiloquium* dello Pseudo-Tolomeo,⁷ l'Autore anonimo del trattato *Sui giorni critici* (*De diebus criticis*), l'Autore del trattatello sulla *Flebotomia* (Tav. 2) in base ai mesi lunari, lo Pseudo-Ippocratico *De medicorum astrologia*⁸ e la *Trituna Hermetis*

⁵ Cfr. ora il volume a cura di M. BERTOZZI, *Nello specchio del cielo, Giovanni Pico della Mirandola e le 'Disputationes contra astrologiam divinatricem'*, dedicato alla discussione sull'astrologia provocata dall'opera di Pico, Firenze, Olschki, 2009.

⁶ Lo *Speculum physionomie* l'ho letto nel manoscritto: Venezia, San Marco VI, 156 (sec. XV), A.D. 1465, fol. 41r. Dello *Speculum* si conosce un altro manoscritto che si trova a Parigi, Biblioteca Nazionale, 7357, sec. XV, f. 1r-67r. Un frammento è contenuto, secondo il Segarizzi, in S. Marco XIV, 218 (che non ho visto); Lipsia, Bibl. Univ. ms. 3472 memb. sec. XV, f. 2 (promemio) inc.: "cum sepe mecum animo volverem", f. 3 inc. (testo): "Physionomia est scientia" (cfr. P.O. KRISTELLER, *Iter italicum, Alia itinera*, I, III, Leiden, Brill, 1983, p. 420).

⁷ R. LEMAY, *The Teaching Astronomy in Medieval Philosophy*, «Manuscripta», 20, 1976, pp. 197-217. Sul *Centiloquio* dello pseudo-Tolomeo e le versioni dall'arabo cfr. CH. BURNETT, *The Arabic Hermes in the Works of Adelardo of Bath*, in *Hermetism from Late Antiquity to Humanism*, Atti del Convegno internazionale, Napoli 20-24 nov. 2001, a cura di P. Lucentini e I. Parri. V. Perrone Compagni, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 369-384.

⁸ P. KIBRE, *Astronomia or Astrologia Ypocratis*, in *Science and History*, Ossolineum, Varsavia, 1978, pp. 133-155.

sul parto⁹ fondata sulla corrispondenza tra i pianeti e i nove mesi della gestazione (Tav. 2). I principi astrologici medici del *Quadripartito* di Tolomeo e del *Centiloquium* sostenevano la corrispondenza tra il movimento del cielo, che misura le stagioni, i mesi, i giorni, le ore, con il divenire di tutti i fenomeni della terra, dall'agricoltura alla meteorologia, ai viaggi, alla vita vegetale e animale di tutti gli esseri viventi compreso l'uomo, considerato come un organismo dinamico, ai cui vari organi presiedeva un pianeta e un segno (*melotesia*) (Tav. 1).

Interessante a questo proposito è vedere l'elenco dei libri di testo obbligatori per conseguire il titolo di dottore in medicina nella prestigiosa Università di Bologna negli Statuti del 1405.¹⁰ La preparazione degli studenti prevedeva lo studio nei quattro anni (insieme ai testi canonici dei *Parva naturalia* di Aristotele, *L'aria, le acque, i luoghi* di Ippocrate, sezioni (*Fen*) del *Canone* di Avicenna e del *Colliget* di Averroè), anche opere di astronomia, di matematica e di astrologia medica come il *De urina non visa* di Guglielmo di Marsiglia, detto l'Inglese. Di questa curiosa opera, sebbene fosse un testo base di astrologia medica dell'Università di Bologna, le copie manoscritte divennero ben presto rare in Italia, per avere invece una larga circolazione in Germania, in Inghilterra e in Austria. Ciò è attestato dalle numerosissime copie mss. esistenti soprattutto nelle biblioteche di Erfurt, Vienna e Oxford.¹¹

La medicina astrologica studia pertanto il malato come un organismo inteso come *totum* globale, plastico, inscindibile e in divenire secondo il variare della sua "complessione" umorale, fisica e psichica, la quale era ritenuta diversa da individuo a individuo ed era concepita in corrispondenza con la complessione astrale di nascita: in altre parole con l'articolazione dinamica dei

⁹ Cfr. RON BARKAI, *Les infortunes de Dinah ou la gynécologie juive au Moyen Âge*, Paris, éd. du Cerf, 1991, pp.78-79. Su la *Trutina Hermetis* (volgarmente *Trotola*) si intende la glossa alla interpretazione del commento al *Verbum 51* del *Centiloquium* dello pseudo-Tolomeo sulla reciproca posizione del sole e della luna al momento della nascita e del concepimento attribuita a Ermete. La posizione della luna al momento della nascita indicherebbe la posizione dell'ascendente e del discendente al momento del concepimento e quindi oltre che indicare l'eredità genetica dei genitori, anche l'ovulazione. Questa aggiunta non si trova nel commento al *Verbum 39* che tratta di argomento analogo: *Incipit* "Dicunt Ptolomeus et Hermes quod locus lunae...".

¹⁰ G. FEDERICI VESCOVINI, *I programmi degli insegnamenti del Collegio di medicina, filosofia e astrologia dello Statuto dell'Università di Bologna del 1405*, in *Roma, magistra mundi*, a cura di J. Hamesse, Louvain-La Neuve, FIDEM, vol. I, 1998, pp. 193-225.

¹¹ Su Guglielmo l'Inglese '*De urina non visa*' e le copie mss. cfr. in particolare il mio studio, *Astronomia e medicina all'Università di Bologna nel secolo XIV e agli inizi del XV*, in *Seventh Centenary of the Teaching of Astronomy in Bologna (1297-1937)*, a cura di P. Battistini e F. Bonoli e altri, Bologna, CLUEB, 2001, pp. 124-150, in part. pp. 140-141 e il mio studio *On the Connection between Astronomy and Medicine*, «Journal of the Italian Astronomical Society», Special Number I, 2002, INSAP III, a cura di S. Serio, Pisa-Roma, Ist. Poligrafici Int., 2003, pp. 75-82.

movimenti dei pianeti che presiedevano il momento della nascita o natività (*nativitas*) di ciascun individuo ed erano descritti nel suo oroscopo (*radix*).

Inoltre, poiché allora (come ancora oggi in molti casi) le cause delle malattie erano generalmente ignote (occulte)¹² o ricondotte a eventi sovrannaturali, per es. per l'intervento del demonio o degli spiriti, il medico non riusciva quasi mai a fare una diagnosi precisa mentre più facile era la prognosi che consisteva in due possibilità: stabilire se il malato era guaribile (*sanabilis*) oppure inguaribile (*non sanabilis*). Questa medicina era basata su un insieme di principi e regole ippocratico-galeniche integrate con quelle tolemaiche arabo-latine astrologico-mediche che dovevano condurre al verdetto del medico sulla base dei 'segni' del corpo del malato integrati con la lettura del suo cielo di nascita (oroscopo). La semeiotica diviene dunque una disciplina importante per arrivare al giudizio (*iudicium*) finale e stabilire se il malato era guaribile o no, e fa prevedere il decorso della malattia e le fasi delle febbri. Tutte questi momenti erano strettamente individuati dal passare dei giorni, cioè dal calendario stabilito sui mutamenti che la 'natività' o il cielo di nascita del malato veniva ad avere in corrispondenza con quelli del cielo giornaliero. Si tratta dunque di leggere i segni del cielo in corrispondenza con quelli dell'organismo del paziente e in particolare con quelli risultanti dall'analisi delle sue urine. Così importante tra i medici dei secoli XIII e XIV fu la discussione che nacque dal trattato dell'analisi delle urine del medico Guglielmo l'Inglese, operante a Marsiglia nel 1219, opera di una notevole ingenuità astrologica.¹³ Ma i segni più evidenti e importanti sono quelli esterni della fisionomia del corpo umano. Assume rilievo pertanto una disciplina come la fisiognomica già conosciuta nell'antichità che il Savonarola riprende a trattare nello *Speculum physiognomie* recuperando la tradizione anteriore dello Pseudo-Aristotele e di alcuni autori della medicina medievale padovana, come Pietro d'Abano in chiave astrologica. Si tratta di una ampia trattazione in cui fornisce, tra l'altro, la giustificazione teorica dell'impianto astrologico della medicina e della fisiognomica umana.

Infatti la fisiognomica viene ad assumere ora in pieno clima umanistico¹⁴ il carattere di un sapere di primo piano in quanto è incentrata tutta sull'analisi dei tratti psicologici e fisici dell'uomo, ora riscoperto ed esaltato. Partendo dai segni esteriori del corpo, della testa, viso e capelli, fino ai piedi,

¹² Cfr. sull'occulto in medicina il mio volume *Le moyen âge magique*, Paris, Vrin 2010 (trad. francese di *Medioevo magico, La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, Torino, Utet 2008, pp. 171-180).

¹³ Cfr. nota 10.

¹⁴ Cfr. G. FEDERICI VESCOVINI, *Physiognomia e arte, alcune indicazioni per i secoli XIV e XV*, in Atti del Convegno "Uomo e natura nella letteratura e nell'arte del 300 e del 400" (Firenze, 1-3 Ottobre 1987), Firenze, Edifir, 1991, pp. 43-61; A. CLARKE, *Metoposcopy, An Art to Find the Mind's Construction in the Forehead*, in P. CURRY (a cura di), *Astrology, Science and Society*, Woodbridge Suffolk, Boydell Press, 1987, pp. 171-195.

non solo si può cercare di risalire alle probabili cause della malattia, definirne il decorso e così stabilire la cura e arrivare al verdetto (*iudicium*), ma soprattutto scoprire i segreti più riposti della psiche, le sue emozioni, le paure e i desideri, perché Michele ritiene che esista una interrelazione costante fra corpo e psiche, fra organi e pianeti che si imprimono nella fisiognomia. Questa opera del Savonarola può essere pertanto considerata una prima trattazione di medicina psico-somatica su fondamento astrologico. È proprio per il pregiudizio astrologico ben saldo nella cultura accademica sia di tradizione positivista che spiritualista o idealista, riguardante le pseudo-scienze o arti divinatorie quali la fisiognomica, la chiromanzia e l'astrologia, questa opera del Savonarola fu dimenticata e tutta la sua medicina ricondotta a una *Practica*, così come tutte le sue altre opere mediche.

LEGITTIMAZIONE DELLA FISIOGNOMICA

L'enunciazione di una nuova scienza psicologica, la fisiognomica, nel contesto culturale e filosofico del tempo, doveva confutare numerose obiezioni che il Savonarola puntualmente richiama per negarle. Secondo la psicologia platonico-aristotelica (dal *Fedone* al *De anima*), reinterpretata dagli scolastici cristiani, era inconcepibile a livello teorico ritenere che le emozioni e le passioni potessero avere una rilevanza o fossero concausa dei moti interiori dell'anima e che, dai segni sensibili del corpo, si potesse risalire alla psiche. In altre parole, la fisiognomica come scienza e non come semplice disciplina 'curiosa', deve rendere conto di una teoria psicologica per la quale quella che il Savonarola chiama causa 'materiale' dei moti interiori dell'anima, viene ad avere una rilevanza ontologica fondamentale: per tale dottrina la materia non è intesa come una pura potenzialità passiva, ma come principio di attività o 'concausa' biologica. In altri termini, la fisiognomica nasce come scienza psicosomatica e il suo fondamento è un'interpretazione dei libri biologici di Aristotele riletti alla luce della teoria dell'anima di Galeno, per il quale si riconosceva dignità sostanziale anche alla parte materiale dell'anima. In questo caso l'anima umana era ricondotta al temperamento e la sua sostanza allo *pneuma* o soffio.

LA MEDICINA HA DIGNITÀ TEORETICA?

