

DRAMMATURGIA MUSICALE e altri studi

Direttore Antonino Titone

Fascicolo 4

autunno 2010

S O M M A R I O

- Ilaria Grippaudo:** *Opera Ludica. Alcune riflessioni sul gioco a carte nel teatro musicale fra Ottocento e Novecento* pag. 3
- Giorgio Ruberti:** *Il verismo musicale italiano* 32
- Angela Fodale:** *L'influenza di Mon Faust di Paul Valéry su The Rake's Progress di Igor Stravinsky* 53
- Patrizia Mazzina:** *Luciano Berio: il gesto della memoria e dell'oblio* 63

Noterelle

- Giuliano Libero Scalisi:** *"Il soave e bel contento". Otello di Rossini alla Fenice di Venezia* 78

Recensioni

- Renato Meucci, *Strumentario. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale* 81
- Laura Moretti, *Dagli incurabili alla pietà. Le chiese degli ospedali grandi di Venezia tra architettura e musica (1522-1790)* 85
- Nina Treadwell, *Music and Wonder at the Medici Court. The 1589 Interludes for "La Pellegrina"* 88
- Andreas Waczkat, *Georg Friedrich Händel: Der Messias* 91
- Jean-Paul C. Montagnier, *Henry Madin, 1698-1748. Un musicien lorrain au service de Louis XV* 94
- Miguel Ángel Marín, *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* 97
- John A. Rice, *Mozart on the Stage* 100
- Saverio Lamacchia, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del "Barbiere" di Rossini* 103
- Fabrizio Della Seta, *Non senza pazzia. Prospettive sul teatro musicale* 107
- John W. Barker, *Wagner and Venice* 110
- Piero Violante, *I papillons di Brahms* 114
- Alfonso Alberti, *Le Sonate di Claude Debussy. Storia, analisi, interpretazione* -

Marianne Wheeldon, <i>Debussy's Late Style</i>	117
Marco Moiraghi, <i>Paul Hindemith</i>	122
Richard Taruskin, <i>On Russian Music</i>	125
Dario Oliveri, <i>Hitler regala una città agli ebrei</i>	128
Alberto Cristiani - Aldo Cutroneo - Laura Di Paolo (a cura di), <i>Šostakovič e il suo tempo</i> - Rosanna Giaquinta (a cura di), <i>Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema</i>	131
Felix Meyer - Anne C. Shreffler, <i>Elliott Carter. A Centennial Portrait in Letters and Documents</i>	135
Michael Kunkel, "... dire cela sans savoir quoi...". <i>Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger</i>	138
Michiel Schuijjer, <i>Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts</i>	141
Collaboratori di questo numero	145

Ilaria Grippaudo
Opera Ludica
Alcune riflessioni sul gioco a carte nel teatro musicale
fra Ottocento e Novecento

Quando si lasceranno i due rivali,
quando il tempo oramai li avrà finiti,
il rito certo non sarà concluso.
Jorge Luis Borges, *Scacchi I* (1)

Dio muove il giocatore, e questi il pezzo.
Che dio dietro Dio la trama inizia
di tempo e sogno e polvere e agonie?
Jorge Luis Borges, *Scacchi II* (2)

È nel mondo poetico di Jorge Luis Borges che viene plasmata l'immagine più pregnante del fenomeno ludico, sia sul piano simbolico che su quello antropologico. Nelle sue due liriche dedicate agli scacchi, ricorre prepotente l'identificazione con il rito e il riferimento al tempo illumina di senso il complesso rapporto con la vita e la morte. Su questo rapporto si sono interrogati poeti e filosofi, letterati e antropologi. Il gioco da sempre ha esercitato il suo fascino anche sui musicisti, un fascino non *eludibile* (3) che trae le sue ragioni, profonde o superficiali, a partire già dal livello etimologico.

È a tutti noto che in alcune lingue i termini equivalenti all'italiano *gioco* assumono un particolare valore polisemico. L'ampiezza espressiva di *Play*, *Jeu* e *Spiel*, nei rispettivi idiomi, indica attività in apparenza diverse, fra cui anche recitare e suonare. Ma è veramente incolmabile il divario che esiste fra gioco e teatro, fra gioco e musica? Secondo alcuni il nesso sta nella libertà creatrice che presiede ciascuno di questi campi di azione. Si tratta però di una lettura riduttiva, che non tiene conto dell'importanza della regola nella strutturazione del gioco. Senza regola non si dà gioco, e solo nella regola il gioco assume quel

(1) Jorge Luis Borges, *Ajedrez*, in *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960; tr. it. *L'artefice*, Milano, Adelphi, 1999, p. 104.

(2) *Ivi*, p. 105.

(3) *Eludere* è termine composto dalla particella *e* e da *ludere*, "giocare". Propriamente significa *schermirsi al gioco*, più in generale *evitare* o *scansare*, come l'atleta che per abilità scansa il colpo dell'avversario nel gioco agonistico. In senso figurato *rendere una cosa vana* e anche *ingannare*. Cfr. *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di Ottorino Pianigiani, Firenze, Albrini & Segati, 1907, *ad vocem*.

valore di gratuità che comunemente gli assegniamo. Vi è poi la componente *illusoria* (4), la *Mimicry* di Caillois (5), la maschera/funzione che è comune al gioco come alla rappresentazione teatrale e che chiama in causa l'opera musicale, oggetto privilegiato della nostra riflessione. Nel caso della musica, il discorso comunque si fa molto più complesso.

Nessuna indagine sul tema potrebbe avere inizio senza il doveroso riferimento ai due studi pionieristici sull'antropologia del gioco. Il primo è *Homo ludens* di Johan Huizinga (6), apparso in lingua tedesca nel 1939. La carica innovativa di questo saggio non sta tanto nella scelta dell'argomento ma nella metodologia adoperata e nel tipo di approccio che per la prima volta intende tracciare una storia della cultura attraverso il gioco, principio originario e chiave di lettura per la comprensione profonda dei rapporti umani. Secondo Huizinga in origine era il gioco e da esso sono scaturite le forme fondamentali di ogni cultura. La prospettiva *ludocentrica* qui inaugurata trova riscontro in un tentativo di definizione fra i più centrati e completi, termine di paragone e punto di partenza di ogni studio successivo:

Gioco è un'azione, o un'occupazione volontaria, compiuta entro certi limiti definiti di tempo e di spazio, secondo una regola volontariamente assunta, e che tuttavia impegna in maniera assoluta che ha un fine in se stessa; accompagnata da un senso di tensione e di gioia, e dalla coscienza di "essere diversi" dalla "vita ordinaria". Così determinata, la nozione sembra adatta a comprendere tutto ciò che chiamiamo gioco, di animali, di bambini, di adulti: giochi d'abilità, di forza, d'intelligenza, d'azzardo, rappresentazioni ed esecuzioni. Ci è parso di poter considerare questa categoria "gioco" quale uno dei più fondamentali elementi spirituali della vita (7).

Huizinga s'interroga sul rapporto fra musica e gioco a partire già dal secondo capitolo, prendendo le mosse dal livello linguistico dal quale noi stessi siamo partiti. Secondo lo storico, l'utilizzo del medesimo termine per indicare le due attività si spiega alla luce delle caratteristiche formali che le accomunano: limitazione nel tempo, ordine interno, sensazione di gioia, lontananza dal quotidiano (8). Allo stesso tempo, però, lo studioso si accorge

(4) "La stessa radice della parola illusione è quella del gioco: vuol dire [...] appunto stare-nel-gioco. Il gioco, come l'in-lusio, è una trasformazione del reale in una connessione ipotetica, senza pretese di oggettività: che si allontana dalla realtà, non la trascende. È guardare le cose da un proprio ostinato punto di vista, con l'ottimismo di chi sa di essere padrone del gioco, e cerca l'appiglio per interpretare il mondo in modo comprensibile – mentre non è facile" (Clementina Gily, *In-lusio. Il gioco come formazione estetica*, Napoli, Eurocomp 2000, 2002, p. 15).

(5) Cfr. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958; tr. it. *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani, 1981.

(6) Johan Huizinga, *Homo ludens*, Amsterdam, Pantheon Verlag, 1939; tr. it. *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 2002.

(7) *Ivi*, p. 35.

(8) *Ivi*, p. 51 s.

come nella sfera semantica che vede l'incontro fra gioco e musica ci si riferisca soltanto agli strumenti musicali e mai al canto, facendo ipotizzare un punto di contatto "nella nozione del movimento veloce, abile e ordinato delle mani" (9). L'intento palese è quello di ridurre al principio ludico le manifestazioni culturali della società: poesia, filosofia, arte e musica. È dunque sufficiente che la coincidenza si realizzi ad un livello empirico e facilmente intuibile, senza la necessità di ulteriori approfondimenti:

La vera indole di ogni attività musicale è un giocare. Quel fatto primario rimane in fondo riconosciuto ovunque, anche là dove non viene espresso formalmente. Che la musica serva al sollazzo e alla gioia, o che voglia esprimere profonda bellezza, o che abbia una sacra destinazione liturgica, in fondo rimane pur sempre gioco. [...] La funzione riconosciuta della musica è sempre stata quella di un nobile gioco sociale atto a edificare, il cui momento culminante era dato spesso da una stupefacente esibizione di abilità eccezionale (10).

Per quanto Huizinga definisca tale rapporto "un fatto naturale" (11), riconosce al contempo la difficoltà di individuarne le ragioni ultime che vanno ricercate più sul piano strutturale che su quello linguistico, culturale, antropologico. Non che esso non venga affrontato, ma passa quasi in secondo piano, in funzione di una storia *sub specie ludi* che è ciò che più preme allo studioso olandese.

Il secondo fondamentale contributo all'antropologia (e sociologia) del gioco proviene dal già citato Roger Caillois che vent'anni dopo la comparsa di *Homo ludens* pubblica *Les jeux et les hommes*. Caillois riprende la definizione di Huizinga, precisandola ulteriormente con un tentativo di classificazione che si rivela prezioso per comprendere il gioco nella sua essenza più profonda, anche in rapporto all'opera musicale. Caillois individua quattro categorie: *Agon* (competizione), *Alea* (caso), *Mimicry* (maschera), *Ilinx* (vertigine). Tramite le possibilità combinatorie fra questi principi, tutti i giochi possono essere collocati in questa griglia di riferimento. Esistono inoltre due piani o modalità fra i quali il gioco tende a oscillare, mostrando propensione verso l'uno o l'altro: *Paidia* (divertimento) e *Ludus* (regola); ricordiamo però che non esiste gioco, anche il più regolato, senza una componente di svago, e viceversa, come già detto, anche il gioco più turbolento non può fare a meno di una qualche regola che gli dia ordine e struttura.

La prospettiva strutturalista entro cui si muove Caillois si presta particolarmente ad una riflessione sul gioco nell'opera lirica. Egli innanzitutto sottolinea l'importanza della finzione e dell'imitazione, elementi essenziali di quel fenomeno ambiguo e massimamente artificioso che è l'opera in musica. Non solo, comune all'opera come al gioco è la consapevolezza che ciò che sta

(9) *Ivi*, p. 52.

(10) *Ivi*, pp. 191-192.

(11) *Ivi*, p. 186.

avvenendo è fittizio e ingannevole, qualcosa che tende a imitare la realtà ma allo stesso tempo se ne allontana, creando una parentesi spazio-temporale (12) che per quanto falsa comunque ci affascina nella sua ammaliante menzogna.

Il messaggio “questo è un gioco”, *this is play* (13), fa parte dell’essenza di ogni forma teatrale, soprattutto del melodramma, dove l’intervento di un ulteriore livello, quello musicale, permette di sovrapporre stratificazioni di senso fra loro discordanti. È dunque un espediente meta-comunicativo quello che viene attivato in ambito ludico, come acutamente evidenziato dagli studiosi del gioco (14), e solo nell’alternanza fra coscienza e incoscienza, maschera e vertigine (*Mimicry* e *Ilinx*) si realizza compiutamente il confronto fra giocatori.

Su questo aspetto torneremo più avanti. Intanto subito ci preme sottolineare il tipo di legame che unisce il gioco al genere operistico già sul piano dei contenuti. Di scene di gioco le trame operistiche sono ricche a partire dal XVIII secolo, e in modo particolare nell’Ottocento. In questi casi il gioco spesso funge da elemento connotativo di un determinato ambiente, aristocratico o borghese, e a tale scopo ne vengono sottolineate le caratteristiche più deteriori, assurgendo così a simbolo generico di vizio o corruzione. Andrebbe oltre i limiti del nostro studio passare in rassegna tutte le opere in cui il gioco appare in questa prospettiva. Non esamineremo dunque *Traviata* o *Manon* – cui pure accenneremo per peculiarità musicali riprese altrove – ma affronteremo i lavori in cui il gioco, da elemento esornativo, finisce per diventare nucleo emotivo della struttura drammaturgica.

Non è un caso che negli esempi qui proposti ritorni costante il gioco a carte. Nell’iconografia tradizionale, soprattutto barocca, le scene di genere spesso prevedono, insieme alle carte, strumenti musicali, sia suonati che silenti. È quanto avviene in Gerard Dou (*Giocatori di carte a lume di candela*, 1660), Theodoor Rombouts (*Giocatori di carte*, 1620 ca.), Rutilio Manetti (*Giocatori*

(12) L’isolamento del gioco dalla vita ordinaria sia nei limiti di tempo che in quelli di spazio, come abbiamo visto, era stato già sottolineato da Huizinga (*op. cit.*, p. 13 s.) e viene ripreso anche da Caillois che considera il gioco “un’occupazione *separata*, scrupolosamente isolata dal resto dell’esistenza, e svolta in generale entro precisi limiti di tempo e di luogo. C’è uno *spazio* del gioco [...]. Niente di quanto avviene all’esterno di questa frontiera ideale è da prendere in considerazione. [...] Lo stesso dicasi per il *tempo*: la partita inizia e si conclude al segnale convenuto. [...] In tutti i casi, lo spazio del gioco è un universo precostituito chiuso, protetto: uno spazio *puro*” (Caillois, *op. cit.*, p. 22 s., corsivi nostri).

(13) Cfr. Gregory Bateson, *A Theory of Play and Phantasy*, in “American Psychiatric Association – Psychiatric Research Reports”, II, 1955, pp. 39-51.

(14) Dopo Bateson, ricordiamo almeno Erving Goffman, John Schwartzman, John R. Bowman. Sul *cult-essay* di Bateson e sulla sua influenza negli studi successivi si veda l’esauriente analisi di Paola de Sanctis Ricciardone in *Antropologia e gioco*, Napoli, Liguori, 1994, in particolare il paragrafo “Schegge batesoniane”, p. 95 s.

e suonatori a lume di candela, 1630 ca.), Mattia Preti (*Scena in taverna: i cinque sensi*, 1643 ca.), Giacomo Francesco Cipper detto “Il Todeschini” (*Giocatori di carte*, inizi XVIII secolo), Johann Conrad Seekatz (*Giovani giocatori di carte e violinista*, metà XVIII secolo) e in innumerevoli altri artisti, per lo più di scuola franco-flamminga.

Da più di mille anni le carte da gioco sono presenti nella nostra cultura. Con ogni probabilità esse nacquero in Asia (le più antiche che conosciamo, ritrovate nel Turkestan cinese, risalgono circa all’XI secolo) ma la loro origine è piuttosto controversa. Secondo alcuni sono una diretta derivazione dal gioco dei dadi, secondo altri vanno ricollegate agli scacchi (15). Entrambe le ipotesi si prestano bene ad illuminare la duplicità che è comunque insita in ogni gioco di carte: da una parte la pura casualità, tipica del gesto di gettare i dadi; dall’altra la competizione, l’attenta pianificazione, che sempre si attua durante una partita a scacchi. Si realizza così uno degli abbinamenti fondamentali secondo Caillois (16), l’unione armoniosa di due categorie opposte come *Agon* e *Alea*:

Giochi di carte, di tavoliere, anche i più recenti giochi di strategia, sovente prendono l’avvio da un processo stocastico (una smazzata di carte, un tiro di dadi, l’estrazione di un numero), per dare luogo ad una strategia agonale, affidata alle risorse personali di destrezza, di capacità previsionali, di abilità calcolistiche ed altri “meriti” umani. L’unione dei due principi non è una semplice giustapposizione: il solidale e fecondo bilanciamento tra il caso e il merito rappresenta il fondamento stesso del “nostro”, occidentale “gioco sociale” (17).

Riprendendo le teorie di von Neumann e Morgenstern (18), possiamo affermare che quasi sempre i giochi di carte sono teoricamente ad informazione incompleta, e in quanto tali si distinguono da quelli ad informazione completa (ad esempio gli scacchi) come da quelli ad informazione nulla o di puro azzardo (il lotto, le *slot-machines*). Ovviamente, visto l’elevatissimo numero di giochi a carte, il bilanciamento spesso non è così “solidale e fecondo” e a seconda dei casi propende decisamente verso l’uno o l’altro polo.

Non può nemmeno essere casuale che le carte da gioco – nella funzione sostanziale e paradigmatica che cercheremo di illustrare – compaiano in *Carmen*, nell’opera che, all’interno del genere, per certi versi fonda la modernità (19). Qui

(15) Numerosissimi i contributi dedicati alla storia delle carte da gioco e alla loro origine. Segnaliamo per l’accurata sezione bibliografica Catherine Perry Hargrave, *A History of Playing Cards and a Bibliography of Games and Gaming*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1930, ripubblicato in varie edizioni; fra le più recenti quella della Dover Publications del 2003.

(16) Cfr. Caillois, *op. cit.*, p. 89 s.

(17) De Sanctis-Ricciardone, *op. cit.*, p. 103.

(18) Cfr. John von Neumann – Oskar Morgenstern, *Theory of Games and Economic Behavior*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

(19) La modernità di *Carmen* non sta tanto nella musica o nella struttura formale, quanto nel contenuto drammatico. La vicenda scandalosa, l’uccisione finale, il tipo di amore che viene

però alcuni elementi sembrano entrare in contrasto con l'assunto teorico di questo contributo, facendone un caso a parte rispetto a quanto vedremo negli esempi successivi.

Com'è noto, la scena delle carte occupa il n. 20 nel III Atto. Formalmente si tratta di un terzetto dalla struttura tripartita: nella prima sezione Frasquita e Mercèdes interrogano le carte, tocca poi a Carmen in un'atmosfera musicale decisamente diversa, mentre la parte finale vede una sovrapposizione delle due sezioni nell'intreccio delle tre voci. L'importanza che questa scena riveste nell'economia drammaturgica dell'opera è abbastanza evidente. Sappiamo che Bizet intervenne nel libretto, oltre che per l'*Habanera*, proprio in questo punto, aggiungendo particolari per rendere più incisiva la caratterizzazione dell'a solo della protagonista (20). Inoltre nella versione originale erano previste due reminiscenze musicali di questa scena, sia alla fine del III Atto che a conclusione dell'opera (21).

L'episodio non ha un preciso corrispettivo nel racconto di Mérimée da cui l'opera è tratta. Se ne trovano però alcune suggestioni, come ad esempio nel II capitolo, quando il protagonista incontra Carmen e da lei accetta di farsi predire la sorte:

Appena fummo soli, la zingara estrasse dal cofanetto un mazzo di carte, molto usato all'apparenza, un camaleonte disseccato e qualche altro oggetto necessario alla sua arte. Poi mi disse di fare la croce sulla mia mano sinistra con un frammento di moneta, e cominciarono le cerimonie magiche. È inutile che vi riferisca le sue predizioni, ma, circa la sua arte, era evidente che non era strega a metà (22).

Più avanti è Carmen che confessa di aver letto nei fondi di caffè il destino indissolubile che la lega a Don José (23). E nella parte finale si percepisce chiaramente il presagio di morte:

Mi guardò fissamente con il suo sguardo selvaggio: "Ho sempre pensato che mi avresti ucciso. Quando ti ho incontrato la prima volta avevo appena visto un prete, vicino alla porta di casa mia. E questa notte uscendo da Cordova, non hai notato nulla? Una lepre ha attraversato la strada fra gli zoccoli del tuo cavallo. È scritto". "Carmencita, le chiesi, tu non m'ami più?". Non rispose. Era seduta alla turca su una stuoia e con un dito tracciava dei segni per terra. "Cambiamo vita, Carmen" supplicai. "Andiamo a vivere in qualche parte dove non ci lasceremo mai [...]". Sorrise e mi disse: "Prima io, poi te. Sapevo che doveva succedere così" (24).

rappresentato. Soprattutto, per la prima volta, "l'eroina e la cattiva sono la stessa persona" (Winton Dean, *Georges Bizet: His Life and Works*, London, Dent, 1948; tr. it. *Bizet*, Torino, EDT, 1980, p. 219).

(20) *Ivi*, p. 208.

(21) *Ibidem*.

(22) Per le citazioni in lingua originale mi riferisco a Prosper Mérimée, *Carmen et autres nouvelles*, Paris, Brodard et Taupin, 1993. Per la traduzione italiana *Carmen*, Firenze, Passigli, 1985, p. 23.

(23) *Ivi*, p. 56.

(24) *Ivi*, pp. 60-61.

Il terzetto riassume entrambi gli episodi. L'ispirazione più diretta proviene dal secondo, ma dal primo riprende la presenza delle carte, che pure ritornano nel corso del racconto, come semplice svago (25) o più significativamente come metafora "neutrale" di pulsioni di morte (26). Qui comunque siamo di fronte ad un chiaro esercizio di cartomanzia, perfettamente spiegato dalla natura zingaresca della protagonista. Nonostante ciò, è possibile formulare alcune considerazioni che permettono di ricondurre questo momento scenico alla sfera del gioco.

Le carte utilizzate sono probabilmente dei Tarocchi (27). Durante la prima parte non ci è dato saperlo, ma nella sezione centrale è la stessa Carmen che brutalmente lo svela, con la funebre rivelazione del presagio di morte ("Carreau! Pique! La mort!") (28). Per quanto la situazione rimanga un po' ambigua, sembra esservi fra il duetto iniziale e l'arioso di Carmen una differenziazione delle tecniche di divinazione. Frasquita e Mercèdes dispongono sette carte, in gruppi separati di tre ("Trois cartes ici!") e quattro ("Quatre là!") (29). Carmen invece sembra adottare il metodo più semplice, la lettura con tre carte, scoprendo in successione due arcani minori (quadri e picche) e l'arcano maggiore numero XIII, detto anche "arcano senza nome" o "arcano della morte" (30).

(25) "Quando sono di servizio gli spagnoli giocano alle carte o dormono". *Ivi*, p. 28.

(26) Le carte da gioco vengono associate a García, il marito di Carmen, personaggio che gli autori dell'opera decisero di abolire ("Estrasse dalla tasca un mazzo di carte e si mise a giocare con il Dancairo [...]". *Ivi*, p. 49). Sarà assassinato da Don José proprio in seguito a una partita a carte ("Proposi a García di giocare a carte; lui accettò. Alla seconda partita gli dissi che barava; si mise a ridere. Gli gettai le carte in faccia [...]". *Ivi*, p. 55).

(27) Il mazzo dei Tarocchi è formato da 78 carte: 22 dette "Trionfi" o "Arcani Maggiori" e 56 dette "Arcani Minori" che corrispondono alle comuni carte da gioco, divise nei quattro semi italiani o francesi. Nel vasto campo della bibliografia dedicata all'origine e alla storia dei Tarocchi citiamo almeno Michael Dummett, *The Game of Tarot*, London, Duckworth, 1980; Ronald Decker – Thierry Depaulis – Michael Dummett, *A Wicked Pack of Cards. The Origins of the Occult Tarot*, London, St Martin's Press, 1996; Giordano Berti, *Storia dei Tarocchi. Verità e leggende sulle carte più misteriose del mondo*, Milano, Mondadori Oscar Storia, 2007.

(28) "Quadri! Picche! La morte!" (Atto III, n. 20). Le citazioni dal libretto di Henry Meilhac e Ludovic Halévy sono esemplate sull'edizione di Choudens supervisionata dallo stesso compositore (Georges Bizet, *Carmen, opéra comique en 4 actes tirée de la nouvelle de Prosper Mérimée / poème de H. Meilhac et L. Halévy / musique de Georges Bizet / partition chant et piano arrangée par l'auteur*, Paris, Choudens, 1875). Le traduzioni dal francese sono nostre.

(29) "Tre carte qui ! Quattro là!" (Atto III, n. 20). I metodi di divinazione con sette carte erano piuttosto diffusi nel XIX secolo per motivi simbolici e di numerologia. Fra questi il metodo di Papus che consisteva nell'estrazione di sette carte, tre dagli arcani minori e quattro dagli arcani maggiori. Le prime venivano disposte a triangolo, le seconde in corrispondenza dei quattro punti cardinali. Gérard Anacleto Vincent Encausse (1865-1917), detto Papus, fu occultista e appassionato di esoterismo. Scrisse numerosi saggi di spiritismo e cartomanzia fra cui *Clef absolue des sciences occultes: le Tarot des bohémiens, le plus ancien livre du monde*, Paris, Carré, 1889, in cui riconduceva l'origine dei Tarocchi alle popolazioni zingaresche.

(30) A tale proposito si veda il paragrafo "XIII L'arcano senza nome. Trasformazione profonda, rivoluzione" in Alejandro Jodorowsky – Marianne Costa, *La via dei Tarocchi*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 211-217.

La connessione fra Tarocchi e previsione del futuro è comunque recente. Sino alla fine del XVIII secolo, i Tarocchi venivano adoperati esclusivamente nel gioco, e tale uso si ritrova tuttora in alcune aree, francesi, tedesche e anche italiane. Una funzione ludica è riscontrabile anche nel terzetto delle carte. Poco prima dell'intervento di Carmen, la didascalia del libretto recita testualmente: “*depuis le commencement de la scène, suivant du regard le jeu de Mécènes et de Frasquita*” (31). Dunque è un *jeu*, un vero e proprio *gioco*, quello che qui si realizza, nelle intenzioni congiunte di compositore e librettisti.

Si potrebbe obiettare come però manchi il presupposto fondamentale di qualsiasi gioco, la presenza dei giocatori, di uno o più avversari con cui contendersi la vittoria. In realtà nei giochi di carte, anche in quelli che prevedono un gran numero di partecipanti, la presenza dei giocatori viene messa in discussione sin dall'inizio. Negando l'esistenza degli altri concorrenti, si creano le condizioni per gestire il gioco nel modo migliore – in termini di successo e riuscita personale – come applicazione cosciente di proprie abilità (32). Dalla *socializzazione finta* dei giochi di carte, in cui lo stare insieme è puro artificio, alla *socializzazione assente*, tipica dei giochi nella nostra società, il passo è brevissimo (33). E se non possiamo negare lo *status* di gioco ad una pratica diffusa come il solitario (34), lo stesso riguarda l'interrogazione delle

(31) “Dall'inizio della scena, seguendo con lo sguardo il gioco di Mécènes e Frasquita”. Il termine “gioco” in riferimento a questa scena viene curiosamente adoperato anche in uno dei primi contributi in lingua italiana dedicati all'opera di Bizet (*Giorgio Bizet / Carmen / Guida attraverso il dramma e la musica / a cura di / Antonio Annoni / con l'autorizzazione della / Casa Musicale Sonzogno / concessionaria dell'opera*, Milano, Bottega di Poesia, 1924, p. 92).

(32) “Il gioco presuppone, ovviamente, la volontà di vincere, utilizzando nel migliore dei modi certe risorse e vietando di fare ricorso ai colpi proibiti. [...] Bisogna anche accettare in anticipo lo scacco eventuale, la sfortuna o la fatalità, rassegnarsi alla sconfitta senza rabbia né disperazione” (Caillois, *op. cit.*, pp. 12-13).

(33) Cfr. Patrizia Resta, *Ribelli sognatori e fuggitivi o l'azzardo della socialità*, in *La vita in gioco. Antropologia, letteratura, filosofia dell'azzardo*, a cura di Domenico Scafoglio, Cava de' Tirreni, Marlin, 2006, pp. 41-53. Il valore sociale del gioco è uno dei temi più dibattuti e controversi all'interno della riflessione dedicata al fenomeno. Molti studiosi ne hanno ribadito l'importanza, a partire da Caillois che nel capitolo “Vocazione sociale dei giochi” (*op. cit.*, pp. 56-60) sembra avvertire una certa mancanza nel gioco inteso come esercizio individuale. Sulla stessa linea, Eugen Fink (*Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*, Freiburg/München, Alber, 1957; tr. it. *Oasi della gioia. Idee per una ontologia del gioco*, Salerno, Edizioni 10/17, 1986, p. 60 s.) riconosce nella funzione comunitaria uno dei tre momenti costituzionali dell'attività ludica. Queste considerazioni sono però oggetto di parziali revisioni o precisazioni da parte degli stessi autori. Per Caillois si veda la nota successiva; Fink dal canto suo afferma che non è necessario che la comunità ludica sia formata da persone reali e che il gioco si realizza pienamente anche quando il giocatore si trova da solo (*ibidem*).

(34) Non è inopportuno citare ancora una volta Caillois e quanto dice a proposito dei solitari nel *Dossier* posto in appendice del suo volume: “Nei ‘solitari’ o ‘pazienze’ [...] egli [il giocatore] attribuisce a ogni partita il valore di una *consultazione del destino*. Prima di iniziare il gioco, dopo aver mescolato le carte e al momento di ‘tagliare’, egli si pone una domanda o esprime un desiderio. Il buon esito o la mancata riuscita del solitario gli fornisce, in un certo senso, il *risponso del destino*. Sta poi a lui, del resto, ricominciare fin quando non avrà ottenuto la risposta favorevole. Questo *carattere oracolare*, cui è raro si presti fede, serve almeno a giustificare

carte a scopi divinatori. In questi due casi, potremmo dire, il gioco si presenta ad uno stato puro, nello schema fondamentale ben esemplificato da Rocco Brienza:

Convieni sinteticamente rimarcare che l'azzardo è sempre un gioco col caso, un cimento col destino. Un cimento i cui fuochi centrali – almeno quelli che più ci riguardano – sono essenzialmente due: a) l'interrogazione divinatoria del destino; b) la ri-cognizione della personale capacità di presenza e di fronteggiamento dello scacco e persino del disastro (35).

Queste riflessioni si attagliano perfettamente alla figura di Carmen. Essa riconosce nel proprio destino il segno della morte e sa affrontarla con coraggio e fermezza. Con ostinazione maniacale e autolesionista continua "l'interrogazione sempre ricognitrice e definitoria della propria 'presenza' (o, se si preferisce, della propria 'potenza')" (36). I tentativi successivi non valgono certo come forma di rivincita, ma nella loro reiterazione – ovviamente sempre di esito funesto – riaffermano l'ardimento di colei che interroga. In questo sta la modernità del personaggio, in un carattere indipendente che fa della libertà un vessillo virilmente ostentato. Di conseguenza il principio maschile dell'*Agon*, che nell'ottica moderna è l'unico ad assumere un valore positivo (37), raggiunge un massimo grado di sviluppo, mentre l'*Ilinx*, la perdita di sé – che pure incombe ogni qualvolta si "gioca" con il sovrannaturale – cerca di ridursi al minimo possibile.

Eppure la compresenza categoriale va assai oltre quella "giustapposizione occasionale" (38) che Caillois teorizza a partire già dalle combinazioni ternarie. Nonostante l'agonismo della competizione, *Alea* infatti imperversa ugualmente nel confronto impari con un destino avverso. E se *Mimicry* non può essere presente nei termini di "messa a repentaglio della propria identità" (39), pure si rivela nel carattere fittizio di un'azione che ogni volta comporta la scelta di uscire da se stessi e l'accettazione di un universo del tutto artificioso.

La componente illusoria emerge anche nella costruzione caratteriale della protagonista. Nel corso dell'opera Carmen interpreta di continuo un ruolo. È la strega ammaliatrice, la *sorcière infâme* (40) che gettando il fiore lega a sé l'incauto brigadiere (41). Le sue scene di seduzione – nell'originale in prosa

un'attività che, senza questa trovata, sarebbe una ben modesta distrazione. Tuttavia, è *gioco nel senso più autentico* [...] (op. cit., p. 211. Corsivi nostri).

(35) Rocco Brienza, *Il gioco del caso o del fato*, in *La vita in gioco* cit., p. 35.

(36) *Ivi*, p. 37.

(37) Cfr. Pier Aldo Rovatti, *Prefazione*, in Caillois, op. cit., p. xvii.

(38) *Ivi*, p. 69.

(39) *Ivi*, p. xvi.

(40) "Strega infame!" (Atto I, n. 7) e ancora prima, vedendo Carmen, Don José afferma che "s'il est vraiment des sorcières, c'en est une certainement" (se davvero esistono le streghe, ella ne è una di certo). Atto I, n. 6. Il passo riprende quasi testualmente Mérimée: "S'il y a des sorcières, cette fille-là en était une!" (Se le streghe esistono, quella zingara di certo lo era!). Mérimée, op. cit., p. 19.

(41) Oltre ai passi citati, numerosi sono i punti della novella dove emerge l'associazione fra Carmen e stregoneria. Già alla sua prima apparizione ella propone alla voce narrante di dirgli la *baji* (la buona

come nel libretto – sono quasi sempre esercizio di finzione e acquistano spesso una valenza teatrale (42). Il gusto per la recita riaffiora energicamente proprio durante la lettura delle carte. Qui le tre donne rimangono fedeli al ruolo di zingare, creature liminari a metà fra reale e mondo ultraterreno. Ma se in Frasquita e Mércèdes prevale il piacere di sostenere una parte, con Carmen invece il gioco diventa subito serio e il riparo rassicurante che la maschera offre rivela accenti di assoluta verità.

Lo stacco musicale è chiaro e evidente; viene realizzato con un oscuramento armonico – da Fa maggiore a la minore – che si raggela repentino in un inquietante basso di archi e ottoni nel registro grave. Le scattanti semicrome della sezione precedente lasciano il posto a pesanti minime legate. Il canto si spezza e indugia costantemente su note ribattute, quando non si trasforma in vero e proprio parlato, secondo le indicazioni del libretto (*presque parlé*) (43). Ogni elemento del discorso musicale, dall'agogia alla dinamica, concorre ad un effetto cupo e opprimente.

sorte) e dal canto suo il narratore commenta: “Ero allora, una quindicina di anni fa, un tale miscredente che non indietreggiai di orrore vedendomi al fianco di una strega” (*Ivi*, p. 21). Poco più avanti è definita ancora “sorcière” (p. 22) e durante l’arresto tenta di corrompere Don José offrendogli un pezzetto di *bar lachi* (“*La bar lachi*, signore, è la pietra calamitata, con la quale gli zingari pretendono che si possa fare una quantità di sortilegi [...]. Se se ne fa bere un pizzico tritato in un bicchiere di vino bianco a una donna, quella non resiste più”, p. 31). Una volta divenuti amanti, dopo un violento litigio, di fronte alle lacrime di Don José, Carmen esclama: “Lagrima di dragone! Ci voglio fare un filtro!” (p. 43). E probabilmente è un filtro anche quello che gli fa bere per curarlo dalla ferita ricevuta da Zuniga: “Insieme a un’altra zingara mi medicarono meglio di quanto avrebbe potuto fare un maggiore-chirurgo e mi fecero bere non so cosa; infine mi misero su un materasso e mi addormentai. Probabilmente le donne avevano mescolato nella bevanda una di quelle droghe soporifere di cui hanno il segreto [...]” (p. 44). Più in là desidera rubare un anello dicendo che si tratta di un oggetto magico (p. 59) e anche poco prima di essere uccisa, José la sorprende intenta ad un rito di magia: “Adesso stava davanti a un tavolo, guardando dentro una ciotola piena d’acqua il piombino che aveva fatto fondere e che vi aveva appena gettato. Era così occupata nella sua magia che non si accorse subito del mio ritorno. Ora prendeva un pezzetto di piombo e lo voltava da tutti i lati con un’aria triste, ora cantava qualcuna di quelle canzoni magiche con cui loro invocano Maria Padilla, l’amante di don Pedro, che fu, dicono la *Bari crallisa*, o la grande regina degli zingari” (p. 62).

Anche nella trasposizione di Meilhac e Halévy questo aspetto riceve l’enfasi che gli è dovuta. Ne è prova, ovviamente, il terzetto delle carte, ma già in occasione del primo incontro Don José definisce Carmen una vera e propria “sorcière” (cfr. n. precedente e Atto I, n. 9); successivamente, nell’aria di Micaela, Carmen è descritta come “cette femme / dont les artifices maudits / ont fini par faire un infâme / de celui que j’amais jadis!” (quella donna / i cui artifici maledetti / hanno finito per rendere infame / colui che un tempo amavo!). Atto III, n. 22.

(42) Fra i numerosi esempi, oltre alla celebre *Habanera*, il momento dell’arresto, la *Séguedille*, la *Chanson bohème* e la scena della taverna del II Atto. In questi come in altri casi Carmen basa la propria sensualità sulla danza e/o sul canto, creando situazioni meta-musicali o di “musica al quadrato”. Nel sapiente dosaggio di spettacolarità e finzione risiede una possibile chiave di lettura della complessità psicologica della protagonista.

(43) “Quasi parlato”. Questa precisazione della didascalia si ritrova nel libretto tratto dall’edizione critica di Robert Didion (Georges Bizet, *Carmen. Opéra comique en quatre actes tirée de la nouvelle de Prosper Mérimée par Henri Meilhac et Ludovic Halévy; Texte établi par Joseph Heinselmann, Edition critique d’après la partition chant et piano arrangée par l’auteur par Robert Didion*, Mainz, Schott, 1992), pubblicato a cura di Michele Girardi nell’ambito del corso di Storia del Teatro 1999/2000 presso la Scuola di Paleografia e Filologia musicale dell’Università di Pavia.

Unica concessione alla fioritura melodica, il “tema del destino” eseguito dal flauto – variamente denominato dagli studiosi anche come “tema di Carmen” o “tema della morte” – che dal preludio in poi percorre tutta l’opera sino al tragico epilogo (44). Il capovolgimento d’atmosfera si consuma nell’arco di una ventina di battute, in un episodio di transizione che porta all’arioso in fa minore (*Andante molto moderato*), quasi una marcia funebre costruita su una figurazione dal ritmo caratteristico, ostinata e straniante. La coraggiosa accettazione del destino di morte avviene così in un clima di esasperata fissità musicale, parzialmente contraddetta da oscillazioni canore che procedono quasi sempre per intervalli congiunti, ruotando continuamente intorno a se stesse. Musica e canto contribuiscono a mostrare il vero volto di Carmen, personaggio anticonformista intriso di demoniaco (45), e non semplice civetta di superficiale fatuità (46).

La prima rappresentazione all’Opéra-Comique il 3 marzo 1875 fu nel complesso un clamoroso insuccesso. Gli elementi scandalistici presenti nella trama contribuirono non poco alle reazioni negative di pubblico e critica, suscitando un vespaio nella stampa parigina (47). Anche i compositori presenti in sala mostrarono perplessità di fronte all’operazione del collega francese. Uno dei pochi a schierarsi dalla parte di Bizet fu Čajkovskij che in occasione di una replica colse immediatamente la portata rivoluzionaria dell’opera, predicendole un futuro di inequagliato successo (48). Di questa devozione nei confronti di

(44) Per le apparizioni del “tema del destino” e per il ruolo che riveste nella costruzione musicale dell’opera si veda Dean, *op. cit.*, pp. 226-227 e Michele Girardi, *Carmen, ou L’amour*, in *Carmen*, programma di sala, Venezia, Teatro La Fenice, 1997, pp. 89-96.

(45) Nel racconto di Mérimée (*op. cit.*) la protagonista è definita “servante du diable” (serva del diavolo, p. 21), “filleule de Satan” (figliastro di Satana, p. 30), “diable de fille-là” (ragazza indiatolata, p. 34), “diable de fille” (diavolo di ragazza, p. 45), “un démon” (un demonio, p. 63). Rivolgendosi a Don Josè, Carmen afferma: “Hai incontrato il diavolo, sì il diavolo, ma esso non è poi sempre così nero, non ti ha torto il collo” (p. 40) e in un dialogo successivo Josè le dice “Tu sei il demonio” e Carmen semplicemente risponde “Sì” (p. 49). Nel libretto il termine “démon” compare due volte, all’inizio e alla fine dell’opera: “Qui sait de quel démon j’allais être la proie!” (Chi sa di quale demonio stavo per essere la preda!). Atto I, n. 7; “Pour la dernière fois, démon, veux-tu me suivre?” (Per l’ultima volta, demonio, vuoi seguirmi?). Atto IV, n. 27.

(46) L’immagine stereotipata di Carmen deriva in gran parte dalla prassi interpretativa, come acutamente sottolineato da Giancarlo Arnaboldi: “Troppo spesso le interpreti di Carmen ci mostrano, della zingara inventata da Mérimée, solo la dimensione ancheggiante e rapace, dimenticando la storica lezione di Maria Callas, dove per la prima volta fu dato scorgere quanto di audacemente luciferino si celi nel personaggio creato da Bizet” (Giancarlo Arnaboldi, *Carmen*, in *Dizionario dell’opera*, a cura di Piero Gelli, ed. aggiunta da Filippo Poletti, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2007, *ad vocem*).

(47) Sull’accoglienza dell’opera e sulle opinioni pubblicate nei giornali francesi cfr. Dean, *op. cit.*, p. 113 s. e *Giorgio Bizet / Carmen cit.*, pp. 29-35.

(48) Cfr. Dario Oliveri, *Cinque piccoli saggi sulla “Carmen” di Bizet*, in *Carmen*, programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 1996, p. 19.

Carmen rimane traccia in moltissimi punti della produzione musicale del compositore russo – oltre che nel ricchissimo epistolario – ma è soprattutto in *Pikovaja Dama* (*La Donna di Picche*, 1890) che questo legame si rinsalda pienamente proprio nel ruolo che il gioco vi ricopre a livello drammaturgico.

Apparentemente siamo di fronte a due lavori diversissimi per vicende e ambientazione. *Carmen* è un'eroina energica e propositiva, calata nel sole e nei colori della Spagna; nell'opera di Čajkovskij abbiamo invece una trama più tradizionale, con un protagonista maschile fortemente velleitario e una co-protagonista dai tratti angelicati, sullo sfondo della fredda e “monocromatica” Russia. Se però scendiamo più in profondità, ci accorgiamo che in entrambe prevale un clima di lugubre pessimismo, percepibile nella musica come nello sviluppo narrativo.

Mettendo a confronto le fonti letterarie ritroviamo nel racconto di Puškin da cui trae ispirazione il libretto numerose caratteristiche della novella di Mérimée. La stessa atmosfera, abbiamo detto, ma anche il predominio di un principio fatalista, vagamente demoniaco, che trascina inesorabile i due protagonisti. In termini più astratti, è il demone del gioco, del puro azzardo, che mette in moto il meccanismo tragico. Come *Carmen*, anche Hermann esibisce “la propria temerarietà che è già, in qualche misura, premio compensatorio, anticipatorio del timore/attesa della perdita, talvolta resa effettivamente più probabile, proprio dall'assurdità dell'ostinazione” (49).

Sulla stessa linea di Aleksej Ivanovič, celebre protagonista del *Giocatore* di Dostoevskij, *Carmen* e Hermann sono accomunati dal “cemento col destino” di cui parla Brienza. E le considerazioni dello studioso ancora una volta si adattano bene al nostro caso:

È la tensione autoaggressiva e autodistruttiva (che sempre fa capolino nell'oneroso sforzo di vivere e, – soprattutto – di viverci) che viene contenuta e protettamente liberata nell'apparentemente beota condizione esistenziale del grande come – e forse più – dell'occasionale giocatore, venuto a cimento col proprio destino. Venuto a cimento, a ben vedere, con i propri demoni, con le proprie angosce, con le non mai abbastanza ricche [...] risorse psicologiche e culturali, che interrottamente rischiano di aprire il nefasto varco alla demartiniana (e janetiana) crisi della presenza [...] (50).

Pikovaja Dama, a differenza di *Carmen* e degli altri lavori che qui analizzeremo, è l'unica opera in cui il fenomeno ludico assume un'importanza assolutamente primaria, oltre che esserne “nucleo emotivo” in un'apposita scena. A ben vedere però, se non in Bizet, almeno in Mérimée il gioco funge in modo analogo da elemento scatenante della degenerazione morale del protagonista. Chiuso in prigione, nell'attesa della condanna, Don José racconta:

(49) Giovanni de Renzis, *Eraclito, Einstein e il Paradiso terrestre*, in *La vita in gioco* cit., p. 81.

(50) Brienza, *op. cit.*, p. 39.

“in casa mia volevano che mi facessi prete, e mi fecero studiare per questo, ma non ne trassi nessun profitto: mi piaceva troppo giocare a piallaccorda, ed è ciò che mi ha *perduto*. Quando noialtri navarresi giochiamo a piallaccorda, *dimentichiamo tutto*” (51). Gioco dunque come perdizione di sé e desiderio di rischio: come spiegare altrimenti l’improvvisa metamorfosi dell’integerrimo soldato in un contrabbandiere fuorilegge, del tutto soggiogato dal torvo fascino della bella gitanella? Nella ricerca dell’ignoto risiede forse il motivo primo del nodo fatale fra due personaggi così profondamente diversi.

La specificità di Hermann sta tuttavia nella convergenza delle principali caratteristiche del *gambling* inteso come azzardo patologico: rischio in eccesso, coazione a ripetere, perdita di controllo e una “pleasurable-painful tension” (52), una tensione insieme piacevole e dolorosa, che spinge il *gambler* a fare del gioco l’*idée fixe* della propria esistenza, mettendo a repentaglio legami affettivi e relazioni sociali (53).