L'atteggiamento dottrinale dei dotti cristiani medievali, dei teologi dei secoli anteriori a Michele Savonarola, era molto rigido e contrario a questa teoria medica, come alla concezione della medicina come "scienza" del cor-

po. Infatti, secondo i fondatori della medicina medievale Taddeo Alderotti¹⁵ e Pietro d'Abano¹⁶ (i quali hanno concepito la medicina come scienza e non come vile arte meccanica, cioè pratica), medicina e filosofia sono sorelle. Questo perché i principi della medicina sono ricondotti a quelli della filosofia della natura (o fisica), suddivisa in teoria dei movimenti celesti (astronomia) e dei moti terrestri (*physis* o medicina). Pertanto essa non è un'arte meccanica e "illiberale" (come riteneva invece, tra i dotti cristiani del secolo XII, Ugo di San Vittore), perché essa ha un fondamento speculativo. D'altronde, tra gli arabi, lo stesso Averroè aveva confinato la medicina nell'esclusivo ambito della pratica, togliendole dignità teoretica. Per Pietro d'Abano, al contrario, essa è insieme speculativa e pratica, scienza e arte, perché la pratica dipende sempre dalla teoria, cioè dai principi e, quindi, dalla filosofia. Ma restava il problema di fondo della concezione antropologica, ossia la teoria dei nessi anima-corpo nell'uomo secondo il punto di vista religioso e secondo quello medico.

LA MEDICINA COME "ARTE PRATICA"

L'opera di Nemesio sulla natura dell'uomo, da un lato, e quella di San Tommaso, dall'altro, costituivano due modelli di rilievo dell'atteggiamento proprio del sapere teologico medievale nei confronti di quello medico. Alcuni teologi cristiani non possono accettare la concezione naturalistica della scienza e virtualmente materialistica dell'anima, sottesa alla concezione biologica della psiche e alla visione della medicina come scienza filosofica di Galeno. Così nella sua opera *De natura hominis* (tradotta dall'arcivescovo di Salerno, Alfano), Nemesio considera con sospetto la teoria materialistica dell'anima razionale ridotta da Galeno al temperamento secondo alcune interpretazioni. Più tardi Ugo di San Vittore, elaborando l'enciclopedia scientifica del mondo cristiano, pone la medicina all'ultimo rango del sapere tra le arti illiberali e meccaniche. San Tommaso completa a livello teoretico-speculativo questo processo dando una definitiva sistemazione negativa, da un punto di vista filosofico, alla medicina nella classificazione delle scienze aristotelico-cristiane. Egli sviluppa un concezione della medicina, che avrà tanto successo nella medicina medievale, come "arte pratica" secondo una netta distinzione tra arte e natura; secondo questa concezione, la medicina come arte pratica (che pur ha una sezione teorica) esce completamente dall'ambito della scienza 'fisica', o filoso-

¹⁵ Cfr. G. FEDERICI VESCOVINI, *Medicina e filosofia a Padova tra il XIV ed il XV secolo*, in *'Arti' e filosofia. Studi sulla tradizione aristotelica e i 'moderni'*, Firenze, Nuove Edizioni Vallecchi, 1983.

¹⁶ Si veda l'introduzione alla mia edizione critica di Pietro d'Abano, *Il "Lucidator dubitabilium astronomiae" e altre opere*, a cura di G. Federici Vescovini, Appendice II, Padova, Esedra, 1992, pp. 371-382.

fia naturale, e quindi delle scienze. L'antropologia di Tommaso inoltre è decisamente intellettualistica secondo la sua dottrina dell'unità della forma sostanziale dell'uomo che è l'intelletto. Per essa tutte le funzioni biologiche, passioni ed emozioni dell'anima, sono relegate sul piano puramente passivo o strumentale, senza dignità ontologica sostanziale.

LA FISIOGNOMICA È UNA SCIENZA E NON UN'ARTE

Nello *Speculum physiognomiae* Michele delinea i fondamenti teorici della sua medicina astrologica. La fisiognomica è una disciplina psicologica o, meglio, psicosomatica, i cui fondamenti sono tuttavia di natura astrologica. Le interazioni tra le passioni dell'anima e i moti del corpo sono concepite all'interno di una classificazione dei tipi umani ricondotti alle influenze e caratteristiche dei corpi celesti con cui sono in corrispondenza. La natura dell'uomo è promossa e sollecitata mirabilmente dai corpi astrali: «[...] in quanto i corpi astrali mirabilmente promuovano la natura umana stessa» (*Speculum*, ms. cit., fol. 39va).

Come ho accennato prima, la fisiognomica di Savonarola si preoccupa di individuare i moti interiori emotivi e passionali dell'anima umana (che meritano considerazione e analisi) attraverso i segni fisici del corpo. Si presta attenzione a quel lato della psiche che era stato relegato e accantonato dalla concezione etica dell'intellettualismo antico (da Aristotele al pensiero scolastico cristiano) la quale ricercava l'imperturbabilità emotiva e l'ideale della vita ascetica. L'esordio del Savonarola, pertanto, è tutto volto a giustificare questa nuova disciplina che, a suo parere, è una scienza e non un'arte, e a controbattere le obiezioni di quanti affermano che l'anima influisce e modifica il corpo, mentre esso con i suoi moti passionali non può modificarla, né influire su di essa. Pertanto Michele Savonarola deve fare i conti con le obiezioni di questa tradizione dottrinale a lui anteriore per giustificare la sua trattazione della fisiognomica come disciplina scientifica della psiche umana e non come semplice arte 'curiosa'.

SI HA SCIENZA SOLO QUANDO SI CONOSCONO I PRINCIPI CAUSALI

Egli parte dalla concezione tradizionale del tempo che si ha scienza solo quando si possiede la conoscenza delle cause. Pertanto bisogna stabilire le cause o i principi causali della fisiognomica. Prima di tutto essa sarà ricondotta al principio generale della causalità secondo la formula del neoplatonico *Liber de causis* medievale: essa è richiamata dal Savonarola, nella celeberrima proposizione del suo anonimo autore «la causa universale prima più influisce nel suo effetto che la causa particolare seconda».

Scrive Savonarola che la fisiognomica prende origine in primo luogo dalla stessa 'composizione' umana la quale a sua volta segue la 'complessione' corporea. Pertanto è necessario essere a conoscenza della teoria delle complessioni. Ma, acquisita questa, prosegue Savonarola, basta risalire alla causa universale, che è la causa di tutto, affinché si abbia scienza in quanto non si può avere la «conoscenza perfetta di nulla, senza la conoscenza delle sue cause». Pertanto alle cose che si producono nel mondo inferiore vengono assegnate due cause dai filosofi: una universale prima, e l'altra particolare e seconda, come scrive l'autore del *Liber de causis*. Per questo le realtà inferiori hanno fra di loro un ordine tale per il quale la causa seconda obbedisce alla prima e, pertanto, questo nostro mondo inferiore è contiguo ai movimenti di quello superiore.

La causa particolare seconda della composizione umana, che è strumentale, è la complessione, mentre la causa universale prima è l'influsso del mondo superiore celeste sulla natività dell'uomo. Esso è ricevuto in modo tale che mediante tali influenze superiori astrali è possibile conoscere le disposizioni principali dei loro effetti sul mondo terreno, effetti che si devono attribuire a queste cause superiori. Una volta conosciuta la causa inferiore si può trattare anche della superiore. Questo influsso universale ha due origini che derivano dal cielo. La prima è ricavata dall'ascendente al momento della nascita, la seconda è ricavata dal dominatore dello stesso ascendente. E qui Savonarola introduce una lunga digressione di astrologia 'giudiziaria'.

Pertanto la varietà nella generazione degli esseri viventi nel mondo inferiore dipende in gran parte 1) dalla virtù informativa, 2) dalla materia, 3) dal cielo. Questo perché la generazione degli esseri viventi, compreso l'uomo (per la cui anima intellettuale sola interviene direttamente la creazione di Dio), avviene per due cause: una interna materiale e una esterna efficiente. La prima comprende i principi materiali della generazione che sono la genitura e il sangue mestruale. Questa causa materiale riceve ogni sua diversità in qualità, quantità e sito dalla causa efficiente. Gli altri principi materiali interni alla generazione sono la virtù informativa e l'immaginazione. La causa esterna è invece il vigore celeste di cui parla anche Tolomeo nel *Quadripartito*. Tali principi, sia interni che esterni, devono essere proporzionati tra di loro affinché non si abbia una confusione tra le cause; questa confusione sarebbe propriamente l'origine delle nascite disproporzionate e quindi mostruose. In altre parole ci deve essere una necessaria proporzione tra i principi materiali, la virtù informativa e il vigore celeste affinché non nasca «una commistione sbagliata nei principi». Savonarola dedica molte pagine alla spiegazione biologica delle nascite mostruose.

CAUSA “EFFICIENTE” E “MATERIALE”

Pertanto la generazione dell'uomo avviene per due cause che sono l'«efficiente» e la «materiale». La causa materiale, che è il sangue mestruale, è dotata anche di quelle disposizioni qualitative per le quali è ricettiva in modo attivo della forma vivente. La causa efficiente non è l'anima intellettuale, a sua volta formata da Dio, poiché la causa efficiente non è produttiva di tali forme superiori, né si ritiene che possa estendersi oltre il grado delle capacità della sua forma essenziale in quanto nessuna può agire al di sopra del suo grado. Invece la causa efficiente si deve ritenere che sia la forza della costellazione che così dispone la materia inferiore a ricevere la forma superiore. Affinché si abbia una generazione equilibrata è necessario che anche il luogo in cui è ricevuta la virtù celeste sia contemperato in modo conveniente ad essa.

Così il Savonarola ammette la generazione degli esseri dalla putrefazione della materia con il suo concorso e per il vigore delle stelle, con esclusione del genere umano. A questo proposito, egli riporta l'analoga dottrina di Avicenna. Egli cita, a questo riguardo, anche l'autorità del suo maestro ideale Pietro d'Abano che condivideva la teoria della generazione spontanea dalla materia per il vigore degli astri delle forme inferiori, contrariamente ad Averroè, anche se con esclusione dell'uomo.

Il concetto di causa materiale nella dottrina di Savonarola è molto interessante perché si allontana dalla dottrina della materia della *Metafisica* di Aristotele intesa come pura privazione da alcuni teologi cristiani. Egli invece sottolinea il carattere di qualità disposizionale della materia intesa come principio attivo; introduce così quel concetto di *dispositio materiae* che è di ispirazione neoplatonico-stoica, ed è fondamentale per la filosofia della medicina medievale. Questo concetto derivato anche da Avicenna passa attraverso la rielaborazione degli scritti biologici e psicologici di Alberto Magno secondo la dottrina dell'«inchoatio formae» (cominciamento della forma) e della «virtus activa indita materiae» (virtù attiva racchiusa nella materia), nella filosofia medica del tempo.

Bruno Nardi,¹⁷ nei suoi studi di filosofia medievale, ha chiarito in modo egregio che i fondamenti speculativi e filosofici che sono alla base della concezione biologico-psicologica di Alberto Magno sono diversi da quelli di Tommaso e della sua scuola. Savonarola, seguendo Pietro d'Abano, fa sue le concezioni di Alberto Magno. Egli prende da Pietro d'Abano, che a sua volta li rielabora da Alberto, i legami tra anima e corpo (o meglio tra anima razionale e facoltà organiche), la dottrina della virtù informativa e il diverso valo-

¹⁷ Cfr. B. NARDI, *La dottrina di Alberto Magno nel 'De natura et origine animae', e L'origine dell'anima umana secondo Dante*, in *Studi di filosofia medievale*, Roma, Ed. Storia e letteratura, 1960.

re dato al concetto di ‘strumento’ o di qualità strumentali. Per Alberto Magno l’anima razionale è sì forma del corpo, ma solo in quanto è legata al corpo dalle sue facoltà organiche e non in «essentia sua et perfectiori potestate». Questa teoria che Alberto sviluppa nel *De natura et origine animae* egli la riconduce al principio dell’*inchoatio formae*: nella materia dell’embrione umano vi è un principio attivo, a guisa di cominciamento della forma che attuerà il corpo umano al termine del suo sviluppo genetico. Questo principio o germe attivo che gli stoici chiamarono ‘ragione seminale’, trae origine dalla Luce della Prima mente, che raggiando feconda delle idee eterne la natura. Diretto dalla luce del Primo motore, che volge ogni cosa al suo segno, questo principio attivo attua dapprima nell’embrione la vita vegetativa, poi la vita sensitiva; ma questa, subordinata all’intelligenza, non potrebbe farsi anima razionale senza il diretto intervento della Prima causa che crea in esso l’intelletto dal di fuori.

Afferma Alberto Magno: «Come negli altri esseri, così anche nell’uomo il cominciamento (la ‘incoazione’) della [vita] vegetativa è nella materia e nell’essere primo della sostanza da animare, e la ‘incoazione’ della [vita] sensibile è nella vegetativa, e l’‘incoazione’ della razionale è nella [vita] sensitiva[...]. Si è dimostrato, anche per mezzo di ciò che si è detto prima, che quella sostanza, che è l’anima dell’uomo, in parte ha origine dall’interno e in parte viene dall’esterno [dall’Intelletto Divino]; poiché, anche se la [vita] vegetativa e la [vita] sensitiva nell’uomo sono tratte dalla materia per la potenza formativa, tuttavia questa potenza formativa non le trarrebbe come sono tratte le potenze della forma della sostanza razionale e intellettuale, in quanto la formativa stessa è mossa, ossia informata dall’Intelletto che muove universalmente nel processo generativo. Pertanto il compimento ultimo che consiste nella forma e nella sostanza intellettuale dipende dall’influsso esercitato dall’Intelletto puro della Causa prima non commista con la materia che agisce mediante la sua luce». Questa dottrina non fu accettata e fu confutata da Tommaso d’Aquino, che la riassume in questo modo: «Quindi altri [Alberto] dicono che l’anima vegetativa è in potenza verso l’anima sensitiva e la sensitiva è l’atto di essa; quindi, l’anima vegetativa, che è nel seme originario, per l’azione della natura, è *condotta* al compimento dell’anima sensibile; quindi, l’anima sensibile è condotta al suo compimento, cioè all’anima razionale, non per l’azione del generante, ma per l’atto del creante. E così dicono che la stessa anima razionale nell’uomo, in parte, deriva dall’esterno, cioè quanto alla natura intellettuale, e in parte dall’interno, quanto alla natura sensitiva e vegetativa». Ma fu criticata e respinta da lui.

Questi passi di Alberto Magno e di Tommaso riflettono bene le differenti posizioni degli indirizzi, anche in campo teologico che sono presupposte nella trattazione medica della generazione umana del Savonarola, tramite l’elaborazione più articolata datane anche da Pietro d’Abano. Esse sono in-

dicative di quanto poco accordo vi fosse nelle scuole sia di medicina che teologiche. Savonarola tuttavia in definitiva accetta l'interpretazione albertista della scuola padovana di Pietro d'Abano.

Savonarola può pertanto accogliere senza esitazione la teoria del concorso attivo attraverso il sangue mestruale, della matrice della donna nel concepimento: dottrina che era stata elaborata estesamente proprio da Pietro d'Abano nel *Conciliatore delle differenze dei medici e dei filosofi*. Essa era fieramente avversata da tutti i medici aristotelici-averroisti e dai teologi seguaci dell'aristotelismo di S. Tommaso. Per essi la donna come principio materiale doveva svolgere un ruolo puramente passivo nel concepimento. Savonarola in altri termini può accettare l'idea del concorso attivo della madre per la formazione dell'embrione in quanto non ritiene che la materia o la causa materiale della generazione (che sarebbe la donna) sia una pura «privazione»; bensì vi scorge dei principi generali o 'disposizioni' per le quali anche la causa materiale è 'concausa' o principio attivo di generazione.

IL CORPO AGISCE SULL'ANIMA, NON SOLO L'ANIMA SUL CORPO

Se la parte materiale del composto umano, ossia il corpo nel suo legame con l'anima, non è totalmente passivo, è chiaro che anche tra emozioni e passioni corporee e psiche possa esistere un'interazione reciproca per cui anche il corpo interagisce con l'anima. Savonarola può così rispondere alle obiezioni di quanti non ritengono che il corpo agisca sull'anima, ma solo l'anima sul corpo: obiezione basilare che infirmerebbe la validità della fisiognomica come scienza che pretende di scoprire i moti dell'anima dalle alterazioni corporee che sono i segni visibili del corpo. Ossia di risalire dalle caratteristiche fondamentali della complessione fisica alle caratteristiche etiche e morali, alle abitudini come i costumi degli individui. Infatti, scrive Savonarola: «la fisiognomica è la scienza costruita principalmente per conoscere le passioni naturali dell'anima e le qualità del corpo delle quali è provvisto, tanto che accade in entrambi una scambievole trasformazione». Ed essa è una scienza perché costituisce una parte singola della filosofia naturale (*singularis pars philosophiae naturalis existit*). La sua etimologia (che Savonarola mutua sia dalla tradizione più antica di Michele Scoto che da quella più recente di Pietro d'Abano) è duplice: viene cioè da *physis* e *onoma*, ossia nomina la natura; oppure da *physis* e *nomos*, ossia legge di natura. Come può dunque l'anima, che è immateriale, comunicare con il corpo che è materiale? Risponde Savonarola che per risolvere questo quesito nodale bisogna stabilire in primo luogo che l'anima umana, come le altre forme congiunte al corpo, non può compiere le proprie operazioni senza uno strumento. Pertanto a ciascuna forma si deve assegnare uno strumento. Quali sono gli strumenti dell'anima? Essi sono lo spirito e il calore naturale che si distingue in ele-

mentare e celeste. Per questi principi strumentali l'anima può esternarsi e realizzarsi nelle sue operazioni. Senza lo spirito e il calore naturale non esiste, infatti, la vita. Tuttavia lo spirito e il calore naturale non producono secondo un grado o una quantità qualsiasi, le azioni dell'anima o le disposizioni del corpo, quanto invece le diverse disposizioni del corpo richiedono diversa quantità e gradi diversi di calore che siano ben determinati. Lo spirito e il calore naturale sono così legati e subordinati all'anima in modo da costituire come una armonia musicale o una consonanza (*consonantia*) naturale di tutte le sue parti. Così che l'uomo risulta un microcosmo armonico: «in questo microcosmo [...] il corpo e lo spirito si aiutano nelle loro operazioni contrarie all'anima che comanda, la quale avvince con l'armonia della musica le parti del corpo e gli elementi; [...]. Con questo accordo penso che si possa spiegare come il corpo sia influenzato in modo naturale dall'anima» (fol. 41v ab). Ma nello stesso modo vale il principio che: «L'anima possa essere influenzata dal corpo [...]». (fol. 42ra). La forma dell'uomo, infatti, non dipende solo dai suoi principi intrinseci, ma anche dalla sua complessione. Questa, a sua volta, non dipende solo dalle qualità primarie, ma anche da quelle secondarie, dalla loro mescolanza e combinazione, da ciò scaturisce che a questa complessione consegua una tale passione dell'anima». Così alla complessione sanguigna dipendente da quella astrale del suo pianeta dominante (Giove o Marte) consegue il carattere liberale (Tav. 3), alla collerica l'iroso (Tav. 4), alla malinconica il triste e così via. Ma quanto più la complessione dell'individuo sarà commisurata alla complessione perfetta, ideale e separata, voluta dall'Artefice divino, che è la misura dell'anima perfetta e si chiama *complexio iustitialis* o giusta complessione, tanto più gli individui saranno saggi e temperati. Quanto più si allontanano da questa ideale complessione temperata, tanto più le passioni dell'anima saranno distemperate ed eccessive. Così ogni complessione corporea è sempre in proporzione più o meno perfetta con la sua anima. Pertanto, scrive Savonarola, perché si abbia una scienza perfetta della fisiognomica bisogna avere anche una perfetta conoscenza della complessione, ossia della natura corporea. Che cos'è infatti la natura per il medico?

TRE DEFINIZIONI DI NATURA

A questo proposito il Savonarola afferma che il medico può intendere la natura in tre modi.

Primo: essa consiste nei suoi principi strumentali che sono i principi strumentali effettivi e dispositivi. Questi si chiamano «principi strumentali perché mediante essi le membra compiono le loro operazioni, concorrono in modo effettivo o dispositivo a tutte le operazioni delle membra: pertanto la natura è detta natura non semplicemente, ma strumentalmente» (fol. 42rb).

Secondo: se si prende invece la definizione di natura in senso semplice, la natura è l'anima, come principio primo di moto e di quiete nel quale essa è, non per accidente, alla quale servono le nature strumentali per le sue operazioni.

Esiste poi una terza definizione di natura che è strettamente psicologico-medica e che i fisici chiamano unità di natura (*unitas naturae*). Essa è la natura complessionale o semplicemente "la complessione". Si tratta della parte strumentale del composto umano per la quale l'anima comunica con il corpo e il corpo con l'anima. Pertanto: «la complessione è lo strumento più immediato dell'anima stessa nelle sue operazioni». Così l'anima modifica il corpo e il corpo l'anima mediante la sua complessione che è lo strumento dell'anima.

In questo modo la fisiognomica del Savonarola si configura come una scienza medico-psicologica, teorico-pratica in cui la tipologia umana viene classificata secondo la dottrina ippocratico-galenico-avicenniana delle complessioni umorali. Esse sono ricondotte alla causalità astrologica secondo la dottrina della fisiognomica di Pietro d'Abano. E, così, alla tipologia dei sette pianeti e dei dodici segni zodiacali corrispondono le tipologie fisiche e psicologiche dei nativi.

GLI ASTRY E LA LIBERTÀ UMANA

Savonarola, secondo la sua ottica di medico, risolve il problema della limitazione della libertà umana così condizionata biologicamente dalla causa materiale e da quella efficiente dei corpi celesti nella generazione secondo una argomentazione tradizionale. Infatti, ripete il Savonarola: l'anima del sapiente può dominare gli eventi con il concorso degli astri poiché gli astri, se inclinano, non necessitano: «cum astra et si inclinantur, verum non necessitant». Tuttavia si crede che l'uomo sia necessitato perché la complessione di nascita dell'individuo può inclinare fortemente l'agire dell'individuo disponendolo a quell'azione. Ma nel concetto di "disposizione" il Savonarola sottolinea il principio della possibilità dell'autodeterminazione da parte dell'uomo di agire in un senso, oppure nel suo opposto; e così salvaguardare il suo libero arbitrio.

Per concludere ci pare che lo *Speculum physiognomiae* sia una delle opere assai interessanti dell'illustre medico padovano-ferrarese, ingiustamente dimenticato e ciò da più punti di vista. Pertanto per la storia della medicina e della psicologia, questa opera di Michele Savonarola ci sembra degna di essere ricordata come un primo avvio alla psicosomatica per la nascita di una nuova disciplina, la fisiognomica appunto (destinata ad avere tanto successo nei secoli successivi come teoria delle passioni e dei costumi umani).