Che il gioco d’azzardo abbia un legame privilegiato con la cultura russa è abbastanza assodato. Dostoevskij era notoriamente affetto dal vizio del gioco e di questo aspetto ebbe a occuparsi Sigmund Freud in un saggio del 1928 (54). Anche Puškin conosceva bene i meccanismi dell’azzardo. Stando a Tinianov, il giovane scrittore nel periodo liceale marinava gli studi per andare a osservare gli ufficiali che giocavano alla roulette russa (55). Nella figura di Hermann, ipnotizzato per ore dallo “spettacolo ludico” (56), si adombrano dunque, in chiave autobiografica, le esperienze passate del giovane Aleksandr.

Con occhio clinico e intellettualisticamente distaccato, l’autore analizza gli effetti negativi della febbre da gioco in un caso concreto, un giovane militare che nella smania di vincere al tavolo da gioco cerca di impossessarsi di un segreto di cui è a conoscenza un’anziana Contessa (un tempo accanita giocatrice) scendendo progressivamente nel baratro dell’infamia. Nel passaggio dal racconto alla versione musicale, alcuni elementi vennero modificati,

(51) Mérimée, *op. cit.*, p. 27.

(52) Cfr. Edmund Bergler, *The Psychology of Gambling*, New York, Hill & Wang, 1957; tr. it. *Psicologia del giocatore*, Roma, Newton Compton, 1974.

(53) Per una ricognizione sugli studi e sulla bibliografia dedicata al gioco d’azzardo si vedano gli interventi inseriti nella sezione “Derive ludiche ed etica del gioco” in *La vita in gioco* cit. (in particolare Michele Sforza - Stefano Oliva, *Quando il gioco diventa un problema. Utilità e funzioni del gioco. Il gioco come malattia*, pp. 188-203) e il capitolo “Il mondo dell’azzardo” in de Sanctis Ricciardone, *op. cit.*, pp. 139-180.

(54) Cfr. Sigmund Freud, *Dostojewski und die Vater tötung*, in *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff*, München, Hrsg. von René Fülöp-Miller und Fritz Eckstein, 1928; tr. it. *Dostoevskij e il Parricidio*, in *Opere*, X, Torino, Bollati Boringhieri, 1978.

(55) Cfr. Annalisa di Nuzzo, *Giri di morte. Il gioco della roulette russa nella narrativa moderna*, in *La vita in gioco* cit., p. 230.

(56) “[...] passava nottate intere accanto ai tavoli da giuoco e seguiva con un tremito febbrile le svariate vicende del giuoco”. Le citazioni dalla novella di Puškin, pubblicata per la prima volta nel 1834, sono tratte dalla traduzione italiana di Ettore Lo Gatto in Aleksandr Sergeevič Puškin, *Romanzi e racconti*, Milano, Garzanti, 1973, p. 223.

volendo attenuare il razionalismo di Puškin che per molti versi risultava estraneo alla poetica čajkovskijana. Per questo motivo il sentimento di Hermann verso Lizaveta (non più dama di compagnia, ma nipote della Contessa), dal corteggiamento opportunistico del modello letterario, venne trasformato in un amore tragico e autenticamente čajkovskijano, che trova compimento in un duplice suicidio (57).

Nonostante le perplessità di fronte al racconto, andando avanti con la composizione Čajkovskij fu preso da un furor creativo quasi febbrile che lo portò a concludere in pochissimo tempo la partitura. In una celebre lettera al fratello Modest egli afferma:

O mi sbaglio terribilmente e senza scusa o *La donna di picche* è realmente il mio *chef-d'oeuvre*. Alcuni passaggi del quarto quadro [...] mi riempiono di tale paura, terrore ed emozione che è impossibile che gli ascoltatori non li avvertano in parte [...]. Ho scritto l'opera con completa dimenticanza di me stesso e con delizia; l'orchestrazione mi darà indubbiamente piacere (58).

Terrore, delizia, dimenticanza di se stessi: stati d'animo che il compositore trasmise al suo protagonista in rapporto a un demone, quello del gioco, che aveva esercitato anche su di lui una potente attrattiva (59). A ciò si aggiungeva,

(57) Su questo e sugli altri cambiamenti intervenuti nella trasposizione operistica cfr. Aldo Nicastro, *Pëtr Il'ič Čajkovskij*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990, pp. 210-211.

(58) Lettera del 31 marzo 1890. *Ivi*, p. 209.

(59) Cfr. Claudio Casini-Maria Delogu, *Čajkovskij*, Milano, Rusconi, 1993, p. 365. La passione per il gioco risale agli anni giovanili. In una lettera a Saša del 22 settembre 1862 Čajkovskij scrive: “Adesso viviamo soli con papà e, contrariamente alle aspettative, non è affatto noioso. [...] La sera spesso andiamo a teatro (quello russo) o giochiamo a carte” (Alexandra Orlova, *Tchaikovsky. A self-portrait*, New York, Oxford University Press, 1990; tr. it. *Čajkovskij. Un autoritratto*, Torino, EDT, 1993, p. 11). A Kamenka nella primavera del 1879 così descrive le proprie giornate: “[...] mi alzo alle otto. Dopo il tè lavoro nel mio grazioso studio. Alle dodici faccio colazione. Poi lavoro di nuovo. Alle tre vado a passeggiare. Alle cinque pranzo. Dopo, gironzolo intorno a casa e mi godo il tramonto meraviglioso, la mia ora del giorno preferita. Alle otto si beve il tè e poi ci si siede in salotto, si chiacchiera, si gioca a carte e infine a mezzanotte si va a dormire” (*Ivi*, p. 175). A Parigi, nel gennaio del 1883: “Continuo a lavorare molto e a essere in ottima salute e tranquillo, ma i teatri mi hanno un po' stancato e, a dire il vero, la sera mi è capitato di annoiarmi un po' e di desiderare una partita a carte, che considero il passatempo ideale per una persona molto impegnata durante il giorno” (*Ivi*, p. 249). Di nuovo a Kamenka, in una lettera al fratello Modest dell'aprile o maggio 1884: “[...] passeggiare, leggo, studio l'inglese con assiduità e, inoltre, vado alla casa grande e faccio altre visite. [...] Di sera si gioca quotidianamente a *vint*” (*Ivi*, p. 268). Il diario privato redatto nei mesi di permanenza a Kamenka (aprile-giugno 1884) è di particolare importanza e in effetti testimonia l'assiduità al gioco, gli sbalzi di umore ad esso legati e l'instaurarsi di un vero e proprio rapporto di dipendenza. Il 10 maggio il compositore annota: “This vint for three so irritates me, I'm beginning to fear it will affect my health...But I haven't the strenght to give up the game” (Questo *vint* a tre mi irrita talmente, comincio a temere che avrà effetti negativi sulla mia salute...Ma non ho la forza di smetterla col gioco); due giorni dopo: “Why do I play vint? The only result is upset and bad temper [...]” (Perché gioco a *vint*? L'unico risultato è turbamento e cattivo umore) e il 18 maggio: “[...] No vint at all. I confess vint is almost a necessity for me – it's really disgraceful” (Nessun *vint* affatto. Confesso che il *vint* è quasi una necessità per me – è davvero disdicevole). Questi passi furono pubblicati per la prima volta in Pëtr Il'ič Čajkovskij, *Dnevnik*,

in quello stesso periodo, un presagio di morte che turbandolo nell'intimo lo spronava maggiormente a concludere il lavoro. Di tensione e morte l'opera è intrisa già a un livello pre-intenzionale, in modo necessario e diremmo istintivo. Del pari necessario e perfettamente consequenziale fu dunque il bisogno di allontanarsi dal finale di Puškin, con Hermann in manicomio e Liza sposata a un mediocre giovane.

Lo scrittore russo aveva condensato il principio funebre, demoniaco e fatalista, nel personaggio della Contessa in cui si adombra la donna di picche, associata nella cartomanzia a una certa negatività (60). Nel fare ciò, egli magistralmente adopera le risorse messe a disposizione dal linguaggio narrativo; fra queste la descrizione ambientale, raramente fine a se stessa, ma eloquente e significativa. Ne è un esempio l'entrata di Hermann nella camera della Contessa, una lugubre fantasmagoria di ninnoi e gingilli:

Davanti alla vetrina piena di immagini sacre ardeva una lampada d'oro. Poltrone e divani di stoffa sbiadita con cuscini di piume, da cui era venuta via la doratura, erano disposti in triste simmetria lungo le pareti ricoperte di tappezzerie cinesi. Da una delle pareti pendevano due ritratti dipinti a Parigi da M.me Lebrun. Uno di essi rappresentava un uomo sui quarant'anni rosso di viso e grasso, in uniforme verde-chiaro con una decorazione; l'altro una giovane bellezza dal naso aquilino, pettinata liscia liscia nelle tempie, con una rosa nei capelli incipriati. Da tutti gli angoli venivano fuori pastorelle di porcellana, orologi da tavolo, lavori del famoso Leroy, scatolette, *roulettes*, ventagli e svariati giocattoli femminili inventati alla fine del secolo scorso insieme col pallone di Montgolfier e il magnetismo di Mesmer (61).

Nel polveroso museo di oggetti mortuari, eternamente pietrificati nella loro inefficienza, campeggiano anche vecchi giocattoli di fine '700. Il gioco dunque viene rappresentato sia fattivamente che in modo simbolico, attraverso il meccanismo della narrazione. In un prodotto artistico del tutto diverso qual è l'opera in musica ciò non può avvenire. Ma Čajkovskij sfrutta la migliore arma di

Moskva-Petrograd, 1923, pp. 11-29 e vengono citati in David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study. The Years of Wandering (1878-1885)*, vol. III, New York-London, W. W. Norton & Company, 1991, pp. 261-262. Nel settembre dello stesso anno il compositore scrive a Nadežda von Meck da Pleščeevo, residenza estiva della sua protettrice presso cui si trovava ospite: "A giorni voglio invitare a passare qui una serata tre amici per giocare a *vin*: probabilmente Laroš, Hubert e Kaškin [...]" (Orlova, *op. cit.*, p. 274). Infine, un anno prima della morte: "Di sera a volte vado a giocare a *vin* dalla Novikova e anche da alcuni nuovi conoscenti: i Gurko. Adesso non evito la Novikova e non sono contrario a conoscere gli altri vicini di *dača*, perché giocare a *vin* è infinitamente meglio per la mia salute e per un buon sonno che rovinarmi gli occhi e la testa leggendo tutta la sera". *Ivi*, p. 393 s. Il *vin* era un gioco di carte assai diffuso nella Russia dell'Ottocento, simile al *whist* e al *bridge*. Esso è al centro di molta letteratura russa del XIX secolo e in particolare di un racconto del 1884 di Anton Čechov.

(60) Nell'epigrafe al racconto si legge: "La donna di picche indica una segreta malevolenza", citazione tratta da *Il nuovissimo libro dei sogni* (Puškin, *op. cit.*, p. 214).

(61) *Ivi*, p. 227 s.

cui può avvalersi, il commento musicale. Ecco allora che il principio fatalistico va a confluire in un preciso motto, il tema delle tre carte, come già era accaduto nel motivo conduttore utilizzato da Bizet. Jarustovskij ha messo in evidenza che nella concezione di questo tema il livello armonico ha eguale importanza rispetto alla melodia (62), quasi alludendo ad un rapporto intimo fra superficie e profondo, apparenza e verità, che come si è visto è a fondamento del gioco.

Che questo tema venga connesso sin dall'Introduzione ad un altro motivo, detto sia "tema del destino" che "tema della morte", è assai significativo, poiché ricrea quella feconda unione dei tre principi – gioco, morte, destino – che interviene nella costruzione musicale come in quella drammaturgica. Solo presupponendo questa triangolazione paradigmatica, possiamo comprendere lo sviluppo della vicenda: di fronte ad un fato indifferente e avverso, Hermann assume un atteggiamento *agonistico* che lo spinge ad azioni eticamente discutibili ma senz'altro intraprendenti. Il suo carattere, però, si rivela ben presto decisamente passivo, più propenso ad abbandonarsi al caso che a dimostrare la propria abilità. Per questo sceglie il gioco del faro (variante del nostro faraone), fortemente *aleatorio* e privo di calcolo. E nella totale abdicazione della propria identità (questa volta veramente *Mimicry* è intesa come crisi di sé), nel piacevole/orrido gorgo del vortice (*Ilinx*), egli subisce la sconfitta inattesa, ma musicalmente presaga, della donna di picche (63).

Nonostante ciò, sembra che il gioco trovi posto soltanto nella scena che conclude l'opera (64). Invece, nella funzione emotiva e paradigmatica che più ci interessa, il gioco si colloca realmente (e musicalmente) nella I Scena del III Atto (n. 19) (65), durante l'apparizione del fantasma della Contessa (66). Qui

(62) Cfr. Boris Michajlovič Jarustovskij, *Opernaja dramaturgija Čajkovskogo*, Moskva-Leningrad, Muzgiz, 1947, p. 42. Sul "tema delle tre carte" si veda Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study. The Final Years (1885-1893)*, vol. IV, New York-London, W. W. Norton & Company, 1991, p. 238 s.

(63) Nella caratterizzazione psicologica di Hermann si può intravedere una delle principali differenze rispetto all'originale. In quest'ultimo, infatti, il protagonista si dimostra molto più ingegnoso e privo di scrupoli. Nel descriverlo a Liza durante il ballo, Tomskij significativamente afferma che ha "il profilo di Napoleone e l'anima di Mefistofele" (Puškin, *op. cit.*, p. 231). Lo spunto della somiglianza con il condottiero francese verrà ripresa più avanti, dopo la morte della Contessa (p. 233).

(64) Qui Hermann decide di puntare tutto quello che possiede sulle tre carte. In questo caso la costruzione segue abbastanza fedelmente il racconto di Puškin, fatta eccezione per la presenza di un giocatore avversario, il principe Eleckij, antagonista di Hermann al tavolo da gioco come nell'amore. Si tratta però di una presenza fittizia, che non influisce sulla struttura del gioco e che probabilmente venne inserita solo per accentuare il carattere di contrasto fra i due personaggi, secondo le esigenze della tradizione operistica. Ancora una volta il protagonista affronta un solitario gioco contro se stesso e contro un destino che ne uscirà vincitore.

(65) Questo e i successivi riferimenti alla partitura sono tratti da Peter Tchaikovsky, *The Queen of Spades / An Opera in Three Acts / Complete Set in Three Volumes / Op. 68*, Melville-NY, Belwin Mills Publishing Corp., 1985.

(66) Insieme alla scena nella camera della Contessa, questa viene generalmente considerata la parte più importante e originale dell'opera (cfr. Luigi Bellingardi, *Invito all'ascolto di Čajkovskij*, Milano, Mursia, 1990, p. 81).

infatti per la prima volta “compaiono” le tre carte e l’invito al cimento si unisce al sovrannaturale in modo esplicito, pervenendo a risultati di grande effetto drammatico. Possiamo affermare che fra questa scena e quella della bisca sussista lo stesso rapporto che in *Carmen* vi è tra il terzetto delle carte e il duetto finale. La prima infatti anticipa e potenzialmente contiene la seconda che da essa trae la propria efficacia e ne costituisce una sorta di dispiegamento palese ma più superficiale, da “scenario settecentesco” (67), ispirata al *côté* del IV Atto della *Manon* di Massenet.

Per connotare l’elemento oltremondano, Čajkovskij utilizza la scala per toni interi, secondo una consuetudine della musica russa (68). Il disegno discendente viene enunciato dal clarinetto su una frenetica figurazione per terzine ossessivamente reiterata dagli archi. Sopra di essi la Contessa “canta” (meglio “parla”) su un suono ribattuto:

La comparsa spettrale blocca la vocalità ad un’unica nota, il fa: stupefacente esempio di ostinato, anche in una partitura che ne contiene di agghiaccianti. Pure, il più fondo portato della Contessa è il mutismo [...]: la vera *schweigsame Frau* pratica il *cupio dissolvi*, entrata trionfale al “marriage of hell” (69).

Nelle sapienti mani del compositore russo, l’ostinato diviene agente catalizzatore di senso drammatico. Fra tutte le tecniche è senz’altro quella che, pure all’interno di una dimensione musicale, tende a smentirla, ad avvicinarsi al silenzio. Giustamente Bortolotto coglie la relazione con la “fissazione di istanti [...] che non potrebbero concepirsi in una successione normale di durate”, aggiungendo che “la ripetizione senza sviluppo vale sola a gelare il tempo, a rendere l’emozione che non potrebbe mai essere comparata a determinate misure” (70).

Ostinati ritmici, vocali e strumentali, pervadono la musica dell’ultimo Čajkovskij. Ma mai come in *Pikovaja Dama* si creano “spaziature vuote” (71) così frequenti, prive di musica ma ricche di senso. Lo stesso Hermann, prima e dopo l’entrata della Contessa, rifugge di continuo dal canto spiegato e preferisce bloccarsi in iterazioni angosciose, preludio ad una follia che, pur non essendo rappresentata, è ugualmente percepita. La spiegazione proposta da Brown (72) in merito alla preoccupazione del compositore di non stancare eccessivamente il primo interprete, il tenore Figner, sottoposto per tutta l’opera ad uno sforzo vocale non indifferente, è probabile ma di per sé insufficiente. Deve aggiungersi

(67) Rubens Tedeschi, *I figli di Boris. L’opera russa da Glinka a Šostakovič*, Torino, EDT, 1990, p. 142.

(68) Brown, *op. cit.*, vol. IV, p. 249.

(69) Mario Bortolotto, *Est dell’Oriente. Nascita e splendore della musica russa*, Milano, Adelphi, 1999, p. 322.

(70) *Ivi*, p. 329.

(71) *Ivi*, p. 291.

(72) Brown, *op. cit.*, vol. IV, p. 269.

questa costante ricerca di una dimensione drammaturgica del tutto peculiare, che come in *Carmen*, tende all'annullamento dell'elemento musicale.

Come in Bizet, l'esito di morte coinvolge anche il piano melodico, con l'evocazione dell'*idée fixe* in corrispondenza dell'apparizione dello spettro. Dunque è ancora una volta in rapporto alla Contessa che si definisce l'assetto simbolico della vicenda: la Contessa è la donna di picche, la sottile malevolenza legata alla morte, ma anche il destino contro cui Hermann, nella camera da letto, aveva gettato il suo guanto di sfida. Chiamata all'*Agon*, risponde morendo e "celiando". La beffa s'incarna nella rivelazione distorta del famoso segreto. Cos'altro ci si poteva aspettare da un'accanita giocatrice se non l'elegante manipolazione della *Mimicry*? Pur accettando di stare al gioco, la Contessa mente in modo spudorato e riesce ad ottenere la vittoria. Bara, e così facendo anticipa di un ventennio un'altra figura di giocatrice operistica, in tutt'altro paese e contesto drammaturgico.

Nel II Atto de *La fanciulla del West* (1910) di Giacomo Puccini la protagonista, Minnie, è impegnata in una memorabile partita a poker contro lo sceriffo Jack Rance. Anche in questo caso la posta in gioco è altissima: la vita dell'uomo che Minnie ama, il bandito Ramerrez che, ferito da Rance, giace esanime sulla scena. Trattandosi di un'opera che parla del West, il gioco a carte non può mancare nella qualità di suo elemento caratterizzante. Ciò riguarda sia il libretto, sia l'originale dramma di David Belasco, *The Girl of the Golden West*, rappresentato per la prima volta a New York nel 1905.

Da una rapida lettura della versione in prosa che Belasco approntò nel 1911, possiamo notare la quantità di occasioni in cui compaiono le carte da gioco. Il "Polka saloon", come quasi tutti i locali del vecchio West, è una vera e propria bisca, e gli avventori che lo frequentano spesso vengono descritti mentre giocano al faro, lo stesso gioco di *Pikovaja Dama*. Ciò avviene, ad esempio, nella parte centrale del III Capitolo: ne sono protagonisti alcuni cercatori insieme a Billy l'indiano, strano ibrido fra cultura nativa e costumi americani, la cui principale occupazione è stare accovacciato per terra a fare solitari di propria invenzione (73). Ritroviamo il gioco nel VI Capitolo e ancora nel VII,

(73) "[...] he was generally to be found squatted down on the floor and playing a solitaire of his own devising". Uno spunto che Puccini riprende anche alla fine dell'opera, come recita la didascalia: *Billy è indifferente a questa scena di commozione e continua il giuoco, calmo, freddo*. In Belasco è Rance che alla partenza di Minnie comincia a giocare un solitario con apparente tranquillità. Sul significato di questa didascalia in Puccini cfr. Michele Bianchi, *La poetica di Giacomo Puccini. Sull'arte e nell'arte di un drammaturgo*, Pisa, ETS, 2001, p. 37. La versione in prosa del dramma di Belasco (David Belasco, *The Girl of the Golden West*, 1911) è consultabile on line al sito del *Project Gutenberg* (www.gutenberg.org). L'e-book è stato digitalizzato e messo in rete da Joseph E. Loewenstein il 19 agosto 2005. Per le citazioni del libretto mi riferisco invece a

quando Minnie, spiegando a Rance cosa sia il vero amore, ricorda l'affetto che i genitori si dimostravano al tavolo da gioco (74). Lo stesso Ramerrez, che compare poco dopo sotto le mentite spoglie di Mr. Johnson, come scusa del suo arrivo adduce l'intenzione di tentare la fortuna ad una mano di poker (75).

Tutte suggestioni che vengono trasportate senza sostanziali varianti nell'opera di Puccini: dai minatori che giocano al faro, all'accorato racconto della protagonista, passando per Sid l'australiano, sorpreso a barare mentre tiene il banco. A fare da collante interviene un motivo che Girardi identifica come "tema del gioco" (76) e che funge da *refrain* fra diversi episodi. In particolare la scena del baro esercita un'azione di contrasto drammaturgico (77) che, oltre a descrivere con più efficacia l'ambiente circostante, suggerisce considerazioni utili alla penetrazione del carattere dei personaggi in rapporto al gioco.

Negli Stati Uniti di metà Ottocento, la punizione per chi bara è la più severa: la pubblica impiccagione. L'intervento di Rance riesce a impedirla a favore di un castigo assai più mite, il due di picche posto sul petto come marchio infamante. Non sono però pietà o buon senso a muovere lo sceriffo, diremmo piuttosto una forma cautelativa di autodifesa che nasce dalla consapevolezza di condividere con Sid la stessa natura. A svelare tale rapporto è il livello linguistico, che nell'originale inglese presenta sfumature purtroppo assenti nella lingua italiana. Rance infatti non è mai definito *giocatore/player*, come lo sono gli altri, ma *giocatore/gambler* alla stregua di Sid e dell'Hermann čajkovskijano, colui che vive il gioco in senso patologico e che, nel caso specifico, non può disgiungerlo dalla simulazione.

Di tutto questo è ben consapevole Minnie quando, di fronte ad una situazione senza via d'uscita, offre a Rance la possibilità di avere ciò che più desidera (lei stessa) attraverso il mezzo che gli è più congeniale (il gioco). Minnie però, a differenza di Hermann, non è una sprovveduta. Sa bene a cosa va incontro e per questo si premunisce, nascondendo furtivamente un mazzo di

Giacomo Puccini, *La Fanciulla del West / Opera in tre atti dal dramma di / David Belasco / Libretto di / Guelfo Civinini e Carlo Zangarini / per concessione della G. Ricordi & C. S.p.A. / Editori proprietari*, Torino, Edizione Tipografico-Editrice Torinese, 1974.

(74) "I always see mine at the faro table with her foot snuggled up to Dad's, an' the light o' lovin' in her eyes" (Vedo sempre la mia [madre] al tavolo del faro con il piede rannicchiato su quello di mio padre, e la luce dell'amore nei suoi occhi"). Belasco, *op. cit.* Nell'opera l'episodio trova posto nell'aria "Laggiù nel Soledad": "Mamma faceva da cuoca e cantiniera, / babbo dava le carte a faraone. / Mamma era bella, aveva un bel piedino. / Qualche volta giocava anch'essa; ed io, / che me ne stavo sotto al tavolino / aspettando cader qualche moneta / per comprarmi dei dolci, la vedevo / serrar furtiva il piede al babbo mio..." (Atto I, *Andantino*). Puccini, *op. cit.*, p. 34.

(75) "Try his luck at a game of cards" (Belasco, *op. cit.*). Nell'opera "Fermai il cavallo qualche momento appena / per riposarmi...e, al caso, tentare un baccarat" (Atto I, *Un poco meno*). Puccini, *op. cit.*, p. 35.

(76) Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 297.

(77) *Ibidem*.

carte in una calza. Non solo, sembra quasi avvertirci dell'imminente inganno, dichiarandosi come il rivale una *gambler*, egualmente degna di massima deprecazione sul piano morale (78).

A dispetto delle apparenze, l'atto del barare non inficia il gioco, anzi ne costituisce un esercizio virtuosistico, la cosciente applicazione della *Mimicry* al livello più alto e intellettualistico. Solo la rottura palese del "cerchio magico", l'esplicita uscita dalle regole del gioco, è incompatibile con l'evento ludico. Ne sono consapevoli già i primi studiosi, a partire da Huizinga:

Il giocatore che s'opponesse alle regole o vi sottrae, è un guastafeste. L'idea della lealtà è inerente al gioco. Il guastafeste è tutt'altra cosa che non il baro. Quest'ultimo finge di giocare il gioco. In apparenza continua a riconoscere il cerchio magico del gioco. I partecipanti al gioco gli perdonano la sua colpa più facilmente che al guastafeste, perché quest'ultimo infrange il loro mondo stesso (79).

E ancora più esplicitamente Caillois afferma:

Quanto al baro, egli resta invece all'interno dell'universo del gioco. Se ne stravolge le regole, lo fa, comunque, fingendo di rispettarle. Cerca di imbrogliare. È disonesto, ma ipocrita. E quindi tutela e proclama con il suo atteggiamento la validità delle convenzioni che viola, perché ha bisogno che almeno gli altri le rispettino. Se viene scoperto, è cacciato via. L'universo del gioco resta intatto (80).

Nell'opinione comune, il poker è fra i giochi di carte quello che maggiormente si presta a forme di mistificazione, più o meno riconosciute e legittimate. Si pensi solo alla pratica del "bluff", assai vicina all'imbroglio vero e proprio, che come quest'ultimo va a collocarsi nella sfera della *Mimicry*. Ma ugualmente rappresentate sono anche le altre categorie: il livello della competizione, il favore del caso, lo smarrimento del vortice.

Lo scontro fra Minnie e Rance avviene così su un campo neutrale, ma non per questo privo di insidie. Sin dall'inizio appare ben chiaro verso chi propenda il favore del caso. Stabilita la regola di giocare tre mani, già alla prima la vittoria di Minnie viene ottenuta per il rotto della cuffia: coppia di re, come Rance, ma con la regina al posto del fante. La figura che aveva provocato la disfatta di Hermann, qui costituisce l'ancora di salvezza in virtù di una simbolica solidarietà femminile. Nonostante ciò, alla seconda mano la

(78) "You're a gambler; he was, too; well, so am I. [...] I live on chance money, drink money, card money, saloon money. We're gamblers, – we're all gamblers!" (Voi siete un giocatore d'azzardo; anch'egli lo era; beh, lo sono anch'io. [...] Vivo sul denaro della sorte, del bere, delle carte, del saloon. Siamo giocatori, – siamo tutti giocatori!). Belasco, *op. cit.* Nell'opera: "Chi siete voi, Jack Rance? Un biscazziere. / E Johnson? Un bandito. / Io? Padrona di bettola e di bisca, / vivo sul whisky e l'oro, / il ballo e il faraone. / Tutti siam pari! / Tutti banditi e bari!" (Atto II, *Allegro*). Puccini, *op. cit.*, p. 75.

(79) Huizinga, *op. cit.*, p. 15.

(80) Caillois, *op. cit.*, p. 63.

situazione precipita e non è difficile immaginarne l'esito, dopo che lo sceriffo mostra spavaldo il tris di re. Un finto svenimento è sufficiente a creare lo scompiglio necessario per permettere a Minnie di cambiare velocemente le proprie carte con un vittorioso full d'assi.

La proposta ("Una partita a poker") (81) viene enunciata in un'atmosfera inquietante, dominata da una *lamentosa* sequenza di quattro note (La-Fa-Mi-Mib) affidata all'oboe. Si tratta del celebre *Tristanakkord* in funzione tematica, già esposto durante il duetto Minnie/Johnson del I Atto, tema fondante di questo finale d'atto (82). Col procedere del gioco, l'orchestra poi tende a ridursi sempre più ad un grado minimo di percezione che nella parte finale lascia posto al solo pizzicato dei contrabbassi. Ancora dunque sono gli ostinati i veri protagonisti del tessuto musicale. Dal disegno funereo, cromatico e discendente, del motivo wagneriano, agli accenni devitalizzati dei contrabbassi il percorso è graduale ma quasi necessario. La pulsazione ritmica, spesso "appena sopra il limite di udibilità" (83), è incessante e solo in un punto apre lo spiraglio a una citazione tematica che va a richiamare il fondamentale connubio amore/redenzione (84).

Che vi siano pochissime concessioni melodiche risulta impensabile per lo stile pucciniano. Per tutto l'episodio i due giocatori parlano e agiscono su una tessitura sostanzialmente monocorde. La quasi totale assenza di musica, unita alla ripetizione degli stessi elementi, acuisce il clima di esasperazione e annulla il tempo come già in *Carmen* e *Pikovaja Dama*. È pur vero che l'idea di costruire una scena di gioco su un accompagnamento ostinato non è nuova: ne costituisce un celebre antecedente il Finale II di *Traviata*, dopo l'arrivo di Violetta a casa di Flora (85). Ma lì l'ostinato è mezzo propulsore (non immobilizzatore) dell'intera scena e non è collegato in modo diretto alla sfida al gioco fra Alfredo e Douphol; qui invece è proprio il gioco che esige a gran voce l'applicazione dell'ostinato, la tecnica del parlato, la riduzione al silenzio.

Ancora di più la successiva reazione della protagonista, vera e propria esplosione nervosa, fra risa convulse e pianti dirotti, è per certi versi aderente alla vasta gamma di stati psicologici che è possibile connettere all'esperienza ludica: "È provato che esso [il gioco] porta la persona ad uno stato di incandescenza, che la lascia senza forze e senza energie, passato il momento culminante, l'acme dell'impresa, raggiunto come per miracolo nell'exploit o nella resistenza" (86).

(81) Atto II, *Poco meno* (Puccini, *op. cit.*, p. 76). I riferimenti alla partitura sono tratti da Giacomo Puccini, *La Fanciulla del West / in Full Score*, New York, Dover Publications, 1997.

(82) Su questo motivo si veda Girardi, *Giacomo Puccini cit.*, p. 292 s. e Virgilio Bernardoni, *Le 'tinte' della Fanciulla*, Lucca, 2001, consultabile on line al sito www.puccini.it.

(83) Julian Budden, *Puccini. His Life and Works*, New York, Oxford University Press, 2002; tr. it. *Puccini*, Milano, Carocci, 2005, p. 341.

(84) Girardi, *Giacomo Puccini cit.*, p. 289 s.

(85) Atto II, n. 7. *Allegro agitato* (Giuseppe Verdi, *La Traviata / An Opera in Three Acts*, New York, Broude Brothers, s. d.).

(86) Caillois, *op. cit.*, p. 13.

Il finale di Puškin, che il romantico Čajkovskij aveva respinto, viene accolto dal più razionalista dei compositori del XX secolo, Stravinsky, nel suo capolavoro operistico che com'è noto deriva dall'omonimo ciclo di dipinti e incisioni di Hogarth (87): *The Rake's Progress* (*La Carriera di un Libertino*, 1951).

Il tema del gioco è già presente nel modello iconografico. Ad esso è dedicato il sesto dipinto (*"The Gaming House"*) come anche la corrispettiva incisione (*"Scene in a Gaming House"*). Qui il libertino, Tom Rakewell, viene ritratto dopo aver dilapidato la propria fortuna in una celebre bisca, il White's Club nel quartiere di Soho. Tutti gli aspetti più deteriori del *gambling* vengono riassunti con straordinaria efficacia e potenza visiva: esaltazione, avidità, solitudine e disperazione. Ma è soprattutto la dimenticanza di se stessi e della realtà circostante che viene posta in primo piano, se nessuno dei giocatori si accorge che la sala sta andando a fuoco, fatta eccezione per i tre croupiers posti sullo sfondo, gli unici psicologicamente liberi dal gioco.

Del pari significativa la presenza del gioco nella quarta incisione (*"Arrested for Debt"*) non riscontrabile nella versione su tela, molto più semplice nella struttura compositiva. Sulla parte destra, in primo piano, quattro personaggi stanno giocando accovacciati per terra. Uno di loro tira i dadi, gli altri due impugnano le carte. Quest'ultime sono bene in vista e abbastanza individuabili: intravediamo a destra il tre di quadri, quello a sinistra sembra essere un cinque, ma il bianco e nero rende difficile stabilirne il seme. La carta che sta per essere gettata con ogni probabilità rappresenta una figura; anche qui però è difficile capire se si tratta di fante, re o regina. In ogni caso, se nella sesta tavola venivano evidenziati gli effetti del gioco *ex post facto*, qui esso ci viene mostrato *in medias res*, nel suo svolgimento.

Queste considerazioni potrebbero far pensare che per la propria opera Stravinsky abbia considerato le sole incisioni e non i dipinti. In realtà, per quanto riguarda la scena del gioco (Atto III, Scena II) non possiamo stabilire un rapporto di derivazione in modo diretto. Più che Hogarth, in questo caso Stravinsky cita se stesso e le sue opere precedenti, ri-esibendo l'essenza più profonda della propria poetica. Le carte da gioco compaiono già in *L'histoire du soldat* (1918) e *Jeu de cartes* (1937); con la prima, in particolare, il compositore instaura legami strettissimi che fanno dello scontro fra Tom Rakewell e Nick Shadow una chiara variazione della sfida a carte fra il Soldato e il Diavolo. Ma anche dietro il proteiforme Jolly di *Jeu de Cartes* è impossibile non scorgere caratteristiche diaboliche, come già evidenziato da Alfredo Casella (88).

(87) I dipinti originali sono conservati nella collezione del Soane Museum di Londra.

(88) Alfredo Casella, *Stravinski*, Brescia, La Scuola, 1951, p. 164. Proprio queste pagine hanno accolto illuminanti considerazioni sulla presenza luciferina nella produzione stravinskiana. Mi riferisco al saggio di Angela Fodale, *The Devil's Progress*, in "Drammaturgia Musicale e altri

In Stravinsky il gioco è molto di più che semplice suggestione o spunto tematico. Attività privilegiata nella vita quotidiana (89), diviene principio fondante del meccanismo compositivo, attitudine di un fare musicale che Stravinsky, com'è noto, concepiva in senso eminentemente artigianale e manipolativo, in questo vicino alla poetica čajkovskijana. Anche l'inclinazione alla parodia, tipica del compositore russo e della sua ultima produzione, è una chiara metamorfosi dell'approccio ludico (90) poiché ne condivide l'aspetto gratuito, il divertimento fine a se stesso, ma soprattutto il principio del travestimento, "lo schermo che serve a celare l'intimità dei sentimenti e nello stesso tempo ne permette l'espressione mascherata" (91), che è poi l'essenza della *Mimicry* nel gioco.

"Uomo dell'ordine" secondo la definizione di Mila (92), Stravinsky del gioco esalta il *Ludus*, la componente regolata che impone il *cosmos*, rifiutando invece il *caos* di *Paidia*, la turbolenza priva di norme. Ponendo le carte da gioco nelle proprie opere il compositore dunque rende esplicita la propria concezione artistica, ma ancor più quella filosofica, che sembra negare ogni libero arbitrio ad un uomo-burattino nelle mani del caso. Se questo è vero per molte opere di Stravinsky, incluse *L'histoire du soldat* e *Jeu de cartes*, per *The Rake's Progress* è necessario formulare considerazioni diverse.

Indubbiamente Tom Rakewell è un personaggio passivo che ben volentieri si lascia manovrare da Nick Shadow, alias il Diavolo. La debolezza di carattere è un tratto che Tom condivide con Hermann, come anche il desiderio di arricchirsi in modo veloce ma senza alcuno sforzo o impegno lavorativo. La tendenza a lasciarsi trascinare dal caso sembra trovare ulteriore applicazione nella partita a carte del III Atto: non stupisce che qui Shadow getti la maschera e mostri per la prima volta la

studi", I, 2003, pp. 28-52; in particolare il paragrafo "Le carte da gioco", pp. 42-43, cui si rimanda per un quadro generale sul rapporto fra *L'histoire du soldat*, *Jeu de cartes* e *The Rake's Progress* in relazione al gioco.

(89) Su questo aspetto appaiono interessanti le dichiarazioni rilasciate a Robert Craft sulla composizione di *Jeu de cartes*: "I giochi di carte mi sono sempre piaciuti, e di tanto in tanto mi sono anche interessato di cartomanzia. Gioco a carte fin da quando imparai il *durački* da bambino. Il poker è stato un passatempo prediletto durante la composizione di *Jeu de cartes*, e così la dama cinese mentre componevo il *Rake*. Le origini del balletto, nel senso dell'attrazione per il soggetto, risalgono a una vacanza infantile con i miei genitori in una città termale tedesca, e alla mia prima impressione del casinò di là, con le basse file di tavoli a cui la gente giocava a baccarat e a bazzica, a roulca e a faraone, come adesso nelle viscere dei transatlantici gioca a bingo" (Igor Stravinsky – Robert Craft, *Memories and Commentaries. New one-volume edition*, Faber and Faber Ltd., 2002; tr. it. *Ricordi e commenti*, Milano, Adelphi, 2008, p. 253). Ancor più significative le considerazioni su Auden: "Le questioni tecniche di versificazione lo appassionavano sino all'eloquenza. Sembrava considerare il far poesia come un gioco, benché da giocare entro un cerchio magico. Quest'ultimo è già stato tracciato, e il compito del poeta, a suo vedere, è quello di ridefinire e di essere custode delle sue regole. Tutta la sua conversazione sull'arte era, per così dire, *sub specie ludi*" (*Ivi*, p. 303).

(90) Cfr. Gianfranco Vinay, *Stravinsky neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 80.

(91) Massimo Mila, *Compagno Strawinsky*, Torino, Einaudi, 1983, p. 86.

(92) *Ivi*, p. 90.

sua vera natura. In un cimitero di mozartiana memoria, il Diavolo propone al libertino l'ultima possibilità di salvarsi l'anima. Ecco che immancabile rispunta il gioco di cui ovviamente è lui stesso a stabilire le regole: tre saranno le carte che estrarrà dal mazzo e Tom dovrà indovinarle.

Il gioco è ancora, come in *Pikovaja Dama*, un gioco aleatorio e tale lo definisce Shadow sin dall'inizio ("A game of chance") (93). Per la sua struttura non sembra trovare un preciso corrispettivo nei giochi a carte maggiormente diffusi, mentre si avvicina ai giochi d'azzardo per eccellenza, il lotto e la roulette. L'abdicazione della volontà di cui parla Caillois in riferimento ad *Alea* non è qui assoluta. Rakewell non è totalmente passivo ma a ben vedere è lui il principale artefice della propria vittoria. Nella seconda mano l'imprecazione ("The deuce!") che si lascia sfuggire alla caduta della vanga (in inglese *spade*) gli offre la chiave per indovinare la carta ("The deuce of spades", il due di picche). E anche prima e dopo sa mostrare doti di ingegno nel prestare orecchio ai segnali che, involontariamente o volontariamente, il destino gli lancia tramite Anne e Shadow.

Sebbene in modo diverso rispetto alle altre opere, anche qui il gioco serve al protagonista per esprimere qualità di intervento attivo, rivelando al contempo lati caratteriali prima sconosciuti. In questo frangente Tom ricorda l'intraprendente Calaf di fronte ai tre indovinelli in *Turandot* di Puccini. E anche lì sono l'antagonista (Turandot) e l'aiutante (Liù) a fornire incoraggiamenti preziosi per lo scioglimento degli enigmi e la definitiva vittoria. Dal canto suo Shadow, come Jack Rance, sa perdere come un signore (94), ma non potendo impossessarsi dell'anima del giovane, lo priva della ragione prima di sprofondare tra le fiamme dell'inferno.

La connessione fra gioco e Demonio esce allo scoperto. Da sempre essa è presente nella coscienza popolare, a livello proverbiale ("il diavolo non gioca mai da solo" – "il gioco ha il diavolo nel core" – "dove si gioca, il diavolo vi si trastulla" – "un mazzo di carte è il breviario del diavolo") (95) come in favole e leggende (96). Secondo John Northbrooke, autore di un trattato polemico della

(93) "Un gioco d'azzardo". L'edizione del libretto cui faccio riferimento è in *The complete works of W. H. Auden. Libretti and Other Dramatic Writings 1939-1973 by W. H. Auden and Chester Kallman*, a cura di Edward Mendelson, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 84. Le traduzioni dall'inglese sono nostre. Per la partitura, Igor Stravinsky, *The Rake's Progress / An Opera in Three Acts / by W. H. Auden and Chester Kallman*, London, Boosey & Hawkes, 1949.

(94) "Nick, as you know, is a gentleman at heart" (Nick, come sai, è un gentiluomo in fondo); "The gentleman loves sport, for sport is rare" (Il gentiluomo ama lo sport, poiché lo sport è cosa eccellente). Atto III, Scena 2 (*The complete cit.*, pp. 84-85).

(95) Cfr. *Il grande dizionario dei proverbi italiani*, a cura di Paola Guazzetti – Maria Federica Oddera, Bologna, Zanichelli, 2007, *ad voces*.

(96) Ad esempio *Salta nel mio sacco* (in Italo Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, vol. III, Milano, Mondadori, 1993, p. 1027 s.), *Il diavolo fra i frati* (in Giuseppe Pitrè, *Novelle popolari toscane*, Firenze, G. Barbera, 1885, p. 148 s.), *Il padre Olivo* (cfr. Gianfranco D'Aronco, *Indice delle fiabe toscane*, Firenze, Olschki, 1953, p. 59). Altri riferimenti si trovano in Pietro Aretino, *Le*

seconda metà del Cinquecento contro il gioco a dadi e altre forme di intrattenimento, “the playe at cardes is an invention of the devill” (97) e il gioco stesso è “the very invention of Satan” (98). Questa considerazione viene ripresa da trattatisti e romanzieri dei secoli successivi, e in particolare nel Settecento, come ad esempio da Alain-René Lesage che ne *Le Diable boiteux* (1707) “influenzato dall’idea popolare che il gioco fosse l’invenzione del diavolo, descriveva gli aspetti diabolici, come la follia, nella vita umana” (99).

Fiumi di inchiostro sono stati versati su *The Rake’s Progress*, in particolare sulla scena del gioco. Alcune considerazioni musicali, utili ai fini del nostro discorso, le ritroviamo in Bruno Cagli:

Tutta la seguente scena delle carte, un duetto di varie sezioni preceduto da un cupo preludio, è ricca di giochi politonalità. Più che l’aria della divinazione della *Carmen* qui sono evocabili le tre carte fatali di Gherman nella *Dama di picche*. Nel corso della scena la presenza delle zone di recitativo con il cembalo acquistano una valenza particolare. Verso la fine domina sempre più il ritmo ostinato e meccanico. Ma la vittoria che, grazie all’amore di Anne, Tom ottiene sul demonio è pagata con la follia (100).

Lo studioso coglie immediatamente il rapporto con le due opere, dimenticando però l’analoga scena di *Fanciulla del West*, con cui questa presenta numerosi punti in comune. Entrambi i compositori costruiscono le scene con molta cura, ben consapevoli di volerne fare il momento cruciale dell’intera azione. In Stravinsky l’armonia si fa instabile, a simboleggiare subito il disvelamento dell’oltremondano. Tom si mantiene in Sol minore e continua a girare sulle stesse note, Shadow invece predilige un combattivo Sol maggiore. Allo stesso modo Minnie musicalmente esita, trema e blandisce il suo nemico, mentre Rance è spavaldo, sicuro della facile vittoria.

L’ossessivo contrappunto pucciniano dei contrabbassi trova qui un corrispettivo nei “lenti arpeggi bitonali” (101) del clavicembalo (o pianoforte) che per ben 138 battute, con il loro incessante ripetersi a tratti interrotto da

Carte parlanti, Venezia, per Bartolomeo detto l’Imperadore ad istanza di Melchior Sessa, 1545 (ed. moderna a cura di Giovanni Casalegno – Gabriella Giaccone, Palermo, Sellerio, 1992).

(97) “il gioco a carte è invenzione del diavolo” (John Northbrooke, *A Treatise wherein Dicing, Dauncing, Vaine playes, or Enterluds, with other idle pastimes, &c., commonly used on the Sabbath day, are reproved by the Authoritie of the word of God and auntient writers. Made Dialoguewise by John Northbrooke, Minister and Preacher of the word of God*, London, Bynneman for George Byshop; ripubblicato nel 1843 dalla Shakespeare Society come *A Treatise against Dicing, Dancing, Plays and Interludes. With other idle pastimes*. By John Northbrooke, Minister. From the earliest edition, about A.D. 1577. With an introduction and notes, London, Shakespeare Society, 1843, p. 142).

(98) “la vera invenzione di Satana” (*Ivi*, p. 143).

(99) Giulio Corrivetti-Maria Rosaria Pelizzari, *Il gioco d’azzardo patologico. Osservazioni di un giocatore di fine Settecento, in La vita in gioco cit.*, p. 219.

(100) Bruno Cagli, *Vita e teatro “in progress”*, in *Novecento. Studi in onore di Adriana Panni*, a cura di Arrigo Quattrocchi, Torino, EDT, 1996, p. 31.