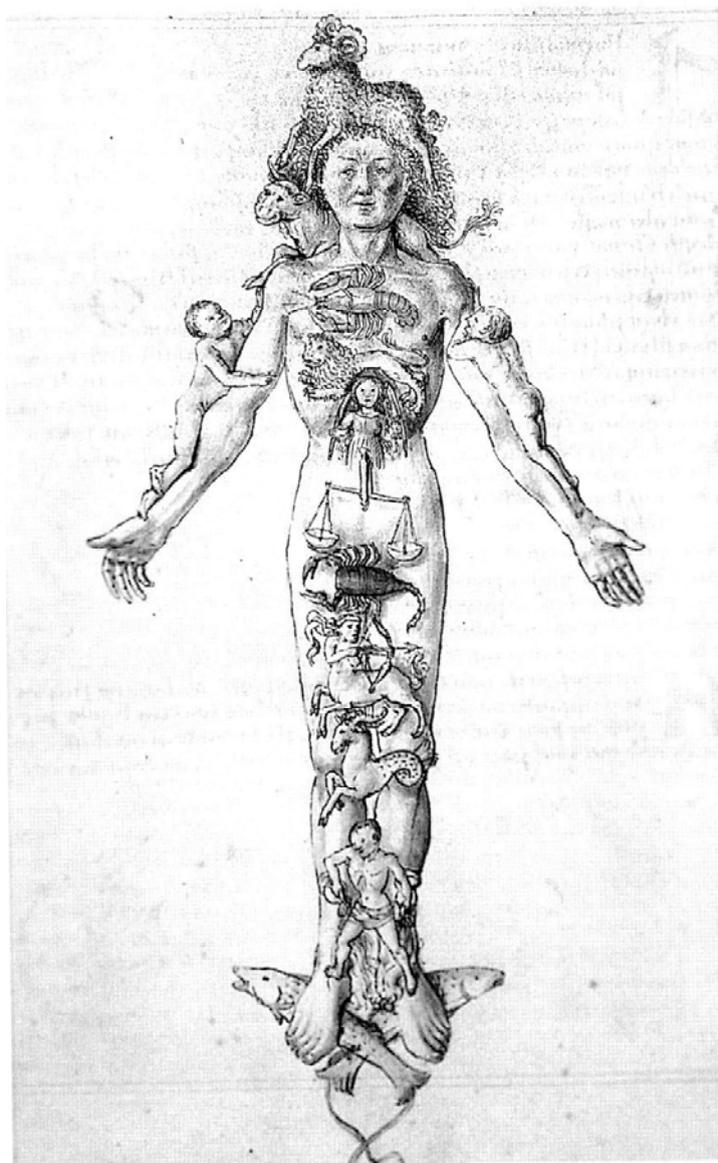


Tavola 1. *Melotesia zodiacale. Corrispondenza tra segno e organo*

Calendario di Konrad Roesner 1445

(Kassel, Bibl. Comunale, ms. astronomico I, fol. 47r)

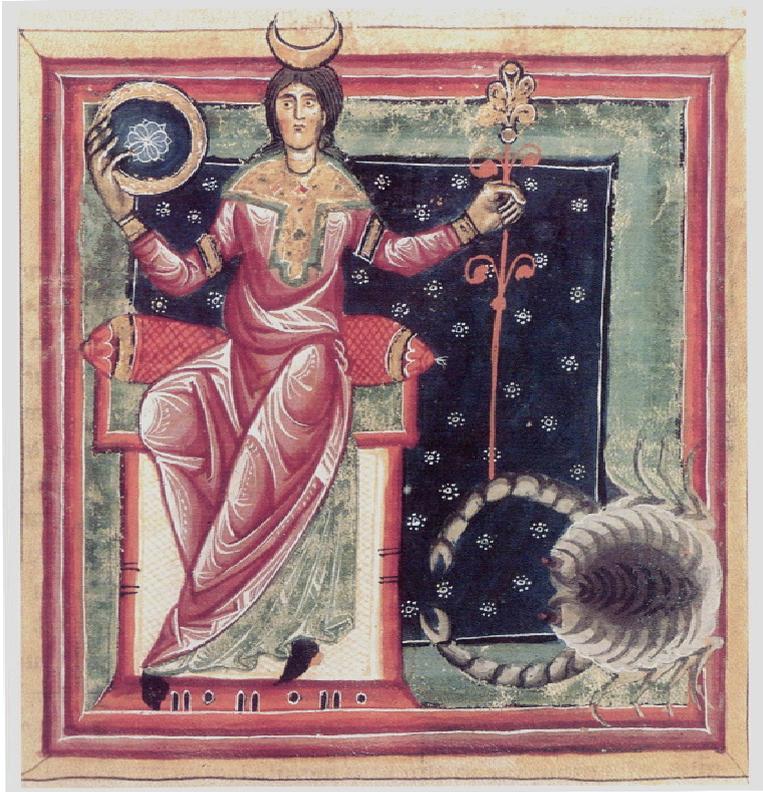


Tavola 2. *Luna in trono nel segno del Cancro*
(Giorgio Fendulo, *Introduzione al 'Liber astrologiae' di Albumasar*,
Parigi, BnF, ms. lat. 7331, sec. XV)



Tavola 3. *Giove nei segni Sagittario e Pesci*
(Giorgio Fendulo, *Introduzione al 'Liber astrologiae' di Albumasar*,
Parigi, BnF, ms. lat. 7331, sec. XV)



Tavola 4. *Marte in Ariete*

Padova, Affreschi astrologici del Palazzo della Ragione

(M.B. Rigobello – F. Autizzi, *Il Palazzo della Ragione*, Padova, Il Poligrafo 2008, p. 140)

AD HONOREM DEI
VITA, MORTE E MIRACOLI DI GIUSTO FERDINANDO TENDUCCI,¹
EVIRATO CANTORE DETTO SENESINO

Giovanni Vitali²

Iniziamo ponendoci due semplici domande. La prima: chi era Giusto Ferdinando Tenducci, ispiratore e primo interprete della rielaborazione di Johann Christian Bach dell'*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck? La seconda: perché fu così celebre nell'epoca in cui visse? Proveremo a dare una risposta a questi interrogativi avvalendoci di documenti che sono ben lontani, per la loro esiguità e lacunosità, dallo sciogliere tutti gli enigmi e dal chiarire qualche piccolo miracolo (che tale, ovviamente, non è). Ripercorriamo dunque la vita avventurosa di questo illustre cantante castrato, un'esistenza romanzesca, ricca di episodi curiosi, di colpi di scena, costellata di esaltanti trionfi e di improvvise cadute dalle quali egli seppe sempre rialzarsi per riaffermare, con orgogliosa dignità, la propria grandezza d'artista.

Rimane avvolta nel mistero la data di nascita, da collocarsi intorno al 1735 o 1736. Certo, invece, il luogo: Siena, città alla quale rimase legato attraverso il soprannome in arte, Senesino, peraltro condiviso con due suoi altrettanto celebri colleghi, anch'essi evirati: il contraltista Francesco Bernardi, uno dei cantanti prediletti da Georg Friedrich Händel, e il soprannista Andrea

¹ Desidero ringraziare l'amico Guido Burchi per avermi fatto pervenire il testo di Antonio Mazzeo da cui ha preso avvio questo lavoro. Esprimo inoltre la mia riconoscenza a Maurizio Tarrini per le ricerche svolte a Genova che hanno permesso di precisare con esattezza alcuni dati biografici; e a Lisa Cody, che sta lavorando ad un interessantissimo studio dal titolo *The Castrato's Son: The Body and Eighteenth-Century Impostures*, per il proficuo scambio di idee e materiali.

² A Marcello de Angelis mi lega un'amicizia fraterna, un affetto grande e importante. In trent'anni abbiamo condiviso insieme gioie e dolori: esperienze di vita, eventi artistici, viaggi. Marcello fa parte della mia vita, della mia famiglia. Lui è sempre presente, nei momenti belli come in quelli tristi, come un fratello. Questo saggio sul castrato Giusto Ferdinando Tenducci, uno dei tre Senesini, nato in una prima stesura per l'Orchestra della Toscana e poi sviluppato per il Maggio Musicale Fiorentino e per il Festival della Valle d'Itria, è il frutto delle mie ricerche ma anche dei suoi insegnamenti. Come ho già scritto in altre occasioni, a Marcello de Angelis, ai suoi studi appassionati e appassionanti, devo gran parte di quello che so sulla vita musicale toscana, sugli episodi che l'hanno animata, sui personaggi che ne sono stati protagonisti. Mi fa molto piacere, quindi, che questo lavoro figuri nella Festschrift in onore dei suoi 70 anni. È un piccolo gesto per dirgli grazie.

Martini. Probabilmente, dopo aver subito la crudele operazione che lo consegna alla storia, Tenducci studia a Napoli, al Conservatorio della Pietà dei Turchini, inesauribile fucina di talenti canori, in particolare castrati. Suo maestro è l'esuberante Gaetano Majorano, detto Caffarelli, individuo presuntuoso, arrogante, collerico ma cantante eccelso. «La musica ai miei tempi era altra cosa. Ah! quando per esempio cantava Caffariello...»: così lo ricorda nostalgicamente Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* rossiniano, esaltandone la fama di virtuoso. Con Francesco Nicola Fago e Gaetano Brunetti, due illustri esponenti della scuola napoletana settecentesca, Tenducci si forma invece come compositore; sono studi rigorosi, severi che gli torneranno molto utili negli anni inglesi, quando deciderà di scrivere musica.

Intorno ai quattordici-quindici anni inizia la sua carriera *Ad honorem Dei*, come si diceva allora consacrando alla gloria della divinità la voce di quei poveri fanciulli, resa angelica dal coltello del norcino. Alcune fonti indicano il debutto del Senesino nel 1750, a Cagliari, in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio del Duca di Savoia. Nel 1753 lo troviamo impegnato nel pastiche di autori vari *La clemenza di Tito* al Teatro del Giglio di Lucca e quindi nella prima assoluta della *Ginevra* di Giuseppe Ferdinando Bertoni al San Samuele di Venezia, dove si esibisce anche nella stagione di Carnevale 1754 nel *Tamerlano* di Gioacchino Cocchi e Giovanni Battista Pescetti, nell'*Adriano in Siria* di Giuseppe Scolari e di nuovo nel pastiche *La clemenza di Tito*. L'anno successivo è al Teatro del Falcone di Genova in *Erasistea* di compositore anonimo e a Vienna, protagonista di *Gioas, Re di Giuda* dell'austriaco Georg Christoph Wagenseil al fianco della giovane Caterina Gabrielli, la Coghetta. Nella capitale austriaca lo ascolta Pietro Metastasio, il quale, in una lettera del 17 febbraio 1755 al Principe Antonio Tolomeo Trivulzio, ne attesta la presenza anche a Praga: «Si fan venire dai quattro cardinali della terra i cantori e le sirene le più atte ad insinuar nell'anime per mezzo delle incantatrici loro voci le massime della più soda e rigorosa pietà. Gratz ci ha già mandata la signora Rosa Costa soprana d'una maturità superiore ad ogni pericolo: Monaco un giovane tenore chiamato Bartolotti: Praga un di que' martiri, *qui se castraverunt ma non propter regnum coelorum*, il quale ha nome Tenducci, e si fa chiamar Senesino: Venezia ci fa sospirare la signora Cochetta, astro novello del ciel musicale, spuntato per la prima volta sull'emisfero adriatico e concesso per breve tempo ai voti della supplice Germania, bisognosa d'illuminarsi». Nelle parole del poeta cesareo si avverte un'ironica compassione – «un di que' martiri» – che denota una certa insofferenza nei confronti della barbara pratica dell'evirazione.

Nel 1757 Tenducci canta al Ducale di Milano *Ezio* di Baldassarre Galuppi e *Artaserse* di Quirino Gasparini; si sposta quindi a Napoli dove al San Carlo interpreta il ruolo di Pompeo nel *Farnace* di Davide Perez e Niccolò

Piccinni nonché quello di Amenofi nella *Nitteti* di Piccinni e Cocchi, avendo al suo fianco il grande soprano fiorentino Giovanni Manzuoli, chiamato Succianoccioli. Sempre nella città partenopea canta nel dicembre 1757 *Te-mistocle* di Niccolò Jommelli e nel gennaio 1758 *Arianna e Teseo* di Antonio Maria Mazzoni. In estate ritrova al Nuovo di Padova Caterina Gabrielli: insieme interpretano *Demofonte* di Baldassarre Galuppi. Sul finire del 1758 la vita di Tenducci, fino a quel momento accolto con grande favore nei teatri italiani, ha una svolta decisiva: si trasferisce infatti in Inghilterra, a Londra, per prendere parte come “secondo uomo” alla stagione del King’s Theatre. Le prime opere in cui gli inglesi lo applaudono sono le pastiche *Attalo* e *Il Ciro riconosciuto*, entrambe del padovano Cocchi. Il 14 gennaio 1760 si esibisce insieme a Cassandra Frederick nella Serenata *Charlottenburg festeg-giante* di Federico il Grande di Prussia, buon compositore e suonatore di flauto per diletto. Nello stesso anno, prima di intraprendere un viaggio verso Edimburgo e la Scozia, trascorre un lungo periodo in prigione per debiti: la sua è una vita senza regole che ben presto lo porterà sull’orlo della rovina. Il 13 gennaio 1761, dalle colonne del «Public Advertiser», lancia un appello che non rimane inascoltato: i suoi sostenitori organizzano subito un concerto di beneficenza alla Great Music Room, a Soho. A dirigerlo è l’amico Carl Friedrich Abel, l’inventore dei Bach-Abel Concerts, i concerti londinesi in abbonamento. Vi partecipa sotto stretta sorveglianza lo stesso Senesino che al termine della serata è di nuovo condotto in prigione, in una carrozza blindata, per scontare il resto della pena.

Ma è nel febbraio 1762, quando interpreta con grandissimo successo al Covent Garden il ruolo di Arbace nella prima assoluta di *Artaxerxes* di Thomas Augustine Arne, che Tenducci viene acclamato come il nuovo idolo del pubblico londinese. Vengono citate da varie fonti le parole di Charles Burney, il quale notò come il canto del Senesino «ebbe un rapido effetto sul gusto del pubblico e stimolò all’imitazione tutti coloro che avevano buon orecchio e voci flessibili». Tobias Smollett, nel suo romanzo epistolare *The Expedition of Humphrey Clinker*, fa dire a Lydia Melford: «Ho ascoltato il famoso Tenducci, una creatura dall’Italia – assomiglia a un uomo, sebbene affermino che non lo sia. La voce non è quella di un uomo né di una donna, ma è più melodiosa, ed egli gorgheggia così divinamente che mentre lo ascoltavo, pensavo veramente di essere in Paradiso». Il Senesino sapeva dunque “srosignoleggiare”, secondo un efficace neologismo coniato dal castrato pisano Filippo Balatri che indicava la capacità di imitare alla perfezione il canto degli usignoli.

Nel 1763 si esibisce al Ranelagh Garden dove canta le *Six new English Songs* da lui stesso composte e che vengono anche pubblicate. Nello stesso anno incontra per la prima volta Johann Christian Bach, il figlio minore di Johann Sebastian, con il quale stringe un’amicizia fraterna che darà i suoi

frutti anche dal punto di vista artistico: per la sua voce, infatti, saranno scritti il ruolo del protagonista nell'opera *Adriano in Siria*, tenuta a battesimo da Tenducci il 26 gennaio 1765 al King's Theatre, l'interessantissima rielaborazione dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, con vari brani aggiunti su testo di Giovan Gualberto Bottarelli (1770), i recitativi e rondò "Ebben si vada... Io ti lascio" (1778) e "Mi scordo i torti miei... Dolci aurette" (1785), su parole di Metastasio, e il rondò "Al mio bene" (1779).

Il 23 aprile 1764 arrivano a Londra Leopold e Wolfgang Amadeus Mozart; vi rimangono più di un anno, fino al luglio 1765. Durante questo lungo periodo il piccolo Wolfi, che ha otto anni, studia composizione con Johann Christian Bach e riceve qualche lezione di canto anche da Tenducci. All'inizio del 1765 il Senesino compie la sua prima tournée in Irlanda. In febbraio è a Dublino dove si esibisce, applauditissimo, nell'*Artaxerxes* di Arne allo Smock Alley: la sua esecuzione dell'aria "Water parted from the sea" manda letteralmente in delirio il pubblico. Per le strade della città i monelli cantano "Tenducci was a piper's son / And he was in love when he was young / And all the tunes that he could play / Was Water parted from the sea". In luglio partecipa alla prima assoluta della sua *Amintas*, rifacimento dell'opera *The Royal Shepherd* di George Rush, e in dicembre al debutto di *The Revenge of Athridates*, adattamento in inglese del *Farnace* di Davide Perez. Al rientro a Londra continua a condurre una vita dispendiosa: ordina ad Americus Backers la costruzione di un bellissimo clavicembalo, all'avanguardia dal punto di vista tecnico; lo strumento esiste ancora, unico esemplare sopravvissuto di questo importante costruttore, e presenta una singolare caratteristica: suonandolo con il coperchio chiuso, un pedale posizionato sulla sinistra permette di alzare e abbassare una metà del coperchio stesso. L'esecutore può così dosare le dinamiche, effetto non permesso dagli altri clavicembali. I legni pregiati usati da Backers (olmo e noce per l'esterno, sicomoro ed ebano per l'interno) producono un suono di grande trasparenza e risonanza.

Intanto gli ufficiali giudiziari continuano a perseguire Tenducci; per sfuggire ai creditori si rifugia di nuovo in Irlanda dove inizia il periodo più difficile della sua vita. In casa di amici incontra Dorothea, una ragazza di Limerick figlia dell'influente Consigliere e avvocato Thomas Maunsell. I due si innamorano e il 16 luglio 1766 fuggono insieme: lui ha circa trent'anni, lei sedici. Pochi giorni dopo si sposano nella chiesa cattolica romana di Cork con rito protestante; per Tenducci è il secondo matrimonio: nulla si sa del primo, avvenuto sembra a Venezia. Lo scandalo è enorme e approda persino sulle pagine dei giornali: il «Dublin Journal», il 28 agosto, ne riferisce come di «una straordinaria causa di meraviglia». Il celebre avventuriero francese Ange Goudar parla con sarcasmo di un matrimonio «a cui mancano i due testimoni necessari». La famiglia Maunsell intraprende

una persecuzione feroce nei confronti di Tenducci e della giovane sposa; i due innamorati in fuga vengono rintracciati, il cantante è rinchiuso in prigione, la ragazza segregata dai parenti. Dalla sua cella Tenducci tenta di difendere la propria reputazione, ribattendo alle voci che lo vogliono un insegnante di canto depravato, seduttore di allieve minorenni: «North Goal, 2 settembre 1766. Signore, vi supplico di rendermi giustizia nel vostro prossimo numero smentendo una informazione apparsa sul vostro ultimo giornale, e cioè che io sposai una giovane donna che era stata mia allieva: ora, signore, ciò è del tutto privo di fondamento. Non sono mai stato assunto da una o più persone come maestro di canto o di musica da quando ho l'onore di lavorare in questo Regno; non ho mai insegnato a cantare e quindi non ho mai avuto allievi, né venni mai ricevuto dagli amici della giovane signora (che non posso menzionare se non col massimo rispetto) in veste di maestro di musica o di canto. Sono, signore, il vostro umile servitore. F. Tenducci». Da un'appassionata memoria di Dorothea pubblicata a Londra nel 1768 con il titolo *A True and Genuine Narrative of Mr & Mrs Tenducci* apprendiamo che il Senesino viene prima liberato dal carcere per potersi esibire in teatro, poi, dopo fughe e inseguimenti rocamboleschi, di nuovo imprigionato e detenuto in condizioni così terribili da trovarsi in pericolo di morte. Non conosciamo l'esatto motivo che determina la fine delle ostilità (una somma di denaro, forse?) ma nel 1767 i Maunsell si mettono l'animo in pace e il 4 luglio il tanto contrastato matrimonio viene legalizzato nella chiesa di Shauhahan, nei pressi di Tipperary. L'11 luglio, sul «Public Advertiser», il cantante annuncia di aver abbracciato la fede anglicana, atto di estrema dedizione alla moglie. Viene spontaneo chiedersi come mai il castrato Tenducci avesse così tanto successo con le donne, per giunta giovanissime. La risposta la troviamo nei suoi ritratti, in particolare nei due finissimi di Thomas Gainsborough (il primo conservato al Barber Institute of Fine Art dell'Università di Birmingham, il secondo recentemente battuto all'asta da Christie's a Parigi per oltre due milioni di euro), che ci mostrano un uomo non bello ma dai tratti distinti, con uno sguardo vivace, elegante nel vestire, non eccessivamente pingue come la maggior parte degli evirati. L'eccezionale caratura dell'artista, il carattere brillante e il comportamento anticonformista facevano il resto. Nel 1768, sempre a Dublino, Tenducci pubblica le sue *Six Sonatas for Harpsichord*: sono composizioni in perfetto "stile galante", divertenti da eseguire e piacevolissime da ascoltare. Dall'Irlanda, prima di far ritorno a Londra, i coniugi Tenducci sostano ad Edinburgo dove il Senesino canta al Royal Theatre nell'*Artaxerxes* di Arne (con la moglie nella parte di Mandane), rimane affascinato dagli Scotch Songs e pubblica la prima raccolta delle *Lessons for the Harpsichord or Piano & Forte*, introducendo, sulla scia delle coeve *Six Sonatas* op. 5 di Johann Christian Bach, il concetto di ambivalenza fra i due strumenti a tastiera. Qualche tempo dopo Tenducci convincerà

Bach ad arrangiare per orchestra sei canzoni popolari scozzesi che poi eseguirà ai Bach-Abel Concerts. L'editore George Thomson confessò che fu proprio dopo aver ascoltato Tenducci cantare in maniera così elegante i Songs scozzesi che concepì l'idea di riunirli in un'unica collezione: nacque così le commissioni per gli arrangiamenti di Haydn, Beethoven, Hummel, Weber e tanti altri. «Di tutti i cantanti che ho ascoltato in cinquant'anni - aggiungeva Thomson - nessuno sorpassava Tenducci in un canto che proveniva direttamente dal cuore». Tra il 1768 e il 1770 Tenducci si esibisce spesso a Edimburgo in concerti e opere: *The Royal Shepherd* di George Rush al Cannongate Theatre e il consueto *Artaxerxes*.

È a Londra, verso il 1769, che Giacomo Casanova, nei suoi *Mémoires*, afferma di aver incontrato il Senesino e gli attribuisce un piccolo miracolo: «Al Covent Garden il castrato Tenducci mi sorprese presentandomi alla sua legittima sposa dalla quale aveva avuto due bambini. Egli si burlava di coloro i quali sostenevano che, essendo egli castrato, non poteva avere figli. La natura lo aveva reso mostro per mantenerlo uomo: era *triorchis* e, poiché nell'operazione solo due delle ghiandole riproduttive erano state asportate, ciò che rimaneva era sufficiente a provarne la sua maschilità». Ebbene, i biografi di Casanova ci dicono che egli fu a Londra soltanto una volta, tra il 1763 e il 1764, quando il Senesino non si era ancora sposato: l'episodio narrato nei *Mémoires* è quindi da attribuirsi alla fervida fantasia del veneziano. Dalle cronache dell'epoca risulta inoltre che la voce del Senesino era perfettamente in regola con le caratteristiche degli evirati cantori e quindi l'ipotesi di Casanova sembra più un pettegolezzo da salotto che una realtà scientifica. È quasi certo, invece, che Dora Maunsell, pochi mesi dopo il matrimonio, rimane incinta e partorisce un maschio. Tenducci rifiuta di riconoscerlo, accusando la moglie di adulterio: «Non posso dare a un altro quello che io non ho» è il suo ironico commento.