(101) Mila, *op. cit.*, p. 136.

bruschi accordi, segnano la circolarità di un tempo che non scorre e che va a sovrapporsi alla scansione cronologica della campana/orologio. “La musica della partita per cembalo solo è un colpo magistrale e ogni trucco del giuoco sorte con stupefacente effetto musicale” (102). Il freddo clima sonoro si ravviva solo con la voce di Anne: rinfrancato dalla purezza di quell’affetto, Tom riesce a sconfiggere il demone che sprofonda nelle viscere della terra su uno scoppio in *f* dell’orchestra, un *coup de théâtre* che richiama l’analogia situazione del *Don Giovanni* (riecco infatti il ritmo caratteristico del Commendatore). La tensione viene aumentata dal forte contrasto di diversi momenti dinamici, richiamando ancora *Fanciulla del West* dove avevamo la stessa spasmodica irruzione finale dell’orchestra.

L’annullamento del tempo assume una valenza particolare, perché non riguarda solo il gioco ma l’intera opera. Due volte Shadow manipola il tempo: qui lo interrompe per consentire il gioco; nel bordello di Mother Goose (Atto I, Scena II) lo riporta indietro per offrirlo a Tom (103). Quest’ultimo si avvale subito del nuovo potere e nell’atto seguente lo esercita sulla moglie, Baba la Turca, mummificata entro un tempo che intorno a lei continua a scorrere. Che non sia morta veniamo a saperlo durante l’asta del III Atto: messa in vendita come reperto da museo, oggetto fossilizzato fra quelli che lei stessa ama collezionare, una volta liberata della parrucca con cui Rakewell l’aveva *mascherata*, riprende il vocalizzo prima interrotto.

Dietro i personaggi che giocano col tempo si adombra l’immagine del compositore che usa i suoni in senso ludico, spesso *riprendendo* fossili dal passato che va a *mascherare* con dirompente modernità. Oltre alla maschera, l’operazione stravinskiana fa emergere un’altra fondamentale caratteristica del gioco, la sua capacità di *ripresa* già evidenziata da Huizinga:

Giocato una volta, [il gioco] permane nel ricordo come una creazione o un tesoro dello spirito, è tramandato, e può essere ripetuto in qualunque momento, sia subito [...] sia anche dopo un lungo intervallo. Questa possibilità di ripresa è una delle qualità essenziali del gioco. Vale non solo per il gioco come un tutto, ma anche per la sua struttura interna. In quasi tutte le forme più sviluppate del gioco si possono riscontrare gli elementi della ripresa, del ritornello, del cambio di turno (104).

L’obliterazione temporale si realizza ad ogni livello: nel contenuto drammaturgico, con la presenza del gioco; nella musica, fortemente spazializzata che “esclude [...] ogni possibilità di ‘durata’ psicologica” (105); nella forma, chiaramente modellata sulla struttura della favola. A quest’ultimo proposito, sono a

(102) Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1947; tr. it. *Stravinsky*, Milano, Mondadori, 1983, p. 557.

(103) “Time is yours. The hours obey your pleasure” (Il tempo è tuo. Le ore obbediscono al tuo piacere). Atto I, Scena 2 (*The complete cit.*, p. 57).

(104) Huizinga, *op. cit.*, p. 13.

(105) Mila, *op. cit.*, p. 63.

tutti note le riflessioni che Propp ha dedicato alla fiaba a partire proprio dal modello russo (106), e attraverso lui Lévi-Strauss (107) e la sua concezione della favola come struttura di opposizioni e trasformazioni il cui scopo principale è, come nel gioco, risolvere il *caos* imponendogli il *cosmos*.

Possiamo riassumere gli elementi in comune delle scene da gioco passate in rassegna:

- la *serietà* del gioco, in cui ravvediamo la definizione che Hegel riservava ad esso: “nella sua indifferenza e nella suprema leggerezza [...] la serietà più elevata e quella unicamente vera” (108);

- il confronto con il *destino* e il *sovranaturale* che rimanda al *demoniaco* in senso allusivo o chiaramente esplicito (Stravinsky);

- la *socializzazione finta*;

- l’assoluta importanza della *posta in gioco*, che ha sempre a che fare con la morte e la salvezza dell’anima;

- la prevalenza del *Ludus* rispetto a *Paidia*: in tutti i casi l’istinto ludico viene scatenato da una situazione entropica che si cerca di superare tramite la funzione ordinatrice esercitata dal gioco;

- la *compresenza delle quattro categorie* teorizzate da Caillois, con la prevalenza di una rispetto alle altre (*Agon* in Bizet, *Ilinx* in Čajkovskij, *Mimicry* in Puccini, *Alea* in Stravinsky);

- separazione dalla normalità della musica e *annullamento del suono* attraverso l’espunzione melodica, l’uso del parlato, la tecnica dell’ostinato, il silenzio vero e proprio;

- l’importanza strutturante e drammaturgica dell’*ostinato* di cui solitamente viene sottolineato l’aspetto ritmico e ossessivo;

- il disvelamento, tramite la maschera, della *verità* del personaggio (“la maschera mette in ombra il personaggio sociale e libera la vera personalità del soggetto”) (109);

- il particolare rapporto che si instaura con il *tempo*: pur dispiegandosi al suo interno, il gioco tende a smentirlo, raggiungendo una dimensione *sovratemporale*.

Quest’ultimo punto ci riporta all’inizio e alla valenza metalinguistica che il gioco attua. L’essenza più autentica della musica, come quella del gioco, sta nel

(106) Cfr. Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologija skazki*, Leningrad, Accademia, 1928; tr. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

(107) Cfr. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Librerie Plon, 1964 ; tr. it. *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

(108) Cit. in Benedetta Zavatta, *Il mondo del gioco e il gioco del mondo in Friedrich Nietzsche*, in “Isonomia. Rivista di Filosofia”, 2002, p. 3. (www.uniurb.it/Filosofia/isonomia/).

(109) Caillois, *op. cit.*, p. 39.

confronto nel tempo e col tempo, in direzione di una sua sconfitta o superamento. Ma la musica è arte temporale per eccellenza: essa vive questa costante dialettica fra il tempo che scorre e un tempo immobile “dove le divisioni [...] sono sanate e tutti gli eventi sono messi in scena nel teatro dell’eterno Presente” (110). Da Wackenroder (111) a Lévi-Strauss (112) questo pensiero attraversa la riflessione sulla musica in Occidente.

Per il gioco queste considerazioni sono state formulate con straordinaria coerenza da Schiller. Nelle *Lettere sull’educazione estetica dell’uomo* egli parla di due istinti fondamentali, l’*istinto sensibile*, che limita l’uomo nel tempo, e l’*istinto della forma* che annulla il tempo e il mutamento. Sembra che non vi sia possibilità di conciliazione fra i due istinti; Schiller invece individua un istinto intermedio che chiama *istinto del gioco* e che ristabilisce l’unità della natura umana. L’uomo riconosce se stesso e la propria duplice natura, di materia e spirito, all’interno del gioco: “l’istinto del gioco dunque sarebbe diretto ad abolire il tempo nel tempo, ad unire il divenire con l’essere assoluto, il mutamento con l’identità” (113). E ancora: “l’oggetto dell’istinto del gioco [...] potrà dunque chiamarsi *forma* vivente; concetto che serve a designare tutte le qualità estetiche dei fenomeni e in una parola quello che si chiama, nel più largo significato, *bellezza*” (114).

Rappresentando il gioco, l’opera dunque rappresenta se stessa, la propria natura di prodotto artificioso, la propria capacità di trascendere il tempo. La valenza metalinguistica è straordinariamente evidente in *The Rake’s Progress*; gli ammiccamenti al pubblico da parte di Shadow (“*The progress of a Rake begins*”) (115) e l’epilogo a sipario chiuso ne sono una prova. Ma è soprattutto la presenza del gioco in queste quattro opere che consente di esibire quella realtà senza tempo con cui la musica – e attraverso questa l’uomo – riesce a trionfare sul divenire e sull’angoscia legata alla morte.

(110) Joscelyn Godwin, *Il tempo trasformato in spazio. Riflessioni sull’occhio, sull’orecchio e sulla circolarità del tempo*, in *L’ascolto del tempo. Musiche inudibili e ambiente ritmico*, a cura di Albert Mayr – Antonello Colimberti – Gabriele Montagano, Firenze, Mpx2 Editore, 1995, p. 49.

(111) Cfr. Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*, in *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Hamburg, Perthes, 1799; tr. it. *Meravigliosa favola orientale di un santo ignudo*, in *Fantasia sulla musica*, Fiesole, Discanto, 1981.

(112) Cfr. Lévi-Strauss, *Le cru e le cuit*, Paris, Librerie Plon, 1964; tr. it. *Il crudo e il cotto*, Milano, Mondadori, 1966.

(113) Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [1795]; tr. it. *Dell’educazione estetica dell’uomo, in una serie di lettere*, in *Saggi estetici*, Torino, Unione Tipografico-editrice Torinese, 1959, pp. 255-256.

(114) *Ivi*, p. 258.

(115) “Comincia la carriera di un libertino”. Atto I, Scena 1. (*The complete cit.*, p. 55).

ABSTRACT

As we know, in many languages the concept of *play* includes several notions, such as acting and performing music. Still, what is the actual connection between play and music? The first scholar who devoted an essay to the category of play as a cultural phenomenon, Johan Huizinga, also tried to answer this question. In *Homo ludens* (1938) he aimed to trace out a play-centred (or *sub specie ludi*) history of culture, in order to ascertain “how far culture itself bears the character of play”. Within this perspective, Huizinga provides one of the most complete definitions of play, a starting point for the following investigations, in particular for *Man, Play and Games* (1958) by Roger Caillois. Caillois identifies four sub-categories of play: *Agon* (Competition), *Alea* (Chance), *Mimicry* (Illusion), *Ilinx* (Vertigo). His structuralistic perspective is particularly useful to examine the role of play in musical theatre. In fact, he underlines the importance of illusion and mimesis, which are essential components of opera, and argues that both in play and in opera the oscillation between consciousness and unconsciousness (*Mimicry* and *Ilinx*) is one of the basic and necessary preconditions for their existence.

Starting from these assumptions, the essay aims to shed light on the relationship between opera and play, focusing on the card scenes in four operatic masterpieces of the 19th and 20th centuries: *Carmen* (1875), *The Queen of Spades* (1890), *The Girl of the Golden West* (1910) and *The Rake's Progress* (1951). In these operas, the idea of “play” is much more than a simple cue or thematic subject: it has a substantial and paradigmatic function, directly connected with the dramaturgic and musical architecture of the work. On the other hand, these operas share some features that can be linked to the idea of time and to the metalinguistic value of play: although play and music take place in time, they tend to annul it, thus entering a supra-temporal dimension. In conclusion, we'll try to make clear how the presence of play in these musical works pushes to the foreground the timeless reality that music – and man himself – relies on to overcome eternal change and the fear of death.

Giorgio Ruberti Il verismo musicale italiano

Premessa

L'identificazione del termine "verismo" nell'ambito della storia della musica non è affatto scontata, anzi risulta piuttosto problematica. Ciò è principalmente dovuto alla complessità che la categoria del "vero" rivela quando si vuole giustificare il concetto relativamente all'opera in musica, vale a dire quando si tenta di individuare le modalità drammaturgico-musicali attraverso cui essa è stata resa in molti melodrammi italiani di fine Ottocento e oltre. Ma è anche la conseguenza di un atteggiamento non sempre coerente adottato da coloro che nel tempo si sono occupati di questo argomento, talvolta fatto oggetto di studi metodologicamente impropri che hanno finito col rendere ancor più ambiguo il tema "verismo" in musica (1).

Non che si possa negare da parte della musicologia la manifestazione di un vivo interesse nei confronti del verismo musicale, concretizzatosi soprattutto negli ultimi anni attraverso la produzione di numerosi saggi aventi per oggetto aspetti specifici del linguaggio musicale verista. Si pensi, ad esempio, alle pubblicazioni degli atti dei numerosi convegni dedicati a compositori quali Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea, inevitabili occasioni di studio di problematiche connesse al verismo musicale (2). Ma in questi come in altri casi, anche quando è stato indirizzato alla individuazione di connotati stilistico-compositivi veristi, l'impegno analitico non ha mai oltrepassato i confini della singola opera o della singola produzione di ciascun componente della "giovanne

(1) Cfr. Sieghart Döhring, *Il realismo musicale nella "Tosca"*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 33-37.

(2) *Atti del primo convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni*, a cura di Fedele D'Amico, Livorno 13-14 aprile 1985, Milano, Sonzogno, 1987; *Il piccolo Marat: storia e rivoluzione nel melodramma verista: atti del terzo convegno di studi su Pietro Mascagni*, a cura di Piero e Nandi Ostali, Livorno 9-10 giugno 1989, Milano, Sonzogno, 1990; *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo: atti del primo convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, a cura di Jurgen Maehder e Lorenza Guiot, Locarno 3-5 ottobre 1991, Milano, Sonzogno, 1993; *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo: atti del secondo convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo"*, a cura di Jurgen Maehder e Lorenza Guiot, 7-9 ottobre 1993, Milano, Sonzogno, 1995; *Leoncavallo, Montalto e il verismo: convegno di studi*, a cura di Luciano Romeo, Montalto Uffugo 22 agosto 1998, Cosenza, Editoriale Progetto 2000, 1999; *Umberto Giordano e il verismo: atti del convegno di studi tenutosi a Verona*, a cura di Mario Morini e Piero Ostali, Verona 2-3 luglio 1986, Milano, Sonzogno, 1989; *Francesco Cilea e il suo tempo: atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Gaetano Pitarresi, Palmi 20-22 ottobre 2000, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2002.

scuola” (3). E non molti, poi, sono stati i tentativi di sintesi e superamento dei risultati necessariamente parziali di simili ricerche monografiche, attraverso contributi finalizzati a fornire una risposta al quesito generale di cosa sia – o cosa sia stato – il verismo in musica (4).

Se a questo stato di cose aggiungiamo che uno dei pochi studiosi – nonché uno dei maggiori – ad aver proposto una definizione di verismo musicale a tal fine ha rivelato quell’incoerenza metodologica cui s’è accennato, si capisce quanto complesso possa apparire il quadro generale degli studi intorno a questa materia. Nel suo *Verismo in der Oper* Egon Voss sostiene la tesi dell’inesistenza di un verismo di tipo musicale, giungendo a conclusioni che appaiono tanto inevitabili quanto discutibili nel momento in cui lo studio di una tendenza musicale è affrontato dall’inadatta prospettiva dell’omologa tendenza letteraria: analizzare *Pagliacci* o *La Tilda* adoperando il bagaglio teorico del critico della letteratura non può che farci pervenire allo stesso esito cui conducono le argomentazioni di Voss, che il verismo musicale sia soltanto un vuoto vocabolo. Come egli osserva, infatti, è indubbio che il criterio della stretta attualità dei temi prescelti non fu rispettato coerentemente dai melodrammi veristi; ma appellarsi a questa constatazione per dichiarare la loro inconsistenza estetica significa trascurare il fatto che gli autori di quei melodrammi pensarono di parlare ugualmente dell’Italia coeva pur proiettandone problemi e sentimenti in un contesto storico-sociale distante nel tempo (5). Sostenere, inoltre, che uno dei principali obiettivi del verismo letterario sia la critica sociale è esatto; tuttavia è errato il procedimento teorico che in nome dello stesso principio induce a catalogare *Cavalleria rusticana* come melodramma non verista, dove il libretto reprime le motivazioni sociali della novella. E per almeno due motivi, sui quali conviene soffermarsi perché causa di molta confusione intorno al verismo musicale.

Innanzitutto, l’applicazione di questo procedimento non permette di riconoscere le convenzioni proprie del genere melodrammatico. In secondo luogo, chi lo impiega dimostra di ignorare il fatto che fu proprio Verga ad intervenire sul meccanismo drammaturgico della novella al fine di modificarlo,

(3) Matteo Sansone, *Mala vita: a “verismo” opera too true to be good*, in “Music & Letters”, LXXV/3, 1994, pp. 381-400; Rossana Dalmonte, *Il prologo de ‘I Pagliacci’. Nota sul verismo in musica*, “Musica/Realtà”, III/8, 1982, pp. 105-114.

(4) Egon Voss, *Verismo in der Oper*, in “Die Musikforschung”, XXXI, 1978, pp. 303-313 (trad. it. *Il verismo nell’Opera*, in *Cavalleria rusticana: cent’anni di un capolavoro*, a cura di Piero e Nandi Ostali, Milano, Sonzogno, 1990, pp. 47-55); Carl Dahlhaus, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 96-100; Adriana Guarnieri Corazzol, *Opera and Verismo: regressive points of view and the artifice of alienation*, in “Cambridge Opera Journal”, V/1, 1993, pp. 39-53; Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 71-94.

(5) Cfr. Carlo Parmentola, *La giovane scuola*, in *Storia dell’Opera*, a cura di Alberto Basso, I/2, Torino, Utet, 1977, p. 530.

per l'adattamento teatrale, in direzione del "genericamente umano" (6). Il Turiddu del dramma non è più mosso da una motivazione economica, il suo atteggiamento seduttivo è frutto d'una gelosia allo stato puro e non rappresenta più una forma di ribellione alla prepotenza del denaro di cui Alfio e Lola l'avevano reso vittima nella novella. Analogamente si evolve anche la definizione del personaggio di Santuzza, mutato dall'essere una ricca padrona che calcola lucidamente la vendetta per affermare la propria superiorità sociale su Turiddu e "rientrare nei ranghi" (7), all'essere un'ingenua sedotta e abbandonata che nella delazione dà sfogo ad una reazione spontanea. Dunque, è già col *dramma* che si registra il passaggio ad una dinamica drammaturgica fondata su affetti astratti, vale a dire il trapasso da un'analisi socio-economica ad una genericamente psicologico-sentimentale (8). Un'evoluzione che si spiega solo con il mutamento del genere da letterario a teatrale, e con la conseguente volontà di Verga di appagare l'aspettativa di un pubblico attratto, più che dal veristico tema economico, dalla messinscena di un triangolo amoroso tanto folclorico quanto convenzionale.

Ma, più in generale, fu l'intera produzione drammatica naturalista di fine Ottocento a recare in sé una dialettica storica. L'introduzione nel dramma delle classi sociali più basse rappresentava il tentativo della borghesia di sfuggire a quel processo di autorappresentazione critica che nel Settecento aveva permesso a questa classe di ereditare il genere drammatico dall'aristocrazia, e che un secolo dopo minacciava proprio la borghesia di tale proprietà esclusiva. Bisognava salvare il dramma fuggendo dal presente, ma evitando un anacronistico rifugio nel passato. Ci si rivolse, così, ad un presente estraneo, che permetteva di rinvenire elementi arcaici nelle sfere inferiori della società contemporanea. Dalla dialettica sociale, però, ne scaturì una di tipo drammaturgico, e il nuovo dramma naturalistico finì col risolversi in una sorta di vecchio dramma borghese "mascherato": in esso non si rifletteva il proletariato o la classe contadina, ma la borghesia che osservava proletariato o classe contadina. In altre parole, quel distacco drammatico tanto propugnato dall'estetica naturalistica non trovò completa realizzazione nella dimensione teatrale: l'autore non si collocava del tutto al di fuori dell'opera, né si faceva tutt'uno con i propri personaggi, ma si poneva di fronte ad essi in qualità di osservatore (9).

Qualcosa di simile avvenne anche per il dramma *Cavalleria rusticana*, dove Verga mediò tra esigenze di estetica verista ed esigenze di gusto del pubblico

(6) Dahlhaus, *op. cit.*, p. 97.

(7) Giorgio Prosperi, *Teatro verghiano: due restauri*, in "Rivista italiana di drammaturgia", I/2, 1976, pp. 5-6.

(8) Cfr. Siro Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 136; su questo punto cfr. pure Roberto Alonge, *Le valenze operistiche del teatro di Giovanni Verga*, in *Cavalleria rusticana: cent'anni cit.*, pp. 57-63.

(9) Cfr. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 68-71.

borgnese. Spia di questo compromesso, da una parte, fu proprio il mutamento del fattore propellente dell'azione dalla motivazione economica della novella a quella sentimentale, in modo da poter inscenare lo stereotipato triangolo amoroso tipico del teatro borghese; dall'altra, fu il ricorso a molteplici elementi folclorici caratterizzanti il primitivo ambiente siciliano, come il morso all'orecchio di Turiddu, la maledizione di Santuzza, o la presenza dei carabinieri. Un intreccio tradizionale presentato sotto la parvenza di un folclorismo del tutto esteriore, e il dramma *Cavalleria rusticana* che “stinge nei due opposti modi del folklore e del teatro borghese” (10).

È chiaro che il distacco da un'estetica rigorosamente veristica rilevabile già nella fonte del libretto musicato da Mascagni non aumenta il realismo del melodramma. Al contempo, però, questo distacco è un dato che impone di valutare il verismo musicale non tanto in base ad assolutizzazioni teoriche elaborate oggi, quanto piuttosto rifacendosi ai canoni poetici ed estetici di quello stesso passato che registrò la diffusione di questo stile. Se commettesimo l'errore di non riconoscere la giusta dose d'“irrealismo” collegabile al convenzionalismo dell'opera in quanto genere teatrale, anche noi potremmo dichiarare da subito l'inconsistenza del termine “verismo musicale” e ritenere già concluso questo studio. Ma tale termine, come dimostrano decine di melodrammi e di articoli di critica prodotti in Italia almeno nel ventennio compreso tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento, non è un vuoto vocabolo. Si tratta, piuttosto, di adottare una prospettiva storiografica finalizzata alla ricostruzione dell'idea coeva di “verismo musicale”, della concezione che di questa categoria ebbero compositori e critici del tempo – per quanto tale concezione possa differenziarsi da quella attuale. Se non si entra in questa dimensione non sarà possibile sgombrare il campo dai tanti equivoci, e l'*opera verista* resterà sempre una contraddizione in termini.

In tal senso, appare addirittura più confacente alla realtà storica l'atteggiamento di uno dei primissimi studiosi che si occuparono – sia pure indirettamente – di questo argomento. Giannotto Bastianelli, nella sua monografia su Mascagni (1910), sostenne che *Cavalleria rusticana* aveva realizzato un ideale di verismo “infinitamente meno rigoroso di quello dei naturalisti, che non ammettevano l'opera d'arte che come un documento scientifico-fotografico della vita umana. E non per il fatto che il Mascagni si sia reso piena coscienza dell'errore estetico del verismo; sibbene perché il verismo mascagnano è un verismo da musicisti, un verismo a orecchio” (11). Risulta evidente che nell'indovinata formula di “verismo da musicisti, a orecchio”, oltre al riconoscimento del tardivo germogliare delle nuove tendenze artistiche

(10) Giorgio Barberi Squarotti, *La realtà a teatro: Verga*, in *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1985, pp. 9-11; cfr. pure Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1985, pp. 152-160.

(11) Giannotto Bastianelli, *Pietro Mascagni*, Napoli, Ricciardi editore, 1910, p. 54 s.

nel campo musicale, sono sottintesi proprio i limiti connessi alle convenzioni di genere che ha palesato l'opera italiana nell'abbracciare la poetica verista. E in tempi a noi più vicini Carlo Parmentola ha invitato lo storico della musica interessato a quest'argomento ad adottare un atteggiamento di maggiore oggettività nell'esame del verismo musicale, ad acquisire il proprio giudizio "riferendo i fatti del passato alla loro epoca e non alla sua, e a valutarne i riflessi sui fatti posteriori sulla base della documentazione oggettiva e non di canoni astratti"(12).

Rinunciare alle astratte assolutizzazioni, dunque, focalizzando l'interesse analitico su quell'insieme di opere che è passato alla storia con la denominazione di "verismo musicale", sembra l'unica via oggi percorribile per pervenire ad una migliore comprensione di un fenomeno della storia della musica segnato ancora da molti punti oscuri.

Verismo musicale e soggetti: concretamente umano e reale idealizzato

Sottolineare l'importanza dei soggetti, temi ed argomenti messi in scena, non vuol dire affatto semplificare l'analisi di uno stile operistico, scadere in ciò che sulle prime sembrerebbe ovvio e "banale" (13); significa piuttosto tener fede ad una realtà storica che vide critici e pubblico attratti principalmente dalla qualità dei soggetti inscenati. Questa constatazione, valida in generale per l'intera storia dell'opera, acquista maggiore pregnanza relativamente al periodo verista, autorizzandoci ad affermare che il verismo musicale fu innanzitutto una questione di tipologia di soggetti musicati. Se *Cavalleria rusticana* (1890) fu etichettata immediatamente come "opera verista" dalla critica del tempo, ciò avvenne proprio in forza del criterio della qualità del soggetto. Independentemente dai connotati stilistico-musicali impiegati da Mascagni, infatti, fu l'aver messo in musica il soggetto verghiano ad indurre colui che scopriremo quale teorico del verismo musicale, Amintore Galli, a concludere con la seguente frase sentenziosa la propria recensione alla prima milanese: "L'opera verista così inizia in Italia il suo regno" (14).

Nel teatro musicale italiano, dunque, la poetica del "vero" si concretizzò sin da subito – e primariamente – nella selezione di precise tematiche. Dietro l'esempio di *Cavalleria rusticana* la messinscena di una tragedia socialmente bassa e di ambientazione coeva divenne il primo tratto distintivo di un melodramma verista, perdurante fino all'opera che suggellò tale stile, *Il tabarro* (1918) di Puccini (15).

(12) Parmentola, *op. cit.*, p. 501.

(13) Dahlhaus, *op. cit.*, p. 83.

(14) Amintore Galli, *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci, musica di Pietro Mascagni*, in "Il Teatro illustrato", XI/121, 1891, p. 9.

(15) Relativamente al soggetto del *Tabarro* vanno però rilevate insolite connotazioni macabre.

Una delle ragioni che aiutano a comprendere l'affermazione di questa tipologia di soggetti, ragione poi speculare al netto rifiuto di quelli mitologici e fiabeschi di derivazione wagneriana manifestato dai compositori della "giovane scuola", fu la diffusione in Italia di *Carmen* (1875), che iniziò a circolare sui palcoscenici italiani dal 1880, anno in cui Edoardo Sonzogno ne acquistò i diritti di esecuzione, ottenendo un discreto successo di pubblico (16). Questo fu in parte favorito dall'ottima accoglienza manifestata dalla critica vicina all'editore torinese, da alcuni anni impegnato in un'aspra concorrenza a Ricordi, e pertanto alla continua ricerca di prodotti "alternativi" da offrire sul mercato. Il capolavoro di Bizet fu uno di questi prodotti che, anche per ragioni promozionali, i critici non esitarono ad etichettare quale "opera verista". Ma l'aspetto per noi rilevante, in quanto implicita conferma dell'utilizzo del criterio dell'argomento inscenato per l'identificazione del verismo in musica, è che *Carmen* fu ritenuta verista per via del racconto di Mérimée. Il suo realismo – scrisse la critica – fu un fattore capace di scuotere il mondo del melodramma italiano da troppo tempo assuefatto al "convenzionalismo ed alla stereotipia", grazie alla capacità di Bizet di "ripudiare la maniera per attenersi al vero" (17). E l'"equazione estetica" applicata più o meno scopertamente fu la seguente: un'opera è verista se lo è il suo soggetto, che è tale se inscena sentimenti veri, reali, realizzabili a loro volta soltanto in una dimensione sociale bassa.

Ad emergere quale elemento discriminante ai fini della catalogazione di un soggetto come verista, dunque, fu ciò che in analogia e contrapposizione al "puramente umano" di Richard Wagner potrebbe essere definito il "concretamente umano". Nel citato articolo di recensione a *Cavalleria rusticana*, Amintore Galli evidenziava proprio come in quest'opera "l'uomo del melodramma di un tempo è trasformato nell'uomo della vita reale"; Mascagni era presentato come il musicista "della vita reale quale è realmente vissuta in questo basso mondo", che nello scegliere per argomento il soggetto verghiano aveva affermato "l'elemento vero, essenzialmente ed esclusivamente umano, spoglio d'assurde e d'ibride fatuità,

L'innalzamento della natura del soggetto a criterio identificativo dello stile verista risulta confermato dalla stessa critica italiana degli anni '10, che con Bastianelli individuò in *Conchita* di Zandonai (1911) l'opera decretante la fine del verismo musicale proprio a seguito d'una "metamorfosi importantissima del contenuto drammatico", consistita nell'elusione della tragedia finale in un contesto drammatico perfettamente rispondente ai canoni veristi (Giannotto Bastianelli, *Le nuove tendenze dell'opera italiana: "Semirama" di Ottorino Respighi*, "La Voce", IV/43, 1912, p. 915).

(16) La critica evidenziò anche il rifiuto a livello scenografico della spettacolarità da *grand opéra* meyerbeeriano, genere molto diffuso in Italia durante gli anni '70 e '80.

(17) Achille De Marzi, *La Carmen a Genova*, in "Il Teatro illustrato", III/27, 1883, p. 44. Per tutto il decennio precedente all'affermazione di *Cavalleria rusticana*, il verismo di *Carmen* fu un fattore rilevato nelle molteplici recensioni pubblicate periodicamente dal "Teatro illustrato", rivista musicale edita da Sonzogno, come s'è detto proprietario dal 1880 dei diritti d'esecuzione in Italia dell'opera di Bizet e poi primo editore di melodrammi veristi.

insomma l'elemento immutabile, il mondo delle passioni" (18). Il cambio di prospettiva rispetto alla poetica wagneriana fu radicale: dopo molti anni di wagnerismo ciò che interessò critica, autori e pubblico non fu più l'espressione di sentimenti mitizzati, ma l'espressione di sentimenti finalmente corrispondenti al reale e rintracciabili nella vita di tutti i giorni.

Dalla prospettiva del "concretamente umano" è possibile spiegare anche perché una parte della critica del tempo potesse reputare veriste alcune opere che, in fondo, tali non sono. Alla vigilia dell'Esposizione Internazionale di Musica tenutasi a Vienna nell'autunno del 1892, i critici del "Teatro illustrato" raggrupparono tutte le opere lì presentate dai compositori di Casa Sonzogno sotto l'etichetta di "verismo musicale" (19). Le ragioni evidentemente promozionali ebbero la meglio su quelle di natura estetica, e melodrammi senza dubbio veristi quali *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Mala vita* furono accomunati ad altre opere di genere diverso, come la commedia lirica *L'amico Fritz* di Mascagni e il bozzetto melodrammatico *Il birichino* di Leopoldo Mugnone. E l'azzardato accostamento fu giustificato proprio in nome dell'"umanità" degli affetti da cui, come Santuzza e Turiddu, risultavano mossi anche Fritz e Suzel o Lolò "il birichino".

Nei casi dell'*Amico Fritz* e del *Birichino*, opere entrambe dal lieto fine, l'utilizzo del principio del "concretamente umano" ai fini della loro catalogazione come veriste si rivela tuttavia scriteriato, poiché avvenuto al di fuori della categoria del "tragico". Proprio per questo motivo, però, tale utilizzo è spia di quanto la critica considerasse pregnante quel principio nel suo tentativo di rendere ragione della svolta fatta registrare in quegli anni dall'opera italiana. Al "concretamente umano" si rifecero esplicitamente tutti quei critici che interpretarono lo straordinario successo di *Cavalleria rusticana* come una reazione agli "eccessi" dei vecchi e convenzionali schemi melodrammatici. Essi scrissero che il merito di Mascagni fu quello di non essersi ispirato a miti o leggende, di contro, di essere rimasto ancorato al mondo degli uomini e di aver trasportato nel dominio dell'opera la verità drammatica, la nuda realtà dell'azione, in definitiva di aver contrapposto "l'arte naturalista, sincera, il vero alle elucubrazioni snervate e snervanti dei moderni alchimisti della musica" (20).

(18) Galli, *op. cit.*, p. 7. Il principio estetico della verità e concretezza dei sentimenti fu avvertito come l'elemento maggiormente innovativo introdotto nell'operismo italiano dal melodramma di Mascagni, ed evidenziato da molte analisi contemporanee (cfr., ad esempio, Enrico Pudor, *Illustrazione critica della Cavalleria rusticana*, in "Il Teatro illustrato", XI/127, 1891, pp. 99-101).

(19) Hanslick II, *Corrispondenze: Da Vienna*, in "Il Teatro illustrato", XII/140, 1892, p. 126; Id., *Corrispondenze: Da Vienna*, in "Il Teatro illustrato", XII/142, 1892, pp. 156-157; A. C., *La giovane scuola italiana*, in "Il Teatro illustrato", XII/143, 1892, pp. 163-165.

(20) Amintore Galli, *Il musicista*, in "Mascagni", numero unico, 1891, pp. 6-7. Gli svantaggi delle azioni leggendarie furono riconosciuti anche sulla "Gazzetta musicale di Milano" da Luigi Alberto Villanis, che, ad onta della sua visione idealistica, sottolineò come esse "abbondano di

Il successo di *Cavalleria rusticana* trova una sua prima spiegazione nella seguente ragione. In base alla concezione estetica dominante, l'opera d'arte "bella" era quella "ideale", e *ideale* era considerato essere l'"universale". I personaggi di Santuzza, Turiddu e Alfio, per quanto plasmati in riferimento all'ambiente siciliano, apparivano tuttavia universali nelle loro interrelazioni, e universale fu valutato il dramma dell'amore, gelosia e morte da essi inscenato. Il "vero" era considerato "bello", e pertanto degno di diventare opera d'arte, solo se gli elementi realistici erano stati sottoposti ad un processo di "idealizzazione". Da questa prospettiva il libretto di *Cavalleria rusticana* riscontrò un immediato favore della critica, che individuò nella cosiddetta "giusta misura" uno dei principali pregi dell'opera (21). Una prestigiosa conferma di questa positiva valutazione provenne da un noto giudizio di Eduard Hanslick, da cui traspare come il canone del realismo "misurato ed esatto" del critico boemo fosse completamente appagato dal melodramma di Mascagni – sia pure ad eccezione della sortita di Alfio *Il cavallo scalpita* e del Coro introduttivo alla scena del brindisi di Turiddu (22). In occasione della citata stagione italiana a Vienna, Hanslick ebbe modo di ascoltare e recensire l'intera produzione della "giovane scuola". Da alcuni passaggi del suo articolo, inerenti a *Mala vita*, possiamo ricavare ciò che sul piano dell'azione era reputato l'ideale di verismo musicale, e che solo *Cavalleria rusticana* aveva fin lì saputo realizzare:

Un interesse molto più vivo ha destato l'opera in tre atti di Giordano, *Mala vita!* Il piccante sapore selvatico dell'audace libretto è stato una prima ragione di questo interesse. Finora giustamente erano state escluse dall'opera musicale le più ributtanti sconcezze della vita quotidiana, giacché la musica resta sempre un regno ideale, nel quale anche le più violente passioni debbono contenersi in un certo limite di fronte alla realtà volgare. Nelle poche opere *demi-monde* esistenti, come la *Traviata*, si è cercato di trasferire i personaggi scandalosi in un ambiente un po' idealizzato [...]. In *Mala vita!* vediamo la Traviata, che qui si chiama Cristina, in povere vesti casalinghe attingere acqua alla fonte. Dal punto di vista morale le due figure si equivalgono assolutamente, ma il loro ambiente estetico è diverso. [...] Nel suo realismo spietato, colto con attenta osservazione dalla vita stessa, *Mala vita!* è un lavoro insieme avvincente e disgustoso, come del resto la maggior parte di questi drammi realistici (23).

idealità che torna a detrimento della loro potenza di passioni; onde spesso le scene si succedono dolci, ma prive di quello slancio, di quella irruenza, di quei contrasti, che soli possono dar modo di contrapporre, l'una all'altra, pagine potenti per coloriti musicali diversi" (Luigi Alberto Villanis, *Estetica del libretto musicale*, in "Gazzetta musicale di Milano", XLVII/46, 1892, p. 734).

(21) Cfr. *Cavalleria rusticana ai teatri di Firenze, Torino, Bologna e Roma*, a cura della Redazione, in "Il Teatro illustrato", X/118, 1890, p. 157.

(22) Eduard Hanslick, *'Cavalleria rusticana' di Pietro Mascagni* (1892), in *Pietro Mascagni. Contributi alla conoscenza della sua opera nel 1° centenario della nascita*, a cura del Comitato Onoranze nel 1° centenario della nascita, Livorno, Il telegrafo, 1963, pp. 161-168.

(23) Eduard Hanslick, *Opere italiane alla "Musik- und Theater- Ausstellung" di Vienna (1892)*,

Da queste parole appare chiaramente come il solo “vero” idealizzato era considerato bello, e pertanto ammissibile nell’opera in musica. Di contro, il “vero” non idealizzato scadeva nella sfera del brutto e del ributtante, e pertanto assolutamente da evitare.

Mala vita è un’opera centrale almeno quanto *Cavalleria rusticana* per la comprensione del verismo musicale – e non solo sul piano dei soggetti, come si vedrà poco oltre. Senza una storicizzazione dell’idea di verismo musicale risulterebbe incomprensibile come a provocare le reazioni critiche più dure fu proprio l’opera che, da una prospettiva puramente teorica, aderisce con maggiore rigore alla poetica verista. Il fatto che Hanslick evidenziò la differenza di carattere sociale esistente tra Cristina e Violetta, due figure di fatto equivalenti sul piano morale, è di per sé sintomatico dello *choc* realistico provocato dalla tragedia di bassa ambientazione (24). Bisogna inoltre aggiungere il fattore di opposizione sociale connesso alla trasgressione della norma classicistica dei livelli stilistici, in base alla quale la tragedia competeva unicamente a personaggi altolocati. Lo *choc* realistico e l’infrazione dei livelli di stile risultarono inoltre aggravati nell’opera di Giordano da un soggetto ritenuto “volgare e antiestetico” (25), che appariva ancorato in maniera troppo vincolante alla specifica realtà del popolino napoletano. Il punto sul quale insisteva la critica era sempre lo stesso: portare in teatro scene meno “vere”, ma più “belle” (26).

Il soggetto di *Mala vita* non risultava “sufficientemente idealizzato”, e ciò spiega la maggiore avversione della critica nei riguardi di questo melodramma rispetto agli altri catalogati sotto la medesima etichetta di “verismo musicale”. Tuttavia, in un’analisi che ignori la coeva modalità di valutazione estetica di un’opera, questa differenza risulterebbe assolutamente secondaria. Eppure si rivela fondamentale per spiegare la svolta negativa che dall’anno di *Mala vita* si registra nella ricezione critica del verismo musicale. Non solo, essa serve anche a comprendere che in questa fase i giudizi negativi, diversamente da quanto sarebbe avvenuto con l’avanguardia d’inizio secolo, furono il frutto di una valutazione esclusivamente estetica, di certo conservatrice, tuttavia non ancora condizionata da alcun pregiudizio ideologico (27).

L’involgarimento dei soggetti musicati spinse la critica, attiva principalmente su

in *Pietro Mascagni. Contributi* cit., pp. 176-182.

(24) Un’accusa, questa, che in Italia fu mossa almeno un decennio prima al soggetto di *Carmen*, la cui protagonista scandalizzava non tanto per il fatto di passare da un amore all’altro, quanto piuttosto per far ciò pur essendo una sigaraia, “una ragazza del popolo”, e non “una regina” (Giulio Roberti, *Carmen di Giorgio Bizet al Teatro Regio di Torino*, in “Il Teatro illustrato”, I/3, 1881, p. 7).

(25) Ippolito Valetta, *Corrispondenze*, in “Gazzetta musicale di Milano”, XLVII/9, 1892, p. 145.

(26) Eugenio Pirani, *Note di viaggio*, in “Gazzetta musicale di Milano”, XLVIII/2, 1893, p. 20.

(27) Per uno studio della ricezione critica del verismo musicale ai tempi dell’avanguardia d’inizio Novecento, cfr. Fiamma Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni Editore, 1982, pp. 1-4.

riviste quali la “Gazzetta musicale di Milano”, la “Nuova Antologia” e la “Rivista musicale italiana”, a trincerarsi dietro una posizione antitetica rispetto a quella mostrata da Amintore Galli e dagli altri corrispondenti del “Teatro illustrato”. Quest’ultimi, rivelando un atteggiamento “progressista”, reputarono il verismo musicale una concreta realtà artistica, la tendenza più innovativa nella misura in cui i tratti realistici apparivano contenuti e quindi risolti nella categoria superiore del “bello”. Essi rimarcarono gli effetti benefici per il teatro d’opera italiano derivanti dall’inscenare passioni vere e universali, e, come visto poc’anzi, in nome di queste finirono addirittura per ampliare i confini del verismo musicale fino ad includervi opere non rientranti in questa categoria.

Di contro, dalla prospettiva della critica “conservatrice”, il verismo musicale semplicemente non esisteva. Prendendo le mosse da un’idea ancora romantica della musica quale “arte non realistica”, questa critica sostenne l’impossibilità di realizzazione del “vero” nel melodramma, sia per le convenzioni proprie di un genere considerato tra i più fittizi, sia per la natura “ideale” della musica. Per Girolamo Alessandro Biaggi, Ippolito Valetta, Carlo Arner, il termine “verismo musicale” non aveva significato se non in relazione all’azione drammatica, dal momento che la più ideale delle arti non poteva scadere nella pura imitazione dei suoni naturali (28): “Quanto più, dunque, cercheremo di approssimarci colla musica alla *verità* di questi suoni, tanto meno essa sarà *bella* e per converso se non ci decideremo a sacrificare la *bellezza* della linea melodica, dovremo sacrificare invece la *verità*” (29). Per questi critici le opere veriste andavano considerate tali solo per i soggetti inscenati, e proprio a causa di questi si era generata una “confusione di materia e principi” (30) che aveva indotto altri critici a trasportare erroneamente nel campo musicale il verismo dei libretti.

Musica e verismo: il colore locale come realizzazione dell’impersonalità

La visione critica “conservatrice”, anche quando ammetteva la possibilità dell’esistenza di una musica verista, ne possedeva una concezione incapace di oltrepassare i termini della pittura sonora. Accanto ad essa, però, va registrata una diversa interpretazione sviluppata dal fronte critico sopra definito “progressista”, in base alla quale il concetto di “verismo musicale” non si

(28) Cfr. Girolamo Alessandro Biaggi, *Rassegna musicale. La operosità dei compositori italiani; il melodramma secondo gli avveniristi*, in “Nuova Antologia”, XXVI/116, 1891, p. 546 s.; Ippolito Valetta, *Rassegna musicale. Il basso livello del presente musicale. Sintomi e rimedi*, in “Nuova Antologia”, XXX/144, 1895, p. 773; Carlo Arner, *Per il verismo musicale*, in “Gazzetta musicale di Milano”, LI, 1896, n. 41, p. 685.

(29) Eugenio Pirani, *La verità drammatica nell’opera*, in “Gazzetta musicale di Milano”, XLIX/1, 1894, p. 2.

(30) Alfredo Untersteiner, *Un’accusa ingiusta*, in “Gazzetta musicale di Milano”, LI/33, 1896, p. 557.

esauriva in una mera copia della realtà, e le possibilità estetiche di una musica che ambiva ad essere verista risiedevano nella sua capacità di ricostruzione dei contesti drammatici. A questo punto, però, diventa necessario introdurre una nozione fondamentale per la comprensione del verismo in musica, quella di colore locale, giacché ci consente di definirlo in modo rispondente alla realtà storico-artistica anche da una prospettiva puramente musicale. La categoria del “colore locale”, infatti, permette di collegare direttamente l’interpretazione “progressista” all’effettiva modalità di realizzazione musicale della categoria del “vero” attuata nell’opera italiana da *Cavalleria rusticana* in avanti. Ma in attesa di approfondire la discussione intorno a questo aspetto centrale – e come già è avvenuto in precedenza per i soggetti – bisogna preliminarmente sgombrare il campo da fuorvianti assolutizzazioni teoriche.

Non esiste un’unica opera che raggruppi tutti insieme caratteristiche tecniche e princîpi compositivi indiscutibilmente veristi, quali: la prosa musicale che rinnega tanto le forme chiuse quanto la regolarità sintattica del periodare melodico; la vocalità tendente alla stilizzazione della parola parlata, oppure all’urlo o al parlato nei momenti di massima tensione drammatica; l’utilizzo di musica di scena in tutte quelle circostanze in cui si farebbe uso di musica anche nella realtà; il discorso orchestrale in modalità di ‘indiretto-libero’, che commenta dall’interno l’azione drammatica grazie all’impiego di temi di origine vocale. Carl Dahlhaus conclude la sua monografia sul realismo musicale scrivendo che “l’aspettativa di veder raggruppati tutti questi caratteri contemporaneamente in alcune opere che sarebbero dunque, senza ombra di dubbio, ‘realistiche’, viene delusa e smentita dalla realtà storica, così come avviene di solito con le formule più calibrate, che finiscono per riuscire inutili alla storiografia” (31).

Un tratto rinvenibile costantemente nelle opere veriste, e che pertanto conferisce loro un minimo di coerenza stilistica in termini musicali, è l’impiego di musica di scena in funzione coloristica. Questo dato risulta ancora più interessante se si pensa che il colore locale fu individuato dalla critica – sempre quella “progressista” – come il solo tratto in cui il “vero” poteva trovare realizzazione musicale. Nel numero del marzo 1884 del “Teatro illustrato”, quindi ben sei anni prima di *Cavalleria rusticana*, compare un articolo intitolato *Del melodramma attraverso la storia e dell’opera verista di Bizet*; ne era autore il già citato Amintore Galli, che prese spunto da *Carmen* per affrontare, per la prima volta in Italia, una discussione sistematica sul verismo musicale. Con evidenti riferimenti all’estetica di Francesco De Sanctis, e riallacciandosi in maniera scoperta al contenuto dei recenti articoli sul naturalismo di Zola del critico della letteratura (32), Galli riconobbe nel

(31) Dahlhaus, *op. cit.*, p. 166.