Nel frattempo pubblica altre sue composizioni – le *Six French Songs*, la seconda raccolta delle *Lessons for the Harpsichord or Piano & Forte* – e riprende alla grande la carriera. Nel 1770, dopo essersi esibito al Worcester Three Choir Festival, uno degli antenati dei moderni Festivals, canta il suo primo *Orfeo ed Euridice* di Gluck nella rielaborazione di Johann Christian Bach che lui stesso ha ispirato. La parte di Orfeo, scritta per contralto, risulta troppo bassa per la sua voce: Bach figlio l'adatta alla tessitura di soprano, fa intervenire nell'azione nuovi personaggi, inserisce intere scene per allungare la durata dell'opera e renderla più consona a una serata d'intrattenimento in teatro. Interpretando Orfeo il Senesino coglie uno dei successi più significativi della sua carriera e rende popolare anche a Londra l'aria "Che farò senza Euridice?". Ma quali doti canore e interpretative suscitavano così tanto entusiasmo nel pubblico? Rodolfo Celletti afferma che «di Tenducci i contemporanei ammirarono, oltre alle qualità vocali comuni a tutti i grandi cantanti e-

virati (agilità, estensione, resistenza polmonare), la purezza e la semplicità – in rapporto ai tempi – dello stile. Tenducci infatti, a somiglianza di Guarducci e di Guadagni (al quale sembra si rifacesse molto nell’incarnare il personaggio d’Orfeo), appartenne a quel gruppo di evirati che sfrondarono il proprio canto dall’eccessiva ornamentazione preferendo emergere nel genere espressivo e spianato-. Il Senesino, insomma, fu un cantante relativamente moderno per la sua epoca, risentì degli influssi della Riforma gluckiana e li recepì in un canto impeccabile dal punto di vista tecnico, secondo la grande tradizione belcantista italiana, ma anche stilizzato, intenso, stilisticamente perfetto. Per questo era popolarissimo e amato, lo testimonia il buffo aneddoto che racconta Franz Joseph Haydn nel *Diario londinese*: “Una volta Tenducci, mentre cantava la sua aria favorita a un concerto di dame, si fermò un attimo prima della cadenza. Proprio in quella pausa la ronda di notte gridò: “Half past eleven o’clock!”. Tutti scoppiarono a ridere e l’aria finì tra gli applausi”.

Con il capolavoro di Gluck, che possiamo considerare uno dei suoi cavalli di battaglia, Tenducci fa la sua trionfale rentrée in patria a Firenze, nel settembre 1771, dove viene nominato “Virtuoso di Camera e Cappella di S.A.R. il Granduca di Toscana”. Concluse le recite di *Orfeo ed Euridice* al Teatro del Cocomero, il Senesino segue l’impresario Compstoff a Roma per prendere parte, al Teatro delle Dame, al *Motezuma* di Paisiello e alla prima assoluta del *Farnace* di Carlo De’ Franchi. In maggio ritorna a Venezia, la città dove aveva mietuto i primi successi, al San Benedetto, con *Motezuma* di Galuppi; nell’estate si esibisce finalmente a Siena, al Teatro degli Intronati, acclamato dai suoi concittadini nell’*Armida* di Antonio Sacchini e nel *Farnace* di De’ Franchi. È di nuovo a Firenze, stavolta al Teatro di Santa Maria, con *Armida* di Antonio Sacchini ed *Enea in Cartagine* di compositore anonimo. I successi ottenuti nel 1772 assicurano al Senesino un’altra stagione italiana: per il Carnevale 1773 è a Roma, sempre al Teatro delle Dame, con *Armida* di Giuseppe Gazzaniga e *Demofonte* di Pasquale Anfossi; a marzo ripropone *Orfeo ed Euridice* al Teatro di Porta Rossa a Firenze, poi si reca a Genova per *Antigono* di Felice Alessandri al Teatro di Sant’Agostino. In autunno è di nuovo nella capitale del Granducato di Toscana, al Cocomero, con *Telemaco nell’isola di Calipso* di Vincenzo Meucci e altri compositori e *Demofonte* di Anfossi. Nel Carnevale 1774 si esibisce al Ducale di Milano nell’*Andromeda* di Paisiello e nel *Tolomeo* di Giuseppe Colla al fianco del soprano Lucrezia Agujari, la celebre Bastardella. Ritorna anche a Napoli, la città dei suoi studi: al San Carlo canta *L’Olimpiade* di Piccini, *Orfeo ed Euridice* di Gluck nella consueta rielaborazione di Bach figlio e *Demofonte* di Josef Myslivecek. Il pubblico lo adora, i Borboni anche. Il 13 agosto 1774 prende parte ai festeggiamenti per il compleanno della Regina Maria Carolina d’Asburgo-Lorena, moglie di Ferdinando IV, eseguendo, in-

sieme ad Antonia Bernasconi e a Giuseppe Luigi Tibaldi, una Cantata a tre voci di Mysliveček in cui sostiene la parte di Mitridate. Nel 1775 il matrimonio con Dorothea Maunsell, che nel frattempo è rimasta incinta una seconda volta, viene annullato e Tenducci è processato per adulterio: durante il soggiorno a Napoli ha intrecciato una relazione con la procace moglie di un oste con la quale fugge precipitosamente verso il Nord. Ad Alessandria canta *Antigona* di Bertoni, a Padova *Arsace* di Michele Mortellari e quindi a Venezia, al Teatro di San Luca, coglie l'ultimo, trionfale successo in Italia nel *Rinaldo* di Antonio Tozzi.

Abbandonata al proprio destino anche la bella ostessa napoletana, il Senesino ritorna in Inghilterra ma la sua parabola artistica volge ormai al termine e si hanno notizie sempre più rare di performances teatrali: nel 1777, al Drury Lane, si esibisce nel masque *Comus* di Milton con musiche di Arne. L'anno successivo pubblica le *Six favorite Italian Songs* dedicandole alla Regina di Francia Maria Antonietta; nella raccolta figurano arie di Paisiello, Piccini, Monza, Bertoni e Gazzaniga. Nel frattempo sopraggiungono altri guai finanziari: nell'agosto 1778 è costretto ancora una volta a lasciare Londra, ufficialmente per accompagnare in Francia il suo amico Johann Christian Bach, che a Parigi deve scegliere i cantanti per l'opera *Amadis des Gaules*, ma in realtà perché inseguito dai creditori. A Saint-Germain incontra di nuovo Wolfgang Amadeus Mozart, il quale, per assicurarsi i favori del protettore di Tenducci, il Maréchal de Noailles, gli fa omaggio di un'aria concertante con pianoforte, oboe, corno e fagotto, la K. 315b, oggi purtroppo perduta. Secondo la testimonianza di Charles Burney non si trattava di un lavoro particolarmente ispirato, nonostante l'originalità dell'organico: «È una composizione molto elaborata, che rivela gran pratica e facilità nello scrivere a più parti. La modulazione è sapiente e ricercata; comunque, anche se si tratta di una composizione che non possiede nient'altro che una grande maestria nell'armonia e una consumata conoscenza dello spirito dei diversi strumenti, può essere ben eseguita; inoltre, né la melodia della parte vocale, né di alcun altro strumento, rivela una grande invenzione, anche se l'effetto dell'insieme, quando sia eseguita in modo corretto, può essere senza dubbio maestoso e piacevole».

Messi insieme i 250.000 franchi necessari a far fronte ai debiti, Tenducci ritorna a Londra. A dargli una mano c'è sempre pronto il generoso e fedele Bach: il 20 aprile 1779 organizza un ennesimo concerto di beneficenza a suo favore durante il quale il Senesino esegue la Cantata *Amor vincitore*. Fra l'agosto e il dicembre 1779 canta spesso a Edinburgo. L'*ABCDario Musico*³ pubblicato nel 1780 lo paragona a Gioacchino Conti, detto Gizziello, il rivale

³ Altresi conosciuto come *Abecedario musico* o *Lives of musicians*, contenente "Miscellaneous Biography" (8 voll., Bath 1780).

del suo maestro Caffarelli, che a Londra aveva mietuto successi come interprete delle opere di Händel. Il 25 dicembre 1781, a Fonthill, vicino Bath, il Senesino partecipa insieme ai castrati Venanzio Rauzzini e Gaspare Pacchiarotti alla prima assoluta della Cantata *Il Tributo*, composta dallo stesso Rauzzini in occasione del ventunesimo compleanno del romanziere e politico William Beckford. Il giorno di Capodanno del 1782, quando Johann Christian Bach muore, Tenducci perde un amico fraterno con cui ha condiviso gran parte della sua vita. Quasi cinquantenne, ormai in declino, il cantante non si perde d'animo e con incredibile capacità camaleontica continua la sua attività artistica, reinventandosi compositore, didatta e organizzatore di eventi musicali. Nel 1782 Stephen Storace, fratello di Nancy Storace, uno dei soprani prediletti da Mozart, compone per lui il Recitativo e rondò "Ah, se Porro... Digli che son fedele" eseguito all' Hanover Square Rooms l'8 maggio. Nella primavera 1783, allo Smock Alley di Dublino, va in scena *The Castle of Andalusia*, una sua opera comica su testo di John O'Keefe, rifacimento di un lavoro di Samuel Arnold; nel gennaio 1784, sempre nella capitale irlandese, è la volta di *The Campaign, or Love in the East Indias*, un altro lavoro comico su testo di Robert Jephson. Nel frattempo, ancora nell'amata Dublino, torna a calcare le scene cantando *Orfeo ed Euridice* accanto ad Elisabeth Billington.

Rientrato a Londra viene nominato Direttore artistico del neonato Händel Festival organizzato all'Abbazia di Westminster: un incarico prestigioso che dimostra la grande reputazione di cui egli godeva nonostante la vita disordinata e i numerosi problemi con la giustizia. Ipotizzare l'intervento della Massoneria, alla quale era iscritto, non è suffragato da documenti, però la facilità con cui Tenducci riusciva a riprendersi da situazioni imbarazzanti e a risalire rapidamente la scala sociale suscita dei legittimi interrogativi.

Nel 1785 Longman & Broderip pubblicano le *Instructions of Mr. Tenducci to his Scholars*, un metodo di canto giudicato in maniera contrastante ma nella cui prefazione egli ribadisce la necessità che «il canto si armonizzi con i sensi, e le variazioni della voce con il fluttuare della passione, condizioni senza le quali la musica non è altro che armoniosa superficialità e rumore senza significato»: un'affermazione che conferma l'ipotesi di un Tenducci propenso a far prevalere, nella sua arte, gli "affetti" sugli "effetti". In quello stesso 1785 troviamo l'ultima importante apparizione in palcoscenico del Senesino. L'avvenimento è clamoroso e suscita scalpore: il soprano marchigiano Girolamo Crescentini abbandona Londra dopo essere stato duramente contestato nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck; Tenducci lo sostituisce, riproponendo uno dei ruoli che lo avevano reso celebre. La testimonianza di Lord Richard Edgcumbe, Conte di Mount, è impietosa: parla di un uomo vecchio, senza più risorse, con una voce affievolita e priva di qualsiasi attrattiva. Un giudizio da prendere con le dovute cautele, esagerato e fazioso;

Lord Richard Edgcumbe era infatti un sostenitore di Gaetano Guadagni, da lui considerato un insuperabile Orfeo. Certamente però le privazioni dei lunghi periodi trascorsi in carcere e le innumerevoli traversie vissute qualche traccia non lieve dovevano averla lasciata su una vocalità pur prodigiosa come quella del Senesino.

Nel 1786 Tenducci ricorda Johann Christian Bach organizzando in sua memoria un grande concerto che si svolge il 7 maggio all'Hanover Square Rooms. Insieme ad altri due castrati il Senesino canta, forse per l'ultima volta, le melodie dell'amico di sempre e «l'angelico genio di Bach – si legge sul «Public Advertiser» del 22 maggio – apparve per ispirarne l'esecuzione in misura superlativa». L'anno successivo ci imbattiamo in un altro episodio dai contorni inquietanti e oscuri. Tenducci, ormai oltre i cinquant'anni, compie un viaggio in Italia insieme ad una sua allieva belga appena venticinquenne, Anne-Josèphe Théroigne, che pur essendo di umili origini contadine si fa chiamare Comtesse de Campinados; la giovane diventerà poi famosa come una delle più ardenti rivoluzionarie francesi con il nome di Théroigne de Méricourt, "l'amazzone rossa". Giunti a Genova il Senesino cerca in tutti i modi di far debuttare la ragazza nonostante ella non sia ancora in grado di affrontare il pubblico; lei lo trascina in tribunale, accusandolo di averla truffata facendole firmare un contratto senza neanche averlo letto. La burrascosa relazione si interrompe con il cantante che fa ritorno in Inghilterra dopo essersi impadronito di una consistente somma di denaro appartenente all'amante.

Tenducci mantiene l'incarico di Direttore del Festival Händel di Westminster fino al 1789, poi torna a Genova; in luglio si esibisce a Rapallo, per la festa dell'apparizione di Nostra Signora di Monte Allegro, quindi in settembre a Camogli, per la festa del patrono San Prospero. Muore improvvisamente per un colpo apoplettico il 25 gennaio 1790, due giorni dopo viene sepolto nella Chiesa del SS. Salvatore e S. Croce.

BIBLIOGRAFIA DI GIUSTO FERDINANDO TENDUCCI

Le notizie sulla vita e sull'attività artistica di Giusto Ferdinando Tenducci derivano, oltre che dalle personali ricerche dell'autore, dai seguenti testi e voci enciclopediche: D. FRASER HARRIS, *Santa Cecilia's Hall*, Edinburgh and London, 1899; M. SANDS, *The Teaching of Singing in Eighteenth Century England*, in "Proceedings of the Musical Association", 70th Sess., 1943-1944; A. HERIOT, *The Castrati in Opera*, Londra, 1958; R. CELLETTI, voce 'Tenducci Giusto Ferdinando', in *Enciclopedia dello spettacolo*, Firenze-Roma, 1960; C.B. OLDMAN, *Mozart's Scena for Tenducci*, «Music & Letters», Vol. 42 n. 1, 1961; voce 'Tenducci Giusto Ferdinando', in *DEUMM*, Torino, 1985; A. MAZZEO, *I tre "Senesini" musicisti ed altri cantanti evirati senesi*, Siena, 1979; M. DE ANGELIS, *La felicità in Etruria - Melo-*

dramma, impresari, musica, virtuosi: lo spettacolo nella Firenze dei Lorena, Firenze, 1990; P. BARBIER, *Gli evirati cantori - I castrati e la storia della musica tra '600 e '800*, Milano, 1991; C. BONGIOVANNI, *Musica e musicisti attraverso gli "Avvisi" di Genova (1777-1797)*, «La Berio», a. 32 n. 1, 1993; R. IOVINO - I. ALI-PRANDI - S. LICCIARDELLO - K. TOCCHI, *I Palcoscenici della Lirica - Cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felice (1645-1992)*, Genova, 1993; R. FISKE, voce 'Tenducci Giusto Ferdinando', in *The New Grove - Dictionary of Music and Musicians*, Londra, 1995; D. LEIGH, 'Giusto Ferdinando Tenducci', in *Tenducci's Harpsichord*, Londra, 2000; L. SCARLINI, *Lustrini per il regno dei cieli. Ritratti di evirati cantori*, Torino 2008.

TABULA GRATULATORIA

Accademia Florentia Mater

Flavia BACCHETTI

Anna Lisa BEBI

Alessandro BERNARDI

Carmen BETTI

Franco CAMBI

Giada CAPARROTTA

Umberto CATTABRINI

Teresa CIAMPOLINI

Monica CIOCI

Franco CORCHIA

Claudia CORTI

Riccardo DE ANGELIS

Mila DE SANTIS

Mario EVANGELISTA

Angelica FILIPPINI

Maurizio GAGLIARDI

Giovanni GUANTI

Renzo GUARDENTI

Adriana GUARNIERI

Elizabeth GUERIN

Silvia GUETTA

Caterina GUIDUCCI

Guglielmo LATTANZI

Stefano MALVAGIA

Andrea MANNUCCI

Gustavo MARCHESI

Alessandro MARIANI

Roberto MASCAGNI

Fiamma NICOLODI

Paolo OREFICE

Cesare ORSELLI

Carlo PASI

Maria Pia PAOLI

Laura PECCHIOLI

Maria PETRELLI

Emanuele PICCINI

Marianna PICCIOLI

Lorenzo PULITI

Donatella RIGHINI

Francesca SACCHI TOMMASI

Egidio SARACINO

Michele SARTI

Gianfranco STACCIOLI

Ilaria TOMMASI

Francesca TOMMASI

Roberta TURCHI

Simonetta ULIVIERI

Graziella VESCOVINI FEDERICI

Giovanni VITALI

www.logisma.it

Finito di stampare
per LoGisma editore
nel novembre 2013

* * * * *

* * *

*



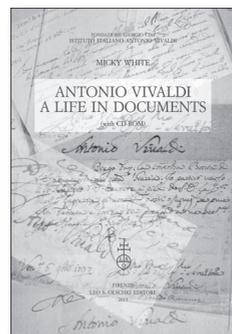
FABRIZIO AMMETTO
I CONCERTI PER DUE VIOLINI
DI VIVALDI

L'indagine sonda le origini 'concettuali' del doppio-concerto per due violini in Vivaldi, la natura, la disseminazione e la relazione reciproca delle fonti, occupandosi anche dell'analisi delle composizioni. Seguono una descrizione dei concerti per due violini di Telemann e Bach, una ricostruzione – effettuata dall'autore – dei due concerti incompleti RV 520 e 526 di Vivaldi, un elenco completo delle edizioni moderne dei suoi concerti per due violini e una discografia scelta degli stessi.

Fondazione Giorgio Cini, Venezia. Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani, vol. 18
2013, cm 17 x 24, XXXII-368 pp. con 19 tabelle, es. mus. e 47 figg. n.t. € 38,00 [ISBN 978 88 222 6209 7]

MICKY WHITE
ANTONIO VIVALDI A LIFE IN DOCUMENTS
(WITH CD-ROM)

La nuova biografia di Antonio Vivaldi scritta da Micky White, strutturata come una serie cronologica di documenti originali e corredata di copiose annotazioni, è la prima su questo compositore che adotta tale metodologia. Questo lavoro delinea la figura del compositore con grande chiarezza, nel suo ambiente musicale, familiare, religioso e sociale, e ci fornisce un accurato quadro della sua personalità e della sua vita quotidiana. Il volume è corredata da un CD-ROM con le fotoproduzioni di tutti i documenti originali.



Fondazione Giorgio Cini, Venezia.
Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani, vol. 17
2013, cm 17 x 24, XVIII-318 pp. con CD allegato. € 35,00 [ISBN 978 88 222 6221 9]



MASSIMO DI SANDRO
MACCHINE MUSICALI AL TEMPO DI HÄNDEL
UN OROLOGIO DI CHARLES CLAY
NEL PALAZZO REALE DI NAPOLI

La collaborazione tra Georg Friedrich Händel e l'orologiaio inglese Charles Clay (†1740) si arricchisce con questo volume di una nuova vicenda: la costruzione, ultimata nel 1730, di un orologio con organo oggi conservato a Napoli. I dieci pezzi musicali che l'orologio esegue sono stati trascritti direttamente dal cilindro musicale. Il volume tratta l'intera opera di Clay, la tradizione che da essa prese avvio e le modalità d'ascolto legate alle macchine musicali d'uso domestico.

Historiae Musicae Cultores, vol. 124
2012, cm 17 x 24, X-144 pp. con es. mus. n.t. e 4 tavv. f.t. a colori. € 20,00 [ISBN 978 88 222 6208 0]

CASA EDITRICE
Casella postale 66 • 50123 Firenze
info@olschki.it • pressoffice@olschki.it



LEO S. OLSCHKI
P.O. Box 66 • 50123 Firenze Italy
orders@olschki.it • www.olschki.it

Tel. (+39) 055.65.30.684

Fax (+39) 055.65.30.214



LUCIANO ALBERTI
LA GIOVINEZZA SOMMERSA
DI UN COMPOSITORE:
LUIGI DALLAPICCOLA

L'impegno di storicizzare con qualche precisione la personalità di Dallapiccola – uno dei rari compositori che il Novecento italiano abbia annoverato a livello internazionale – ha indotto a una approfondita ricognizione entro il suo copioso epistolario. Aver contenuto il sondaggio entro la giovinezza del Maestro (Pisino, 1904 - Firenze, 1975) ha significato «sfogliare la cipolla» (metafora di Günter Grass) di un'epoca storica, e di una vicenda umana e artistica, estremamente travagliate e sintomatiche.

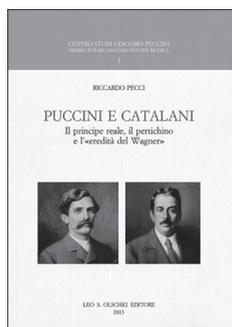
Fondazione Carlo Marchi. Quaderni, vol. 47
2013, cm 17 x 24, xxx-522 pp. con 8 tavv. f.t. a colori. € 45,00 [ISBN 978 88 222 6230 1]

FEDELE D'AMICO
FORMA DIVINA
SAGGI SULL'OPERA LIRICA E SUL BALLETO
TOMO I, SETTE E OTTOCENTO - TOMO II, NOVECENTO E BALLETTI
A CURA DI NICOLA BADOLATO E LORENZO BIANCONI.
PREFAZIONE DI GIORGIO PESTELLI

Sono raccolti ottanta saggi che Fedele D'Amico concepì come programmi di sala per opere e balletti rappresentati nei principali teatri italiani tra il 1950 e il 1988. Come in un *vademecum* da leggere e meditare prima o dopo lo spettacolo, il lettore potrà affrontare singole opere; ma potrà anche ripercorrere il sentiero cronologico-storico del melodramma e del balletto, da Gluck e Mozart a Stravinskij e Berio, passando per Rossini, Verdi, Bizet, Puccini e i grandi russi.



Historiae Musicae Cultores, vol. 125
2012, cm 17 x 24, XIV-580 pp. € 54,00 [ISBN 978 88 222 6213 4]



RICCARDO PECCI
PUCCINI E CATALANI
IL PRINCIPE REALE, IL PERTICHINO
E L'EREDITÀ DEL WAGNER»

Alfredo Catalani *versus* il conterraneo Giacomo Puccini: il volume ricostruisce l'immagine dei due compositori attraverso la stampa coeva, quindi affronta la sfida tra *Edgar* e *Loreley* e soprattutto quella tra *Manon Lescaut* e *La Wally*. Mostrando come l'«eredità del Wagner» evocata da Catalani giochi un ruolo importante in questa competizione. I due ultimi capitoli indagano possibili rapporti tra *La Wally* e il Puccini novecentesco della *Fanciulla del West*.

Centro Studi Giacomo Puccini. Premio Rotary, vol. 1
2013, cm 17 x 24, x-252 pp. con 2 figg. n.t. a colori. € 28,00 [ISBN 978 88 222 6265 3]

CASA EDITRICE
Casella postale 66 • 50123 Firenze
info@olschki.it • pressoffice@olschki.it



LEO S. OLSCHKI
P.O. Box 66 • 50123 Firenze Italy
orders@olschki.it • www.olschki.it

Tel. (+39) 055.65.30.684

Fax (+39) 055.65.30.214

civiltà musicale

la musica di Civiltà Musicale

n. 57

TANGO PARAITALIA

Miguel Angel Barcos
ambasciatore del tango

128 p., ill., + Cd.