(32) Gli articoli di Francesco De Sanctis sono *Il principio del realismo*, pubblicato sulla “Nuova Antologia” del gennaio 1876 (XI/31, pp. 28-40); *Studio sopra Emilio Zola*, pubblicato nel 1877 sul

verismo musicale la “nuova manifestazione estetica nel campo melodrammatico”, indicandone il segreto nel “fecondo connubio di realismo e idealismo” (33). L’elemento idealistico era individuato nel “dramma universale” dell’amore di Don Josè per Carmen, mentre quello realistico nei “tipi ritmici spagnoli”, quali *bolero*, *habanera*, *seguidilla* o canzoni di toreri e sigariaie. Secondo Amintore Galli, questi ritmi fungevano esclusivamente da parte decorativa, “quella cioè che forma l’ambiente in mezzo al quale si muove il dramma” (34): drammaturgicamente il colore locale era dunque reputato come un accessorio, una sorta di “contenitore” in cui erano inscenati affetti universali; ma al contempo era considerato quale elemento fondamentale ai fini della connotazione veristica dell’opera.

La fusione di dramma universale sul piano dell’azione e colore locale su quello della musica fu valutata come la realizzazione di un modello ideale di opera verista. Potrebbe pertanto non essere casuale il fatto che l’opera che diede avvio al verismo musicale italiano, *Cavalleria rusticana*, evidenziasse l’applicazione dello stesso schema di *Carmen*, e che in chiave estetica fosse considerata un’erede diretta del capolavoro di Bizet. Come detto sopra, la critica ritenne che il melodramma di Mascagni, al pari di *Carmen*, inscenava passioni universali. Le citazioni di forme popolari, invece, costituiscono la novità più evidente sul piano musicale. Non solo, l’impiego di canzoni e stornelli risulta dall’analisi come il tratto maggiormente identificativo del verismo musicale, rinvenibile costantemente in questo stile fino ad una delle sue ultime manifestazioni, il già citato *Tabarro*. In tal senso appare molto interessante una coeva recensione a *Mala vita*, che segnala proprio questo legame esistente per il tramite del colore locale tra *Carmen* e il verismo musicale italiano:

Nel terzo atto il colore locale vi è riprodotto con verità trasparente, esatta, eppur scintillante e sommamente estetica – diventa così ciò che è immensamente difficile in arte, diventa così il verismo trasformato attraverso la genialità dell’astrazione artistica, come quello dei *boleros*, delle *habanera*, delle *seguidille*, delle canzoni dei *toreros*, *jote* che nella *Carmen* del Bizet appaiono veristicamente riprodotti (35).

Come indirettamente confermato dai duri attacchi della critica idealistica più ortodossa, *Mala vita* fu la migliore espressione del verismo musicale italiano, nel senso di una più rigorosa attuazione della poetica verista sia nel libretto,

quotidiano “Roma” (XVI/175-198-220-236-253-267-300-308-338-340-351); *Zola e l’Assommoir*, conferenza tenuta il 15 giugno 1879 al Circolo filologico di Napoli (Milano, Treves, 1879). I tre articoli sono anche in Francesco De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1965.

(33) Amintore Galli, *Del melodramma attraverso la storia e dell’opera verista di Bizet*, in “Il Teatro illustrato”, IV/39, 1884, p. 35.

(34) *Ibidem*.

(35) Articolo non firmato, *Umberto Giordano*, in “Il Teatro illustrato”, XII/137, 1892, p. 66.

costruito su un soggetto tipicamente napoletano, sia nella partitura, che a tratti rievoca il folclore musicale partenopeo. Ma a differenza delle Canzoni piedigrottesche o della Tarantella del melodramma di Giordano, le citazioni di *Cavalleria rusticana* non conglobano nell'opera una realtà musicale specifica e, con parziale eccezione della Siciliana, non detengono una connotazione di tipo regionale: certo, sono forme popolari che si confanno alla bassa ambientazione dell'azione, ma esse non mostrano alcun legame con forme musicali siciliane tipiche. Realizzano, pertanto, un colore che potremmo chiamare "sociale" anziché locale; e in questo senso esse servono a definire come un "contenitore" l'ambiente paesano in cui si svolge l'azione. Brani come la Canzone di Alfio, che esalta la morale del lavoro e della famiglia, o l'Alleluia, a rimarcare il sentimento di religiosità che anima i protagonisti e ne condiziona il comportamento, comunicano la rigidità e il carattere primitivo della campagna siciliana quale presupposto del tragico destino di Turiddu e Santuzza. Tuttavia, fu proprio questo tono di maggiore trasfigurazione connotante il melodramma di Mascagni e, viceversa, la mancata idealizzazione imputata a quello di Giordano, a determinare per i due lavori esiti molto diversi.

Come dimostrato dal noto dibattito del 1896 che ebbe luogo sulla "Gazzetta musicale di Milano", la critica italiana preferì discutere di verismo musicale principalmente in chiave filosofico-estetica, soffermandosi sulla impossibilità – piuttosto che sulla possibilità – di realizzazione del "vero" in musica (36). Tuttavia, un articolo della stessa "Gazzetta musicale" pubblicato contemporaneamente a quelli del 1896 evidenzia proprio il nuovo ruolo detenuto dalla musica popolare nel teatro d'opera. Il suo autore rilevò l'innovazione rappresentata per il genere melodrammatico dalla citazione di brani popolari, indicata nel contesto del verismo operistico come un procedimento finalizzato alla realizzazione di rappresentazioni realistiche:

Già in un altro mio articolo ebbi occasione di accennare ai tentativi di qualcheduno dei nostri musicisti contemporanei, per infondere, a mezzo delle melodie popolari, un po' di sangue nuovo al teatro musicale. E fra le teorie che sorgono ogni giorno, questa mi sembra tale da vincerle tutte. [...] Sebbene io sia più disposto a considerare la musica come un elemento di sensazioni assolutamente

(36) Cfr. Renato Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, parte II – *I Sistemi*, vol. VI – *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 66-71. Furono otto gli articoli pubblicati tra agosto e ottobre del 1896: Untersteiner, *Un'accusa* cit. pp. 556-558; A. G. Corrieri, *Pel verismo musicale*, in "Gazzetta musicale di Milano", LI/36, 1896, pp. 601-602; Valeriano Valeriani, *Del verismo nell'arte musicale*, *ivi*, p. 603 s.; Arnaldo Bonaventura, *Il realismo nella musica*, *ivi*, p. 604 s.; Carmelo Lo Re, *Sempre pel verismo*, in "Gazzetta musicale di Milano", LI/39, 1896, p. 657; Amerer, *Per il verismo musicale* cit., p. 685 s.; Pompeo Molmenti, *Profanum vulgus*, in "Gazzetta musicale di Milano", LI/42, 1896, p. 697 s.; Alfredo Untersteiner, *Per il verismo musicale*, in "Gazzetta musicale di Milano", LI/43, 1896, p. 718.

completo, capace di avvincere e di commuovere senza il concorso della parola, sono però convinto che, per l'applicazione ragionata, nel teatro, delle melodie proprie al suolo e, se possibile, all'epoca in cui si svolge l'azione, si lascerebbe una buona volta da parte il dominio puramente musicale, in cui l'autore non mette mai in mostra che la propria personalità, sempre la stessa, qualunque sieno i caratteri, per entrare in pieno nella realtà drammatica, dove, pur conservando interamente l'originalità del proprio temperamento, l'artista si servirebbe, per esprimere le sensazioni dei suoi personaggi, di una lingua perfettamente omogenea con la ricostruzione archeologica dell'epoca – decorazioni, costumi, accessori (37).

Particolarmente interessante risulta quest'ultimo passaggio in cui, analogamente agli esiti conseguiti in ambito letterario, l'impiego di melodie popolari è proposto come criterio da osservare ai fini di una rappresentazione che faccia uso di un linguaggio impersonale, omologo a quello dei personaggi e dell'ambiente inscenati.

In un melodramma le citazioni di forme popolari permettono alla dimensione sociale di emergere e di elevarsi su quella privata, e ciò rappresenta un aspetto fondamentale in una poetica operistica che segua indirizzi realistici. Ma ancor più determinante risulta il ruolo drammaturgico-musicale che queste stesse citazioni detengono ai fini della rilevanza attribuibile all'elemento collettivo piuttosto che a quello individuale: la Siciliana o lo Stornello di Lola in *Cavalleria rusticana*, così come la Canzone di Annetiello in *Mala vita*, svolgono una funzione attiva nella realizzazione dell'intreccio drammatico che è spia della combinazione di esigenze tecnico-compositive con esigenze di poetica verista (38).

E ancora: in un momento storico dell'opera che vide l'orchestra incarnare la "voce" del compositore, la riproposizione orchestrale di motivi vocali già enunciati dai personaggi consentiva all'autore di calarsi e celarsi tra gli stessi personaggi attraverso la regressione del proprio punto di vista (39). Attraverso la tecnica che qui sarà definita "commento interno orchestrale", equivalente musicale dello "stile indiretto-libero" letterario, il compositore omologa il proprio linguaggio al registro linguistico dei personaggi (40) – e la perorazione finale, principale quanto abusata forma di commento interno al dramma, fu un vero e proprio stilema del verismo musicale.

Mediante i due procedimenti della citazione di forme popolari e del "commento interno orchestrale" la musica svolge un ruolo che, ai fini dello sviluppo dell'azio-

(37) Ercole Arturo Marescotti, *La canzone popolare nel teatro*, LI/43, 1896, p. 713.

(38) I melodrammi veristi offrono molteplici esempi di questo tipo. Per approfondimenti su questo aspetto cfr. Giorgio Ruberti, *Cavalleria rusticana: un confronto linguistico tra verismo musicale e verismo letterario*, in "Rivista di Analisi e Teoria Musicale", XIII/2, Lucca, LIM, 2007, pp. 31-43.

(39) Cfr. Guido Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologica nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980; anche per approfondimenti su questo aspetto si rinvia all'indicazione bibliografica riportata alla nota precedente.

(40) Cfr. Luca Zoppelli, *L'opera come racconto*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 25-49.

ne, eleva l'“oggettività” da categoria puramente estetica a categoria anche poetica, vale a dire drammaturgica. Una conclusione, questa, che apre un interrogativo: se, nel Verga verista, la poetica dell'impersonalità è connessa all'esigenza di risultare oggettiva, e se la “oggettività” è collegata a doppio filo all'ideologia dello scrittore, è plausibile sostenere che un'analogha componente ideologica motivò anche i compositori veristi? Sappiamo che l'impersonalità costituisce il nucleo centrale della poetica del Verga verista. Il principio fondamentale di questa poetica è la regressione del punto di vista, tecnica che consente all'autore di “eclissarsi” tra i personaggi e, annullando il filtro della “lente dello scrittore”, di presentare i fatti “colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare” (41). Verga, dunque, non si avvale di un narratore portatore del suo punto di vista d'intellettuale borghese, non volle giudicare la materia assunta a oggetto della narrazione, e ciò rende oggettiva la sua narrativa verista. Secondo Guido Baldi, questo atteggiamento poetico fu una diretta conseguenza dell'ideologia dello scrittore, segnata da “un pessimismo totale, ispirato a un determinismo materialistico, secondo cui la realtà della vita sociale, a qualunque livello e in ogni sua manifestazione, è un meccanismo regolato da leggi ferree [...]: la brutale ‘lotta per la vita’, per cui ciascuno obbedisce soltanto all'interesse egoistico e il più forte inevitabilmente schiaccia i più deboli” (42). Per Verga non esistevano possibilità che questo meccanismo potesse incepparsi, e ciò spiega perché egli scelse di astenersi dal giudizio:

Infatti solo la fiducia nella possibilità di modificare il reale può giustificare l'intervento dall'esterno nella materia attraverso la voce del narratore, il giudizio correttivo, l'indignazione o la condanna esplicita in nome dei valori, dell'umanità, della giustizia, del progresso (una riprova può essere trovata nei *Promessi sposi*, dove il narratore continuamente interviene a giudicare i fatti narrati, perché è convinto che si possa dare un'alternativa ad essi, sia sul piano della storia sia su quello del trascendente). Se è impossibile modificare l'esistente, ogni intervento giudicante appare inutile e privo di senso, e allo scrittore non resta che riprodurre la realtà nel suo carattere definitivamente dato, lasciare che parli da sé, senza farla passare attraverso alcuna lente correttiva (43).

Non credo sia lecito avanzare l'ipotesi che un simile apparato ideologico abbia costituito la premessa anche del verismo musicale. Viceversa, è plausibile che in questa produzione la “oggettività” fu l'effetto e non la causa di determinate soluzioni linguistiche. D'altro canto, però, non è neppure credibile che Mascagni abbia scelto casualmente il soggetto verghiano. Egli probabilmente lo preferì ad altri con intento programmatico, e non – come da

(41) Giovanni Verga, lettera a Salvatore Farina premessa alla novella *L'amante di Gramigna*, in *Vita dei campi*, a cura di Carla Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 92.

(42) Baldi, *op. cit.*, p. 157.

(43) *Ivi*.

lui stesso sostenuto – per fattori contingenti quali l’errata convinzione di possedere l’autorizzazione dello scrittore siciliano ai fini della riduzione librettistica del dramma, oppure la strutturazione di quest’ultimo in atto unico, la stessa richiesta dal bando del concorso Sonzogno (44).

Ma se la decisione di realizzare un melodramma verista non ebbe motivazioni ideologiche, allora cosa spinse il compositore livornese ad un simile impegno? Ricollegandoci anche a quanto ricostruito sopra, è ipotizzabile che nella scelta di musicare il soggetto verghiano un ruolo fondamentale – sebbene indiretto – sia stato giocato da Amintore Galli. Figura centrale del verismo musicale italiano, questi giustamente ne può essere considerato il teorico in virtù di alcuni articoli pubblicati sul “Teatro illustrato” di Sonzogno tra il 1880 e il 1887 (45). A sua volta Mascagni, tra il 1882 e il 1885, fu allievo del Conservatorio di Milano dove ebbe proprio Galli come professore di Estetica, ed è pertanto molto probabile che fosse a conoscenza delle sue idee intorno al verismo in musica. Di certo, l’aspirante compositore era a conoscenza degli altri ruoli ricoperti dal proprio insegnante, sia quale direttore artistico di Sonzogno sia quale commissario del concorso bandito nel 1888 dallo stesso editore (46). Dunque, l’opportunità di ben figurare agli occhi di un personaggio così autorevole nel panorama musicale italiano dovette pesare molto nella scelta di musicare *Cavalleria rusticana*. E senza dubbio quella stessa opportunità indirizzò verso soggetti veristi anche altri partecipanti al concorso Sonzogno (tra questi almeno Stanislao Gastaldon, autore di *Mala Pasqua!*, melodramma anch’esso tratto dal dramma verghiano). Parlare di scelta opportunistica, tuttavia, non deve scalfire in alcun modo l’immagine di Pietro Mascagni: appare del tutto comprensibile e giustificabile alla luce della sua condizione di giovane artista che riponeva nella vittoria al concorso Sonzogno le ultime speranze di affermazione nel mondo musicale italiano (47). Inoltre ciò spiegherebbe anche perché, in vista della competizione, il composi-

(44) Mascagni dichiarò che furono solo questi ultimi i fattori motivanti la scelta del soggetto verghiano (Pietro Mascagni, *Mascagni parla*, a cura di Salvatore De Carlo, Milano-Roma, De Carlo, 1945, p. 171 s.).

(45) Amintore Galli, *Carmen*, *dramma lirico in quattro atti di H. Meilhac e L. Halévy. Musica di Giorgio Bizet*, in “Il Teatro illustrato”, numero di saggio, 16 dicembre 1880, pp. 3-5; Id., *Del melodramma attraverso la storia* cit., pp. 34-36; Id., *Musica ideale. Del bello nella musica con parole e del bello nella musica indipendente. Della musica strumentale. Sua egemonia estetica su ogni altro genere di musica, sua spiritualità e sua potenza ideale*, in “Il Teatro illustrato”, VII/76, 1887, pp. 61-62; Id., *Fonti dell’arte. Del vero e del verosimile; il reale e l’ideale. Il bello per il bene e l’arte per la civiltà*, in “Il Teatro illustrato”, VII/79, 1887, p. 98.

(46) Cfr. lettera ad Alfredo Soffredini del 21 giugno 1882, in Pietro Mascagni, *Epistolario* (2 vol.), a cura di Mario Morini - Alberto Paloscia - Roberto Iovino, vol. I, Lucca, LIM, 1996-1997.

(47) *Ibidem*, con particolare riferimento alle lettere del 1889, fino all’autunno, periodo a partire dal quale l’epistolario mascagnano si concentra maggiormente sull’andamento delle procedure concorsuali che di lì a poco l’avrebbero eletto vincitore.

tore livornese decise di realizzare in tempi strettissimi *Cavalleria rusticana* mettendo da parte *Guglielmo Ratcliff*, opera quest'ultima cui teneva moltissimo e quasi ultimata dopo anni di appassionato lavoro (48).

Alla base dell'impiego di musica di scena in funzione coloristica e della particolare tecnica di commento orchestrale all'azione non ci furono, a quel che pare, ragioni di tipo ideologico – il che permette di capire come Mascagni riuscì a passare repentinamente dal soggetto romantico del *Guglielmo Ratcliff* al melodramma verista, e da questo alla commedia per musica dell'*Amico Fritz*. Piuttosto sembrerebbe esserci il nesso che Mascagni, in qualità di drammaturgo, colse tra questi procedimenti compositivi e la tecnica narrativa di Verga. Appare infatti inverosimile che il compositore livornese abbia elaborato il “commento interno orchestrale” a partire dallo “stile indiretto-libero” letterario, tuttavia è indubbio ch'egli avvertì la corrispondenza esistente tra questa tecnica letteraria e il procedimento orchestrale adottato – tra l'altro già impiegato nell'opera italiana (Ponchielli, *La Gioconda*, seconda versione, 1880, finale del terzo atto; ma anche Verdi, *Simon Boccanegra*, prima versione, 1857, scena “del riconoscimento” del primo atto).

È stato precedentemente accennato al collegamento esistente tra le citazioni di forme popolari in uso nei melodrammi veristi e i “ritmi tipici” indicati da Galli quali tratti realistici di *Carmen* (49). Ora dobbiamo aggiungere che, se Galli nel 1884 tradusse con quella formula la categoria del “colore locale”, nel suo saggio del 1879 sull'*Assommoir* Francesco De Sanctis aveva individuato nell'ambiente parigino il principale fattore drammatico del romanzo di Zola, condizionante il comportamento di tutti i personaggi (50). A chiudere il cerchio di un ideale percorso a ritroso che conduce dal verismo musicale (citazioni di forme popolari) alla critica musicale (ritmi tipici), da questa alla critica letteraria (ambiente contestuale) e, infine, al verismo letterario, troviamo una lettera inviata da Verga a Capuana al tempo dei *Malavoglia*. In essa, il colore locale è indicato come l'elemento al centro dell'interesse dello scrittore siciliano: “Ciò che mi fa maggior piacere è il vederti approvare il tentativo di rendere il colore locale anche nella forma letterale. Ti rammenti le lunghe discussioni che se ne facevano al Biffi con altri e col povero Sacchetti, timidi dinanzi all'ardimento, incerti dell'esito?” (51). Ricostruzioni storico-letterarie hanno dimostrato che questa lettera, datata 29 maggio 1881, fa riferimento a “discussioni” avvenute nel 1877 (52). E questo fu proprio l'anno dell'*Assommoir*, romanzo il cui successo fu proporzionale allo

(48) *Guglielmo Ratcliff* fu ripresa e messa in scena nel 1895.

(49) Cfr. Galli, *Del melodramma attraverso la storia* cit., p. 36.

(50) De Sanctis, *Zola e l'Assommoir*” cit., p. 315 s.

(51) Giovanni Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 179 s.

(52) Cfr. Roberto Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, p. 408; Baldi, *L'artificio della regressione* cit., p. 164 s.

scandalo sollevato; pertanto è più che probabile che intorno ad esso ebbero luogo le “discussioni letterarie” di Giovanni Verga e dei suoi amici scrittori. Ora, Zola ottenne il colore locale – vale a dire la resa dell’ambiente – mediante il ricorso alla “*langue du peuple*” dei sobborghi parigini (53); Verga, invece, che rifuggì l’uso del dialetto, mediante la definizione di uno specifico “universo mentale” regionale e popolare: nei melodrammi veristi si ricorse alle citazioni di forme popolari mediatrice la riflessione teorica di Amintore Galli, che importò dall’ambito letterario il concetto di “colore locale” traducendolo nella possibilità di ricostruzione dei contesti drammatici attribuita alla musica in virtù di ciò che nell’analizzare *Carmen* egli definì “ritmi tipici”.

Colore locale e “commento interno orchestrale” risultano quali tratti stilistico-compositivi connessi alla natura veristica dei soggetti musicati, sia pure in maniera non esclusiva, come si dirà poco oltre. Viceversa, altri tratti quali il linguaggio armonico tendente allo scardinamento della tonalità mediante l’impiego di dissonanze e passaggi cromatici, oppure la melodia vocale di stampo melopeico tendente alla riproduzione dell’inflessione parlata, non sembrano essere collegabili esclusivamente al verismo dei libretti. Quanto all’armonia, infatti, se è vero che i “cozzi armonici” – come la critica del tempo usava definire le dissonanze presenti nelle partiture veriste – compaiono spesso in corrispondenza dei momenti dell’azione contrassegnati da quel parossismo che fu tipico dei drammi veristi, d’altra parte è anche vero che da Wagner a Debussy, assumibili quali i due estremi in cui è storicamente collocabile il verismo musicale, l’evoluzione del linguaggio armonico fece registrare una svolta in direzione dell’atonalità di certo indipendente dalla poetica verista. Quanto alla cosiddetta “melopea”, poi, sia all’interno di una singola opera sia passando da un’opera verista all’altra, ne risulta un impiego troppo incoerente perché possa essere elevata a elemento identificativo del verismo musicale.

Un tratto intorno al quale si registra un certo accordo d’opinione circa la sua derivazione dal verismo musicale, invece, è la vocalità tendenzialmente orientata sulla zona limite del passaggio dall’ambito medio all’acuto, con conseguente centralizzazione della tessitura (54). Secondo Rodolfo Celletti – uno dei pochi studiosi ad aver approfondito questo aspetto – l’accorciamento della gamma d’estensione in zona acuta e l’insistenza sul registro centrale sono funzionali ad un’interpretazione canora più realistica in quanto più “sensuale”: l’insistenza sul “medium” della voce, il meno naturale per il cantante, provoca uno sforzo ed una tensione che spingono il canto verso un’espressione passionale, rendendo così più agevole il passaggio all’urlo, al singhiozzo o alla risata. In tal modo il canto si

(53) “Lingua del popolo”. Emile Zola, *Préface à L’Assommoir*, Paris, Charpentier, 1877, p. VI.

(54) Rodolfo Celletti, *La vocalità mascagnana*, in *Atti del primo convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni* cit., pp. 39-44; Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura* cit., p. 73; Roberto De Simone, conversazione personale del gennaio 2007 in occasione di un’intervista sulla regia di *Cavalleria rusticana*, pubblicata sul numero di marzo 2007 del *Giornale della musica*.

conforma al linguaggio parlato, e in tal senso diviene “verista”. Fedele D’Amico ha però evidenziato che questo tipo di vocalità, sebbene inaugurata da *Cavalleria rusticana*, ha fatto registrare un’evoluzione avvenuta indipendentemente dal realismo dei soggetti musicati. Una prova la costituisce *Parisina* dello stesso Mascagni (1913), che pur inscenando un soggetto dannunziano rappresenta un punto estremo dello stile vocale verista (55). Dal punto di vista di D’Amico tale vocalità fu sì stimolata dalle prime produzioni veriste, ma poi si sviluppò autonomamente, in un “gioco d’azione e reazione” (56) tra cantanti e compositori che li spinse a rincorrersi reciprocamente in direzione di quella, e ciò a prescindere dalla natura del soggetto.

In effetti, qualcosa di simile potrebbe essere avvenuto anche relativamente agli altri tratti qui individuati come identificativi del linguaggio musicale verista. È indubbio che l’uso intenso di citazioni di forme popolari e la tecnica del “commento interno orchestrale”, in connessione con un soggetto verista, conferiscono un certo grado di coerenza al verismo musicale da *Cavalleria rusticana* al *Tabarro*. Allo stesso tempo, però, l’impiego di questi stessi tratti contestualmente a soggetti non veristi come quello dell’*Amico Fritz*, e quindi con l’elusione del principale criterio d’identificazione di un melodramma verista, è sinonimo d’incoerenza stilistica. Certo, adottando alcuni connotati salienti del linguaggio musicale di *Cavalleria rusticana* anche per la partitura dell’*Amico Fritz*, Mascagni volle dimostrare che il successo del suo primo lavoro non era imputabile unicamente al soggetto verghiano. Tuttavia, come nel caso della vocalità, pure in questo è plausibile che le innovazioni introdotte nell’opera italiana da *Cavalleria rusticana* – anche perché ben recepite da pubblico e critica – svolsero un percorso indipendente dai melodrammi veristi.

Nella sua iniziale fase creativa Mascagni non fu coerente ma, se si limita lo sguardo ai soli melodrammi che inscenano tragedie di bassa ambientazione, ciò non dovrebbe impedire di individuare il verismo in musica nel tentativo di ricostruzione musicale di una realtà storico-sociale concretamente determinata. Quanto agli altri principi tecnico-compositivi qui discussi – volendo parafrasare Dahlhaus – l’aspettativa di ritrovarli raggruppati tutti insieme in un’unica opera, che pertanto apparirebbe rigorosamente verista, rimane delusa dalla realtà storica: non esiste un’opera che risulta verista in ogni suo connotato, ma tanti connotati veristi distribuiti in più opere storicamente catalogate come “verismo musicale”.

Concludendo, il “vero” realizzato dal verismo musicale è consistito innanzitutto nella bassa ambientazione della vicenda, dal momento che il pubblico del tempo credeva di rintracciare la “vera realtà” solo laddove esso non era, ossia nelle sfere sociali inferiori. Secondariamente, è consistito nel colore locale,

(55) Cfr. Fedele D’Amico, discussione a margine della relazione di Rodolfo Celletti, *La vocalità mascagnana* cit., p. 45.

(56) *Ibidem*.

perché sortiva l'effetto realistico di "trasportare" musicalmente l'ascoltatore nel luogo in cui era ambientata l'azione.

Di contro, al teatro musicale verista non appartenne un'idea di "vero" nel senso di impegno critico-sociale – fatta la dovuta eccezione consistente, come vedremo, nella scena finale di *Mala vita* (57). Un'idea che fu la premessa estetica del verismo letterario di Verga – anche se, per le ragioni discusse, non lo fu della sua produzione teatrale – e rinvenibile pure nella concezione di teatro realista posseduta da Verdi. Il realismo verdiano, a voler sintetizzare, si configurò quale rappresentazione dell'uomo reale nella sua situazione reale, ossia calato nella realtà sociale e nelle sue dinamiche interpersonali. Nella *Traviata*, la tragedia che coinvolge Violetta e Alfredo non ha origine da un conflitto affettivo che è individuale, ma da un conflitto affettivo che è frutto dei vincoli propri dello spaccato di società in cui quei personaggi agiscono: la struttura sociale non rappresenta un semplice sfondo, ma interferisce attivamente nella vicenda dei protagonisti. Si capisce, così, il motivo per cui il "vero" doveva essere "inventato" (58), affinché la messinscena potesse risultare realistica e, insieme, altamente simbolica: "pittura e non fotografia" (59), e l'artista che "pennella" situazioni esemplari in un quadro che deve fornire la materia per una sua osservazione analitica. Una materia difficilmente reperibile nella realtà quotidiana.

Questo impegno critico-sociale mancò al verismo musicale. L'evoluzione drammaturgica fatta registrare da *Cavalleria rusticana* nel suo progressivo trapasso dalla novella al dramma e, infine, al melodramma, lo ha dimostrato. Di conseguenza, l'elemento sociale relegato sullo sfondo "converte inavvertitamente il realismo in esotismo" (60), in un "contenitore" dove poter calare una vicenda convenzionale, che allora voleva dire ideale. Ad argomento giustificativo, però, va ribadito che il "connubio di realismo e idealismo" (61) realizzato dal verismo musicale fu una prescrizione dell'estetica contemporanea, un "tema" ben svolto dai compositori della "giovane scuola". Per i vari Mascagni, Giordano, Cilea, il verismo musicale rappresentò l'esordio nel mondo dell'opera, e in mancanza di una vera componente ideologica (Verga) così come di affinate capacità drammaturgiche (Verdi), esso si risolve nell'adozione di pochi ed "esteriori" tratti interpretabili in direzione dell'estetica verista. Ma dopo decenni di dominio in campo melodrammatico delle poetiche romantiche, questi stessi tratti – proprio

(57) Nella scena finale di *Mala vita* si concentra una buona dose di critica sociale perché, proprio attraverso un commento interno orchestrale, è comunicata tutta la superstizione da cui scaturiscono sentimenti e azioni dei personaggi del popolino napoletano.

(58) Lettera di Verdi alla contessa Maffei del 20 settembre 1876, in Aldo Oberdorfer, *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, Milano, Mondadori, 1941, p. 452.

(59) *Ibidem*.

(60) Dahlhaus, *op. cit.*, p. 96.

(61) Galli, *Del melodramma attraverso la storia* cit., p. 35.

perchè più superficiali e pertanto più visibili e fruibili – si rivelarono determinanti nel giudizio di critici e pubblico ai fini della classificazione di quella produzione come “verismo musicale”.

ABSTRACT

The term *Verismo* can't be immediately identified in the history of music. It results complex to apply it to Italian late Nineteenth-Century Opera, since the veristic operatic style may appear incoherent passing from a work to another. This fact has originated contrasting critical interpretations and, sometimes, the negation of the musicological usefulness of the same term *Verismo*. However, Mascagni's *Cavalleria rusticana*, Giordano's *Mala vita*, Cilea's *La Tilda*, and so on, showed specific features that persuaded contemporary critics to classify those operas like “*Verismo musicale*”.

This essay, divided into three parts, tries to make clear a so debated topic starting from the reconstruction of contemporary concept of *Verismo musicale*. The first part deals with the methodological problem by examining some of those contrasting critical interpretations. Referring to operatic subjects, in the second part are shown the characteristics that induced musical critics to adopt the term *Verismo*. On the other hand, the third part illustrates how the composers of Italian so called *Giovane Scuola* (young school) defined a veristic style also musically. Finally, some conclusions are drawn about reasons that have made *Verismo musicale* an ambiguous topic in the history of music.

Angela Fodale

L'influenza di *Mon Faust* di Paul Valéry su *The Rake's Progress* di Igor Stravinsky

Paul Valéry svolge per Stravinsky “un ruolo fondamentale nel processo di autocoscienza poetica e nell’acquisizione di strumenti critici da parte del compositore” (1). Il loro primo incontro era avvenuto all’inizio degli anni Venti a Parigi, e nel periodo tra le due guerre l’influenza reciproca tra Valéry e Stravinsky era decisamente forte, e difficile da decifrare: se già prima del loro incontro è probabile che *Le sacre du printemps* avesse suggerito a Valéry il suo saggio *L’Ame et la Danse* (2), bisogna considerare che già nel 1900 Valéry aveva ipotizzato un balletto su concetti che saranno poi quelli di Stravinsky: “A mon avis il faut faire le plus clair ballet du monde, celui sans programme, car il ne voudrait dire que ce que les jambes et les instruments permettent” (3).

Era stato Valéry a intervenire a sostegno di Stravinsky quando la composizione di *Pérséphone* aveva creato uno stato di tensione tra il compositore e Gide: in quell’occasione Valéry aveva sposato la teoria della preminenza delle esigenze del musicista su quelle del poeta. Identico atteggiamento Valéry aveva avuto pochi anni prima scrivendo ad Honegger a proposito di *Amphion*: “Dites moi vos impressions, vos désirs, je suis là pour plier. L’essentiel est cette ‘liturgie’ et puis la grande construction combinée de l’architecture et de la musique. [...] N’oubliez pas que je la considère comme toute modifiable. Le musicien est maître de l’œuvre” (4). Già proponendo la propria collaborazione a Debussy a inizio secolo Valéry aveva accettato la posizione subordinata del librettista: “atmosphère, coloris général, tout cela doit monter du musicien, le librettiste réservé à projeter seulement une correspondance entre le mouvement et l’orchestre” (5).

(1) Gianfranco Vinay, *Stravinsky neoclassico. L’invenzione della memoria nel ’900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 41.

(2) Cfr. Brian Stimpson, *Paul Valéry and Music. A Study of the Techniques of Composition in Valéry’s Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 87 e 89.

(3) “Secondo me bisogna fare il balletto più chiaro del mondo, quello senza programma, perché non vorrà esprimere che quel che permettono le gambe e gli strumenti”. Lettera di Valéry, citata in Hermann Fähnrich, *Music in the Letters of Paul Valéry*, “Music & Letters”, LV/1, gennaio 1974, p. 57.

(4) “Ditemi le vostre impressioni, i vostri desideri, io sono là per esaudirli. L’essenziale è questa ‘liturgia’ e poi la grande costruzione combinata di architettura e musica. [...] Non dimenticate che io la considero come interamente modificabile. Il musicista è il padrone dell’opera”. *Ivi*, p. 59.

(5) “atmosfera, colore generale, tutto deve venire dal musicista, il librettista serbato soltanto a progettare una corrispondenza tra il movimento e l’orchestra”. *Ivi*, p. 57.

Tra le posizioni poetiche dei due “vi sono non solo convergenze ma perfino equivalenze e identità terminologiche”(6). Secondo Vinay, quando Stravinsky chiese a Valéry di rileggere la *Poétique musicale*, il suo scopo era di ottenere “l’approvazione critica di un testo che rifletteva una visione del processo creativo molto comune ai due in quanto frutto di assidue conversazioni sull’argomento”, e Valéry in effetti notava che “les idées premières ont plus d’une analogie avec celles de mon cours du Collège. 1^{re} leçon” e scriveva a Gide che “S. nous a lu son futur *Cours de Poétique* (lui aussi) *musicale* qui a des analogies avec le mien (chose assez curieuse)” (7).

Il mito faustiano del patto con il diavolo è un elemento ricorrente nelle opere di Stravinsky e costituisce il legame tra due lavori cronologicamente e stilisticamente lontani come *L’Histoire du Soldat* e *The Rake’s Progress*. Anche negli scritti di Valéry il *Faust* di Goethe è un testo al quale si fa costantemente riferimento. Le prime allusioni all’argomento si trovano nei *Cahiers* di Valéry già nel 1890, ma è a partire dagli anni Venti che si inizia a profilare il progetto di scrivere un seguito alle due parti di *Faust*: nel 1921, sempre nei *Cahiers*, Valéry parla di una *pièce* dal titolo *Le diable*, il cui personaggio centrale è “celui qui ne considère que le réel et rationnel”, mentre alla fine del 1924 al progetto si allude nuovamente proprio nei termini di un proprio *Faust* (8). Un momento fondamentale delle riflessioni di Valéry su *Faust* è il *Discorso in onore di Goethe* tenuto il 30 aprile 1932 nell’aula magna della Sorbona, di fronte al presidente della Repubblica francese, in occasione delle celebrazioni del centenario della morte di Goethe. In quest’occasione lo scrittore si sofferma in particolare su *Faust*, e allude ad un possibile “terzo Faust” (il riferimento stavolta però è a Bonaparte, il cui destino viene confrontato con quello di Goethe) (9).

Ma alla concreta scrittura del “terzo *Faust*” Valéry arriverà solo molto dopo, e sceglierà di non concluderlo. *Mon Faust* viene iniziato nel 1940, dopo l’ingresso delle truppe naziste a Parigi, e le due parti in cui è diviso, la commedia *Lust – la Demoiselle de Cristal* e la *féerie* drammatica *Le Solitaire ou les Malédictiones de l’Univers* sono volutamente incompiute, e vengono pubblicate postume nel 1946. Scrive Valéry nella prefazione:

Ora, un certo giorno del 1940, mi sono sorpreso a parlare a due voci e mi sono lasciato andare a scrivere quel che veniva. Ho dunque abbozzato di slancio, e – debbo confessarlo – senza un piano preordinato, senza preoccuparmi dell’azione né delle dimensioni, i seguenti atti di due drammi, se poi drammi sono, molto

(6) Vinay, *op. cit.*, p. 43.

(7) “Le idee primarie hanno più di un’analogia con quelle della prima lezione del mio corso del Collège”; “S. ci ha letto il suo futuro *Corso di Poetica* (anche lui) *musicale* che ha delle analogie con il mio (cosa abbastanza curiosa)”. Stimpson, *op. cit.*, p. 89.

(8) “Colui che non considera che il reale e razionale”. Erich von Richthofen, *Commentaire sur Mon Faust de Paul Valéry*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, pp. 4 ss.

(9) Paul Valéry, *Goethe, spirito europeo*, a cura di Giovanni Mariotti, Palermo, Novecento, 2006.

diversi tra loro. Inconsciamente, sentivo pian piano e in modo vago delinearsi in me il disegno di un III *Faust*, capace di comprendere un numero imprecisato di opere più o meno destinate al teatro: drammi, commedie, tragedie, *féeries* a seconda dell'occasione: in versi o in prosa, a seconda dell'umore, produzioni parallele, indipendenti, ma che, lo sapevo, non sarebbero mai esistite... Ma così, di scena in scena, di atto in atto, sono venuti a comporsi questi tre quarti di *Lust* e questi due terzi del *Solitario* raccolti nel presente volume (10).

Stravinsky poté leggere *Mon Faust* prima della pubblicazione, nella primavera del '45, come ricordava più tardi: "Reading the plays now, I hear all of the characters speaking in Valéry's voice. I read, and heard, *Mon Faust* this way in the last spring of the war, not knowing that I would never again hear his living voice" (11). *Mon Faust* è indubbiamente, come ritiene Stravinsky, da leggere e non da recitare, ed effettivamente nasce come un dialogo interno di Valéry: "un certo giorno del 1940, mi sono sorpreso a parlare a due voci e mi sono lasciato andare a scrivere quel che veniva" (12). Questa affermazione è in assonanza con quanto scrive Auden nel suo saggio del 1954 *Balaam and the Ass* (*Balaam e la sua asina*), dove mette in rapporto il *topos* letterario della coppia padrone-servitore appunto con il dibattito interiore (13). Ripubblicato all'interno della raccolta *The Dyer's Hand* (*La mano del tintore*) nel 1962, viene inserito nella sezione "La fonte di Narciso", per indicare che il rapporto padrone-servitore è, in primo luogo, un rispecchiamento mutuo. Secondo Auden esso "non viene stabilito né dalla natura né dal fato, ma si realizza tramite un atto cosciente della volontà" e "soddisfa [...] bisogni puramente sociali e storici". È inoltre contrattuale, "un duplice impegno stabilito per libera decisione da ambo le parti. Non occorre che tale libertà sia pari in entrambe, e in effetti lo è molto di rado: tuttavia, anche la parte più debole deve possedere *un qualche* grado di sovranità" (14).

L'uso del rapporto padrone-servitore è un espediente letterario necessario, uno di quei modi in cui l'arte ordina la natura e le dà forma:

È quasi impossibile, servendosi di un solo personaggio, riprodurre in arte una personalità umana in tutta la sua profondità, nella sua dialettica interiore e nel suo svelarsi o nascondersi. L'espediente del soliloquio tenta di superare tale difficoltà,

(10) Paul Valéry, *Il mio Faust*, traduzioni di Valerio Magrelli e Giancarlo Pontiggia, con uno scritto di Giancarlo Pontiggia, Milano, Se, 1992, p. 11 s.

(11) "Leggendo ora i drammi, sento tutti i personaggi parlare con la voce di Valéry. In questo modo ho letto, e sentito, *Mon Faust* nell'ultima primavera della guerra, senza sapere che non avrei mai più sentito la sua voce vivente". Stravinsky - Craft, *Memories and Commentaries, new one-volume edition* cit., p. 181.

(12) Paul Valéry, *Al lettore di buona fede e di cattiva volontà*, in Id., *Il mio Faust* cit., p. 11 s.

(13) W. H. Auden, *Balaam and the Ass. The Master-Servant Relationship in Literature*, in Id., *Prose. Volume III 1949-1955*, a cura di Edward Mendelson, London, Faber & Faber, 2008; trad. it. *Balaam e la sua asina* in Id., *La mano del tintore*, Milano, Adelphi, 1999.

(14) *Ivi*, p. 134.

ma ha il difetto di *essere* appunto un espediente, di presentare sotto forma di monologo quello che in realtà è un dialogo. [...] Un dialogo necessita di due interlocutori, ma se si tratta di esprimere in forma artistica il dialogo interiore di una personalità umana, questi dovranno appartenere a un genere preciso ed essere legati fra loro da un rapporto particolare. Deve trattarsi di una coppia simile sotto certi aspetti —per esempio, due individui dello stesso sesso—, e per altri, fisici e temperamentali, diametralmente antitetica [...], e dev'essere una coppia inseparabile, legata cioè da un rapporto immune dalle vicissitudini del tempo, dai cambiamenti d'umore e di affetti, e tale da rendere plausibile il fatto che ovunque si trovi l'uno, qualsiasi cosa stia facendo, sia presente anche l'altro. Un solo rapporto soddisfa tali requisiti: quello tra padrone e servo (15).

Questo rapporto è anche “particolarmente adatto a rappresentare la vita interiore, tanto largamente fondata su una serie di imperativi” (16). Per Auden il doppio è quindi una personificazione dell'inconscio realizzata dall'arte (17). Affrontando il mito faustiano nella versione di Goethe, Auden nota

quanto poco agisca, in pratica, Faust. Mefistofele crea una nuova situazione e Faust ci confida le proprie sensazioni in proposito. Sono certo che qualsiasi attore sia ben lieto di interpretare il ruolo di Mefistofele, sempre al centro dell'interesse, mentre a chi impersona Faust tocca rassegnarsi a restare in ombra ogni volta che l'antagonista è di scena. [...] Naturalmente, tali difetti non sono dovuti a una carenza di talento drammatico in Goethe, ma alla natura stessa del mito faustiano. Quella di Faust è la storia di un uomo che rifiuta di essere “uno”, e vuole solo e sempre essere “un altro”. Una volta evocato Mefistofele, che è l'espressione pura della possibilità senza attuazione, a Faust non resta che rappresentare la coscienza passiva del possibile (18).

Il rapporto padrone-servitore si presenta quindi sbilanciato, perché potenza e volontà sono nelle mani del servitore, e per il cosiddetto padrone l'unica azione possibile consiste nell'attuare passivamente quanto preordinato dal servitore.

A questa differenza di carattere dovrebbe corrispondere, secondo quanto detto prima, una somiglianza fisica: “in una messinscena ideale, i ruoli di Faust e di Mefistofele dovrebbero essere affidati a due gemelli” (19). Ma di questa somiglianza il servitore è cosciente, il padrone no, perché il servitore conosce necessariamente il suo padrone, mentre il contrario non è necessariamente vero: “Se è possibile per un padrone ignorare del tutto la natura del proprio servitore — e se questi non lo ama, certo non la conoscerà mai —, è impossibile che un

(15) *Ivi*, p. 137 s. Cfr. anche Cesare Segre, *Prefazione*, in Romana Rutelli, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli, Liguori Editore, 1984, p. 7.

(16) Auden, *Balaam e la sua asina* cit., p. 138.

(17) Marialuisa Bignami, *Satana nel tempo: il doppio nella narrativa inglese dell'Ottocento*, in *Il personaggio nelle arti della narrazione*, a cura di Franco Marengo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, p. 108.

(18) Auden, *Balaam e la sua asina* cit., p. 143 s.

(19) *Ivi*, p. 144.

servitore, sia egli ben disposto, ostile o indifferente, non sia esattamente consapevole della natura del padrone, il quale gli si appalesa ogni volta che gli impartisce un ordine” (20).

Anche nel caso di *Don Giovanni* Auden arriva paradossalmente a ipotizzare che la parte attiva sia il servitore, e non Don Giovanni:

Lungo tutto il corso dell'azione, in realtà, non è stato Leporello il padrone e Don Giovanni il suo servo? È Leporello a tenere il catalogo, e se lo smarrisce o dimenticasse di aggiornarlo, o se ne andasse portandolo con sé, Don Giovanni non avrebbe più *raison d'être*... È significativo che noi non vediamo mai Don Giovanni, ma sempre e soltanto Leporello, intento a esaminare il catalogo e a trarne compiacimento; Don Giovanni non fa altro che riferire a Leporello l'ultimo nome da annotarvi. Forse è Leporello che il Commendatore dovrebbe portarsi all'inferno, lasciando il povero, logorato Don Giovanni a morire in pace (21).

Auden in realtà sta fornendo la propria personale versione del mito di Don Giovanni e di quello di Faust; versione che, non a caso, coincide con quella che ha realizzato in *The Rake's Progress*, dove il padrone non prende godimento dalle sue imprese (“Passivamente accetta che Mefistofele lo diverta, ma tali divertimenti non lasciano traccia su di lui così come non ne lasciano su noi spettatori”) (22), ed essendo stato passivamente trascinato, non può essere dannato né salvato, ma resta in uno stato di limbo, mentre è il servitore ad essere punito (“Tuttavia, benché Faust non sia dannato, sarebbe assurdo dire che è salvo. Gli angeli che lo portano in cielo lo descrivono come una crisalide, e per una tale condizione il Giudizio non ha senso”) (23). Il finale di *The Rake's Progress* si spiega così compiutamente, e infatti tutta la scena di Bedlam è incentrata sulla tematica del limbo. Se in quest'ultima scena Anne non prega più per Tom, come ha fatto invece fino a quel momento, vuol dire che il fato ultimo del suo fidanzato è già stato deciso.