Euro 20,00 - Isbn 97888-87621-792



La testimonianza diretta di un protagonista del tango argentino è proposta come percorso introduttivo al tango e alla sua cultura. Miguel Angel Barcos, già adolescente, iniziò a suonare nelle grandi orchestre per continuare alla radio e nei migliori locali di tango di Buenos Aires. Barcos oggi si esibisce spesso all'estero come solista, nei teatri di Giappone, Canada, Messico, Olanda, Francia, Germania, e ultimamente d'Italia, cui ha dedicato il brano che dà il titolo a questo volume. Un "saggio-biografico" col quale Barcos ci accompagna a conoscere e apprezzare il tango da ascolto, meno conosciuto di quello ballato. Nel cd alcuni brani eccellenti, fra i migliori di questo appassionato pianista e compositore italo-argentino.

Nel Cd:

1. *Quejas de Bandoneón* (Juan de Dios Filiberto, 1920)
2. *El Choclo* (Angel Villoldo, 1903)
3. *Gallo ciego* (Agustin Bardi, 1916)
4. *Payadora* (Julian Plaza, 1971)
5. *Responso* (Anibal Troilo, 1957)
6. *Luz azul* (Miguel Angel Barcos, 2007)
7. *Desde el alma* (Rosita Melo, 1917)
8. *Los Mareados* (Juan Carlos Cobián, 1929)
9. *Nocturna* (Julian Plaza, 1978)
10. *Tango para Italia* (D. Sánchez - M.A.Barcos, 2007)
11. *La Cumparsita* (Gerardo Matos Rodríguez, 1917)
12. *La Cumparsita* (Gerardo Matos Rodríguez)
13. *Cristal* (Mariano Mores, 1944)

n. 41

LA MUSICA DI FRIEDRICH NIETZSCHE

a cura di Giovanni Guanti

Nel centenario della scomparsa, un saggio su aspetti meno noti ma basilari nella vita e nella formazione del giovane Nietzsche.

176 p., ill., + Cd. - Euro 17,00



Il Cd comprende i seguenti *Lieder* di Nietzsche :

1. *Das zerbrochene Ringlein*, Melodrama
2. *Verwelkt* (Sandor Petöfi)
3. *Ständchen* (Sandor Petöfi)
4. *Unendlich* (Sandor Petöfi)
5. *Mazurka* (Unserer Altvordern eingedenk: Zwei polnische Tänze 1.)
6. *Aus der Czarda* (Unserer Altvordern eingedenk: Zwei polnische Tänze 2.)
7. *Mein Platz vor der Tür* (Klaus Groth)
8. *Aus der Jugendzeit* (Friedrich Rückert)
9. *Da geht ein Bach* (Klaus Groth)
10. *Albumbblatt*
11. *Nachspiel* (Sandor Petöfi)
12. *Es winkt und neigt sich* (Friedrich Nietzsche?)
13. *Ungewitter* (Adalbert v. Chamisso)
14. *So lach doch mal*
15. *Das Kind an die erloschene Kerze* (Adalbert v. Chamisso)
16. *Beschwörung* (Aleksandr Pusckin)
17. *Wie sich Rebenranken schwingen* (August Hoffmann von Fallersleben)
18. *Heldenklage*
19. *Gebet an das Leben* (Lou Andreas-Salomé)
20. *Gern und gerner* (Adalbert v. Chamisso) 2^a ed.
21. *Das 'Fragment an sich'*
22. *Junge Fischering* (Friedrich Nietzsche)

Pianoforte: Alessandro Arbo; Mezzosoprano: Romina Basso; Soprano: Enza Pecorari; Voce recitante: Italo Montiglio.

Per informazioni e per acquistare:

LoGisma editore - Via Zufolana 4 - 50039 Vicchio Firenze
www.logisma.it - logisma@tin.it - tel. 055.8497054 fax 055.8497663

Biblioteca

dell'Accademia Florentia Mater

1. MONTEROSSO, RAFFAELLO

La Musica nel Risorgimento

272 p. - Isbn 978-88-97530-06-0 - Euro 24,00

Il volume mette in evidenza e dimostra, per la prima volta, quanto i numerosi canti e gli inni patriottici e popolari fioriti durante il Risorgimento, abbiano influito sui massimi esponenti del nostro Melodramma. Da Rossini a Pacini, da Bellini a Donizetti, da Mercadante a Verdi, l'epopea del riscatto nazionale scorre in cinque densi capitoli con frequenti rimandi a titoli e autori, alcuni dimenticati, altri rivalutati come il "caso" del *Macbeth* verdiano. Mentre del *Marin Faliero* si è persa la memoria, non così possiamo dire per *Maria Stuarda* o dell'altro capolavoro donizettiano *Anna Bolena*. Al centro delle considerazioni teoriche troviamo Giuseppe Mazzini, autore della citatissima *Filosofia della Musica*, dove profetizzò il contributo di Verdi alla causa dei moti risorgimentali. Insieme con Garibaldi, Vittorio Emanuele II e Pio IX il compositore di Busseto rappresenta un punto di riferimento ineludibile per sciogliere i nodi storici che portarono all'Unità d'Italia. Un fondamentale contributo per allargare gli orizzonti culturali di un'epoca cruciale della storia italiana, oggi celebrata in tutte le sue componenti.

2. DE ANGELIS, MARCELLO

La Musica considerata filosoficamente. Echi del Risorgimento e del "Bello ideale". In Appendice: GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della Musica*.

128 p. - Isbn 978-88-97530-05-3 - Euro 15,00

Dal classicismo di Leopoldo Cicognara fino all'estremo confine del XIX secolo queste pagine scandiscono la cronologia del pensiero estetico sulla musica che aveva toccato in Italia vertici significativi: Leopardi con le sue puntuali e acute riflessioni affidate allo *Zibaldone* o ad alcuni passi poetici. Un'autentica profezia fu la voce del "politico" Mazzini quando auspicò l'arrivo di un uomo nuovo nel mondo del Melodramma. Dopo Rossini l'ignoto Numini (questa la dedica al pamphlet del 1834-35 qui riprodotto) avrebbe dovuto incarnare sulla scena le immagini prorompenti di Inni, Canti e Cori coniugando l'attualità alla tradizione mutuata da Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Cherubini, Spontini, Pacini e altri autori del primo Ottocento. Il pensiero a Verdi è evidente prima che il nome esplodesse col *Nabucco* del 1842. Nella seconda metà dell'Ottocento sogni, fantasie, nebbie metafisiche e mitologie classiche tenderanno a dissolversi nella concretezza "scientifica" del positivismo, nella ricerca storica e musicologica, nell'emergente e suggestiva analisi psicologica dell'individuo, facendo filtrare le inquietudini esistenziali del Novecento.

3. PASI, CARLO

L'altra scena. Scritti su Antonin Artaud

128 p. - Isbn 978-88-97530-14-5 - Euro 15,00

Tre saggi che, pur inquadrati da prospettive diverse, confluiscono in una mobile e fluttuante unità: *l'altra scena* che li convoca e li sottomuove. Vengono messi a fuoco i risvolti rimasti nell'ombra della sua vita-opera, e quel fulcro segreto, quasi una dimensione inconscia che ne rivela aspetti inesplorati. Dal *Dialogo transferale* della *Corrispondenza con J. Rivière*, una sorta di scena originaria che imposta il percorso accidentato di un periplo a spirale fino alla violenta irradiazione di Rodez e dopo Rodez, che culmina nell'invenzione di un nuovo linguaggio diffratto e contudente, innestato al suo corpo-teatro (*Un combattente nato*). Il secondo scomparto, nel rapporto con Alfred Jarry, ripercorre l'emersione vibratoria di quel corpo-teatro che si fa espressione visionaria di una nuova mitologia in cui l'*Ubu-Hitler* diventa il demone fagocitante, il fantoccio che ha imbrattato il corso della storia come follia e menzogna dell'essere. Alla fine, nel fantasma femminile delle *Filles de coeur à naître*, si proietta il nucleo germinale della spinta poetica di Artaud, la dinamica di una poesia incarnata nel *souffle* intesa come genesi della creazione.

LoGisma editore

Via Zufolana 4 - 50039 Vicchio Firenze - tel. 0558497054 - fax 0558497663

Per informazioni: www.logisma.it - logisma@tin.it

ETRURIAE

Musica e Letteratura



CARLO BOTTEGHI

Isabeau, leggenda drammatica di Illica-Mascagni.

a cura di Cesare Orselli

2007. 282 p., ill., 17x24 (Etruria; 5) - ISBN 97888-87621-723 – Euro 28,00

Nella bibliografia sulla produzione di Pietro Mascagni mancava un saggio su questa opera, importante ma fra le più dimenticate del famoso, ma scomodo, musicista livornese. *Isabeau*, è un'opera di umori dannunziani cui Carlo Botteghi, già presidente del Centro Studi Mascagni e recentemente scomparso, ha dedicato un approfondito studio. Cesare Orselli ha curato gli appunti lasciati dall'autore. Grazie all'intervento della professoressa Adriana Guarnieri dell'Università Ca' Foscari di Venezia, dove Botteghi era docente, questo lavoro è giunto alla sua pubblicazione. Una documentazione ampia, ragionata e intelligente, che ci restituisce un quadro di conoscenza completo sul dramma di Luigi Illica che Mascagni colloca a pieno nel contesto del Novecento.

Firenze e la musica italiana del secondo Novecento.

Le tendenze della musica d'arte fiorentina con Dizionario sintetico ragionato dei Compositori

a cura di Renzo Cresti ed Eleonora Negri

2004. 512 p., ill., 17x24 (Etruria; 4) - ISBN 88-87621-438 – Euro 40,00

L'opera esamina un ampio panorama di personaggi e situazioni del mondo musicale fiorentino, in particolare nel periodo che va dal 1945 al 1975 (anno della morte di Dallapiccola), per arrivare poi fino ai giorni nostri. Partendo dalla prima generazione del Novecento, da Dallapiccola alle esperienze della "Schola fiorentina", sono presi in esame, in schede bio-bibliografiche, i compositori nati fino ai primi degli anni Cinquanta. L'opera si avvale di numerose interviste appositamente rilasciate dai musicisti per questa opera. Documenti e fotografie illustrano la prosecuzione della lezione dei Maestri e lo stato di vitalità della musica a Firenze. Un'analisi della musica, della poetica e della biografia dei Maestri citati, ma anche un itinerario completo delle istituzioni musicali fiorentine della seconda metà del '900 in relazione alla vita culturale e musicale italiana.

GIOVANNI VITALI

Tanti Affetti, Lirica a Firenze tra Settecento e Novecento

Prefazione di Giorgio Gualerzi.

2001. 152 p., ill., 17x24 (Etruria; 3) - ISBN 88-87621-217 – Euro 12,91

Giulio de Angelis, scritti di musica e di cinema

a cura di Marcello de Angelis e Aldo Serafini.

2001. 152 p., ill., 17x24 (Etruria; 2) - ISBN 88-87621-195 – Euro 12,91

Il Lohengrin di Wagner a Firenze

a cura di Giovanni Vitali

contiene "Lohengrin à Florence" di Georges Noufflard (trad. Ilaria Tommasi)

1999. 120 p., ill., 17x24 (Etruria; 1) - ISBN 88-87621-047 – Euro 12,91

LoGisma editore

Via Zufolana 4 - 50039 Vicchio Firenze - tel. 055.8497054 fax 8497663

Per informazioni: www.logisma.it - logisma@tin.it