Dunque alla fine del 1948, mentre è immerso nel lavoro di composizione del primo atto di *The Rake's Progress*, Stravinsky rilegge *Mon Faust* e scrive a Robert Craft: “Just finished to read P. Valéry's remarkable *Faust*. Is it translated? You must read it” (24).

Le analogie esistenti tra *Mon Faust* e *The Rake's Progress* sono molte. Una prima si può trovare nel titolo della prefazione di Valéry, che si rivolge *Al lettore di buona fede e di cattiva volontà: poichè in Mon Faust come abbiamo*

(20) *Ivi*, p. 173.

(21) *Ivi*, p. 149.

(22) *Ivi*, p. 146.

(23) Auden, *Balaam e la sua asina* cit., p. 145.

(24) “Appena finito di leggere il notevole *Faust* di P. Valéry. È stato tradotto? Deve leggerlo”. Lettera del 4 dicembre 1948 a Craft. *Selected Correspondence vol. I* cit., p. 352.

visto autore, personaggio e lettore/interprete coincidono, è la voce dell'autore quella con la quale i personaggi si esprimono nella mente del lettore. I personaggi, quindi, e in particolare Faust, sono anch'essi "di buona fede e di cattiva volontà", definizione che si attaglia perfettamente al protagonista di *The Rake's Progress*.

Nella prefazione Valéry espone alcuni punti che coincidono con quelli di Auden e Stravinsky. In primo luogo vi è la scelta di non sottrarre la vicenda di Faust e Mefistofele alla prospettiva cristiana di Goethe: "nulla dimostra più indubitabilmente la potenza di un creatore quanto l'infedeltà o la non sottomissione della sua creatura. Più l'ha creata viva, più l'ha resa libera. Perfino la sua ribellione esalta il suo autore: Dio lo sa..." (25). Questa accettazione da parte di Valéry sembra l'elemento che permette finalmente a Stravinsky di accettare una collaborazione, sia pure postuma e non dichiarata, con il suo maestro di poetica.

Pur riconoscendo l'importanza del contrasto che mette in scena, Valéry, come Auden e Stravinsky, è cosciente che sta facendo un gioco con elementi che appartengono ad un patrimonio culturale comune:

Il personaggio di *Faust* e quello del suo spaventoso compare hanno diritto a ogni genere di reincarnazione. [...] Il creatore di questi due, *Faust* e *l'Altro*, li ha generati in modo da farli divenire, per mezzo suo, strumenti dello spirito universale: essi fuoriescono da ciò che furono nella sua opera. Ha loro attribuito delle "funzioni", non dei ruoli; li ha votati per sempre all'espressione di taluni estremi dell'umano e dell'inumano; e in questo modo li ha svincolati da ogni avventura particolare. Ho osato dunque servirmene (26).

Vi è infine la coscienza, addirittura la rivendicazione, del cambiamento che il passare del tempo ha apportato al modo di approcciarsi a questi "strumenti dello spirito universale": "Con tutte le cose cambiate a questo mondo negli ultimi cento anni, ci si poteva lasciar sedurre dall'idea di trasferire nel nostro spazio, tanto differente da quello dei primi lustri del XIX secolo, i due celebri protagonisti del *Faust* di Goethe" (27). *Mon Faust* è un'opera consapevole del momento cruciale, tanto per la storia mondiale che per la vita del suo creatore, in cui è scritta. Come *The Rake's Progress* per Stravinsky e per Auden, è un'opera conclusiva, di ricapitolazione:

Mon Faust è dunque davvero un "mio Faust", un catino dove Valéry progetta di raccogliere tutto quanto gli appartiene, e dove, come in un'opera di sintesi e di congedo, ritornano tutti i grandi temi affrontati in un arco di cinquant'anni tra opere e quaderni: il concetto di *hasard*; la dissoluzione del concetto di storia e della sua paradigmaticità; il naufragio dell'individuo e dei valori morali nella

(25) Valéry, *Al lettore di buona fede* cit., p. 11.

(26) *Ibidem*.

(27) *Ibidem*.

nuova società di massa; riflessioni sul metodo, su linguaggio e stile, sul concetto di genio e di creazione, sulla nozione di io, sul tema dell'eterno ritorno, sulla nozione di realtà, sulla materia dei sogni. Ma ricapitolando se stesso, mentre il mondo occidentale sembra toccare, con la guerra e l'invasione nazista, il culmine del proprio disastro, Valéry si propone un giudizio e una sintesi sulla sorte dell'uomo: Faust diviene dunque la figura di questo giudizio [...] (28).

È soprattutto la prima parte, *Lust*, ad essere interessante per un confronto con *The Rake's Progress*. Fin dall'inizio il vecchio Faust, intento a dettare alla signorina Lust le proprie memorie di "protagonista di molte assai stimate opere letterarie e musicali", affronta due temi, quello della consapevolezza del personaggio di essere, appunto, un personaggio, e quello del passato e del diritto che ha l'arte di intervenire a manipolarlo:

Si è scritto così tanto su di me che non so più chi sono. Certo non ho letto tutte quelle innumerevoli opere; e chissà quante ce ne sono, senza dubbio, della cui esistenza non sono stato neppure informato. Ma bastano quelle che ho conosciuto per darmi un'idea singolarmente ricca e molteplice del mio destino. Per questo posso scegliere liberamente il luogo e la data della mia nascita fra parecchi millenni, ugualmente convalidati da documenti e da testimonianze inconfutabili, prodotti e discussi da critici di pari autorità. [...] Da tutto ciò risulta che la mia vita, così come la ricordo, si mescola con tutte queste vite non meno immaginarie, ma non meno autentiche, che mi hanno attribuito. Ma poco importa. Io sono esattamente questo [...]. Il passato è solo un credo. Un credo è un'astensione dei poteri del nostro spirito, che prova ripugnanza a fabbricarsi tutte le ipotesi concepibili sulle cose assenti e a dare a tutte la medesima forza di verità. Ma io non mi sono mai astenuto dal foggiare così quella che doveva essere la mia storia; e di conseguenza io non ho, propriamente parlando, passato. Ciò che ho fatto, ciò che ho voluto fare, ciò che avrei potuto fare giace allo stato di idee, ciascuna ugualmente viva dinanzi a me; ed io mi trovo ugualmente capace di tutte le avventure che la memoria mi ripresenta o che i miei biografi così generosamente mi prestano (29).

Anche Faust, come Tom e il soldato dell'*Histoire*, si presenta nella seconda parte di *Mon Faust* come un giocatore:

Il giocatore custodisce in cuore il segreto del gioco,
 Ma perdita e guadagno sono puntate vane:
 Conosce solo il fuoco che corre nelle vene:
 La sua vita violenta è tutto ciò che vuole,
 Lui che tutte le cose getta dentro quel fuoco!...
 Tu mi hai reso il respiro e credi ch'io sospiri
 Per tutti quei tesori, come i cuori o l'impero,
 E che spero dal mondo un supremo piacere
 Ma il mio superbo spirito sconfisse il desiderio.

(28) Giancarlo Pontiggia, *Valéry "non Faust"*, in Valéry, *Mon Faust* cit., p. 222 s.

(29) Valéry, *Mon Faust* cit., p. 24 ss.

Se ciò che fu non fu che un assurdo dispendio,
Quel che sarà il futuro m'interessa ancor meno (30).

Mefistofele non si limita ad agire realizzando i desideri, ma è l'incarnazione del desiderio, così come Shadow e l'espressione dei desideri di Tom sono un tutt'uno: “[Mefistofele] è ciò che si vuole. Mi capite: ciò che si vuole. Tutto ciò che si vuole, comunque lo si voglia, può essere lui. [...] E aggiungo che si trasforma in un sacco di cose, sotto le quali basta una buona vista per riconoscerlo” (31). Mefistofele, e qui Valéry cita Verlaine, parla italiano con accento russo e, parafrasando Goethe, così si presenta: “Servo, vi ripeto, a ciò che si vuole, in ciò che si vuole; e all'istante, senza chiacchiere, senza contrattazioni. Non faccio la morale agli esseri che mi sono obbligati... Per farla corta, faccio del bene, e faccio il bene che faccio con lo stesso piacere che si prova generalmente nel fare il male” (32).

Mefistofele si lamenta di essere trattato da servitore, pur essendo dotato di “autentica potenza”: “Non si pensa mai a me in modo disinteressato. Triste sorte di tutte le autentiche potenze. Ci prendono per domestici addetti a quei difficili compiti che richiedono qualità sovranaturali...” (33). Anche per Valéry quindi il rapporto di forza superficiale che si crea tra padrone e servitore ne cela uno di segno opposto, in cui il servitore è in grado di compiere ciò che per il suo padrone è impossibile.

Nell'epilogo di *The Rake's Progress*, cioè nel momento in cui anche gli altri personaggi si rivolgono agli spettatori, anche Shadow si lagna di essere costretto ad obbedire agli ordini, mentre preferirebbe non esistere, come molti sostengono: “Day in, day out, poor Shadow / Must do as he is bidden. / Many insist / I do not exist. / At times I wish I didn't” (34). E del ruolo precario che il diavolo riveste nel mondo moderno parla anche il Faust di Valéry a Mefistofele: “Non ti posso nascondere che non detieni più nel mondo l'alta posizione che occupavi un tempo. [...] Non fai più paura. L'Inferno compare solo all'ultimo atto. Non inquieti più lo spirito degli uomini di questa età. [...] Ma i tuoi metodi sono sorpassati, i tuoi giochetti ridicoli...” (35); e ancora insiste Faust: “Non ti posso nascondere che appari piuttosto fuori moda. Non sembri avvertire la spaventosa novità di quest'epoca dell'uomo”. La risposta di Mefistofele è che “L'uomo è sempre il medesimo, e io pure. Persevero” (36). Anche il discepolo di Faust, quando Mefistofele tenta di sedurlo, sostiene che

(30) *Ivi*, p. 213.

(31) *Ivi*, p. 33.

(32) *Ivi*, p. 144.

(33) *Ivi*, p. 41.

(34) “Tutti i giorni il povero Shadow / Deve fare quel che gli chiedono. / Molti insistono / che non esisto. / A volte vorrei che fosse vero”. *Libretti cit.*, p. 92.

(35) Valéry, *Mon Faust cit.*, p. 42.

(36) *Ivi*, p. 49 s.

Satana non esiste più, lui che era la compiacenza in persona. Lo si evocava. Accorrevà. Ci si vendeva. Vi esaudiva... E poi, al momento buono, il più brutto in verità, ci si affrettava a fare tutto il necessario per strappargli dalle grinfie questa cara anima immortale... [...] Insomma, oggi non c'è più anima né Diavolo, e io lo trovo increscioso. Era così semplice, così chiaro, così facile vendere la propria anima a termine, e riscattarla al prezzo più basso, alla liquidazione del corpo (37).

Gli stessi luoghi, lo studio di Faust e il giardino, ritornano tanto in Goethe che in Valéry. La scena del giardino in particolare è cruciale tanto nel *Faust* di Goethe, con la seduzione di Margherita, che in *Mon Faust*, dove invece è il luogo in cui le tentazioni di Mefistofele falliscono (38). Auden e Stravinsky in *The Rake's Progress* recuperano, oltre allo studio (la stanza di Tom, dove lo troviamo intento a meditare) e al giardino, spostato all'inizio, anche la prigione della morte di Margherita, che diviene il manicomio in cui si spegne il protagonista.

Il nuovo desiderio di Faust, il motivo che l'ha spinto a evocare nuovamente Mefistofele, è scrivere un libro “in uno stile di mia invenzione, che permetta di passare e ripassare meravigliosamente dal bizzarro al comune, dall'assoluto della fantasia al rigore estremo, dalla prosa ai versi, dalla più piatta verità agli ideali più... più fragili...” (39), uno stile che rielabora il passato (“Ho imparato dai più grandi a prendere a prestito”) (40), da condensare in una “grande opera, che finalmente mi sbarazzerà fino in fondo di me stesso, dal quale sono già così separato... Voglio finire leggero, sciolto per sempre da tutto ciò che rassomiglia a qualcosa...” (41).

Scrivere è per Faust, secondo quanto gli rimprovera il suo giovane discepolo, “giocare, da gran giocatore annoiato delle proprie abilità, la solita partita di ogni sera alla stessa ora, allo stesso tavolo!” (42). Anche i desideri che questi esprime a Mefistofele (essere forte, essere bello, essere amato, essere ricco) finiscono per confluire nel desiderio, parallelo a quello di Faust, di “essere un maestro” (43). Ma se il discepolo si rende conto da solo della vanità degli altri desideri, su questo è Mefistofele ad aprirgli gli occhi: “Mio caro, c'è una maniera di durare che è una maniera di non durare. Aspettate, guardate un po' là... Tutti quei poeti. [...] Tacciono in coro. Per sempre. [...] Per sempre! Per sempre, vi dico! Sono dei gloriosi silenzi. Nessuno al mondo sa più cantare

(37) *Ivi*, p. 145 s.

(38) Cfr. Hans Robert Jauss, *Goethes und Valéry's Faust: Zur Hermeneutik von Frage und Antwort*, “Comparative Literature”, XXVIII/3, Summer 1976.

(39) Valéry, *Mon Faust* cit., p. 46.

(40) *Ivi*, p. 47.

(41) *Ivi*, p. 48.

(42) *Ivi*, p. 71.

(43) *Ivi*, p. 146 ss.

i loro canti, rifare la loro voce. Tutti i vostri dotti non producono altro che parodie” (44).

Valéry, Auden e Stravinsky dimostrano, smentendo Mefistofele, che le “parodie” fatte da un dotto che sia anche un poeta riescono invece a produrre canti sempre nuovi.

ABSTRACT

Paul Valéry’s *Mon Faust*, published posthumously in 1946, was read by Stravinsky before it was published. He read it a second time some years later while composing *The Rake’s Progress*. *The Rake’s Progress* main characters, Tom Rakewell, who has often been described as a new Faust, and the devil Shadow, have many connections with Valéry’s characters. The master-servant relationship has been described by Auden in his essay *Balaam and his Ass* (1954) as a way to express artistically “the inner dialogue of human personality”, with reference to *Don Giovanni*, who also is a model of *The Rake’s Progress*.

Patrizia Mazzina
Luciano Berio: il gesto della memoria e dell'oblio

Pour nous le passé, en réalité, ne reparait pas tel quel [...]. Tout semble indiquer qu'il ne se conserve pas, mais qu'on le reconstruit en partant du présent (1).

Le parole del sociologo francese Maurice Halbwachs nei suoi *Cadres sociaux de la mémoire* indicano una traccia in cui cercare di ripercorrere le pratiche di identità/esclusione dell'esperienza musicale del passato da parte delle neoavanguardie del secondo Novecento. La scelta di campo è subito netta e definita: la tradizione musicale tonale si pone come elemento rispetto al quale marcare una rivendicata discontinuità. La cultura della neoavanguardia – nell'ansia di proporsi necessariamente come *nuova*, non soltanto verso la tradizione, ma anche rispetto alle esperienze musicali del passato più recente – sembra nascere, essenzialmente, sotto il segno della “negazione” e della “comunicazione della negazione”: la seconda guerra mondiale genera estetiche radicali e di rottura, legate alla volontà di rifondare *ex novo* l'intera pratica musicale. Lo stesso carattere individuale e irriducibile alla norma comune non corrisponde ad una volontà d'espressione soggettiva ma si sviluppa sotto il segno di un linguaggio nuovo completamente sradicato dal suo passato nonché, il più delle volte, programmaticamente in contrasto con esso (2). La serialità rappresenta, per le nuove generazioni di compositori attivi negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, il punto di partenza da opporre, attraverso un totale rifiuto, al neoclassicismo di stravinskiana memoria (3). D'altronde, le contrapposizioni vecchio-nuovo, restaurazione-progresso, passato-futuro, trovano le loro legittimazioni teoriche nella filosofia adorniana (*Filosofia della musica moderna* del 1949), vale a dire in quell'estetica di non-riconciliazione, sostenuta appunto da Adorno, che caratterizzerà generalmente le avanguardie musicali fino al termine degli anni Sessanta (in particolare con Nono e con Zimmermann), manifestandosi sotto il segno di una vera e propria rivolta e di

(1) “Per noi il passato, in realtà, non riappare tale e quale [...]. Tutto sembra segnalare che esso non si conserva, ma che lo si ricostruisce sulla base del presente”. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1925, p. X, XI.

(2) Philippe Albèra, *Modernità: il materiale sonoro*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, vol. I, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 120.

(3) *Ivi*, p. 121.

una lotta contro tutti i valori tradizionali (4). In Germania, per un compositore del Novecento come Stockhausen, ogni forma di continuità con il passato sarebbe stata a dir poco problematica. Stockhausen opta, fin da subito, per un “grado zero della scrittura” (5) che coincide, di fatto, con il trasferimento dei valori espressivi all’interno della nuova strutturazione del materiale e della forma. Avvalendosi di rari esempi storici (il Webern “seriale” e il Messiaen del *Mode de valeurs et d’intensités*), Stockhausen sviluppa un pensiero radicale, basato, essenzialmente, sulla sperimentazione e sul rifiuto di ogni riferimento formale, stilistico o linguistico del passato (6).

È nel 1952 che Boulez, solo per citare un ulteriore esempio, scrive, sulla rivista “The Score”, un articolo dal titolo *Schönberg è morto* (7), piuttosto

(4) Si fa qui riferimento alla celebre contrapposizione proposta da Adorno ne *La filosofia della musica moderna* tra il “progresso” (termine legato all’ideologia marxista e alla concezione della storia espressa da Webern nelle sue conferenze sulla nuova musica) rappresentato da Schönberg, e la “restaurazione” (termine utilizzato dallo stesso Schönberg) incarnata da Stravinsky. Attraverso questa biforcazione di strade, Adorno poneva i compositori della nuova generazione di fronte ad una scelta essenziale, tanto estetica quanto etica. *Ibidem*. Cfr. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1949; tr. it. di Giacomo Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 2002.

(5) L’espressione rievoca il titolo di un famoso saggio di Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, per l’appunto. (Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura. Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 2003) nel quale Barthes si pone il problema di capire se può esistere un grado zero della scrittura, ovvero un grado di innocenza della scrittura priva di ogni segno, una scrittura neutra come la scrittura cosiddetta *bianca* di Albert Camus e di Maurice Blanchot o quella, per così dire, *parlata* di Raymond Queneau. Secondo Barthes la *scrittura bianca* è una scrittura amodale, neutra, proprio come l’indicativo sarebbe un *grado zero* del modo tra il congiuntivo e l’imperativo o, ancora, come in inglese il neutro *it* rappresenterebbe la strada intermedia tra il maschile (*he*) ed il femminile (*she*). La *scrittura bianca* è come se si ponesse agli antipodi di una scrittura intellettuale, manifestandosi in una sorta di impassibilità e trasparenza totale che lasciano al pensiero tutta la responsabilità. Il *grado zero* della scrittura, escludendo la forma, esclude automaticamente anche la storia, rifiutando così ogni problematica del linguaggio e ogni problematica della società. Per quanto riguarda, invece, la *scrittura parlata*, Barthes pone come esempio non solo Queneau, ma anche Proust, considerato come il primo autore ad aver usato questa tipologia di scrittura, contornando i linguaggi particolari dei suoi differenti personaggi. Nelle differenze oggettive esistenti tra i diversi livelli di lingua, tra lo scritto e l’orale, la lingua diventa così plurale, diversa. La fuga della scrittura può consistere, dunque, secondo il ragionamento proposto da Barthes, nel trascrivere il parlato. L’utilizzo dei materiali proposti da Barthes nell’ambito di un discorso intorno ai problemi della lingua e del linguaggio può essere similmente applicato alle problematiche relative alla scrittura musicale del secondo Novecento. Non è un caso che Stockhausen utilizzi, forse inconsapevolmente, proprio la stessa terminologia di Barthes, condividendo dunque con quest’ultimo l’esigenza di un ripensamento complessivo della scrittura. Cfr. Luis-Jean Calvet, *Roland Barthes. Un regard politique sur le signe*, Paris, Payot, 1973; tr. it. di Giuseppe Mininni, *Roland Barthes. Uno sguardo politico sul segno*, Bari, Dedalo Libri, 1978.

(6) Albèra, *Modernità: il materiale sonoro*, cit., p.123.

(7) Pierre Boulez, *Schönberg è morto*, in *Relevés d’apprenti*, Paris, Editions du Seuil, 1966; tr. it. di Luigi Bonino Savarino, *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, pp. 233-239.

esplicito nella presa di distanza rispetto all'applicazione del metodo dodecafonico operata dal compositore austriaco. È lo stesso Boulez a parlare, come ci ricorda Jan-Jacques Nattiez ne *Il Combattimento di Crono e Orfeo*, dell'orrore del ricordo (a proposito di Désormière) o, ancora, dell'elogio dell'amnesia (contro lo Stravinsky neoclassico) e del fascino dell'anonimato (in riferimento all'esperienza della sua *Terza Sonata*) (8).

Come scrive l'egittologo tedesco Jan Assmann, “la cultura del ricordo è, innanzitutto, un riferimento al passato, un passato che nasce nel momento in cui si diventa consapevoli di una differenza tra ieri e oggi”(9); in tal senso, pur se in una condizione di programmatica negazione, la neoavanguardia si trova a dover costantemente misurarsi con il passato prossimo e remoto e, di conseguenza, con la dimensione del ricordo. È sempre Jan Assmann, d'altronde, a spiegarci i meccanismi di antagonismo o dualismo endoculturali attraverso i quali avviene l'intensificazione distintiva delle formazioni culturali mediante il fortificarsi della loro “struttura limitica”: il dualismo tra la Nuova Musica e la *vecchia* retorica tonale, tra la *nuova* e la *vecchia* cultura, polarizza il contrasto dove i simboli dell'una rappresentano sempre la negazione o il rovesciamento dell'altra. “In tal modo la cultura ottiene un senso primariamente distintivo ('limitico'): si fa una cosa in una determinata maniera soprattutto perché gli altri la fanno diversamente e perché si vuole rimarcare la propria non appartenenza a questi altri” (10).

Il complesso intreccio di piani delineato da Assmann apre la porta alla problematica della rappresentazione del “passato” musicale con cui opera la neoavanguardia. Bisogna dunque chiedersi come possa mettersi a lavorare il compositore ove consideri che, quando si parla di alterità della tradizione musicale, a essere in questione non è la tradizione musicale in sé, quasi ch'egli avesse gli strumenti per materializzarne un'ontologia, ma la rappresentazione che della tradizione stessa la neoavanguardia culturale ha costruito di volta in volta e per scopi differenti.

Nel muoverci in questa prospettiva, accettando dunque come matrice ineliminabile del lavoro gli scarti inesorabilmente dettati dal concetto di rappresentazione, ci si rende presto conto che la problematica del gesto in Berio è fittamente legata a un quadro culturale intimamente pluripolare. Infatti, nel momento in cui si accetta la possibilità che la costruzione dell'alterità del passato musicale

(8) Jean-Jacques Nattiez, *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993; tr. it. di Francesca Magnani, *Il combattimento di Crono e Orfeo, Saggi di semiologia musicale applicata*, Torino, Einaudi, 2004, p. 95.

(9) Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), 1992; tr. it. di Francesco de Angelis, *La memoria culturale. Struttura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997, p. 7.

(10) *Ivi*, p. 123.

implichi un contesto intessuto di rappresentazioni di gruppo pre-formate, si può constatare l'esistenza di una serie di costrutti metaforici e concettuali già disponibili, i quali interagiscono con quelle associazioni ed analogie che servono a dare forma alle stesse rappresentazioni di gruppo. Misurare i termini, le occasioni, gli effetti delle operazioni discorsive proposte da Berio consente di identificare sia il riconoscimento del passato-altro, sia l'operazione di costruzione di un'identità musicale, nonché il ruolo riconosciuto al gesto in musica, incorporandolo nella dimensione cognitiva della quale è responsabile, perché elemento abilitato a compiere delle enunciazioni significative.

Luciano Berio, nell'introduzione alle sue lezioni americane – dal titolo quanto mai allusivo alle relazioni tra memoria/oblio e dimensione del tempo e della storia – *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, esordisce dicendo:

non ho intenzione di occuparmi di musica come rassicurante mercanzia emotiva per l'ascoltatore o come rassicurante bagaglio procedurale per il compositore. Mi piace invece leggere o ascoltare la musica che si interroga, ci interroga e ci invita a una costruttiva revisione o, addirittura, a una sospensione del nostro rapporto col passato e a una sua riscoperta sulle tracce di percorsi futuri" (11).

Dunque, elementi del *proprium* dell'attualità vengono spostati all'esterno, l'attualità in questione è lo spazio marcato dall'ovvio, dal familiare, da ciò che definisce i contorni di un'*episteme* accettata senza discussione (musica come rassicurante mercanzia emotiva per l'ascoltatore o come rassicurante bagaglio procedurale per il compositore). Al contrario è l'esteriorità ciò che guida la strategia discorsiva verso il conferimento al passato-altro di un ruolo riconoscibile (a una sospensione del nostro rapporto col passato e a una sua riscoperta sulle tracce di percorsi futuri). Mentre il sottotitolo del libro deriva dalle "lezioni americane" di Calvino (denominazione italiana delle *Norton Lectures*), il titolo viene direttamente dall'azione musicale *Un re in ascolto* (1984), su testi dello stesso Calvino. Le ultime parole cantate da Prospero, il protagonista, nell'interrogare la voce ed il silenzio, recitano infatti:

la memoria custodisce il silenzio
ricordo del futuro la promessa
quale promessa? Questa che ora arrivi
a sfiorare col lembo della voce
e ti sfugge come il vento accarezza
il buio nella voce il ricordo
in penombra un ricordo al futuro.

L'interazione dialettica tra passato e presente, memoria e oblio, fanno da sottofondo ideale alle lezioni americane raccolte da Berio, pur senza abbandonare mai quell'incrollabile fiducia nel futuro e nelle possibilità

(11) Luciano Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006, p. 5.

offerte dalla musica di poter creare un dialogo costante tra passato, presente e futuro (12). In Luciano Berio la dimensione del ricordo, lo sguardo al passato, il gioco della memoria divengono, rispetto alle scelte di molti compositori a lui contemporanei, un esercizio intellettuale, un gesto estremamente complesso e che corrisponde pienamente a quell'idea di artigianato musicale che caratterizza il comporre di Berio:

Per tentare strade nuove, occorre padroneggiare il passato, la storia dalla quale si proviene. Occorre capire, penetrare e amare i grandi di un tempo, che furono straordinari innovatori nel loro tempo. E nel conoscerli e amarli, occorre fare il proprio dovere, nel proprio tempo: cioè, non imbalsamarli in modo consolatorio, ma attingere, da loro, la forza per provare nuovi linguaggi (13).

Rispetto al mondo culturale della Nuova Musica Berio non fu certo un escluso, anzi ne fece brillantemente parte, tuttavia attraverso formule e percorsi del tutto personali. L'eccentricità delle scelte di Berio rispetto ai punti di riferimento dominanti nelle avanguardie europee della generazione del dopoguerra risalgono, in misura sicuramente determinante, alla costellazione culturale che in quegli anni egli seppe costruirsi: la linguistica, l'opera di Joyce, l'antropologia strutturale di Lévi-Strauss, gli studi sulla fonetica e sul canto popolare. Sono punti di riferimento essenziali e che, al tempo stesso, dimostrano una certa distanza rispetto alle forme di determinismo strutturalista che inceppavano le avanguardie della Nuova Musica (14). Rispetto ai compositori suoi contemporanei, Berio percepisce le esigenze del reale da un punto di vista sostanzialmente diverso e forse, a tratti, più dinamico:

Durante i primi anni dei "ruggenti anni Cinquanta" c'era un bisogno comune di cambiare, di approfondire e di sviluppare l'esperienza seriale e c'era il bisogno, per alcuni, di rifiutare la storia e per altri, più responsabili, di rileggerla e di non accettare più nulla a scatola chiusa. Ognuno di noi dava un diverso contributo a un'importante evoluzione della musica. Io sono arrivato a Darmstadt più tardi degli altri anche perché avevo problemi di sopravvivenza materiale. Nel 1953 Stockhausen era il perno dei *Ferienkursen*, Pousseur ne era l'ingranaggio speculativo, Boulez lo spirito analitico e Maderna era il buon padre. A parte le congerie di persone, di musicisti avventurieri, di venditori di tappeti, di anticaglie, di grafismi, di gesti politici e di toccasana musicali che facevano talvolta assomigliare i *Ferienkursen* di Darmstadt a una Bauhaus trapiantata in un "mercato delle pulci", quegli anni furono, a dir poco, fondamentali (15).

(12) *Ivi*, p. XI s.

(13) Goffredo Bettini, *Un ricordo di Luciano Berio*, in Andrea Zaccaria, Edoardo Sanguineti (a cura di), *Berio il passato nel presente*, Milano, Musicom, 2004, p. 19.

(14) Enzo Restagno, *Berio e la tradizione*, in *Berio il passato nel presente*, cit., p. 24.

(15) Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, Roma-Bari, Ed. Laterza, 2007, p. 65.

Come ricorda lo stesso Assmann, ogni cultura sviluppa quella che si potrebbe definire la sua *struttura connettiva*. Essa agisce, sostanzialmente, istituendo collegamenti e vincoli entro due diverse dimensioni: quella sociale e quella temporale. Lega l'uomo al suo prossimo creando, in quanto "universo simbolico", uno spazio comune di esperienze, di attese e di azioni, che conferisce fiducia e orientamento grazie alla sua forza legante e vincolante. La *struttura connettiva* interviene stabilendo, nell'ambito di una comunità, quel senso di appartenenza e identità, capace di legare il singolo individuo ad un ipotetico "noi". La neoavanguardia musicale, negli anni Cinquanta e Sessanta, elegge il serialismo integrale come propria *struttura connettiva*, come momento di rottura con il passato, spazio di condivisione e costruzione di nuovi linguaggi musicali. Ciò si evince in maniera particolarmente evidente nelle dichiarazioni e negli appelli collettivi lanciati da Boulez in numerosi suoi scritti:

Perché, anzitutto, non giocare al franco tiratore per qualche istante? Sembra che la maggior parte dei nostri contemporanei non abbia coscienza di quello che è successo a Vienna con Schoenberg, Berg e Webern. Per questo, anche se diventa fastidioso, occorre ancora descrivere loro, spogliato di ogni leggenda profetica e di ogni stile esclamativamente ammirativo, il procedimento reale dei tre Viennesi. Gli stessi dodecafonisti del resto sono in parte responsabili del malinteso esistente a riguardo. Organizzando dei *congressi* – come degli specialisti che giocano a cerimonie d'iniziazione per gente timorata dalla mente ristretta –, falsamente dottrinali, assurdamente conservatori, troneggiano, stupidamente soddisfatti, per la maggior gloria dell'*avanguardia*. Hanno adottato il sistema seriale sia con il confortevole pensiero che al di fuori dell'ortodossia vi è soltanto volgare ipocrisia sia nell'intenzione di prepararsi qualche salutare *parapetto*. Atteggiamento che non ha neppure più il vantaggio di essere dubbio. [...] cosa concludere? L'inatteso: a nostra volta, affermiamo che qualsiasi musicista che non abbia sentito – non diciamo capito ma proprio sentito – la necessità del linguaggio dodecafonico è INUTILE. Tutta la sua opera si colloca al di qua della necessità della sua epoca (16).

L'aggressività verbale con la quale Boulez affronta, nella citazione appena riportata, quella che egli stesso definisce come la "necessità della sua epoca", ossia la necessità storica di riconoscersi e diffondere il verbo del serialismo dodecafonico, sembra distinguere con forza e con toni sprezzanti il "noi" dell'avanguardia da un ipotetico "voi" costituito da tutti coloro che non sono riusciti ad ascoltare e a comprendere, secondo il punto di vista di Boulez, quella stessa necessità. Ridefinire l'identità significa sempre anche costruire una nuova memoria. Questo vale, naturalmente, tanto per l'individuo quanto per la collettività e si riflette, ad esempio, nella riscrittura dei libri di storia, nell'abbattimento dei monumenti o nel cambiare il nome degli edifici o degli spazi pubblici. Una memoria "selettiva", che spesso vuole riscrivere i propri

miti, i propri eroi, le proprie origini, la propria storia e, dunque, la propria identità a partire dall'immagine che intende costruire di sé (17).

In un saggio del 1958 dal titolo *Die Entwicklung der Reihentechnik* ("Lo sviluppo della tecnica seriale") Nono proclama solennemente il dogma che legittima storicamente la musica seriale:

Altezza, ritmo, dinamica, timbro e forma, ed infine anche l'elemento temporale, così come le loro funzioni, tutti i soprannominati fattori fanno la loro comparsa. Fra gli inizi della dodecafonìa ed il suo stato attuale predomina l'assoluta continuità storica e logica, non esiste alcuna "rottura" (18).

La scuola musicale di Damstadt, dal canto suo, ha ulteriormente enfatizzato quella dimensione, se vogliamo, anche mitica; il luogo ideale entro il quale poter elaborare concettualmente la *struttura connettiva* della neoavanguardia, il luogo del "noi" della Nuova Musica. La neoavanguardia nell'identificare la propria identità nel serialismo opera, in termini strutturali, una frattura radicale rispetto alla tradizione musicale: non si tratta soltanto di riconoscere un nuovo tipo di struttura o di organizzazione in un fenomeno sonoro, quanto piuttosto di progettare strutture in grado di generare fenomeni sonori (19).

Nell'affrontare l'arduo compito di rinnovamento radicale del sistema musicale i compositori seriali non si limitano esclusivamente all'ideazione di strutture compositive astratte ma, seguendo una strategia ben più articolata e razionale, associano ad esse un ampio ambito speculativo attraverso l'elaborazione di sistemi di relazioni dotate di senso all'interno del nuovo universo sonoro. Si tratta, dunque, di un impegno speculativo che si realizza tanto nella fase di progettazione e sperimentazione, quanto nella parallela operazione di sistematizzazione teorica. I compositori seriali inaugurano, nei fatti, un progetto quanto mai ambizioso che, al di là della ravvicinata prospettiva della singola opera d'arte, intende articolarsi tanto nell'indagine sperimentale sul materiale musicale quanto nell'ideazione di strutture, in vista dell'elaborazione di un nuovo sistema musicale flessibile (20). Come scrive Boulez a proposito dello sforzo collettivo tendente a creare una nuova grammatica e una nuova poetica musicale:

Non si veda soprattutto in queste ricerche, un "ritorno" alla prospettiva, o all'architettura; si tratta di nozioni del tutto nuove alle quali vogliamo ricorrere; i

(17) Cfr. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnissen*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), 1999; tr. it. di Simona Paparelli, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

(18) Luigi Nono, *Die Entwicklung der Reihentechnik*, in "Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik", I, 1958, p. 25.

(19) Michela Garda, *Lo strutturalismo musicale tra arte e scienza*, in *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, a cura di Gianmario Borio, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 115.

(20) Ivi, p. 118.

fallimenti rimbombanti del neoclassicismo ci hanno messo in guardia con sufficiente brutalità per essere tentati di ricominciare una derisione simile.

Queste riflessioni sulla composizione dell'opera musicale ci fanno sperare in una nuova poetica, in un modo diverso di ascoltare. [...] Auguriamo all'opera musicale di non essere quel seguito di comportamenti da visitare senza scampo gli uni dopo gli altri; sforziamoci di pensarla come un campo dove si possa, in un certo senso, scegliere la propria direzione. Utopie? Ci si lasci realizzare... appena il tempo di polverizzare certe abitudini già vecchie. In quanto alla grammatica e alle pedanterie, d'ora innanzi ce ne asterremo – il proselitismo non è esasperante? (21)

La scuola di Darmstadt si rivela una vera e propria comunità musicale di studio e insegnamento: apparentemente indipendente dal principio di autorità, di fatto rappresenta un ideale che, nella realtà delle esperienze, mostra presto l'eterogeneità di forme di comunicazione diverse, e spesso anche in contrasto l'una con l'altra, ma tutte impegnate nella fiducia di un rinnovamento del linguaggio musicale dell'avvenire. Darmstadt incarna così l'idea istituzionalizzata dell'avanguardia postbellica (22). La cultura della neoavanguardia, tuttavia, per definirsi tale, necessita di quel filo che lega lo ieri all'oggi, “modellando e mantenendo attuali le esperienze e i ricordi fondanti, e includendo le immagini e le storie di un altro tempo entro l'orizzonte sempre avanzante del presente, così da generare speranza e ricordo” (23).

Sempre nell'ambito degli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt, nel 1959, è ancora Nono a riflettere intorno alle relazioni tra Nuova Musica e senso della storia, in una lezione dal titolo “Presenza storica nella musica d'oggi”:

Oggi regna la tendenza, sia nel campo creativo che in quello critico-analitico, a non voler integrare un fenomeno artistico-culturale nel suo contesto storico, cioè a non volerlo considerare in rapporto alle sue origini e agli elementi che l'hanno formato, non in rapporto alla sua partecipazione alla realtà presente e all'efficacia su di essa, né in rapporto alle sue capacità di proiezione nel futuro, ma esclusivamente in se stesso, solo in relazione a quel preciso istante in cui si manifesta.

Non solo si rifiuta ogni inserimento nella storia, ma si rifiuta senz'altro la storia stessa e il suo processo evolutivo e costruttivo. [...] coloro che si illudono, a questo modo, di poter iniziare *ex abrupto* una nuova era, in cui tutto debba essere programmaticamente nuovo, e vorrebbe crearsi così una possibilità assai comoda di porre automaticamente se stessi come principio e fine, come verbo evangelico. Programma questo, affine al gesto anarchico del lancio di una bomba, come unica e ultima possibilità per provocare una fittizia tabula rasa, atto di disperata reazione a una situazione non ancora storicamente e coscientemente superata (24).

(21) Boulez, *Ricerche ora*, in *Note di apprendistato*, op. cit., p. 32 s.

(22) Hermann Danuser, *Darmstadt: una scuola?*, in *Enciclopedia della musica*, vol. I, *Il Novecento*, cit., p. 168 s.

(23) Assmann, op. cit. p. XII.

(24) Luigi Nono, *Presenza storica nella musica d'oggi*, in Luigi Nono, *La nostalgia del futuro*.

La polemica di Nono si rivolge, principalmente, alle scelte artistiche di coloro che, come John Cage, hanno provocato, secondo Nono, una notevole confusione in Europa. Nono contesta a Cage soprattutto la sua concezione atemporale (e quindi astorica), il suo, se vogliamo, disimpegno, la sua indifferenza verso il momento storico - dal punto di vista di Nono - nonché la sua scarsa sensibilità per quello "slancio costruttivo che è proprio del rivoluzionario" (25). Nono non apprezza di Cage l'abbandono al caso e a criteri compositivi guidati dalla totale indeterminatezza dei materiali e dei risultati:

Quanto a John Cage, per documentare a priori la sua concezione atemporale, egli si serve di un altro metodo (e questo apparentemente senza dover sacrificare la sua indifferenza al contemporaneo momento storico). Egli si rifà a pensieri e sentenze di alcuni saggi del cinese celeste impero.

Queste massime si lasciano utilizzare a meraviglia finché si tace che, nell'epoca di cui esse danno fedele testimonianza, l'abolizione del processo storico di evoluzione faceva parte del programma religioso e politico delle dinastie dominanti, con lo scopo di evitare che il tempo nel suo procedere potesse sgretolare la tirannica struttura sociale dell'epoca.

Ma il cinese celeste impero è crollato, la sua struttura spirituale è scomparsa, e il processo storico ha smentito tutti i suoi documenti programmatici, smascherandoli come un vano tentativo di assottigliare il proprio io. Così la sentenza di Daisetz Teitaro Suzuki "... viveva nel IX o nel X o nell'XI o nel XIII o nel XIV secolo" (26) riportata da John Cage all'inizio del suo saggio pubblicato nei recenti "Darmstädter Beiträge", non ha assolutamente nulla da dire all'attuale necessario pensiero storico (27).

Dal punto di vista di un compositore politicamente impegnato come Nono, è evidente quanto le scelte anarchico-ecologiste di Cage, sull'esempio di Thoreau, appaiano come una sorta di superficiale qualunquismo: "la cessazione di ogni attività spirituale porta da un lato alla passività individuale, dall'altro a un'attività del materiale, della cui oziosa contemplazione sembra a taluni che l'esperienza musicale dovrebbe accontentarsi nel futuro" (28). Berio, dal canto suo, non sembra affatto condividere le posizioni di Nono:

È vero, dunque, che i materiali della musica sono sempre materiali storici e genericamente linguistici (anche quelli di J. Cage e, parallelamente, di M. Duchamp),

Scritti scelti 1948-1986, a cura di Angela Ida De Benedictis-Veniero Rizzardi, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 147 s.

(25) *Ibidem*.

(26) John Cage, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, in "Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten", n. 2, 1959, pp. 46-53, 46; traduzione di H. K. Metzger (ed. ingl.: *History of Experimental Music in the United States*, in *Silence. Lectures and Writings*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1971, p. 67; tr. it. a cura di Renato Pedio, *Storia della musica sperimentale negli Stati Uniti*, in *Silenzio*, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 48-55.

(27) Nono, cit., p. 149 s.

(28) *Ibidem*, p. 151.

poiché conservano sempre un legame almeno gestuale e morfologico con precedenti esperienze che, proprio in virtù del loro pre-cedere, della loro estraneità e del loro carattere metastrutturale, sono pur sempre riferibili a un disegno, a un continuo storico in cui l'opera (o l'anti-opera, come nel caso dei *Silenzi* di J. Cage o degli *Orinatori* di M. Duchamp) viene a trovarsi spontaneamente e casualmente installata. Ma questa è una condizione tipica della nostra cultura: cos'altro fare se non esserne fieri, consapevoli e responsabili, invece di indulgere in un vuoto arzigogolare sulla possibilità di rifiutare, appunto, quella condizione? (29)

Berio parla, nella citazione appena riportata, di un *legame gestuale* tra le diverse esperienze artistiche che hanno preceduto le esperienze successive o quelle di là da venire. Un legame, come dice lo stesso Berio, tanto *gestuale* quanto *morfologico*.

Secondo Berio, quella de-funzionalizzazione e de-contestualizzazione dei comportamenti musicali, così come quel pervicace e a tratti mistico distacco tra pensiero e realizzazione acustica, parallelamente all'ironia dei parossistici gesti sociali, hanno avuto anche effetti incredibilmente positivi come l'effetto liberatorio prodotto, ad esempio, dalla musica di Cage, che rimanda all'irriverente gesto pittorico dei baffi nella *Gioconda* di Duchamp; hanno inoltre contribuito ad aprire uno spazio, forse più virtuale che reale, di ricerca musicale non applicata, svincolata da funzioni e da risultati specifici e da principî regolatori esplicitamente musicali (30).

Ritorniamo così al punto di partenza, o, se vogliamo, al punto centrale del nostro lavoro, riassunto dal titolo: *Luciano Berio: il gesto della memoria e dell'oblio*.

Il rapporto costruito dalla neoavanguardia attraverso la funzionalizzazione della tradizione musicale in termini di brusca rottura, o se si vuole di negazione identitaria della stessa, viene spostato da Berio su un altro piano in cui è l'elemento gestuale ad essere centrale. In questi termini il gesto nella produzione del compositore ligure non è più elemento espressivo volto a definire una discontinuità marcata delle proprie scelte compositive dalla tradizione, ma tratto significativo volto ad operare un intreccio di appropriazione ed espropriazione del passato in musica. Si parla qui di appropriazione per indicare che l'elemento gestuale comporta una riduzione dell'alterità del passato a variazione necessaria del medesimo. Il tratto della tradizione tonale viene mostrata non com'è ma come potrebbe essere, è una tradizione appropriata, addomesticata, che viene resa parte integrante del sistema cognitivo del compositore. Con espropriazione si fa, invece, riferimento al fatto che in seno a questo processo il passato cessa di essere altro, per divenire lo specchio in cui l'autore può certificare la propria posizione rispetto agli orizzonti di senso che costituiscono l'attualità.

(29) Luciano Berio - Fedele D'Amico, *Nemici come prima. Carteggio 1957-1989*, Milano, Rosellina Archinto, 2002, p. 47 s.

(30) Berio, *Un ricordo al futuro*, cit., p. 16.

Il significato della parola *gesto*, applicato alla poetica di Berio, implica una molteplicità di significati estetico-sintattico-musicali che oltrepassano la semplicistica riduzione concettuale che lega il gesto musicale al gesto “performativo” dell’interprete, l’azione priva di scopo, l’*happening*. Il gioco della memoria acquista, nella poetica beriana, un valore ed un significato specificamente gestuale sia che si tratti di trascrivere pagine tratte dal repertorio musicale tradizionale, sia che si tratti di rielaborare e rimescolare i materiali del passato in un raffinato e caleidoscopico esercizio di citazioni, in funzione di prospettive e orizzonti futuri.

Anch’io ho trascritto molto e, quando non ci sono ragioni pratiche o personali, le mie trascrizioni sono sempre dettate da considerazioni analitiche. Ho sempre pensato che il miglior commento possibile di una sinfonia fosse un’altra sinfonia. Credo che la terza parte della mia *Sinfonia* sia l’analisi più completa e profonda che avrei mai sperato di condurre dello Scherzo della Seconda Sinfonia di Mahler. La stessa cosa è vera per il mio *Rendering* per orchestra, che è il mio atto d’amore per Schubert e gli schizzi per quella che sarebbe stata la sua ultima Sinfonia in re maggiore (D. 936A), che l’hanno impegnato nelle ultime settimane di vita. Con la mia trascrizione per orchestra dei *Lieder* giovanili di Mahler ho voluto portare alla luce le presenze nascoste nella parte pianistica: Wagner, Brahms, il Mahler maturo e i criteri di orchestrazione a lui successivi (31).

L’assimilazione deliberata di materiali eterogenei nell’elaborazione compositiva di Luciano Berio, in particolare nei lavori fino alla fine degli anni Sessanta, costituisce una cifra stilistica imprescindibile del compositore ligure e, nei fatti, rende possibile quel contatto continuo con la dimensione dello spazio temporale, così come accade, ad esempio, in *Sinfonia* (1968-69), specie nella terza e ultima parte, costituita da un commento sullo scherzo della seconda sinfonia di Mahler, sul cui testo si sovrappongono altri materiali di densità armoniche differenti derivati in parte dal repertorio orchestrale di tradizione ed in parte creati dallo stesso Berio (32).

Proprio in questa terza parte di *Sinfonia*, nel riutilizzo dei materiali “storici”, Berio attraversa la pagina mahleriana sovrapponendo e facendo interagire materiali sempre diversi, molti dei quali tratti da citazioni di altri compositori: contrapposti alla diatonicità predominante di Mahler compaiono, ad esempio, armonie più ricche recuperate da Ravel, Strauss e Debussy, l’atonalità della seconda scuola viennese nonché poderosi *clusters* orchestrali cromaticamente saturi (33). La varietà armonica innescata dallo Scherzo di Mahler nella sua forma originale così come nella sua rielaborazione viene così ulteriormente amplificata dalla sovrapposizione delle citazioni tratte da alcuni momenti significativi della storia della musica occi-

(31) *Ibidem*, p. 35.

(32) David Osmond Smith-Nicola Bernardini, *Suonare le parole*, Torino, Einaudi, 1994, p. 10.

(33) *Ibidem*, p.61.

dentale. Si tratta di una sorta di omaggio, da parte di Berio, ai maestri del passato che si distinsero, al pari di Mahler, soprattutto per le doti di orchestrazione. Berio guarda all'indietro a Berlioz – il grande precursore di Mahler nell'arte dell'orchestrazione –, alla tradizione tedesca di Brahms, Beethoven e Bach, e in avanti rivolge uno sguardo che giunge fino a Webern e alla scuola di Darmstadt (34).

La “nascita del passato”, il gesto della memoria in Berio, oltre a costituire un raffinato gioco intellettuale, rappresenta un vero e proprio percorso nella storia, nel ricordo di un passato vicino e lontano nuovamente vivificato attraverso uno straniante gioco di sovrapposizioni e trasformazioni. Un esercizio compositivo basato essenzialmente sulla coordinazione del molteplice:

Per chi ha sensibilità musicale oggi anche l'aria dà la possibilità di assimilare funzioni armoniche. Perché mai come ora il nostro orecchio è esposto ad una molteplicità enorme di sensazioni musicali: si tratta poi, certamente, di riordinarle, di saperle sistemare; e per me lo studio del contrappunto, è ancora necessario, dovrebbe in ogni caso costituire la prima disciplina intellettuale del musicista. La coordinazione del molteplice è una condizione essenziale alla sopravvivenza non solo musicale (35).

Per Berio, dunque, il *degré zéro de la musique*, la *tabula rasa* evocata da Stockhausen così come, in vario modo, dai profeti della neoavanguardia, non può materialmente esistere. La tendenza di Berio a lavorare con la storia, estraendo e trasformando consapevolmente “minerali” storici da assorbire successivamente in processi gestuali e materiali musicali non storicizzati, riflette il bisogno del compositore di inserire organicamente una nell'altra “verità” musicali, per poterne aprire lo sviluppo a diversi gradi di familiarità, e ampliarne così il disegno espressivo e i diversi livelli percettivi (36).

La distinzione fra memoria lunga e memoria breve, fra memoria individuale, memoria collettiva e memoria storica, nella musica, sembra farsi indistinta e sembra talvolta avvolta nella penombra. In quella penombra tutto sembra diventare utile e si fa strada l'idea che in tutte le cose ci sia un'intrinseca complementarità. Nella luce di quel tramonto le opzioni più radicalmente diverse coesistono: Mendelssohn riscopre Bach, nasce la filologia musicale, la storia diventa scienza, mentre il compositore e l'ascoltatore cominciano a fare i conti con una memoria che tende a isolare le opere dalle circostanze che le hanno originate (37).

È ancora Assmann a scrivere: “Ogni rottura profonda della continuità e della tradizione può portare alla nascita del passato, segnatamente quando dopo una rottura del genere si tenta di ricominciare da capo. I nuovi inizi, i rinascimenti, le

(34) Ivi, p. 73.

(35) Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Luciano Berio*, in “Nuova Rivista Musicale Italiana” n. 2, marzo/aprile 1969, p. 269.

(36) Berio, *Intervista sulla musica*, cit., p. 72.

(37) Berio, *Un ricordo al futuro*, cit., p. 54.

restaurozioni si presentano sempre sotto la forma di una ripresa del passato” (38). Nel caso di Berio la citazione, il ricordo, il gesto della memoria non si traducono in un nostalgico recupero del passato, rassicurante bagaglio culturale in cui poter ritrovare l’immobilità della conservazione. La citazione del passato rientra a pieno titolo tra i materiali sonori da plasmare, rimodellare e trasformare, ed in questa prospettiva anche l’utilizzo dell’elaborazione elettronica offre la possibilità di poter ulteriormente esplorare le *chances* racchiuse in quel materiale.

Creare significa, per Berio, trasformare materiali preesistenti piegandoli a nuove funzioni e articolandoli in nuovi contesti, piuttosto che creare dal nulla secondo prospettive totalmente ignote (39). La musica di Berio non immobilizza il passato, anzi, è continuamente in movimento: le trasformazioni apportate ai materiali del passato li rendono, nei fatti, continuamente utilizzabili, perennemente in moto, fino a quando la memoria non diventa un’amnesia volontaria, un modo di dimenticare consapevole, che conduce alla scoperta di sentieri inesplorati:

Ci sono mille modi di dimenticare la musica e a me interessano i modi attivi di dimenticarla piuttosto di quelli passivi e inconsapevoli. In altre parole, mi interessano le amnesie volontarie, anche se il desiderio e il tentativo di possedere e di ricordare tutta la storia, di tutti i tempi e di tutti i luoghi, è un aspetto costitutivo del pensiero moderno; e anche se i mezzi per soddisfare questo desiderio certamente oggi non mancano. [...] la conservazione del passato ha un senso perché anche l’ascoltatore più sprovveduto sa che la musica non si appende a un muro, fatta e finita. La musica si esegue, è in continuo movimento ed è sempre *in progress*, soprattutto quando non c’è un codice permanente che garantisca una continuità fra la mente del compositore e le mani dell’esecutore, o un nesso di relazioni percepibili fra matrici strutturali e livelli di articolazione (40).

Berio fa riferimento, in particolare, alle formule del ricordo che portano, soprattutto nell’ambito della società moderna – epoca della riproducibilità dell’opera d’arte, della discografia ecc. – ad utilizzare il passato come un bene di consumo contemporaneo a chi ascolta. Tale tendenza è giustificata dal fatto che il passato, per l’ascoltatore, è la risorsa più disponibile del sapere musicale; tuttavia questa tendenza spesso assume, secondo Berio, i caratteri di un’inconsapevole frustrazione ideologica, avendo alle sue radici non tanto un plausibile codice di valori musicali, quanto, piuttosto, condizionamenti di mercato (41).

La conservazione del passato può, quindi, assumere un valore anche negativo, nel momento in cui diventa un modo per dimenticare la musica. Spesso accade che l’esecuzione musicale possa vivere di vita autonoma, divenendo così una sorta di mercanzia indifferente alla musica che dovrebbe, viceversa, servire. Per quanto

(38) Assmann, *op. cit.*, p. 8.

(39) Enzo Restagno, *Ritratto dell’artista da giovane*, in *Berio*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1995 p. 11.

(40) Berio, *Un ricordo al futuro*, cit., p. 51.

(41) *Ibidem*.

diversificate possano apparire le varie tipologie di esecuzione, tuttavia esse sono fortemente radicate nella società di consumo, piuttosto che nel mondo delle idee: “le tecniche esecutive, gli strumenti musicali e anche i luoghi dell’esecuzione sono anch’essi luoghi della memoria, altrettanto e spesso più forti e specifici di un’opera musicale” (42). Secondo Berio il grande solista deve comportarsi, nei confronti dell’esecuzione, come uno studioso moderno si comporta in qualsiasi campo della ricerca. Il solista percepisce, dunque, l’esigenza di muoversi in un’ampia prospettiva storica, interpretando l’esperienza del passato come quella dell’immediato presente, avendo come mezzo di ricerca il proprio strumento, non più utilizzato ai soli fini di piacere. Gli stessi strumenti musicali, per Luciano Berio, non possono essere realmente cambiati, distrutti od anche inventati: “uno strumento musicale è di per sé un pezzo di linguaggio musicale. Provare a inventarne uno nuovo è altrettanto futile e patetico di qualsiasi tentativo di inventare una nuova regola grammaticale nella nostra lingua” (43).

È questo il sottofondo ideale da cui parte l’esperienza delle dodici *Sequenze* per strumento solista, dove Berio non cerca mai di cambiare la natura dello strumento né tanto meno di utilizzarlo “contro” la sua stessa natura. Rispetto agli esperimenti fatti da Cage, negli anni precedenti, con il pianoforte preparato, Berio non altera mai la natura dello strumento, neanche con l’aggiunta di microfoni, nonostante il suo pieno impegno di sperimentatore presso lo studio di Fonologia di Milano e presso l’IRCAM, avendo quindi la possibilità di estendere l’esecuzione strumentale attraverso nuove tecniche digitali. Lo strumento solista, nelle diverse *Sequenze*, è concepito da Berio innanzitutto come “testimone” di una sua specifica storia, come stimolo verso nuove possibili soluzioni di virtuosismo.

Berio esplora a fondo la tecnica dello strumento in rapporto al lavoro di scrittura, talvolta in forma del tutto sperimentale. Le molteplici e variegate formule virtuosistiche insite nella natura di ogni singolo strumento vengono spinte da Berio fino ai limiti delle loro possibilità; egli crea un dialogo costante tra il bagaglio storico tradizionale insito in ciascuno strumento e l’universo inesplorato di inedite possibilità espressive. Il virtuosismo di cui si serve Berio, di fatto, non è da considerarsi come sterile esibizionismo tecnico, quanto piuttosto come una ricerca costante di nuove possibilità di scrittura e di espressione. Ogni *Sequenza* rappresenta, così, un confronto con la storia, attraverso la mediazione dello strumento, ma allo stesso tempo tende costantemente ad instaurare con essa un approccio completamente ri-creativo.

Nelle *Sequenze*, dunque, Berio non liquida mai il passato, anzi, esso si fonde pienamente con l’immagine dello strumento che è venuta forgiandosi nei repertori “colto” e “popolare”, e con alcuni riferimenti compositivi impliciti (44).

(42) *Ivi*, p. 52.

(43) Berio, *Intervista sulla musica*, cit., p. 99.

(44) Berio, a cura di Restagno, *op. cit.*, *passim*.

Nel rivolgersi alle opere del passato Berio sembra andare alla ricerca di quel momento magico in cui la materia sonora sembra sul punto di raggiungere la sua forma sotto l'effetto plasmante dell'invenzione: è proprio quell'attimo che Berio vuole isolare anche nelle opere concluse e protette dalla propria aura di classicità. Negli scaffali della memoria della musica di Berio il passato e il futuro convivono, coesistono, divenendo entità relative e spesso intercambiabili:

È certamente un'analogia un po' rischiosa, ma vorrei ricordare la mia sorpresa – tanti anni fa, a scuola, quando si studiavano le *Vite parallele* – nel constatare come Plutarco tracciava la nascita, la vita, il pensiero e la morte di un'importante figura della storia greca e la metteva a confronto con una figura della storia romana. Non ci sono date. Anche quando i personaggi sono vissuti a cinquecento anni di distanza (come Aristide e Cesare), non c'è alcun riferimento al calendario. Non è certo nelle mie intenzioni celebrare Plutarco e la permanenza dei suoi valori nella musica d'oggi ma, paradossalmente, mi sembra che il vero senso del divenire musicale risiede proprio nella possibilità di un certo distacco dalla sequenza lineare e irreversibile del tempo storico. Ed è proprio questo distacco che ci permette, talvolta, di dimenticare o di attribuire valori diversi, anche conflittuali, a opere che sembrano perforare il volto impassibile della storia intesa come tempo che passa (45).

Il gesto della memoria o dell'oblio, in Berio, consiste in un lavoro consapevole ed intenzionale dove il ricordo suscitato viene altrettanto volontariamente dimenticato dalle mutazioni e rielaborazioni; il suo discorso musicale applica una clessidra alla storia e, come nelle *Vite parallele* di Plutarco, non riconosce più l'importanza del “prima e del “dopo”.

ABSTRACT

The culture of the late twentieth century musical *neoavanguardia* seems to be born in particular under the negation of the past, even the latest. From this point of view, the aesthetics experience of Luciano Berio follows a completely independent way: for the ligurian composer, past investigation is fundamental in order to build up new future research paths. For Luciano Berio the dimension of memory and the looking back at past become, in contrast with the choices of many other contemporary composers, an intellectual exercise, a very complex gesture which corresponds to the idea of musical handicraft that characterizes his composing.

In this article, we tried to follow typological methodologies of investigation proposed and developed by Jan Assmann about the concept of *cultural memory* using the dimensions of history, memory, tradition and identity, as instruments for rethinking the poetry of Luciano Berio.

(45) Berio, *Un ricordo al futuro*, cit., p. 53.

Noterelle

Giuliano Scalisi
“Il soave e bel contento”
***Otello* di Rossini alla Fenice di Venezia**

Il 26 gennaio 1833, al Teatro La Fenice di Venezia, si rappresentava l'*Otello* ossia l'*Africano di Venezia*, capolavoro napoletano di Gioachino Rossini, i cui elementi protoromantici fornirono le basi per gli ulteriori sviluppi del melodramma italiano ottocentesco. Il successo dell'opera, ininterrotto fino all'arrivo del nuovo *Otello* verdiano, è dimostrato dalle innumerevoli riprese nei teatri di tutta Europa, di cui ci portano testimonianza i tanti esemplari di libretti a stampa conservati. In certi casi è proprio soltanto grazie a tali libretti che abbiamo notizie preziose su rappresentazioni, opere, autori; in altri, invece, queste importanti fonti di informazioni ci riportano, misteriosamente, notizie che non combaciano con quanto attestato da testimonianze dirette, certe, autorevoli o di prima mano.

È proprio il caso di questa rappresentazione dell'*Otello* di Rossini, il cui libretto è notoriamente del Marchese Francesco Berio di Salsa, intellettuale aristocratico che trasse dall'omonimo dramma di Jean-François Ducis e da un dramma del barone napoletano Giovanni Carlo Cosenza il materiale adatto alle convenzioni ed esigenze del melodramma napoletano rossiniano. Eppure, se leggiamo il frontespizio del libretto della rappresentazione del 26 gennaio 1833 a Venezia (d'ora in poi chiamato per comodità Ot.1833, consultabile sul sito dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia), come autore del testo è indicato Leone Tottola, altro librettista dell'epoca, che offrì a Rossini, tra gli altri, il libretto per un'altra opera napoletana dal sapore protoromantico: *La donna del lago* (Teatro San Carlo, 24 ottobre 1819).

È escluso che si tratti di un adattamento del Tottola del libretto di Berio di Salsa, perché da un confronto del libretto originale e di Ot.1833 non risultano differenze sostanziali se non per l'inserzione, consuetudinaria all'epoca, di una cavatina di maggiore rilievo vocale per la sortita di Desdemona, interpretata in quella serata dalla “diva” Giuditta Pasta. La cavatina in questione è “Il soave e bel contento” tratta dalla *Niobe* di Giovanni Pacini, opera la cui prima rappresentazione, nel 1826, vide come protagonista proprio la signora Pasta e il cui libretto è appunto di Andrea Leone Tottola. Che sia l'inserzione di quest'aria, probabilmente allora famosa aria di baule, cavallo di battaglia di

Giuditta Pasta, ad aver indotto gli stampatori del libretto (La Vedova Casali Editrice) a compiere l'errore di attribuzione dell'intero testo dell'*Otello*?

I libretti di altre rappresentazioni successive dell'*Otello* al Teatro La Fenice, consultabili sempre dall'archivio *online*, riportano lo stesso errore fino alla rappresentazione del 28 gennaio 1854, che sia presente o meno l'inserzione della cavatina dalla *Niobe* di Pacini. L'ultima ripresa dell'opera (che cederà poi il posto nei cartelloni al più romantico *Otello* di Verdi) documentata alla Fenice, 26 dicembre 1868, restituisce a Berio di Salsa la paternità del libretto. È curioso notare, inoltre, che nel libretto della rappresentazione dell'*Otello* di Rossini al Teatro S. Benedetto di Venezia, nel 1818, precedente quindi alle rappresentazioni alla Fenice e soltanto di meno di due anni successiva alla prima assoluta napoletana (Teatro del Fondo, 4 dicembre 1816), l'autore del libretto sia correttamente indicato nel marchese Francesco Berio di Salsa.

Per altro non è mai stata provata o avanzata l'ipotesi di una responsabilità di Tottola nella scrittura del finale lieto andato in scena al Teatro Argentina di Roma nel 1820 e poche altre volte in altre città; i diversi libretti veneziani in ogni caso non riportano tale finale alternativo.

Qualunque ne sia stata la causa, tale errore di attribuzione, che possiamo ritenere un banale errore di stampa, non è comunque un caso unico nella tradizione librettistica rossiniana. Di tale fenomeno dà puntuale documentazione Ulderico Rolandi nel suo volume sulla storia del libretto d'opera e più specificamente nell'articolo *Librettistica rossiniana*, in "Musica I", Editore G.C.Sansoni, Firenze, dove alle pagine 61-62, nel paragrafo "Sorprese di frontespizi", segnala:

Ma v'ha di peggio: non di rado alcuni libretti portano errato il nome del librettista. Così ad es. in varie ristampe del libretto dell'*Occasione fa il ladro* (persino in una recente di Ricordi, 1933) invece di Luigi Privaldi, com'è chiaramente detto sul frontespizio della 1^a edizione, figura il nome di Giuseppe Foppa: il che deriva da un errore del Riemann, ricopiato poi e ribadito da altri. Così pure il libretto del *Turco in Italia*, che è notoriamente di Felice Romani, nell'edizione di Corfù, 1827, porta invece il nome di Angelo Anelli. Al Tottola è attribuito il libretto di *Ricciardo e Zoraide* (Parma, 1823) che invece è del M.se Berio; e similmente quello dell'*Otello* (Venezia, 1835, '46, e '51) che è pure del Berio.

Grazie all'autorevole testimonianza del Rolandi possiamo trovare conforto alla forse banale risposta dell'errore umano a questo caso curioso della storia dell'opera lirica, che in quanto storia di un complesso prodotto culturale dell'uomo, pur includendo alcuni tra i più alti voli del genio umano, è anche intrisa di contingenza e fallibilità.

Ringrazio Sergio Ragni per avermi messo al corrente di fondamentali informazioni e per l'aiuto fornitomi nelle ricerche preliminari a questo articolo.

Bibliografia e sitografia

Programma di sala di *Otello* di G. Rossini, Rossini Opera Festival, 2007.

Marco Beghelli-Nicola Gallino, a cura di, *Tutti i libretti di Rossini*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 401-420.

Roberta Montemorra Marvin, *Il libretto di Berio per l’Otello di Rossini*, in “Bollettino del Centro rossiniano di Studi” 31, 1991.

Cesare Questa-Renato Raffaelli, *I due finali di Otello*, in Paolo Fabbri, a cura di, *Gioachino Rossini 1792-1992, il testo e la scena*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 183-203.

Ulderico Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1951.

Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia:

<http://www.archiviosistoricolafenice.org/fenice/GladReq/index.jsp>

Recensioni

RENATO MEUCCI, *Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venezia, Marsilio, 2008, 106 ill. col., pp. 391, € 29,00. ISBN 978-88-317-9590-6

Con *Strumentaio* di Renato Meucci, organologo di fama internazionale e docente presso il Conservatorio di Novara e l'Università di Milano, la Fondazione Cologni aggiunge un nuovo titolo alla collana "Mestieri d'Arte", un progetto editoriale intrapreso oltre dieci anni fa allo scopo di promuovere la salvaguardia e la rivalutazione delle antiche professioni e dell'alto artigianato (tra i dieci volumi già pubblicati segnaliamo *L'orologiaio, Il tipografo, L'incisore di monete, Il fotografo*).

Prima di analizzare il contenuto del volume, desideriamo soffermarci sul titolo prescelto dall'autore e cogliere l'occasione per proporre una breve digressione sulla terminologia italiana relativa alla professione del costruttore di strumenti musicali. Nel corso dei secoli, in base alla tipologia di strumenti prodotti, questa particolare categoria di artigiani assunse infatti denominazioni differenti. "Liutaio" – per cominciare dal termine più noto – fu in origine il costruttore di liuti e di strumenti a corde. Come si sa, questa espressione fu adottata per i costruttori di strumenti ad arco che anticamente erano però anche detti "violinai" o "violai" se costruivano rispettivamente strumenti della famiglia del violino o della viola da gamba. Con la consistente diffusione in Italia, all'inizio del Seicento, della chitarra alla spagnola con cassa "a otto" (il cui successo causò la progressiva scomparsa del liuto) i costruttori di cordofoni a manico furono poi detti anche "chitarrai". Nel settore degli strumenti a tastiera "cembalario" era il nome del costruttore di clavicembali, spinette, clavicordi e di strumen-

ti consimili (inclusi i pianoforti dall'inizio del Settecento) mentre organaro era il costruttore di organi. Avveniva tuttavia che questi termini fossero spesso intercambiabili poiché, non di rado, categorie più o meno affini di strumenti potevano essere realizzate dallo stesso artigiano: poteva accadere dunque che, di volta in volta, uno stesso costruttore di cordofoni a manico fosse indifferentemente definito liutaio, violaro o chitarraro così come un fabbricante di strumenti a tastiera potesse essere detto tanto organaro quanto cembalario. All'attività dei costruttori di strumenti a corde di cui abbiamo detto sopra – ai quali si potrebbero aggiungere anche l'"arpaio", cioè il costruttore di arpe, e il "mandolinaro", fabbricante di mandolini – era inoltre legata la professione del "cordaro", ossia del fabbricante di corde armoniche (mestiere che ebbe particolare sviluppo proprio in Italia, in particolare a Roma e a Napoli). Meno definite, dal punto di vista terminologico, erano invece le specializzazioni dei costruttori di strumenti a fiato e a percussione. I primi, nonostante potessero essere per esempio detti "flautai" o "trombai", erano talvolta genericamente definiti "tornitori" o "calderai" qualora costruissero rispettivamente strumenti in legno al tornio o di metallo. Il termine "calderai" era anche impiegato in riferimento alla professione dei costruttori di strumenti a percussione che (se si eccettua il caso dei "campanari" e dei "tamburai") spesso non godeva di una terminologia specifica: in Sicilia, ad esempio, sin dal Rinascimento i costruttori di tamburi erano detti "crivari" (da "crivu" ossia "staccio") poiché tali artigiani realizzavano allo stesso tempo stacci per il filtraggio di liquidi e di polveri e tamburi a cornice. Talvolta i costruttori, per definire la propria professione, fecero uso anche di definizioni abbastanza generiche: "fab-

bricante di strumenti armonici” fu, per esempio, una delle più comuni. Dal XVII secolo, e almeno per buona parte dell’Ottocento, in Italia fu tuttavia impiegato anche il termine “strumentaio” che indicava appunto il costruttore di qualsivoglia tipologia di strumento musicale. Tale espressione fu per esempio impiegata, giusto per citare uno dei più noti costruttori italiani, in riferimento a Bartolomeo Cristofori, “strumentaio – per l’appunto – del Serenissimo Principe Ferdinando” di Toscana (sappiamo d’altronde che il noto inventore del pianoforte fu cembalario, costruttore di strumenti ad arco e mantentore della collezione medicea). Come leggiamo nel titolo del volume che qui si recensisce, questo termine ormai desueto è stato dunque recuperato da Meucci per riferirsi, in senso quanto più ampio, alla figura del costruttore di strumenti musicali.

Il volume – articolato in cinque capitoli che illustrano altrettanti momenti della storia della costruzione degli strumenti musicali nell’ambito della tradizione occidentale – condensa i risultati delle ricerche che Meucci ha condotto nel corso di oltre un ventennio. Come spiega l’autore nella premessa, l’*excursus* storico prende il via dal tardo Medioevo (rinunciando dunque all’antichità classica e all’età bizantina) poiché è soltanto allora che le fonti documentarie consentono di ricostruire in modo non arbitrario le vicende professionali e le tecniche costruttive messe in atto dagli strumentai europei. Sin dalle prime pagine è comunque evidente che l’obiettivo dell’autore non è tanto quello di descrivere le modalità di costruzione degli strumenti musicali da un punto di vista tecnico, quanto quello di proporre una lettura della storia degli strumenti musicali e dei loro costruttori – attraverso la scelta di alcuni casi emblematici – in una prospettiva di stampo storico-sociale che valuti il contesto in cui tali artigiani operavano, che indaghi le peculiarità dei sistemi produttivi, che tenga conto del rapporto tra strumentai, committenti, acquirenti, musicisti.

Prendendo dunque le mosse da Duccio da Bonavia detto Belacqua, il più antico liutaio di cui si abbia notizia (citato da Dante nel IV canto del *Purgatorio*), il primo capitolo illustra alcuni aspetti salienti della storia della costruzione degli strumenti nel Medioevo. I più antichi riferimenti documentari in quest’ambito riguardano le campane e gli organi: ai maestri campanari e agli organari sono dunque rispettivamente dedicati i primi due paragrafi del capitolo. Il paragrafo successivo passa invece in rassegna un cospicuo numero di informazioni relative alla costruzione di altre tipologie strumentali (cordofoni a manico e a tastiera, strumenti a fiato e a percussione) sulla base di fonti archivistiche, ad esempio il celebre manoscritto quattrocentesco di Arnault de Zwolle, e iconografiche. Di particolare interesse, in tal senso, sono le informazioni dedotte da una miniatura di un codice padovano del XIV secolo in cui è rappresentata la più antica raffigurazione iconografica di una bottega per la costruzione di strumenti musicali (nel caso specifico trombe). Il capitolo si chiude con un breve paragrafo sui rapporti tra strumenti e architettura in cui l’autore analizza alcuni modelli geometrico-architettonici che trovarono impiego e influenzarono la costruzione e la decorazione degli strumenti musicali (ad esempio gli arabeschi dell’architettura islamica per le rosette dei liuti e taluni elementi dell’architettura gotica per le casse degli organi).

Il secondo capitolo è dedicato al Rinascimento. Fu in quest’epoca che i costruttori elaborarono più complessi sistemi di costruzione, in molti casi basati sul calcolo proporzionale e sui principi dell’architettura. Dalla seconda metà del Quattrocento gli strumentai adottarono inoltre nuove tecniche di fabbricazione che segnarono in modo determinante la storia dei cordofoni a manico. La prima di queste innovazioni riguardò l’adozione della costruzione in parti assemblate che garantiva maggiore elasticità al corpo dello strumento e consentiva di realizzare

strumenti musicali di maggiori dimensioni. Altra importantissima innovazione, negli strumenti le cui corde erano sfregate da un arco, riguardò l'impiego del ponticello curvo (introdotto presumibilmente a Napoli sul finire del Quattrocento) che consentì per la prima volta l'esecuzione su questi strumenti di musica polifonica (da questa innovazione nacquero gli strumenti della famiglia della viola da gamba e del violino). Tali vicende, che videro protagonista in una prima fase Napoli e poi la corte papale dei Borgia e la corte ferrarese di Ercole I d'Este e di Eleonora d'Aragona, sono illustrate nel primo paragrafo, dedicato alla nascita del violino, allo strumentario Lorenzo Gusnasco da Pavia e alle ingegnose macchine musicali di Leonardo da Vinci. I paragrafi successivi trattano invece dell'organizzazione corporativistica dei costruttori di strumenti. I *violeros* di Siviglia furono probabilmente i primi a basare la propria attività su un'organizzazione di tipo corporativo. Altrettanto fecero i liutai di Füssen (cittadina bavarese che improntò la propria economia sulla costruzione dei cordofoni a manico), di cui l'autore riporta lo statuto di regole alle quali tutti gli artigiani dovevano attenersi. I liutai di Füssen elaborarono un articolato sistema di vendita e di distribuzione degli strumenti in tutti i principali paesi d'Europa. Altro caso emblematico è quello dei cembalari di Anversa, uno dei principali centri europei per la produzione di strumenti a tastiera, la cui attività fu regolamentata da un rigido sistema corporativo.

All'organizzazione corporativistica delle botteghe di strumenti musicali è dedicata anche la prima parte del terzo capitolo riguardante l'epoca barocca. Nel campo delle corporazioni musicali, Parigi ricopre un ruolo significativo poiché proprio nella capitale francese, alla fine del XVI secolo, fu costituita l'unica corporazione che riuniva i costruttori di ogni genere di strumento musicale. Ma è ancora la corporazione dei liutai di Füssen, di cui si è detto a proposito del capitolo prece-

dente, a rappresentare un caso particolarmente emblematico di come il sistema corporativistico abbia potuto condizionare l'attività artigianale e indirettamente quella musicale. Poiché la cittadina bavarese, all'inizio del Seicento, era ormai satura di botteghe di liutai, per evitare il tracollo dell'economia locale la corporazione emanò un nuovo statuto che rendeva più selettive le procedure di apprendistato. La corporazione impose inoltre a tutti i liutai un periodo di apprendistato all'estero (detto *Wanderschaft*) che limitò il numero di artigiani attivi in città e fece sì che questo espatrio forzato in molti casi diventasse definitivo. L'Italia, patria indiscussa della musica, costituì il principale polo d'attrazione per questi liutai che vi migrarono in gran numero; alcuni di essi, come ad esempio i liutai della famiglia Tieffenbrucker, divennero assai noti nel nostro paese. L'autore prosegue l'*excursus* storico con i costruttori di trombe di Norimberga e con i cordari di Roma. Se, come si è detto, in molte città europee gli artigiani fecero capo a corporazioni, in altri centri – ad esempio Cremona, patria di Amati e di Stradivari (ai quali sono dedicate qui alcune pagine) – non furono mai presenti organizzazioni di questo tipo e i costruttori furono liberi di operare in autonomia.

Il Barocco è stato anche epoca di importanti invenzioni e innovazioni tecnologiche che consentirono l'affermazione di alcuni degli strumenti che fanno oggi parte dell'orchestra moderna e di cui l'autore propone un'attenta disamina: ci limitiamo a citare qui l'invenzione delle corde filate che consentì il passaggio dal violone al violoncello, che nacque proprio sul finire del Seicento; per i legni, l'adozione della costruzione in più pezzi separabili che permise finalmente di variane il diapason; l'introduzione del padiglione nel corno, che da strumento da richiamo per le battute di caccia dall'inizio del XVIII secolo trovò costante impiego in orchestra.

Il quarto capitolo è dedicato all'Illuminismo e al Romanticismo. Nelle prime

pagine l'autore illustra alcune opere letterarie di stampo "illuministico" il cui apporto si è rivelato di grande importanza per la conoscenza delle pratiche costruttive coeve. La prima di tali opere è la *Polyanthea Technica* (oggetto, oltre vent'anni fa, di un memorabile studio di Patrizio Barbieri) compilata tra il secondo e il terzo decennio del Settecento a Roma da Giovanni Pietro Pinaroli. Quest'imponente trattazione, che si conserva in un'unica copia manoscritta, illustra con dovizia di particolari l'attività delle principali categorie di artigiani della Roma del tempo (inclusi gli organari, i cembalari, i chitarrari, i cordari e i fonditori di campane). Pinaroli fece raffigurare gli arnesi da lavoro impiegati dagli strumentai in accurate tavole illustrate a colori (alcune delle quali riprodotte nel volume di Meucci). Più note, ma certamente non meno rilevanti, sono le numerosissime tavole illustrate relative all'"*Art du faiseur d'instruments de musique*" contenute nell'"*Encyclopédie d'arts et métiers*" (1751-52), nell'"*Encyclopédie méthodique*" (1785) e nell'"*Art du facteur d'orgues*" (1766-78), opera monumentale del benedettino Dom Bédos de Celles.

Le pagine che seguono illustrano alcune delle innovazioni tecnologiche che, tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, consentirono lo sviluppo di nuovi modelli strumentali (ad esempio la meccanizzazione dei legni, degli ottoni e dei timpani, l'adozione del meccanismo a doppio movimento nell'arpa, della leva Barker nell'organo). Fu proprio tra Sette e Ottocento, nell'epoca della rivoluzione industriale, che Parigi, Londra, Lipsia e Vienna si affermarono quali principali poli per la produzione di strumenti musicali, mentre l'Italia perdeva la centralità che aveva ricoperto per secoli in questo campo. Al pari di quanto avvenne in altri settori manifatturieri, le cause di questa crisi vanno ricercate in una serie di concause di carattere socio-economico: la frammentazione politica del paese, la mancanza di capitali, il ritardo nello sviluppo tecnologico (ad esempio

nell'adozione e nella diffusione dei macchinari a vapore). Sebbene non paragonabile – almeno nei numeri – alla produzione straniera, nell'Ottocento l'attività dei costruttori italiani di strumenti musicali di certo non si arrestò: emblematico è il caso di Napoli, dove nel corso del XIX secolo furono attive, ad esempio, circa duecento manifatture per la costruzione di pianoforti.

Il quinto e ultimo capitolo è dedicato al Novecento, secolo in cui si è affermato un sostanziale divario tra la produzione seriale di massa e quella artigianale. Nel corso del secolo da poco trascorso è anche mutata (almeno per gli strumenti elettronici, settore significativo della produzione strumentale contemporanea) la figura dell'artigiano così come è intesa in senso tradizionale che, in taluni casi, è stata sostituita da quella dell'ingegnere elettronico e dell'informatico. Il primo paragrafo di quest'ultimo capitolo è dedicato ad alcuni strumenti acustici che furono ideati (o che ad ogni modo trovarono larga diffusione) nel Novecento: il piano e l'organo a cilindro, la pianola, l'autopiano, il violino *Stroh*, la batteria. Segue poi una sezione dedicata alle più rinomate fabbriche di strumenti elettrici (organi, pianoforti, chitarre) ed elettronici (*Theremin*, sintetizzatori, campionatori, *sequencer*). Nell'ultima parte del capitolo, dedicata invece alla produzione artigianale novecentesca, l'autore si sofferma sul fenomeno della liuteria contemporanea e sui falsi miti che avvolgono questo settore (dietro i quali talvolta si nascondono milionarie speculazioni commerciali). Meucci propone inoltre una panoramica sulle scuole di formazione liutaria e sulle realtà produttive contemporanee con particolare riferimento alla situazione italiana attuale.

A ribadire l'approccio storico-sociale che pervade l'opera concorrono anche le due appendici poste in coda al volume. La prima è un estratto, in traduzione italiana, di un memorabile studio di Malou Haine (*Les facteurs d'instruments de musique à*

Paris au XIX^e siècle, 1985) che analizza la condizione sociale dei costruttori di strumenti musicali a Parigi nell'Ottocento. La seconda, tratta da un noto libro di Cyril Ehrlich (*The Piano*, 1990), illustra l'ascesa della più famosa fabbrica al mondo di pianoforti, la Steinway & Sons di New York. Chiude il volume una corposa, esauriente e aggiornata bibliografia e una utile webgrafia che integra le "carenze bibliografiche" degli studi sugli strumenti meccanici, elettrici ed elettronici.

Concludendo, il tono scorrevole che non cade mai in astrusi tecnicismi (che spesso connotano molti scritti di interesse organologico), la varietà e l'ampiezza degli argomenti trattati e, non da ultimo, lo straordinario apparato iconografico a colori (di cui sono sempre indicate puntualmente le referenze fotografiche) rendono questo volume una delle più riuscite pubblicazioni degli ultimi anni nel campo degli studi organologici e ne fanno un libro avvincente tanto per lo studioso quanto per il semplice appassionato.

[Giovanni Paolo Di Stefano]

Laura Moretti, *Dagli Incurabili alla Pietà. Le chiese degli Ospedali Grandi di Venezia tra architettura e musica (1522-1790)*, Firenze, Olschki, 2008 ("Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani"), 79 tavole, pp. 197, € 28,00. ISBN 978-88-222-5766-6

Lo studio delle attività musicali presso le quattro maggiori istituzioni assistenziali di Venezia (l'ospedale degli Incurabili, S. Maria dei Derelitti o Ospedaletto, S. Lazzaro dei Mendicanti e l'ospedale della Pietà) ha alle spalle una ricchissima e autorevole tradizione bibliografica. Motivo principale di tale interesse è l'instaurarsi di collaborazioni con musicisti di chiara fama, primo fra tutti Antonio Vivaldi – che ebbe rapporti documentati con l'ospedale della Pietà – ma anche altri (Giovanni Legrenzi, Baldassarre Galuppi, Francesco Gasparini). Parallelamente al fiorire di ricerche

musicologiche impostate su materiali storico-archivistici, negli anni '80 si è rinnovato l'interesse per la storia musicale di queste istituzioni, sia nel quadro dei contributi generali dedicati a Venezia, che in studi più specifici, come saggi critici e monografie. In quest'ultima categoria rientra, ad esempio, il volume di Pier Giuseppe Gillio, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento. Quadro storico e materiali documentari*, apparso per i tipi della Olschki nel 2006.

A molti potrà forse sembrare una ripetizione la pubblicazione di questo libro di Laura Moretti, incentrato sulle stesse istituzioni, a pochissima distanza dal precedente e per la medesima casa editrice: in realtà la prospettiva adottata si allontana dalle ricerche finora condotte per un approccio essenzialmente bifronte, che bene esprime le due "anime" dell'autrice, laureata in architettura e diplomata in violoncello. Entrambe le passioni sono confluite in questo testo, tratto dalla tesi di dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica discussa dalla Moretti nel 2006 presso l'Università IUAV di Venezia. La particolarità del volume sta appunto nella centratura sui rapporti fra la musica e gli spazi architettonici, che trovano negli Ospedali Grandi un caso felice e abbastanza significativo. Come viene spiegato nel corso del volume, tali relazioni non sono mai state lineari – come potremmo ingenuamente aspettarci – ma hanno assunto connotati diversi a seconda del contesto, degli edifici e del periodo storico che viene considerato.

La collana "Studi di musica veneta" che accoglie il volume è promossa dalla Fondazione Cini di Venezia, da sempre impegnata nella valorizzazione della storia musicale veneziana e internazionale attraverso numerose iniziative scientifiche, molte delle quali confluite in pubblicazioni di altissimo livello. Un'attenzione speciale è riservata proprio al rapporto fra musica e architettura, in modo particolare alle sue implicazioni acustiche, come testimonia l'organizza-

zione nel 2005 del convegno *Architettura e Musica nella Venezia del Rinascimento*, a cura di Deborah Howard e della stessa Moretti, in collaborazione con il Laboratorio di Acustica Musicale e Architettura della Fondazione Scuola di San Giorgio. Tra i contributi presentati, quello di David Bryant, Elena Quaranta e Francesco Trentini costituì l'occasione per lanciare un'interessante provocazione che mirava a scuotere i fondamenti stessi del convegno e del dibattito scientifico sull'argomento: ci si chiedeva, cioè, se parlare di relazioni fra esecuzioni musicali e architettura potesse avere ragion d'essere in un ambito come quello della musica da chiesa, fortemente condizionato da fattori economici e contingenze momentanee.

L'interrogativo è del tutto legittimo e coglie il cuore della questione. Se a nostro parere sono condivisibili riserve di tal genere, allo stesso tempo un lavoro come quello di Laura Moretti – sia per l'impostazione che per la consapevolezza dei limiti della ricerca – si propone come un contributo importante al quadro della vita musicale veneziana, poiché non si colloca su un piano astratto (pericolo insito nella maggior parte di questi studi) ma scende nella concretezza dei singoli casi, osservando da un'angolazione differente il complesso delle attività musicali nelle quattro istituzioni. Lo scopo è principalmente uno, come dichiara la studiosa: cercare di comprendere se in un determinato contesto, lungo quasi due secoli, sia stato possibile all'architettura "affinare teorie e soluzioni costruttive in grado di soddisfare le crescenti necessità espresse dalla musica" (p. 8) e con quali esiti fondamentali.

Oltre che per gli obiettivi che si propone, il volume si distingue per una articolazione chiara e circostanziata che, di fronte al numero di tematiche affrontabili, decide giustamente di puntare l'attenzione su quattro aspetti ben definiti, uno per ciascuna istituzione, corrispondenti ai capitoli in cui il testo è suddiviso. Secondo la Moretti, i quattro temi selezionati costituiscono un esempio rappresenta-

tivo degli interventi che vennero effettuati per venire incontro alle esigenze della musica e per migliorare la resa acustica degli spazi architettonici. Questa ipotesi di indagine si scontra però con alcune difficoltà oggettive, come la distruzione degli edifici originari (nel caso della chiesa degli Incurabili) o il loro radicale rifacimento (Ospedaletto e S. Lazzaro). Sfortunatamente questi inconvenienti non ci permettono di valutare la reale entità delle modifiche apportate nel corso dei secoli. Tuttavia, in assenza dei *monumenta*, restano pur sempre i *documenta*, in particolare le cronache e le testimonianze dell'epoca, che restituiscono una visione parziale ma comunque attendibile del caso specifico.

Pur nella singolarità degli argomenti trattati, i quattro capitoli presentano una struttura abbastanza regolare: ciascuno è preceduto da una brevissima ricostruzione della storia dell'istituzione – poi ripresa e approfondita nelle schede conclusive – seguita da considerazioni analitiche sulle caratteristiche architettoniche dell'edificio, sulle attività musicali che vi si svolgevano, sulle peculiarità acustiche e sui rapporti con la musica. Questo schema può subire lievi modifiche, a seconda del rilievo che viene conferito ai singoli aspetti: può accadere così che il riferimento alle esecuzioni musicali preceda l'approfondimento delle questioni architettoniche, o che venga concesso più spazio ai cambiamenti strutturali, sia che riguardino l'intero edificio, sia che coinvolgano un determinato ambiente e/o il singolo elemento. Per seguire tale evoluzione, risultano indispensabili le immagini poste a corredo del volume, che includono piante prospettiche, incisioni dell'epoca, rilievi settecenteschi, dipinti e pale d'altare, frontespizi di stampe, fotografie degli esterni e raffigurazioni degli interni, appartenenti ad un arco cronologico molto esteso (dal XVI secolo sino ai giorni nostri).

Il primo esempio che viene presentato riguarda il progetto di Jacopo Sansovino (con la collaborazione di Antonio Zantani

e Antonio Di Ponte) per la costruzione della chiesa del SS. Salvatore annessa all'ospedale degli Incurabili, realizzata a partire dal 1565. Non sono soltanto di natura cronologica i motivi che spingono l'autrice a collocare questo caso in prima posizione; le vicende costruttive dell'edificio e le particolarità acustiche che lo contraddistinguono consentono di formulare interessanti considerazioni sui modelli teorici cinquecenteschi e sulle loro applicazioni ad un caso specifico, particolarmente considerato dalla storiografia tradizionale. La soluzione pensata da Sansovino costituirà infatti il modello sia per la settecentesca chiesa della Pietà che per la "sala della musica" dell'Ospedaletto, a riprova della fama che il progetto e la sua concretizzazione rivestiranno per il periodo successivo.

La chiesa annessa all'ospedale degli Incurabili presentava infatti alcune caratteristiche (pianta mistilinea, pareti lisce, soffitto ligneo) che per tradizione erano ricondotte ad una ottimizzazione delle qualità acustiche e quindi, in ultima analisi, a bisogni essenzialmente musicali. La tesi che la Moretti sostiene è invece opposta. Dati alla mano, viene dimostrato come probabilmente fossero state di altro tipo le ragioni che condussero a quelle scelte: i bisogni della committenza, la conformazione del sito, la necessità di risparmiare sui materiali di costruzione. Anche l'analisi della situazione musicale contribuisce a validare tale ipotesi, se consideriamo che alla seconda metà del Cinquecento il tipo di repertorio praticato dalle fanciulle si limitava al canto gregoriano e alla polifonia a cappella; è improbabile, quindi, che esigenze di natura sonora abbiano condizionato le scelte progettuali per la costruzione della chiesa.

Ancor più rilevanti le personalità artistiche che furono coinvolte nelle vicende costruttive della chiesa dell'Ospedaletto: a firmare il progetto con ogni probabilità fu Andrea Palladio, che poi intervenne nella zona della cantoria e

dell'altare maggiore, precedendo i successivi interventi di Antonio Sardi e Baldassare Longhena, entrambi realizzati nel XVII secolo. Ciò che più colpisce all'interno del secondo capitolo è la lettura critica che di volta in volta viene effettuata dei documenti, in modo tale che ciascuna informazione – anche quella apparentemente più irrilevante – assuma un significato ben preciso, sulla base degli obiettivi che vengono posti. Una volta illustrata la situazione musicale *ante* 1575, la studiosa passa ad analizzare gli interventi effettuati sull'altare maggiore e sulla cantoria sovrastante. In questo caso, però, la sensazione è che i due discorsi vengano condotti separatamente e con troppe divagazioni, senza che vi siano quei preziosi collegamenti interdisciplinari che si possono apprezzare negli altri capitoli.

Sulla cantoria è pure focalizzata la sezione riguardante la chiesa dell'Ospedale di S. Lazzaro dei Mendicanti. Qui la trattazione si arricchisce di un maggior numero di dettagli musicali, a testimoniare l'importanza dell'istituzione per la storia musicale della città. Non a caso il livello delle esecuzioni arrivò a suscitare gli entusiasmi di svariati visitatori, fra cui anche Jean-Jacques Rousseau, durante la sua visita a Venezia nel 1744. Lo stato ottimale della documentazione fa sì, inoltre, che la ricostruzione degli interventi sulla cantoria risulti nel complesso più accurata, costituendo il punto di partenza per formulare interessanti riflessioni sulle relazioni con le attività musicali; l'ospedale di S. Lazzaro può essere infatti considerato un punto di riferimento per la situazione nei rimanenti ospedali, in mancanza soprattutto di ulteriori riscontri documentari.

Una volta individuati gli spazi adibiti alle esecuzioni musicali, l'autrice procede a valutare i lavori sulla cantoria alla luce delle richieste del maestro di musica e della necessità di garantire una migliore propagazione della voce delle coriste (o *putte*). La prospettiva a volo di uccello

sulle altre istituzioni, per quanto accurata ed interessante, non convince del tutto, o meglio appare arbitraria la sua presenza in questa sezione e la connessione con il caso di S. Lazzaro. Sembra anzi che quest'ultimo costituisca un pretesto per allargare il campo di indagine e sviluppare un discorso più generale su tutte e quattro le istituzioni. Molto pertinenti risultano, invece, i paragrafi sulla vita musicale dell'ospedale, sulle presenze strumentali e sui repertori, in particolare sul genere dell'oratorio, assai diffuso negli Ospedali Grandi a partire dalla seconda metà del XVII secolo.

Nell'analizzare le caratteristiche di S. Maria della Visitazione – la chiesa annessa all'ospedale della Pietà – ci ritroviamo, infine, in pieno Settecento. La nuova chiesa fu infatti costruita a partire dal 1745 e conclusa nel 1750. Fra i principali motivi che spinsero a un rifacimento del vecchio edificio vi era l'esigenza di offrire uno spazio più adeguato alle esibizioni corali delle *putte*, "altamente funzionale [...] all'ascolto della musica" (p. 95) e con caratteristiche acustiche ottimali. La Moretti coglie l'occasione per addentrarsi nelle problematiche relative al progetto di Giorgio Massari e alla perizia che negli anni '40 del '700 ne fecero Giovanni Poleni e Bernardino Zendrini, entrambi di formazione vitruviana. La lettura del documento permette di accertare il ruolo fondamentale che la resa acustica giocò nella valutazione dell'operato di Massari. Il risultato finale fu però abbastanza composito e divergente rispetto alle premesse: in particolare i contemporanei lamentavano il riverbero causato dalla distanza tra le cantorie, eccessiva in rapporto al volume dell'edificio.

L'esempio dell'ospedale della Pietà, ben lungi dall'essere considerato un "fallimento", verrà invece apprezzato come perfetto modello di edificio adatto alle esecuzioni musicali: la "chiesa di Vivaldi" (come sarà chiamata, nonostante il compositore fosse morto quattro anni

prima dell'inizio della costruzione) permette di cogliere la discrasia, spesso presente, fra speculazione teorica e realizzazione pratica, fra rispetto della norma e deviazione dalla regola, in quella continua e fruttuosa tensione che forma la vera essenza dell'opera d'arte, sia architettonica che musicale.

[Iliaria Grippaudo]

NINA TREADWELL, *Music and wonder at the Medici Court. The 1589 Interludes for "La pellegrina"*, Bloomington, Indiana University Press, 2008 ("Musical Meaning and Interpretation", Robert S. Hatten editor; "Music and the Early Modern Imagination", Massimo Ossi editor), 1 ill., 13 es. musicali, 1 tabella, 29 tavole, pp. XVIII-277, 1 CD, € 39,95. ISBN 978-0-253-35218-7

Al grande fermento che nel mondo musicologico, specie in area anglosassone, si vive intorno agli albori del teatro musicale e al tema dell'opera prima dell'opera, risponde uno studio dedicato a un lavoro che, sempre citato e preso in esame in saggi di carattere più generale o in articoli tematicamente circoscritti, non era stato ancora oggetto di una monografia. Pubblicata nel 2008 per i tipi dell'Indiana University Press, *Music and wonder at the Medici Court* è opera di Nina Treadwell, professore associato presso la University of California (Santa Cruz), che all'attività musicologica associa quella di suonatrice di strumenti a pizzico del periodo rinascimentale e barocco. Già autrice di pubblicazioni specialistiche sul teatro musicale italiano cinquecentesco, quasi sempre rivisitato alla luce di un'interpretazione di "genere" – che peraltro non manca nel presente volume – la studiosa americana vanta già per questo libro lusinghiere recensioni, per lo più apparse in periodici e riviste degli Stati Uniti.

L'interesse per i *gender studies* e per il repertorio rinascimentale ha spinto la musicologa a prediligere, fra le possibili tematiche, quelle relative alle attività

musicali di cantanti ed esecutrici nel XVI secolo, con particolare attenzione ai risvolti sociali e politici. Tali riflessioni sono confluite principalmente nella dissertazione di dottorato della Treadwell (*Restaging the Siren: Musical Women in the Performance of Sixteenth-Century Italian Theater*) discussa nel 2000 presso la University of Southern California, e in vari articoli, alcuni dei quali espressamente dedicati agli *Intermedi* per *La pellegrina*, come *The Performance of Gender in Cavalieri/Guidiccioni's Ballo 'O che nuovo miracolo (1589)* ("Women and Music: A Journal of Gender and Culture", 1997), *She descended on a cloud "from the highest spheres": Florentine monody "alla Romanina"* ("Cambridge Opera Journal", 2004) e soprattutto *Music of the Gods: Solo Song and effetti meravigliosi in the Interludes for La pellegrina* ("Current Musicology", 2007).

Gli *Intermedi* per la commedia *La pellegrina* di Girolamo Barzagli si inseriscono in quella serie di eventi e rappresentazioni che tra l'aprile e il giugno 1589 accompagnarono le celebrazioni delle nozze tra Ferdinando I de' Medici (1549-1609) e Cristina di Lorena (1565-1636), unione di cruciale importanza per la politica internazionale e la diplomazia medicea. Il volume non si limita ad un'analisi musicale e stilistica degli *Intermedi* per *La pellegrina*, ma vuole presentarsi come uno studio ad ampio raggio sulla recezione degli stessi da parte dei contemporanei e, soprattutto, sulle modalità e gli espedienti che la corte fiorentina mise in atto per il consolidamento dell'immagine pubblica della propria potenza, di fronte al suo popolo e al mondo intero. L'adozione di una prospettiva socio-politica è dunque, anche in questo caso, preminente e ben si riallaccia all'impostazione dei precedenti contributi della studiosa, per lo più dedicati all'ambiente fiorentino e a quello ferrarese. La Firenze dei Medici, ancor più di altre realtà, si presta particolarmente a questa interpretazione e in tal senso

gli *Intermedi* per *La pellegrina* costituiscono forse il caso più emblematico.

Secondo l'autrice non v'è elemento, interno o esterno all'opera, che non sia stato accuratamente studiato per porre in luce il potere della corte granducale. Vari sono gli strumenti utilizzati, varie le tecniche e i contesti, varie le espressioni tuttavia riducibili alla categoria del meraviglioso, quel grimaldello dell'estetica barocca capace, come pochi, di aprire un varco nella sensibilità dello spettatore. Testo e contesto vengono scandagliati ai raggi X e il quadro che ne emerge è una poderosa macchina organizzativa messa in moto per la preparazione degli *Intermedi* e manovrata da una sapiente regia. Nulla fu lasciato al caso, tutto venne accuratamente predisposto dal lavoro congiunto di librettisti, compositori, cantanti, costumisti, scenografi, coreografi, cronisti, editori e cerimonieri. L'allestimento del sontuoso palco rialzato su cui Ferdinando assisterà alla rappresentazione, in posizione spazialmente dominante rispetto agli altri spettatori, non è meno importante dello sconcerto provocato dagli acuti vocalizzi di Vittoria Archilei. Dalla *kermesse* sarebbe dovuta fuoriuscire un'immagine di Ferdinando, dei Medici e della stessa Firenze il più possibile mitizzata, attraverso la calibrata somministrazione di messaggi e stimoli più o meno impliciti.

Senza dubbio imponente è l'arsenale di fonti cui l'autrice attinge per suffragare le sue tesi e – nonostante qualche occasionale sospetto di forzatura, com'è quasi inevitabile in lavori che vogliono ricondurre una gran quantità di fenomeni a poche idee comuni – i concetti di fondo emergono dalla trattazione in modo convincente e documentato. Le fonti primarie sono le cronache coeve delle celebrazioni: fra tutte si impone il resoconto ufficiale di Bastiano de' Rossi, edito a Firenze da Anton Padovani in quello stesso 1589. Non mancano comunque altre cronache a stampa e manoscritte, variamente disseminate in

biblioteche e archivi, italiani ed europei; fonti e documenti – quasi tutti in lingua italiana – sono stati trascritti rispettando grafia e punteggiatura originale, con un'accuratezza e precisione che non sempre si trovano in pubblicazioni di tal genere. Il discorso non si arresta però all'attestazione degli eventi, che vengono riletti e considerati alla luce di una vastissima bibliografia, gettando luce su aspetti che altrimenti resterebbero per il lettore odierno senza significato o comunque slegati tra di loro. Molti dunque sono gli studi che vengono considerati, più o meno recenti, che spaziano dalla storia alla filosofia.

Il volume si divide in due parti (capitoli 1-3 e 4-8) e sei appendici. Alla prima sezione (*"Medicean Theater: Aesthetic and Political Underpinnings"*) è affidato il compito di contestualizzare l'opera, alla seconda (*"Readings: The Pellegrina Interludes in/as Performance"*) quello di entrare nel dettaglio di ciascuno dei sei *Intermedi*. A uno dei cardini della riflessione del volume è intitolato il primo capitolo, *"The Politics of Dynasty"*, in cui la Treadwell mostra come verso la fine del Cinquecento a Firenze la rappresentazione di una serie di intermedi all'interno di un teatro di corte appositamente allestito fosse un *medium* eccellente per l'esibizione e l'affermazione del potere politico. In questa prospettiva vengono approfonditi alcuni aspetti particolarmente significativi, tra cui l'importanza data alle macchine teatrali che con "effetti speciali", per l'epoca hollywoodiani, dovevano evocare nell'immaginario dello spettatore la sensazione che forze sovranaturali stessero partecipando alla realizzazione dell'evento.

Alla categoria estetica del meraviglioso è invece dedicato il secondo capitolo, *"The Aesthetic of Wonder"*. Attraverso una disamina di quanto e come il concetto sia trasmigrato dalla classicità all'età barocca e abbia assunto in quest'ultima una importanza senza precedenti, ne vengono sottolineate le molteplici declinazio-

ni, diversamente applicate ad ogni sfera della produzione artistica, dalla letteratura alle arti figurative, fino alla stessa architettura. Si inseriscono nella trattazione anche alcune considerazioni di natura geopolitica e scientifica: la scoperta di nuovi continenti, di nuove culture e specie animali, coniugate ai progressi tecnologici che stavano per deflagrare nella rivoluzione scientifica seicentesca, sono il terreno su cui attecchisce con forza e si sviluppa l'estetica del meraviglioso. Nella parte finale del capitolo la Treadwell – riprendendo soprattutto le idee neoplatoniche, filtrate attraverso la mediazione di Francesco Patrizi, filosofo cinquecentesco – analizza la dimensione magica dello spettacolo di corte nella Firenze di fine Cinquecento e in particolare il ruolo del granduca quale *"magus neoplatonico"*, in grado di agire sul cosmo mettendo in relazione realtà terrena e realtà sovranaturale.

"Court Intermedi at Florence" è invece il titolo del terzo capitolo, in cui ci si incomincia ad avvicinare a questioni più strettamente musicali. Dopo alcune riflessioni sulla funzione originaria dell'intermedio – esaminato come genere autonomo, sia sulla base delle considerazioni del Cinquecento che alla luce dei più recenti studi di teatro e musicologia – l'autrice punta l'attenzione sulla multimedialità, per l'epoca innovativa, di questo genere di spettacoli. Interessanti sono pure le considerazioni su quanto sia discutibile considerare gli *Intermedi* del 1589 come un prodromo della di lì a poco nascente opera in musica, a causa del mancato rispetto di ciò che in quegli anni si stava per teorizzare negli ambienti fiorentini aderenti alla Camerata di Giovanni Bardi, autore, ironia della sorte, dei testi del primo *Intermedio*. Particolarmente utile è anche la carrellata sulle rimanenti quattro rappresentazioni della commedia di Barzagli, sempre esaminate a partire dai resoconti rimasti, con annotazioni relative a questioni di genere e al modo in cui il pubblico venne dispo-

sto per consentire agli spettatori di sesso maschile di condividere, almeno in parte, la prospettiva del granduca.

Nei restanti cinque capitoli, tramite l'ausilio di molteplici esempi musicali, vengono presi in esame i sei *Intermedi*; il testo prende il sopravvento sul contesto e quanto detto in precedenza – ovvero l'ostentazione del potere medico per mezzo del ricorso all'estetica del meraviglioso – viene ritrovato tra le pieghe dei testi e della partitura. Valga a titolo di esempio l'interpretazione che la Treadwell dà dell'ingresso di Vittoria Archilei nel numero d'apertura del primo *Intermedio*. Anche in questo caso tutto è predisposto con cura: la primadonna (già di per sé un'eccezione in una rappresentazione pubblica) entra in scena calata dall'alto da sofisticati marchingegni interpretando l'Armonia Dorica. Il testo, *Dalle più alte sfere*, cantato dall'Archilei ancora in volo, asseconda il gioco di allusioni al soprannaturale e le ultime parole, *Qual voi nuova Minerva, e forte Alcide*, chiaramente riferite a Cristina e Ferdinando, vengono intonate dalla cantante ormai uscita di scena. La perdita di riferimenti spaziali per l'ascoltatore, dovuta soprattutto all'assenza in scena della fonte sonora, dovette amplificare secondo l'autrice la meraviglia dei presenti e dare la sensazione che ciò che veniva rappresentato travalicasse i limiti dello spazio teatrale.

Meno convincente – ecco le occasionali forzature a cui si alludeva – la lettura in chiave politica che paragona il suono che travalica lo spazio teatrale alla forza di espansione e di controllo da parte del potere granducale. La stessa musica, probabilmente di Vittoria Archilei, con la sua tessitura nei registri più acuti, partecipa ovviamente alla composizione del quadro complessivo e l'impossibilità da parte degli spettatori di comprenderne le parole, come attestato dalle cronache, è un espediente per ribadire ancora la natura ultraterrena dell'eccezionale spettacolo cui stavano assistendo. L'incom-

prendibilità del testo nega all'ascoltatore una ricezione razionale dell'evento, rendendolo così più vulnerabile sul piano emotivo e sensoriale.

Sei appendici corredano il volume. Le prime quattro riportano trascrizioni di cronache di testimoni oculari: la già citata *Descrizione* di Bernardino de' Rossi in versione quasi integrale ed estratti di *Li sontuosissimi apparecchi [...] fatti nelle nozze della Gran Duchessa di Fiorenza* (Venezia, 1589) di autore anonimo, *Raccolta di tutte le solennissime feste nel sponsalizio della serenissima Gran Duchessa di Toscana fatte in Fiorenza il mese di maggio 1589* di Simone Cavallino (Roma, 1589) e *Li artificiosi e dilettevoli intermedii rappresentati nella comedia fatta per le nozze della Serenissima Gran Duchessa di Toscana* (Roma, 1589) ancora di autore anonimo. La trascrizione di *O che nuovo miracolo* di Laura Guidiccioni è l'oggetto della quinta appendice, mentre la sesta riporta le informazioni del Cd allegato al volume in cui la stessa Nina Treadwell dirige una selezione degli *Intermedi*. Per chiudere meritano una menzione le magnifiche 32 tavole a colori poste al centro del libro, con numerosi bozzetti di costumi, disegni di scenografie e altre illustrazioni, testimonianza viva (ma comunque parziale) della *meraviglia* di cui gli spettatori ebbero la fortuna di godere in quel lontano 1589.

[Luca Mortarotti]

ANDREAS WACZKAT, *Georg Friedrich Händel: Der Messias*, Kassel, Bärenreiter, 2008 ("Bärenreiter Werkeinführungen"), 22 es. musicali, pp. 146, € 14,95. ISBN 978-3-7618-2107-7

The Messiah è noto in Italia semplicemente come il più importante tra gli oratori di Georg Friedrich Händel, e viene eseguito molto di rado; è assai più facile ascoltare un'esecuzione di alcune tra le cantate italiane, per esempio *La Lucrezia* o *Il delirio amoroso*, che non il *Messiah*.

Una situazione diametralmente opposta si ha nei paesi protestanti, dove quest'oratorio viene tradizionalmente eseguito nel periodo natalizio. Preda di ogni coro parrocchiale, è proposto nelle versioni più diverse, a seconda delle forze a disposizione del volenteroso maestro del coro. Se il suo successo ha fatto sì che fin dalla seconda esecuzione, a Londra nel 1743, e senza interruzione fino ai giorni nostri *The Messiah* si diffondesse a macchia d'olio, una conseguenza secondaria ma non trascurabile è stata appunto che ognuno ha potuto, e dovuto, adattarlo alle proprie esigenze. La *renaissance* del canto barocco, che tanto ha fatto per le opere teatrali di Händel, non ha spostato di un'uncia in più o in meno il successo del *Messiah*: popolarissimo era, popolarissimo resta tra il pubblico delle chiese di Inghilterra, America, Germania. A confronto di queste masse, che ne attendono l'esecuzione come un momento cruciale delle festività, lo sparuto manipolo di seguaci della filologia scompare nella folla.

Il volume di guida all'ascolto scritto da Andreas Waczkat, professore di storia della musica all'Università di Göttingen, fa parte della collana che la Bärenreiter dedica ai grandi capolavori della musica, dove *The Messiah* non poteva mancare, visto che degli altri diciotto volumetti più della metà sono dedicati a composizioni di musica sacra, dalle *Passioni* e *Cantate* di Bach al *Requiem* di Mozart, *Die Schöpfung* di Haydn, la *Missa solennis* di Beethoven e *Elias* di Mendelssohn Bartholdy, fino ai *Carmina Burana* di Orff. La collana in verità potrebbe tranquillamente chiamarsi "*Deutsche Werkeinführungen*", poiché è dedicata esclusivamente ad autori di area germanica, nell'arco temporale che da Bach arriva a Richard Strauss ed al già citato Orff. In quest'ottica si spiega il taglio particolare dato al volume, taglio che è chiaro fin dal titolo, *Der Messias*: di quest'opera del periodo inglese, quella che permette finalmente ad Händel di essere accettato come compositore appartenente al suo paese d'elezione, si vuole conside-

rare soprattutto il fatto di essere opera di un compositore nato in Germania. Di conseguenza ampio spazio viene dato, anche nel corso dell'analisi musicale, alla versione tedesca di Mozart.

È un punto di vista che non si può condividere pienamente, se nello studio delle opere bisogna considerare anche la volontà del compositore. Händel nasce sì come compositore tedesco, e come tale vive i suoi primi anni di attività, ma subito cerca la più attiva tra le città tedesche, la più "borghese" e dedita all'opera, Amburgo. Da lì si reca in Italia, rendendosi conto della necessità di diventare un compositore "italiano" in un'epoca in cui dall'Italia venivano tutte le mode, non solo in musica ma in ogni arte, dall'architettura alla pittura. Divenuto compositore italiano, sceglie la città dove la borghesia ha il ruolo più forte, dove c'è il maggior fermento, dove si può godere di maggior libertà: Londra. E quando, dopo alterne vicende e una bancarotta si rende conto che per restare a Londra deve vivere un nuovo cambiamento lo affronta, sebbene non più giovane, e si trasforma nuovamente in un compositore "inglese" per andare incontro al gusto di quel popolo che nell'opera italiana non si riconosceva, soprattutto perché voleva sentire in musica la propria lingua. A muovere Händel per tutta la sua carriera è una programmatica decisione: non essere un maestro di cappella di una cittadina di provincia tedesca, ma un autore di teatro, libero perché sottoposto non alla volontà di un principe o di un consiglio parrocchiale, ma solo a quella del gusto del pubblico, tiranna anch'essa ma impersonale. Insomma la decisione presa da Händel all'inizio della sua attività e alla quale si attiene con costanza è di non vivere la vita che invece attende Johann Sebastian Bach: nati nello stesso anno, ma con un destino completamente diverso. Dove Bach accetta la sua sorte di compositore tedesco, Händel sceglie di costruirsi la strada che vuole, diventando un compositore italiano e poi inglese.

Dunque l'impostazione di base non è del tutto condivisibile. Ciò non toglie che

il punto di maggior interesse del volume sia appunto lo spazio dedicato alla diffusione del *Messiah* in area tedesca e alle differenti versioni che per l'uso in Germania ne vengono realizzate, tra le quali in particolare quella già ricordata realizzata da Mozart per le *matinées* del barone Gottfried Bernhard van Swieten, autore anche della traduzione del testo. Ricordiamo inoltre che Andreas Waczkat si è occupato anche dell'edizione critica di un'altra versione tedesca del *Messiah*, quella realizzata nel 1786 da Johann Adam Hiller. Tanto la versione di Hiller che quella di Mozart prevedono una doppia traduzione: da un lato, come già detto, traduzione del testo dall'inglese di Charles Jennens (che a sua volta, come noto, si limita a creare un *collage* di brani tratti da passi della Bibbia) in tedesco, dall'altro adattamento al nuovo linguaggio musicale, di cinquant'anni più tardo, che prevede per esempio il frequente ricorso a strumenti ormai saldamente entrati nell'organico orchestrale, come corni e clarinetti.

Il volume di Waczkat è diviso in tre parti, così come in tre parti è *The Messiah*; la prima, "*Entstehung und Text*", è a sua volta suddivisa in tre sezioni, che si occupano del percorso che porta Händel alla composizione del *Messiah*, partendo dalla prima esperienza di oratorio sacro tedesco con la *Brockes-Passion* fino ai vari esperimenti di oratorio in inglese (tanto sacro che profano) condotti da Händel prima di trovare la formula vincente appunto con *The Messiah*. Segue una breve ma completa analisi del processo compositivo, che d'altronde fu fulmineo, come sappiamo dalle date apposte da Händel sulla partitura che vanno dal giorno d'inizio, 22 agosto 1741, a quello conclusivo, il 14 settembre. In questo caso, come per molti compositori (anche Stravinsky lavorava in modo non dissimile), per "composizione completa" si intende che Händel aveva scritto le parti vocali e il basso continuo, mentre restava da fare l'orchestrazione. Questa seconda

sezione include anche le vicende fino alla prima esecuzione, avvenuta a Dublino il 13 aprile 1742. Infine l'attenzione si sposta sul testo e sul successo dell'opera a partire dalle esecuzioni londinesi dell'anno successivo.

"*Aufbau und musikalische Gestaltung*" si intitola la seconda parte, che costituisce la sezione più ampia del volume, dedicata all'analisi musicale e testuale dell'oratorio. Giustamente l'analisi procede non per singoli numeri, ma per sezioni più ampie. L'articolazione del *Messiah* infatti prevede quasi una successione di scene: nella prima parte ad esempio le tre diverse profezie che vanno dal n. 1 al 7 si staccano chiaramente come tre unità autonome e contrastanti. Ad inizio di ogni sezione analizzata viene riportato il testo su due colonne, a sinistra quello inglese, con l'indicazione dei passi biblici, a destra la traduzione tedesca di van Swieten. Analogamente si ritrovano per ogni numero a destra l'indicazione dell'organico dell'originale, a sinistra invece quello impiegato da Mozart. Anche questo elemento mostra come oggetto dello studio non sia solamente *The Messiah*, ma anche *Der Messias*. Ad esempio nella *Pifa* (n. 12) che precede l'apparizione degli angeli ai pastori, l'organico originale prevede solo i violini, la viola e il basso continuo (ma bisogna considerare che l'oboe e il fagotto erano solitamente impiegati l'uno accanto ai violini, l'altro tra gli strumenti che svolgevano il basso continuo). La versione mozartiana impiega ottavino, flauto, due oboi, due clarinetti, due fagotti e due corni, oltre ovviamente agli archi, con un risultato sonoro completamente diverso. In questo caso anche l'indicazione Larghetto e mezzo piano viene cambiata (Mozart invece di solito rispetta le indicazioni di Händel) e diviene Larghetto e sempre piano. Se il "mezzo piano" di Händel ricordava probabilmente le sonorità non proprio delicatissime dei pastori che nel periodo natalizio scendevano a Roma con le loro zampogne o pive per suonare nelle strade, la strumentazione di Mozart presenta dei pastori non più reali ma idealizzati, i cui delicati strumenti a fiato suonano

quindi “sempre piano”. L’analisi di Waczkart riesce ad essere accessibile a qualsiasi lettore e sempre interessante, come giusto in una collana che si volge ad un pubblico vasto e variegato. Il ricorso agli esempi musicali è tale da essere di supporto al lettore preparato ma non tanto frequente da risultare fastidioso a chi invece non ha consuetudine con l’analisi musicale.

La terza e conclusiva parte del volume, dal titolo “*Die Wirkungsgeschichte*”, tratta brevemente delle vicende del *Messiah* in Inghilterra dopo la morte del compositore prima di concentrarsi su quello che, come già detto, è uno dei punti cardine del volume, cioè la diffusione del *Messiah* in area tedesca. Vengono quindi affrontate le prime versioni in tedesco del *Messiah* e in modo particolare quella mozartiana. Segue un’interessante sezione di confronto delle varie versioni, corredata da una pratica tabella.

In appendice sarebbe stata utile una discografia, ma probabilmente il taglio della collana non la prevede; vi si trova invece una bibliografia sintetica e approfondita, ovviamente solo in lingua tedesca ed inglese. D’altra parte non stupisce la mancanza di volumi nella nostra lingua, visto che in Italia l’attenzione si è posata di rado sugli oratori inglesi di Händel: se i tedeschi tentano, come in questo caso, di “riappropriarsi” del loro conterraneo, anche in Italia si tende, probabilmente in modo eccessivo, a limitarsi all’Händel “italiano”. Un volume che, come questo di Waczkart, fornisca una guida all’ascolto completa e dettagliata del *Messiah* (o magari anche del *Messia*) potrebbe essere un utile punto di partenza per iniziare a studiare anche in Italia le opere inglesi del compositore. La pubblicazione di tutti i testi inglesi di Händel con traduzione italiana a fronte (Georg Friedrich Händel, *Oratori inglesi, Anthems e Te Deum*, Milano, Ed. Ariele, 2009) fa sperare che questo momento si stia avvicinando.

[Angela Fodale]

JEAN-PAUL C. MONTAGNIER, *Henry Madin (1698-1748). Un musicien lorrain*

au service de Louis XV, prefazione di Davitt Moroney, Langres, Éditions Dominique Guéniot, 2008, 49 es. musicali, ill. non numerate, pp. 358, € 30,00. ISBN 978-2-87825-412-9

Spesso la copertina rivela alcuni elementi del contenuto del libro: almeno nel caso di *Henry Madin (1698-1748). Un musicien Lorrain au service de Louis XV* essa si rivela decisamente eloquente. Se “*Un musicien Lorrain au service de Louis XV*” è il sottotitolo nella pagina di frontespizio, in copertina l’ordine si inverte, e la frase domina il titolo vero e proprio, che reca il nome del compositore e le sue date di nascita e morte. Pare chiaro quindi che la prospettiva del volume è quella di studiare Henry Madin in quanto musicista lorenesse dell’epoca di Luigi XV.

Montagnier si colloca infatti in quella prospettiva che era stata inaugurata da Georges DUBY nel 1984 con il suo *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde* (edizione italiana *Guglielmo il Maresciallo. L’avventura del cavaliere*, Bari, Laterza, 1985). Spiegava DUBY nella prefazione all’edizione italiana che la sua non era la scelta di un ritorno alla storia di taglio biografico, né un rifiuto di “tutte le conquiste realizzate nel corso di mezzo secolo dalla storia profonda, lungo le vie aperte da Lucien Febvre, Marc Bloch e Fernand Braudel”, la scuola delle “*Annales*”. Si trattava invece di una scelta che puntava ad “una migliore comprensione della società”, di un modo diverso di accostarsi alla “vita nella sua concretezza”. Guillaume le Maréchal diventava quindi per DUBY un pretesto per osservare, “nel corso di un’esistenza e in una durata né troppo lunga né troppo breve, come si poneva il rapporto tra le azioni di un essere in carne e ossa, e le strutture che lo circondavano”. Il sottotitolo dello studio di Montagnier è allora altrettanto importante del titolo, poiché ci rivela che Henry Madin viene studiato appunto come esempio di musicista in un

determinato contesto geografico e storico, così come Guillaume le Maréchal veniva presentato da Duby quale archetipo del perfetto cavaliere.

Questo almeno è il quadro metodologico al cui interno l'autore ha deciso di muoversi, ma è subito necessario fare due precisazioni. In primo luogo bisogna notare che l'interesse per Madin, che Montagnier si è prodigato a far conoscere anche con l'edizione critica delle *Messes* (Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2003) e organizzandone diverse esecuzioni, spesso sembra portarlo ad eccessivi entusiasmi. È il caso dell'*incipit* del primo capitolo, quando Montagnier si spinge ad affermare che "*En cette fin d'année 1698, la terre de Lorraine vit aux rythmes de deux événements heureux: un mariage princier et un baptême bourgeois*": il matrimonio è quello di Leopoldo I di Lorena con Elisabetta Carlotta, figlia di *Monsieur*, il duca d'Orléans, e della principessa palatina; il battesimo invece è quello di Henry Madin. Se il matrimonio di Leopoldo I coincide con la sua presa di possesso della Lorena, fino a quel momento possedimento francese al quale il re Sole rinunciava in cambio dell'appoggio asburgico, e quindi è innegabile che l'avvenimento abbia modificato il ritmo di tutta la vita del ducato, è decisamente esagerato dire che altrettanto sia avvenuto per il battesimo di Madin. Questo è solo un esempio di come Montagnier a volte tenda ad esagerare l'importanza del compositore, che tuttavia si rivela come una figura interessante.

Il secondo elemento da sottolineare è che un sottotitolo più preciso dovrebbe essere *Un musicien lorrain ET au service de Louis XV*, poiché la vita di Madin sembra veramente divisa da uno iato potente nel momento del suo passaggio al servizio reale. Si tratta in effetti di due momenti diversi della vita di Madin, come suggerisce la ripartizione dell'*"Esquisse biographique"* che costituisce la prima parte del libro, divisa in due capitoli: il

primo, "*Musicien en province (1698-1737)*", si occupa del "*musicien lorrain*" dalla nascita ai primi successi professionali, in un percorso che porta Madin a muoversi da Meaux a Verdun, Bourges, Tours e Rouen, sempre alla ricerca di un incarico, prima del salto che lo porta all'ambitissimo ruolo di *sous-maître* della Chapelle Royale di Versailles. All'attività legata alla corte di Versailles è dedicato il secondo e più ampio capitolo, "*Musicien du roi (1737-1748)*": se l'arco temporale preso in esame è minore, ben più importanti e documentati sono gli avvenimenti.

Della vita quotidiana di Madin negli ultimi dieci anni possiamo farci un'immagine abbastanza precisa, grazie al suo testamento e all'inventario dei beni realizzato dopo la sua morte. Una casa grande, in avenue Saint-Cloud, disposta su tre piani, dove il piano nobile, con due camere e uno studio, era interamente riservato al padrone di casa, mentre all'ultimo erano alloggiati, in modo più spartano, i sei paggi ai quali dava lezione; non una, ma due cantine, ben provviste di vino, con una predilezione per il Borgogna; nelle stanze si trovavano oggetti di pregio e diversi quadri, tra i quali un ritratto di Madin e uno del re. Insomma, una vita decisamente comoda.

Ma del secondo capitolo è protagonista anche la Chapelle Royale, della quale viene illustrato minutamente il funzionamento: i quattro *sous-maîtres* si alternavano ad ogni trimestre o *quartier*, ognuno con l'incarico di comporre e dirigere in occasione della messa destinata alla famiglia reale. È interessante notare le prime avvisaglie del gusto moderno per un canone di musiche antiche nel fatto che, alla morte di Madin, il suo posto viene preso non da un nuovo compositore ma da Nicolas Le Prince, già al servizio del re da diversi decenni, che avrà il compito non più di comporre, ma solamente di dirigere i mottetti dei grandi maestri defunti che avevano prestato servizio nella Cappella reale, tra i quali Campra e appunto Madin (le composizio-

ni, come Montagnier ricorda parlando dell'inventario dei beni di Madin, erano di proprietà del re).

Un'ulteriore conferma del peso via via crescente che assume lo studio e la riproposta del passato musicale durante il regno di Luigi XV si ha nei capitoli che aprono la seconda parte del volume, "*L'Œuvre théorique et musicale*". Il terzo capitolo si occupa del *Traité du contrepoint simple* pubblicato da Madin nel 1742, trattato che cerca, in modo a volte incoerente, di conciliare le novità proposte vent'anni prima da Rameau con il suo *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* e lo studio di una pratica antica sulla quale continuava a fondarsi, soprattutto lontano dalla capitale, l'esecuzione della messa. Altro spunto di riflessione si ha nel capitolo successivo, "*Les messes*": l'editore Ballard, "*seul imprimeur du Roy pour la Musique*", detentore quindi del privilegio esclusivo di stampare musica, aveva iniziato nel 1725 una ristampa di messe del secolo precedente, con lo scopo di fornire al pubblico "*l'Œuvre complet de tous les grands Auteurs dans ce genre de Musique*". Assistiamo quindi alla cosciente formazione di un canone, ed è per effetto dell'interesse con cui viene accolta quest'*opera omnia* dei grandi autori che Ballard pubblica anche delle messe di autori contemporanei, tra le quali le quattro di Henry Madin, che appaiono in rapida successione: *Vivat rex* nel 1741, *Dico ego opera mea regi* nel 1743, *Velociter currit sermo ejus (missa brevis)* nel 1746 e *Fiat pax* nel 1747: opere *ad majorem Dei gloriam* ma soprattutto a maggior gloria del re Luigi XV, *le Bien-aimé*.

Altrettanto si può dire per le altre opere di Madin analizzate nei tre capitoli successivi: il *Bouquet pour la Fête de Son Eminence Monseigneur le Cardinal de Fleury* e i *Mottetti*. Dedicato al potente ministro di Luigi XV, il *Bouquet*, unica composizione profana di Madin, è una raccolta di musica vocale e strumentale che, in forma di *divertissement*, elogia

"*Du plus sage des Rois [l']Interprete fidele [sic]*" (così inizia il testo di Jacques Bailly). Colpisce che i personaggi che si accalcano a lodare il cardinale Fleury siano i *plebei* del popolo francese, quegli stessi che qualche decennio più tardi segneranno la fine dell'*Ancien Régime*; colpisce soprattutto perché, come giustamente nota Montagnier, la fortuna di Madin perdurerà fino a quando "sparirà completamente con lo splendore della *Chapelle Royale* alla caduta della monarchia assoluta il 10 agosto 1792".

Poiché la messa alla quale il re assisteva quotidianamente prevedeva come principale se non unico brano musicale un mottetto con coro, non stupisce che la maggior parte della produzione di Madin rientri appunto in questa categoria. Ai mottetti Montagnier dedica il capitolo sesto "*Les grand motets*" e il settimo "*Les Mottes de M^r. H. M.*". I *grands mottets* furono non a caso composti soprattutto dopo la nomina a Versailles, ma bisogna ricordare l'eccezione di *Diligam te*, uno dei brani di Madin che conoscerà maggior successo e verrà spesso eseguito dopo la morte del compositore negli appuntamenti del *Concert Spirituel*. Anche in questo caso la gloria del re e il rispetto della tradizione sono i due elementi cardine, e il ruolo della musica consiste, come spesso ricordato dai trattatisti dell'epoca, nel permettere una miglior comprensione delle parole senza caricarle di ornamenti superflui. I *Petits Motets* o *Mottes* pubblicati nel 1740 da un *M^r. H. M.*, raccolta esaminata nel settimo capitolo, vengono convincentemente attribuiti a Madin da Montagnier, e concludono la trattazione sistematica dell'opera, adeguatamente corredata da esempi musicali.

Nella *Conclusion* l'autore esprime rimpianto per le "*zones d'ombre restant à éclaircir sur sa personnalité et sur sa famille*". Il merito principale di questo volume è invece appunto quello di aver mostrato una figura di compositore priva di tratti caratteristici, quasi un modello esemplare del tragitto di un giovane di

famiglia modesta che dalla provincia si fa strada fino a raggiungere una delle posizioni più importanti del regno per un musicista. In appendice vengono fornite le trascrizioni dei documenti pervenuti a proposito di Madin, in particolare l'inventario dei beni; un'analisi dettagliata di quello che come già detto fu il suo pezzo di maggior successo, il mottetto *Diligam te*; e il catalogo delle opere, oltre alla bibliografia e due utili indici delle composizioni citate nel testo e dei nomi.

[a. f.]

MIGUEL ÁNGEL MARÍN, *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*, Madrid, Alianza Editorial, 2009 ("Alianza Música"), 12 ill., 1 tabella, pp. 231, € 17,50. ISBN 978-84-206-8269-3

Come spesso accade nell'ambito di ricorrenze e anniversari – a maggior ragione per figure di particolare rilevanza artistica e musicale – il bicentenario della morte di Franz Joseph Haydn (1809-2009) ha prodotto una nutrita serie di iniziative, molte delle quali di natura editoriale. Tra le monografie, ci preme segnalare i volumi di David Wyn Jones (*The life of Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009) e di Matthias Henke (*Joseph Haydn*, München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2009), pubblicati rispettivamente in lingua inglese e tedesca; nel campo delle riviste specializzate appare degno di attenzione l'omaggio del "Journal of Musicological Research" che al compositore austriaco ha dedicato un doppio numero monografico (*Haydn: Beyond the Anniversary*, vol. 28, n. 2-3, 2009) con contributi di autorevoli studiosi, quali W. Dean Sutcliffe, Floyd Grave, Bryan Proksch e Caryl L. Clark.

In questo quadro si colloca il volume di Miguel Ángel Marín – professore di musica all'Universidad de La Rioja – incentrato sul rapporto fra Haydn e il quartetto d'archi, genere strumentale di cui il compositore a buon diritto è considerato, se non l'inventore, almeno il

primo grande codificatore. Cosa però distingue questo libro dai precedenti contributi sull'argomento? Oltre ad una prospettiva completa e mirata, il maggior merito è rappresentato dal tipo di approccio metodologico, che va ben oltre la semplice analisi delle composizioni, proponendoci uno studio approfondito sull'epoca nella quale tali opere videro la luce, furono eseguite e ascoltate.

Nel fare questo, l'autore conferma i propri orientamenti, già espressi nelle passate pubblicazioni, la cui parola d'ordine era data dall'attenzione al contesto, sia storico che sociale, politico e culturale; tale impostazione risulta evidente nella prima monografia di Marín, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* del 2002 – rielaborazione della dissertazione di dottorato discussa nel 2000 presso il Royal Holloway College, University of London – e viene ribadita con forza nei saggi successivi, come quello apparso su "Early Music" (2005) e dedicato alla circolazione della musica di Boccherini nella Madrid del Settecento (*Music-selling in Boccherini's Madrid*).

Le questioni relative alla ricezione sono dunque al centro di questo dettagliato studio, che si inserisce con merito nel panorama dei contributi dedicati all'argomento: dalla monografia di Hans Keller del 1986 (*The great Haydn quartets: their interpretation*) al volume di Margaret e Floyd Grave del 2006 (*The string quartets of Joseph Haydn*), sino ai numerosi articoli e saggi pubblicati in riviste, atti di convegno (fra cui *Haydn the innovator. A new approach to the string quartets*, 2000) ed importanti volumi miscellanei (*The Cambridge Companion to Haydn*, apparso nel 2005, e *The Oxford Composer Companions: Haydn* del 2002).

A conferma di quanto detto, non può essere un caso che quasi tutti i capitoli in cui è articolato il volume rechino titoli che alludono ad aspetti del contesto, più che all'analisi del testo: dai luoghi di attività del compositore o di diffusione del genere

(Spagna nel capitolo VII, Londra nel XII, Vienna nel XIII), ai mecenati (Federico Guglielmo nel capitolo VIII), alle testimonianze dei contemporanei (Anton Reicha nel capitolo V, Tomás de Iriarte nel VII) o dello stesso Haydn (capitolo VI), all'importanza della formazione del pubblico moderno (capitolo I), sino alla ricezione posteriore dei quartetti e al loro influsso sui compositori successivi, in particolare su Mozart e Beethoven (capitolo XIV). I soli titoli che presentano espliciti riferimenti alle caratteristiche strutturali del quartetto sono invece quelli apposti al capitolo III ("*El cuarteto como conversación*"), al X ("*El arte de la variación*") e in parte al XII ("*Viena y el cuarteto sinfónico*").

A prescindere da tali considerazioni – che pure denotano una precisa scelta metodologica – nei contenuti ritroviamo un equilibrio ben dosato tra analisi e ricostruzione storica, che fa di questo volume uno strumento assai utile sia per l'esperto musicologo che per il semplice estimatore. A collocare questo studio tra le guide di facile consultazione contribuisce la presenza di un apparato critico estremamente snello e l'assenza di tecnicismi verbali. Al contrario, sul piano della completezza scientifica, pesa l'accuratezza dei riferimenti all'ambiente musicale del periodo, la pertinenza delle analisi proposte, e in particolare – come specifica l'autore – "*la intención de presentar una síntesis de las discusiones y problemas que emanan de los trabajos académicos, sin mermar su complejidad pero sin adentrarse en las profundidades de los debates entre especialistas*" (p. 15).

Il volume è suddiviso in due sezioni, ma la prima ("*El Género*", riservata all'origine del genere e alle sue caratteristiche formali) va considerata come prelude alla seconda. In particolare il primo capitolo bene individua le due trasformazioni che influirono sul sistema di produzione e consumo della musica alla fine del Settecento: da una parte il progressivo affermarsi del concerto pubblico quale forma privilegiata di fruizione

musicale; dall'altra la definitiva emancipazione della musica strumentale da quella vocale e le conseguenze che tale fenomeno ebbe a livello di stile e cambiamento del repertorio, oltre che per la nascita del quartetto d'archi.

La questione delle origini del genere viene ricondotta a considerazioni storiche e terminologiche, senza però trascurare la componente formale, analizzata alla luce di categorie estetiche essenziali per comprendere la musica di Haydn, come ironia e umorismo. Anche quest'ultime vengono comunemente presentate come diretta conseguenza del riconoscimento del nuovo pubblico quale destinatario delle esecuzioni musicali. Questa interpretazione "borgheese" del quartetto apparentemente si scontra con l'idea "aristocratica" della elegante conversazione fra pari, nota definizione coniata da Goethe nel 1829. In realtà l'allusione a categorie come *conversazione*, *discussione* e *dibattito* – affrontate dall'autore riprendendo gli studi di Mara Parker (soprattutto il testo *The string quartet, 1750-1797. Four types of musical conversation*) – rimanda a paradigmi assai vicini alla sensibilità borghese, che della parola e del dibattito fece alcune delle sue armi più potenti.

I capitoli della seconda parte ("*El Repertorio*") entrano nel vivo della questione, analizzando l'intero corpus dei quartetti d'archi, a partire dai primi esempi degli anni '50 e '60 ("*Los primeros cuartetos*", cap. V) sino all'incompiuto *Quartetto op. 103*, composto fra il 1802 e il 1803 ("*Los últimos cuartetos y el comienzo de la biografía*", cap. XIII). Oltre agli aspetti di carattere stilistico, ad essere approfondite sono soprattutto le questioni relative alla datazione (talvolta intricate, come nel caso dei quartetti giovanili), alle forme di committenza musicale (con conseguente attenzione a luoghi, ambienti, ruoli sociali) e ai molteplici canali di circolazione e diffusione della musica nel XVIII secolo.

In relazione a quest'ultimo aspetto – particolarmente caro a Marín, come

dimostra nel saggio *La difusión de la música desde una perspectiva trans-cultural* (2004) – l'autore individua una prassi ricorrente che, in piena fase di affermazione della stampa musicale, mostra ancora di prediligere il manoscritto quale importante mezzo di circolazione della musica. In talune occasioni è proprio il passaggio da un canale di diffusione ad un altro a comportare scelte discutibili per le sorti di un'opera. Sembrerebbe questo il caso dei primi quartetti di Haydn, che circolarono a lungo in forma manoscritta e che soltanto in un secondo momento furono raggruppati e stampati, a Parigi e ad Amsterdam, fra il 1764 e il 1768. Fu Ignace Pleyel nel 1801 ad assegnare un numero di *opus* alle due edizioni del 1768 (La Chevardière) e del 1766 (Hummel), ma senza accorgersi della presenza di opere spurie e arrangiamenti di altri generi musicali (sinfonia e sestetto), oltre a non considerare un altro quartetto, poi noto come *Quartetto op. 0*.

Problematiche di questo tipo si attenuano in presenza dei manoscritti autografi, come accade per i *Quartetti op. 17* (1771) e per i *Quartetti op. 20* (1772). È in questa raccolta che le innovazioni stilistiche operate dal compositore cominciano ad acquistare un rilievo sconosciuto e producono una “*vertiginosa transformación estilística*” (p. 63) dalle ragioni tuttora poco chiare, ma anche per questo particolarmente affascinanti. Nel sottolineare l'importanza della forma fugata quale caratteristica ricorrente dell'op. 20, ci sembrano quasi superflui i rimandi al barone van Swieten, a Mozart, a Beethoven e successivamente a Schubert e Mendelssohn, tanto è assodata la ricorrenza di procedimenti fugati in questi autori e, *tout court*, nel classicismo viennese. Ben più convincente l'indagine sulle possibili ragioni dell'utilizzo della fuga da parte di Haydn, che con il suo scambio di materiale tematico si dimostrava il mezzo ideale per raggiungere il sospirato equilibrio fra i quattro strumenti.

L'operazione che Marín compie nelle successive pagine è anche quella di ridimensionare certi entusiasmi musicologici in relazione ai *Quartetti op. 33* (1781); oltre che per l'influsso su Mozart, il successo critico e storiografico di questa raccolta viene spiegato alla luce della descrizione che lo stesso compositore le antepose, in cui dichiarava di averla composta “in un modo nuovo e del tutto particolare”. Per gli interrogativi che hanno suscitato e ancora suscitano, le parole di Haydn sono giustamente riportate e messe in luce, tanto da dare il titolo al corrispettivo capitolo. Secondo l'autore è però egualmente dirompente la portata innovativa dell'op. 20 – per i motivi di cui già si è discusso – e dell'op. 50, nella misura in cui quest'ultima si rivela momento culminante di un percorso stilistico del tutto autonomo e occasione di nuove sperimentazioni, proprio negli anni di affermazione della musica di Haydn in campo internazionale.

Attraverso il riferimento a Federico Guglielmo II – figura fondamentale di mecenate musicale e abile suonatore di violoncello – si passa ad analizzare gli esempi maturi della produzione quartettistica del compositore austriaco. “*Nuevos caminos*” (cap. IX) li definisce Marín: e in effetti, già a partire dai *Quartetti op. 54* e *op. 55*, traspaiono “*nuevas maneras de articular las voces de los cuatro instrumentos*” (p. 103) che si contraddistinguono, in linea generale, per un carattere più brillante, per toni espressivi intensamente drammatici, per un uso costante della tecnica della variazione. Se nelle precedenti raccolte a prevalere erano le categorie della *conversazione* e del *dibattito*, in queste la tessitura rimanda più che altro alla *lectio magistralis*: ne è leader indiscusso il violino primo, con la sua scrittura più acuta e decisamente virtuosistica.

Se questo e il decimo capitolo presentano un taglio più strettamente analitico – in rapporto anche alle altre opere composte da Haydn negli stessi anni – nei successivi il *focus* torna a spostarsi nuovamente sul

contesto: Londra e Vienna sono le città che accolgono il compositore, ed è in riferimento alle loro consuetudini che Haydn concepisce rispettivamente i *Quartetti op. 71/74* e i *Quartetti op. 76/77*. Ancora una volta l'importanza del mercato editoriale e la formazione del nuovo pubblico vengono adeguatamente messe in luce, per comprendere pienamente l'entità della diffusione delle raccolte pubblicate fra gli anni '80 e '90 del XVIII secolo.

Talvolta sembra che determinati dettagli di natura biografica vengano inspiegabilmente tralasciati o sottointesi, conferendo al discorso una sfumatura ambigua; in realtà, grazie al supporto della "*Cronologia*" – posta subito dopo l'Introduzione – e dell'Appendice ("*Los cuartetos de Haydn: una guía*", che descrive la struttura di tutti i quartetti, esplicitando il periodo di composizione, luogo e data di pubblicazione e l'eventuale presenza di manoscritti autografi), il quadro storico che ne deriva risulta ancora più approfondito di quello che viene tratteggiato dalla pur accurata trattazione dei capitoli: pertanto se ne consiglia una consultazione parallela alla lettura, e non preliminarmente o conclusiva, come suggerirebbe la collocazione.

Dopo aver letto l'intero volume, a nostro parere, la parte più interessante e meglio strutturata risulta quella dedicata ai rapporti di Haydn con la penisola iberica, alla diffusione della sua musica in Spagna, alle commissioni per il *Quartetto op. 42* (ricollegabile a José Álvarez de Toledo, duca di Alba) e per *Le ultime sette parole di Cristo sulla croce* (opera richiesta dalla confraternita della Santa Cueva di Cadice). Per molto tempo la musicologia spagnola è stata accusata di eccessivo nazionalismo, di trattare malvolentieri tematiche estranee alla propria terra e cultura. Il volume di Marín smentisce decisamente questa accusa, come la smentiscono da molti anni i contributi dei più importanti musicologi spagnoli. Allo stesso tempo, proprio nelle pagine riservate al legame fra Haydn e la Spagna, per l'accuratezza e dovizia di informazioni e per i riferimenti

interdisciplinari, la narrazione si illumina di una lucidità di pensiero che non passa inosservata e che segna la vera differenza fra il *connaisseur* e lo studioso competente e appassionato.

[i. g.]

JOHN A. RICE, *Mozart on the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 ("Composers on the Stage"), 44 ill., 11 es. musicali, 2 tabelle, pp. XV-278, £ 15,99. ISBN 978-0-521-01661-2

Affrontare un insieme di tematiche complesse quali quelle legate al rapporto tra Mozart e il teatro in un solo libro – che si ponga come obiettivi sistematici estrema chiarezza, precisione scientifica, uno sguardo complessivo e l'offerta degli elementi-base necessari per inquadrare l'opera del salisburghese nel panorama settecentesco a lui contemporaneo – non è certo compito facile, neppure per un decano degli studi specifici quale è John Rice, già docente di storia della musica in quattro differenti università statunitensi e autore di testi considerati fondamentali, a livello internazionale, sull'argomento.

In ogni caso, la sfida che questo testo si propone, sarà bene dirlo subito, è pienamente vinta (e con merito) dal suo autore, che non solo riesce a fornire i parametri necessari alla comprensione della cultura operistica del tardo XVIII secolo con raro garbo e abilità didattica, ma dà struttura al proprio lavoro in modo sistematico, seppur non pedante, favorendo lo sviluppo nel lettore di una personale valutazione dell'operato di Mozart nel rapporto con le committenze, il pubblico, i collaboratori e le maestranze artistiche durante tutto il percorso di crescita professionale del musicista.

La prosa di Rice – diretta nell'esprimere contenuti anche piuttosto complessi in un inglese di esemplare chiarezza – intraprende un percorso decisamente originale che non segue un rigido ordine cronologico (riservando, per esempio, a

ciascuna opera un singolo capitolo), ma che, piuttosto, sceglie di unire i vari titoli in modo trasversale, per argomenti, seguendone le singole fasi di elaborazione (dalla commissione alla ricezione, in diverse parti di Europa) e tracciando costanti parallelismi non soltanto all'interno del corpus mozartiano, ma anche con l'opera di Salieri, Anfossi, Gazzaniga e altri compositori di primaria importanza.

Dopo aver lasciato adeguato spazio ad una disamina generale della nascita del complesso e stretto rapporto tra Wolfgang e il teatro (anche di prosa) e alla individuazione dei generi che il musicista frequentò – argomenti affrontati all'interno dei primi due capitoli, rispettivamente “*Mozart in the theater*” e “*Mozart's operas: functions, genres, archetypes*” – nelle successive pagine l'autore entra nel vivo delle questioni produttive, dedicando le proprie attenzioni alla natura dei rapporti contrattuali, alle richieste dei committenti, alle scale gerarchiche interne ai lavoratori del mondo operistico settecentesco, alla scelta dei libretti, al rapporto con i cantanti, allo svolgimento delle prove e dell'esecuzione.

Sarà bene notare che la maggior parte delle testimonianze e delle casistiche riportate si riferiscono a lavori nati prima della scelta di Mozart di stabilirsi a Vienna: questa preponderante attenzione al mondo esterno alla capitale asburgica è in parte obbligata – come lo stesso Rice sottolinea – dalla maggior presenza di materiale documentale relativo alle produzioni milanesi o monacensi, oltre che dovuta alle peculiarità delle modalità di gestione dei teatri nella città austriaca, assolutamente da considerarsi una eccezione nel panorama europeo contemporaneo. Ed è a quel panorama, di fatto, che si deve porgere attenzione, qualora si voglia comprendere la *forma mentis* che Mozart adottò nel gestire il proprio lavoro materiale e la propria carriera, un panorama in cui “*a composer rarely put music on paper without a reasonable expectation that it would be paid for and without knowing where, when, and by whom it would be performed*” (p. 39).

Se in tutto il continente, infatti, le regole di ingaggio, contrattuali e di pagamento, fornivano al musicista alcune certezze (piuttosto relative, come sappiamo), la Vienna di Giuseppe II – la cui vita artistica sulle scene, al pari di quella politica, risultava strettamente legata agli umori personali del sovrano – poneva i musicisti (anche i più noti) all'interno di meccanismi per cui l'autopromozione e il successo dovevano prendere le mosse dall'assenza quasi totale di “scritture”, ossia di contratti di commissione (per Mozart esiste solo quella relativa a *La finta semplice*, in forza della situazione e del momento particolari in cui la sua rappresentazione venne progettata). Come viene spiegato nel terzo capitolo (“*Commissions, fees, and the origins of Mozart's operas*”), a Vienna le opere venivano prodotte nella loro quasi completezza prima della contrattazione sul loro valore monetario, e su principale iniziativa del librettista (che in genere forniva gli agganci “politici” necessari) e del compositore, che si sottoponevano all'autonomo giudizio di chi determinava l'andamento delle attività musicali nei teatri imperiali. In essi era necessario collaborare con compagnie stabili e non create *ad hoc* per ogni singola stagione – come era consuetudine altrove – in forza dell'iniziativa e dell'intuito artistico di un impresario, il quale, per giunta, si occupava di gestire un *budget* sottoposto a variabili assai differenti rispetto a quelle imposte dalla corte asburgica.

Rice riesce bene a dipingere lo scarto tra le realtà maggiormente frequentate da Mozart (non fosse altro per motivi biografici) e quelle viennesi, ribadendo in modo sostanziale e in poche significative pagine la posizione centrale delle figure dell'impresario e soprattutto dei cantanti – ai quali è specificamente dedicato il sesto capitolo, “*Mozart and his singers*” – nelle singole fasi della creazione di un'opera settecentesca; tutto questo, come è noto, avveniva a discapito di quella che noi moderni riteniamo una “necessaria” liber-

tà del compositore su un notevole numero di elementi caratterizzanti il prodotto finito, ossia quella partitura che, per citare il libro, altro non era che “*a part of a more complex event*”.

Puntando a raccontare la vita quotidiana del mondo produttivo con cui Mozart ebbe modo di raffrontarsi, lo studioso propone anche una messe importante di stralci di lettere e documenti che esprimono in modo chiaro lo sviluppo delle capacità da parte del compositore di dialogare con quell’ambiente e, quindi, le sue opinioni sul lavoro proprio e altrui, oltre che sul teatro in genere: tutti elementi utili a cogliere l’evolversi del pensiero mozartiano sino alla maturità. In alcuni casi (e in particolare nel quinto capitolo, “*Composition*”) i documenti e le lettere vengono presentati per comprendere meglio il processo creativo del musicista, in aggiunta alle partiture autografe che talvolta appaiono l’unico strumento disponibile per ricostruire la genesi di una specifica opera, in assenza di testimonianze di altro genere.

Tra i maggiori pregi che vanno riconosciuti a questo testo va sottolineata la scelta di Rice di fornire i soli dati necessari ad affrontare i problemi o i punti di vista offerti man mano dal percorso che lo studioso vuole fare compiere al proprio lettore: nell’affermare, ad esempio, la centralità del modello metastasiano e dell’opera seria nel contesto in cui Mozart operò e si riconobbe (tematiche affrontate soprattutto nel paragrafo intitolato “*Drama per musica and drama giocoso per musica: Semiramide and La finta giardiniera*”), l’autore chiarisce le principali questioni formali e di ricezione del genere, andando poi a toccare esclusivamente le leve su cui di fatto si basano i principali stereotipi ai quali sono affezzionati i meno preparati sull’argomento, garantendo la spontanea eliminazione delle informazioni erranee più diffuse da parte del fruitore.

Altro elemento arricchente – di cui è possibile godere scorrendo le pagine dell’ottavo capitolo, “*Theaters and stage*

design” – sono le tavole che raffigurano i teatri, le disposizioni del pubblico e dell’orchestra, e le ricostruzioni delle ipotetiche scene da alcuni tra i più noti capolavori mozartiani. Anche in questo caso non appare a Rice necessario affrontare nel dettaglio le questioni di disposizione fonica dell’orchestra o il rapporto tra pubblico ed esecuzione, se non quanto basti per rendere chiaro lo stacco esistente tra la nostra percezione dei più noti capisaldi della produzione del salisburghese e quella che dei medesimi lavori ebbero contemporanei, interpreti e autore: un passo fondamentale, ovviamente, per comprendere i significati e i perché delle scelte che determinarono la natura e le forme di uno specifico lavoro operistico.

Particolarmente interessanti, sempre nell’ottavo capitolo, sono le ipotesi ricostruttive della “Sala terrena dedicata alle pubbliche udienze” per *La Clemenza di Tito*, sviluppate partendo dagli schizzi dello scenografo Pietro Travaglia (pp. 180-186), il tentativo di ambientazione del *Don Giovanni* tramite il collage tra le stampe di Thoernert e Bittner (pp. 188-191), e le pagine dedicate a quanto già noto in merito alle rappresentazioni de *Der Stein der Weisen* presso il Theater auf der Wieden nel 1790 (pp. 192-194), che ci consentono di comprendere in modo assai efficace la reale natura dell’allestimento originale de *Il flauto magico*.

L’unico effettivo neo riscontrabile nel testo (Rice fa riferimento anche per le ipotesi in apparenza meno solide a una bibliografia autorevole e ben selezionata) pare a nostro giudizio l’emergere indiretto dell’influsso tutt’altro che positivo che i *gender studies* hanno lasciato sulla letteratura relativa ai cantanti castrati. Se la scelta di definire nel secondo capitolo “*sad, bizarre, and funny*” (p. 28) la presenza di soprani evirati in ruoli di amante, e il legare in qualche modo la loro esistenza agli aspetti più ludici del periodo carnevalesco dimostra esclusivamente il permanere di preconcetti storici superati e smentiti da tempo sulla posizione sociale e il ruolo

artistico di questi soggetti, le considerazioni sul presunto “*extra layer of sexual ambiguity*” (p. 31) attribuita agli interpreti *en travesti* (nel caso specifico della *Semiramide*) paiono dovute, più che altro, alla nota presenza di inficanti tentativi analitici ed elucubrazioni di taglio genderista ed antistorico su buona parte degli studi relativi a tale fenomeno, pubblicati per lo più in area anglosassone nel corso degli anni Novanta del Novecento.

Tolto tale neo, non resta che ribadire la calda raccomandazione dell’agile volume, assolutamente all’altezza del proprio compito di fornire ad amatori di buon livello, giovani studenti e musicisti in attività che non abbiano avuto una preparazione operistica (o che semplicemente non conoscano il repertorio di questo specifico arco cronologico) gli strumenti per affrontare – con una impostazione scientificamente informata – la produzione teatrale del compositore salisburghese.

[Stefano Aresi]

SAVERIO LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del “Barbiere” di Rossini*, Torino, EDT, 2008 (collana “De Sono” tesi, diretta da Francesca Gentile Camerana), 47 es. musicali, 4 ill., 1 CD-ROM, pp. XVI-318, € 22,00. ISBN 978-88-6040-309-4.

A pochi mesi dalla pubblicazione della nuova edizione critica de *Il Barbiere di Siviglia*, curata da Patricia B. Brauner per la collana “*Works of Gioachino Rossini*” (Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2008) – che corregge tra l’altro numerosi errori nella partitura e trascrive variazioni vocali finora inedite – questo volume rappresenta un ulteriore passo in avanti nel panorama degli studi relativi alla drammaturgia del compositore pesarese. Infatti, a dispetto della miriade di testi divulgativi sul capolavoro rossiniano – una delle opere più note dell’intero universo melodrammatico – prima del minuzioso studio di Saverio Lamacchia non era stata ancora redatta una

monografia d’ampio respiro che tentasse di colmare una deplorevole lacuna sulla reale conoscenza dell’opera, analizzandone criticamente la drammaturgia alla luce delle scelte musicali.

Il volume scaturisce dalla dissertazione che Saverio Lamacchia (attualmente ricercatore presso l’Università di Udine-Gorizia) ha discusso nel 2005 nell’ambito del dottorato in “Musicologia e Beni Musicali” dell’Università di Bologna. La presenza di questo studio nella collana “De Sono Tesi” costituisce un ulteriore tassello all’interno del progetto editoriale dell’omonima associazione che, come è noto, fra i suoi scopi ha quello di promuovere e diffondere la cultura musicale tramite la pubblicazione delle più significative tesi di laurea e di dottorato di argomento musicologico, discusse sia in Italia che all’estero. Si tratta di una scelta editoriale ben precisa che, pur risalendo a tempi recenti, si è rivelata di grande interesse e meritevole di attenzione, costituendo in breve tempo un valido supporto alla divulgazione al vasto pubblico delle ricerche di giovani studiosi, quasi sempre all’inizio della propria carriera.

Il valore scientifico del presente studio è peraltro accresciuto dalla teoria sostenuta dall’autore, che nel corso della trattazione ci dimostra come effettivamente negli ultimi due secoli – come spesso accade per i capolavori che mantengono intatta la loro vivacità – l’opera sia stata mal compresa e del tutto travisata. Alla luce di tale considerazione, la ricerca di Lamacchia intende proporre una ricostruzione storica e una nuova interpretazione de *Il Barbiere*, finalizzata ad argomentare criticamente ciò che nell’ultimo capitolo denomina “la mistificazione e il fraintendimento dell’opera”. Figaro infatti, come eroe vincente, è un mito profondamente distante dall’idea primigenia di Rossini. Soltanto successivamente la recezione dell’opera lo trasformerà nel “factotum” per antonomasia, in colui che annoda e scioglie a suo

piacimento tutte le fasi della vicenda. La meticolosa e convincente trattazione ci dà, pertanto, la possibilità di comprendere con chiarezza il motivo per cui il titolo originale, *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*, possa essere considerato il più appropriato all'opera di Rossini.

Il volume si apre con un lungo capitolo ("Per comprendere il vero Figaro. *Almaviva, o sia L'inutile precauzione, Roma, carnevale 1816*") che mira a ricostruire la genesi del capolavoro rossiniano. Infatti, tra i lavori di Rossini, *Il Barbiere di Siviglia* (rappresentato al Teatro Argentina di Roma, il 20 o 21 febbraio 1816) è quello la cui nascita è meglio documentabile grazie alla presenza di numerose fonti originali, in particolare delle lettere che vennero spedite da Francesco Sforza Cesarini, allora impresario del Teatro Argentina, alle diverse personalità coinvolte nel progetto. In realtà il contenuto di questi documenti era in parte già conosciuto tramite uno studio di Enrico Celani, archivist degli Sforza, che li aveva trascritti e pubblicati agli inizi del XX secolo. Tuttavia, sotto numerosi punti di vista, il lavoro di Celani risultava approssimativo e incompleto. Uno dei meriti di Lamacchia sta dunque nell'aver citato per la prima volta i documenti originali – conservati nel "fondo Sforza Cesarini" dell'Archivio di Stato di Roma – integrandoli con altri di eguale importanza. Infatti, oltre ai documenti analizzati da Celani, l'autore segnala la presenza di un fondo dell'Archivio Segreto Vaticano, meno cospicuo del precedente ma di rilievo primario, nella misura in cui contiene gli originali delle lettere inviate dall'impresario al cardinale Ercole Conselvi, Segretario di Stato e primo promotore dell'apertura del Teatro Argentina nella stagione 1815-16. Di queste lettere Lamacchia riporta le parti attinenti alla sua argomentazione, ripromettendosi di pubblicarne la trascrizione integrale in uno studio successivo.

Nella fase iniziale del lavoro Lamacchia analizza con scrupolosa attenzione le singole tappe che portarono alla prima

rappresentazione, operazione indispensabile per comprendere lo stretto collegamento fra circostanze della genesi e drammaturgia dell'opera. In particolare si pone l'accento sull'importanza dell'inserimento dell'opera in una stagione particolarmente avventurosa, e per numerose ragioni. In primo luogo influì l'incredibile slittamento dei tempi: a poche settimane dal carnevale mancavano non solo la partitura e il libretto, ma addirittura l'argomento. Persino l'ingaggio dei cantanti era ancora da completare, aspetto assolutamente primario se ricordiamo il peso che la scelta dei cantanti esercitava nel meccanismo produttivo del melodramma del primo Ottocento. Altra anomalia della stagione 1816 fu l'esclusiva presenza di opere buffe, abbastanza insolita per un teatro che come l'Argentina era più abituato a mettere in scena opere serie. Grazie allo studio diretto dei documenti, Lamacchia chiarisce che inizialmente Sforza Cesarini nutrì la speranza che un impresario milanese potesse rilevare l'appalto dell'Argentina per rappresentarvi anche opere serie (insieme ai consueti balli): le aspettative di Sforza Cesarini resteranno deluse "per sua sfortuna e nostra fortuna: altrimenti avremmo *Il barbiere di Siviglia* in meno e un'*Adelaide di Borgogna* in più" (p. 9).

Particolare attenzione è rivolta alle motivazioni che determinarono il reclutamento del "primo Almaviva". L'autore rileva che nelle carte di Sforza Cesarini il tenore Manuel García – che secondo i giudizi espressi dai contemporanei era uno dei pochi cantanti in grado di impressionare sia come conte mozartiano sia come conte rossiniano – spuntò fuori all'ultimo momento: a lui si allude per la prima volta in una lettera del 20 dicembre indirizzata da Cesarini Sforza a Carlo Mauri, sostituto della Segreteria di Stato, prima del contratto vero e proprio (risalente al 26 o 27 dicembre del 1815) mentre nella precedente corrispondenza tra l'impresario e gli agenti teatrali non si fa alcun cenno al tenore spagnolo. Tale

considerazione rende ancora più plausibile l'ipotesi che l'ingaggio di García si debba al tramite di Rossini: nell'opera del pesarese la parte del tenore prevale decisamente su quella degli altri, tanto da "rubare" il titolo a Figaro e diventare il personaggio eponimo, secondo il volere del compositore.

Spiegare le implicazioni di questa scelta drammaturgica è uno degli obiettivi che Lamacchia si pone nel capitolo che segue (*"Per comprendere il vero Conte. Il tenore di Siviglia"*). Infatti, sebbene in quasi tutte le fonti risalenti alla stagione del 1816 come titolo compaia sempre *Il Barbiere di Siviglia*, quest'ultimo diventa *Almaviva, o sia L'inutile precauzione* nel frontespizio del libretto della prima rappresentazione. A maggior ragione è lecito supporre che si sia trattata di una decisione strettamente legata alle contingenze dell'allestimento, in particolare all'intento di celebrare Manuel García, il cantante più celebre e di gran lunga il più pagato, ancor più del compositore stesso. L'importanza del suo personaggio, del resto, è evidente sia a livello narrativo-drammatico che musicale e, secondo Lamacchia, va messa in relazione alla scelta del nuovo titolo molto più della volontà di distinguersi da Paisiello, cui si allude nel celebre *Avvertimento* anteposto alla prima edizione del libretto.

Alla luce di tali premesse l'autore ritiene indispensabile, nello stesso capitolo, soffermarsi sulle diverse tipologie, sui ruoli e sulla vocalità del tenore nei primi anni dell'Ottocento. La panoramica che Lamacchia propone sui personaggi cantati a Napoli da Manuel García nel periodo compreso fra il 1812 e il 1815 – soprattutto opere serie, ma anche comiche e drammi semiseri – non è gratuita, anzi conferma come il tenore spagnolo fosse solito interpretare ruoli potenti e determinati, spesso costruiti apposta per lui. Questo aspetto emerge con straordinaria evidenza dal confronto con altri tenori rossiniani, in particolare il tenore-contraltino Giovanni David, primo interprete del

Turco in Italia, specializzato in ruoli decisamente più "femminili" e passivi rispetto a quelli "virili", da risoluto corteggiatore, di García.

I capitoli successivi, in cui si procede rispettivamente all'esame del libretto (*"Il libretto e le sue fonti"*) e della partitura (*"Dal libretto alla partitura"*), non a caso sono i più corposi del volume. Il confronto fra il libretto di Sterbini e *Le Barbier de Séville* (1775) di Beaumarchais avvalorava la tesi di Lamacchia, evidenziando le divergenze nella conduzione delle scene ma soprattutto nella costruzione dei personaggi. All'analisi della *pièce* e del libretto di Sterbini Lamacchia affianca anche quella del libretto per Paisiello: le tre fonti sono messe direttamente a confronto in una utilissima tavola sinottica, con il preciso scopo di mettere in risalto il ruolo di Figaro quale macchinatore ma non risolutore, distinguendo con chiarezza le due funzioni. Infatti, ammesso che egli possa essere considerato il *machiniste* del dramma, sicuramente non è colui che vi interviene con successo, che piega gli eventi ai propri fini. In tal modo Sterbini prende le distanze da Beaumarchais molto più di quanto faccia l'anonimo librettista di Paisiello, elaborando un radicale rifacimento della commedia e stravolgendone il senso di fondo.

Anche della partitura e della musica si rilevano gli aspetti funzionali alla tesi di fondo, già a partire dal celeberrimo "Largo al factotum". Leggendo il volume da cima a fondo, arrivati a questo punto, sappiamo ormai quanto le parole pronunciate dal Barbiere nella cavatina autocelebrativa, in relazione all'efficienza della sua attività, siano in realtà distanti dai fatti. L'accurato studio della partitura e del libretto smentisce, come abbiamo visto, l'opinione comune che i due giovani si sposino grazie a Figaro; malgrado la palese inefficienza dei suoi espedienti, il barbiere mantiene comunque un ruolo fondamentale nel meccanismo drammaturgico: ciò che accade nel Finale I è diretta conseguenza di quella

“invenzione prelibata” che è proprio la sua mente a produrre. Secondo l’opinione di Lamacchia, la confusione creata da questa scena – di grande impatto teatrale e musicale – è decisiva, perché ricolloca Figaro come “macchinatore perdente” e come principale artefice degli espedienti drammaturgici che portano all’effetto comico.

Lamacchia si sofferma soprattutto sull’aria di Almaviva, “Cessa di più resistere”, che notoriamente gode di una pessima considerazione, tanto da essere regolarmente tagliata nelle rappresentazioni. Al contrario, secondo l’autore, è questa l’aria drammaturgicamente più importante, poiché con essa si comprende la capitolazione di Bartolo che altrimenti, in sua assenza, rimarrebbe in sospeso. Nella *pièce* di Beaumarchais, al momento della resa dei conti, tra Almaviva e Bartolo c’è una discussione; nell’opera di Rossini, viceversa, il conte non dà spazio a nessuno. Per sottolineare che i giochi si chiudono con il Rondò, Lamacchia mette in risalto il graduale crescendo musicale dal recitativo secco al recitativo accompagnato, al Rondò vero e proprio, in cui il primo piano sul conte – quasi si trattasse di una carrellata cinematografica – si fa sempre più stretto. L’autore approfondisce tale capitolazione adducendo motivi connessi alla drammaturgia musicale, in particolare chiamando in causa il doppio registro comunicativo (il recitativo ed il numero musicale) di cui si serve il melodramma: il valore comunicativo di ciò che viene cantato nel numero è infatti più importante di quanto viene detto nel recitativo. È evidente come la situazione in cui è immerso lo spettatore del melodramma sia molto diversa da quella dello spettatore del teatro di parola: nell’opera di Rossini è proprio il Rondò a rappresentare il culmine e la soluzione coerente con il percorso drammatico disegnato.

L’ultimo capitolo (“*Epilogo. Il vero Figaro: un servo intrigante ma ‘stordito’ da Beaumarchais a Mozart e Rossini*”) è uno dei più interessanti. Qui l’autore passa in rassegna la diversificazione della

funzione di Figaro negli altri drammi musicali che l’hanno reso immortale, in particolare ne *Le nozze di Figaro*, ponendo l’accento su punti in comune e differenze. Lamacchia ritorna sul nodo fondamentale della questione, vale a dire sul travisamento del personaggio, a suo parere strettamente legato al contesto politico ed ideologico degli anni successivi. Su questa scia, nella parte finale del capitolo Lamacchia opera una pertinente contestualizzazione dell’opera rossiniana nel clima politico della Roma di Pio VII, in un momento in cui, all’alba della Restaurazione, invece di andare avanti si tornò indietro, cancellando tutte le innovazioni che avevano attecchito con grande fatica nella città pontificia. Per questo Lamacchia rigetta l’ipotesi di un Rossini schierato dalla parte progressista, che intendesse elaborare una visione sovversiva e “protoborghese” del personaggio del barbiere. Richiamandosi alle teorie di Carl Dahlhaus, l’autore afferma che la mitizzazione e l’idea di Figaro come eroe “democratico e rivoluzionario” non si rivela altro che una distorsione prospettica: le idee progressiste attribuite al personaggio rispecchiano una sensibilità più vicina alla nostra che a quella dell’epoca di Rossini.

Un’ultima nota di merito: al volume troviamo allegato un CD-ROM che contiene il libretto dell’opera riconducibile alla prima rappresentazione, con le varianti della partitura. L’autore non trascura, infine, di citare anche le altre due edizioni del libretto con frontespizio identico (salvo la grafia di *Almaviva* che diventa *Alma viva* e l’uso di diversi caratteri tipografici), ristampati in occasione di successive rappresentazioni romane del capolavoro di Rossini, rispettivamente nell’autunno 1824 al Valle e nel carnevale 1826 all’Apollo.

In conclusione non possiamo che concordare con quanto scrive Philip Gossett ad apertura del libro, nella prefazione da lui curata, e cioè che dopo aver letto questo fecondo volume “nessuno

potrà più ascoltare il capolavoro di Rossini alla stessa maniera”.

[Giovanna Vizzola]

FABRIZIO DELLA SETA, “... *non senza pazzia*”. *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008 (“Saggi”), 15 es. musicali, pp. 315, € 29,50. ISBN 978-88-430-4581-5

In che cosa consiste la vera essenza del teatro musicale? Quale il rapporto tra i piani paralleli, ma talvolta in contrasto, del linguaggio verbale e di quello sonoro? Quale ancora il loro influsso sull’articolazione dell’organismo drammatico? E in che modo la filologia e l’approccio analitico possono fornire strumenti utili per la comprensione della drammaturgia dell’opera? Questi e molti altri interrogativi pone l’ultimo volume di Fabrizio Della Seta, che nel 2008 ha deciso di raccogliere e riproporre alcuni suoi saggi dedicati al teatro musicale, già apparsi in atti di convegno e riviste specializzate (“Il saggiatore musicale”, “Musica/Realtà”, “Studi verdiani”, “Cambridge Opera Journal”). È la “Nota bibliografica” a precisare l’arco cronologico di pubblicazione dei dodici contributi, che dalla fine degli anni ’80 giungono fino al 2008: un ventennio decisivo per lo sviluppo della musicologia italiana, in particolare della storiografia dell’opera.

La curiosa litote che forma il titolo – dal significato apparentemente oscuro, ma anche per questo immediatamente stimolante – è una citazione tratta dal *Prologo sul teatro* del *Faust* di Goethe; essa riprende le parole del personaggio Comico (o Faceto) che, rivolgendosi al Direttore della compagnia, con una felice espressione riesce a definire la più autentica natura del teatro: un affascinante miscuglio di ragione, intelletto, sentimento e passione, senza tuttavia trascurare quella componente irrinunciabile che è appunto la pazzia, tolta la quale – avverte Della Seta – non solo non può sussistere alcun tipo di teatro, ma a

maggior ragione la sua forma più artificiosa e irrazionale, l’opera in musica.

Al teatro musicale e alla combinazione delle cinque “categorie goethiane” sono dunque dedicati i contributi/capitoli del presente volume. Se a prima vista l’impostazione dei saggi sembra dare maggiore spazio a ragione e intelletto a scapito della follia (soprattutto nei capitoli dedicati alla teoria e alla critica musicale), ad una lettura più approfondita possiamo riscontrare in realtà una ininterrotta e “feconda tensione”, sia nei contenuti che nella forma. Già osservando la struttura generale, l’impressione che se ne ricava è quella di una simmetria evitata, di una razionalità di continuo minacciata e piacevolmente “smentita” da un tocco di follia.

Il volume è suddiviso in due parti perfettamente equilibrate, ciascuna comprendente sei contributi, incentrati intorno a tematiche comuni: nella prima sezione (“*Teoria e analisi*”) vi ritroviamo studi analitici di specifiche opere, spesso introdotti da riflessioni di carattere generale; nella seconda (“*Storia e critica*”) una panoramica più approfondita sul rapporto fra drammaturgia e storiografia musicale, sulla ricezione dell’opera e sugli albori della critica moderna.

In effetti la prima parte potrebbe presentarsi quale studio monografico sulla produzione verdiana, se non fosse per l’inaspettata intrusione de *Le nozze di Figaro*, opera “folle” per eccellenza, e in particolare delle scene 7-8 del Finale II (non tragga in inganno il contenuto del saggio d’apertura, dove il riferimento a *La sonnambula* di Bellini vale più come *exemplum* che come analisi a se stante). Ad eccezione dei casi appena citati, la struttura della prima sezione sembrerebbe quindi rispondere a criteri rigorosi e omogenei: tuttavia – ed è lo stesso autore indirettamente a confessarlo – il rischio di eccedere in razionalità è dietro l’angolo. Per salvaguardarsi da questo pericolo, Della Seta sceglie di adottare diverse metodologie e approcci analitici, pur

uniformandosi ad un unico principio, del quale (per fortuna del lettore/studioso) egli sente di non potere fare a meno.

Nei singoli contributi, il *focus* sugli aspetti musicali – per quanto calato nel dettaglio – viene sempre ricondotto a problematiche di ordine generale, estetiche in primo luogo, ma anche storiche ed ermeneutiche, al fine di penetrare nella drammaturgia dell'opera e di inserirla in modo più consapevole nella produzione del suo compositore. È proprio a partire dalla combinazione di questi aspetti che emerge quella “ricchezza di significato” di cui parla il musicologo romano e che egli considera elemento costitutivo dei grandi capolavori, individuandola “nell'azione intelligibile: l'immagine sintetica di relazioni interumane in movimento che i diversi linguaggi concorrono a rappresentare alla nostra coscienza e dei quali essa è quasi il punto di fuga invisibile” (p. 10).

L'elemento razionale emerge anche in altri aspetti. Ad esempio è interessante sottolineare la progressiva riduzione dal generale al particolare nelle analisi delle opere. Dall'impostazione essenzialmente teorica del primo contributo (“*Affetto e azione. Sulla teoria del melodramma italiano*”) si passa infatti all'esame delle opere, analizzate nel complesso della loro drammaturgia (come avviene per *Aida*) o nelle singole parti: un intero atto nel caso di *Ernani*, il Finale II de *Le nozze di Figaro*, un momento scenico nel *Macbeth*, una singola aria del *Trovatore*. Eppure, nel costruire tale percorso, non viene seguito uno schema preciso: i saggi sono presentati in ordine sparso, eludendo qualsiasi criterio cronologico (la composizione delle opere o la pubblicazione dei contributi). Ecco ancora l'elemento perturbatore che va a inficiare la razionale simmetria della costruzione.

I mezzi critici di cui si avvale l'autore sono ovviamente modulati a seconda dell'oggetto. Ad esempio, nel caso di *Aida*, Della Seta guarda alla categoria dell'esotismo, che ritrova sia al livello dell'azione drammatica che sul piano

strettamente musicale. Pur risalendo al 1991, l'approccio dell'autore è moderno e attuale, poiché parte dalla considerazione – pienamente condivisa – che in *Aida* l'elemento esotico non sia accessorio, ma parte integrante della drammaturgia. Questo assunto va rapportato alle ben note circostanze della genesi e al sospetto, del tutto legittimo, che l'esotismo possa essere dovuto a motivi contingenti. Dal canto suo, Della Seta considera i due piani (genesì e drammaturgia) assolutamente inseparabili; per questo compie una doppia operazione, ripercorrendo le tappe della creazione dell'opera e al contempo analizzando i livelli espressivi che la compongono. Come risultato, si dimostra che è proprio il fattore esotico ad articolare uno dei principali nuclei drammatici: l'opposizione fra presente e futuro, fra realtà concreta e utopia astratta, fra Egitto ed Etiopia (si badi bene, una Etiopia ideale, vagheggiata nella mente della protagonista). Nell'argomentare le proprie tesi, l'autore propone una lettura alternativa di “O cieli azzurri”, riconoscendo nel motivo iniziale (tradizionalmente associato alla nostalgia per la patria) il legame con profili melodici connessi ad Amneris, alla sfera egizia e dunque al primo campo semantico.

Di taglio più strettamente analitico sono i rimanenti contributi, come quelli dedicati a *Ernani* e *Macbeth*, opere entrambe appartenenti agli “anni di galera”. Nel primo caso, l'esame del III atto si sostanzia di uno studio su Carlo V, sul suo ruolo di catalizzatore degli eventi e sull'influsso che esercita nella costruzione musicale. I riferimenti all'*Hernani* di Victor Hugo (per quanto in gran parte relegati nell'apparato critico) risultano indispensabili per capire i meccanismi drammaturgici dell'atto; al contrario l'indagine sulla realtà storica, promessa all'inizio, viene mantenuta solo parzialmente: un vero peccato, poiché quest'ultima si sarebbe rivelata di grande utilità per valutare, con maggiore consapevolezza, l'evoluzione psicologica del perso-

naggio e la sua importanza per l'opera (come accade, ad esempio, per la questione dell'età di Carlo V, alla quale Della Seta fa un breve accenno in nota).

Ad un'altra figura regale è rivolto il saggio su *Macbeth* ("Re Duncano va a morire") che con il precedente condivide la stessa impostazione: i rapporti con i modelli letterari (nello specifico con Schlegel e Shakespeare) vengono infatti affrontati nella parte iniziale, mentre il cuore del saggio è riservato ad un'illuminante analisi – sempre condotta sul doppio registro, musicale e drammaturgico – della marcia che nel I atto accompagna il "silenzioso" passaggio in scena di re Duncano, eseguita da una banda in scena, espediente drammaturgico fra i più adoperati da Verdi, nelle diverse fasi della sua carriera. Tramite l'individuazione di rapporti di derivazione con marce rivoluzionarie di ambito francese, si riannodano i complessi fili dei rimandi, che giungono a stabilire inediti collegamenti con Beethoven e con il quarto tempo della *Nona Sinfonia*.

La questione della genesi torna ad essere rilevante nel capitolo dedicato al *Trovatore* ("D'amor sull'ali rosee: *genesi e analisi*"). Riferendosi alla documentazione originale – in particolare agli abbozzi musicali e al carteggio con Salvatore Cammarano – Della Seta illustra minuziosamente il processo compositivo dell'opera, distinguendolo da quello di altri lavori e ritrovandone le peculiarità nella micro-struttura della Scena ed Aria di Leonora (IV atto), in particolare nel cantabile "D'amor sull'ali rosee". Non disdegnando di ricollegarsi a precedenti studi – come quelli di Giorgio Pagannone e soprattutto di Paolo Gallarati, uno dei primi ad aver colto le caratteristiche essenziali del brano – Della Seta effettua un'analisi certosina delle strutture armoniche e melodiche, finalizzata ad individuare le scelte compositive di Verdi e a confermare, con il supporto del metodo filologico, la presenza di una matura e precisa concezione formale.

Il pericolo di un'analisi "formalistica" – che prescinde, cioè, dal contenuto drammatico – viene accuratamente evitato anche nello studio su *Le nozze di Figaro*. Il titolo ("Cosa 'accade' nelle Nozze di Figaro, II, 7-8?") è già di per sé emblematico: la forma interrogativa e la presenza delle virgolette esplicitano infatti la componente problematica che è insita nell'argomento. Ciò che "accade" non va inteso in senso evenemenziale, ma soprattutto in chiave drammaturgica e musicale. Il riferimento ad un'opera e ad un periodo sostanzialmente diversi e lontani da Verdi e dall'Ottocento italiano, spinge l'autore ad adottare una prospettiva ancora più ampia e variegata che, partendo da considerazioni formali attraverso interpretazioni dell'opera mozartiana (da Kunze a Webster), perviene ad un "tentativo di segmentazione tassonomica del testo drammatico-musicale" (p. 15), articolato nei diversi strati dell'organismo musicale: tonalità, tempo, forma e motivi.

Nei capitoli della seconda sezione – "apparentemente eterogenei" rispetto ai precedenti – viene confermato quanto detto sulla tensione fra razionalità e asimmetria. Anche questi sembrerebbero rivolti esclusivamente a Verdi, ma alcuni fantasmi riemergono di continuo: Richard Wagner, ad esempio, ma ancor più Giacomo Meyerbeer, che aleggia quasi impercettibile nel decimo contributo ("*Alberto Mazzucato e gli esordi della critica verdiana*"), fa capolino nell'ottavo ("*Verdi: la tradizione italiana e l'esperienza europea*") per poi espandersi con più agio nel nono capitolo, interamente dedicato alla ricezione delle sue opere in terra italiana ("*Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di dramma musicale*"). Se nei primi due i giudizi critici su Verdi vengono analizzati in relazione a modelli europei, è nel terzo che il *grand opéra* diventa protagonista, profilandosi attraverso le parole dei contemporanei e distinguendosi più per le caratteristiche di "dramma musicale" che per le componenti di spettacolarità che oggi gli attribuiamo.

Imprescindibili sono le considerazioni di carattere epistemologico, accurata-

mente discusse nel settimo capitolo (*“Difficoltà della storiografia dell’opera italiana”*). In una passerella dal sapore quasi felliniano – ma sempre rigorosa e ordinata – sfilano alcuni dei pilastri del pensiero dell’autore, appartenenti a svariati ambiti scientifici: da Carl Dahlhaus a Fernand Braudel, da Harold Powers a Ludwig Wittgenstein. Lo stesso avviene nel saggio conclusivo (*“Una teoria dell’opera”*), dove l’occasione per analizzare i punti di vista di autorevoli studiosi viene offerta dalla riflessione sul volume di Gabriele Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi* (1970), che alla sua uscita arrivò a suscitare un acceso dibattito, sviluppatosi soprattutto in ambito italiano. I motivi del “subbuglio” furono dovuti alla sovversione dei tradizionali giudizi di valore e alla riconsiderazione di opere prima trascurate (come *Ernani*, *Trovatore* e *Un ballo in maschera*). La scelta di Baldini non è casuale, poiché offre a Della Seta l’opportunità di esporre i capisaldi del proprio pensiero e di ribadire ancora una volta la sua teoria dell’opera come dramma.

A ideale conclusione di tale percorso, non può mancare un riferimento a uno dei più discussi nodi concettuali della poetica verdiana, la celeberrima “parola scenica”, che è al centro del penultimo capitolo (*“Parola scenica in Verdi e nella critica verdiana”*). Com’è noto, l’espressione compare per la prima volta in una lettera a Giulio Ricordi del luglio 1870 (sebbene il concetto fosse già delineato ai tempi della composizione di *Un ballo in maschera*) per essere ripresa in successive missive, fra cui la più famosa, quella del 17 agosto 1870 a Ghislanzoni, nella quale Verdi chiede esplicitamente “la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione”. Preziosissima si rivela l’appendice al capitolo, che riporta le lettere di Verdi relative all’argomento e alcuni stralci tratti dai contributi degli studiosi che negli anni se ne sono occupati, da Andrea Della Corte a Lorenzo Bianconi. Tutto questo a

definitiva conferma di un approccio, quello dell’autore, che nell’affrontare le molteplici tematiche del volume non si staglia quale *turris eburnea*, ma al contrario si nutre del fecondo apporto di diverse opinioni, più o meno condivise, con il preciso scopo di aprire la strada ad ulteriori stimoli e approfondimenti.

[i. g.]

JOHN W. BARKER, *Wagner and Venice*, Rochester NY, University of Rochester Press, 2008 (*“Eastman Studies in Music”*), 46 ill., pp. XVII-404, £ 35,00. ISBN 978-1-58046-288-4

Wagner and Venice è il frutto del lavoro di John W. Barker, professore emerito di storia presso l’University of Wisconsin-Madison. Senza dubbio l’argomento costituisce una novità per l’autore, i cui studi sono stati finora indirizzati alla storia medievale (tra cui anche quella di Venezia) e alle vicende dell’Impero Bizantino. È tuttavia proprio l’interesse verso la città lagunare – insieme alla passione per la musica classica e in particolare per la produzione operistica dei compositori di area tedesca – a contribuire alla nascita di questo volume, in cui Wagner e Venezia risultano entrambi protagonisti. Un nuovo libro su Wagner costituisce però un’operazione rischiosa, a maggior ragione nell’ambito di una bibliografia che come è noto (per ammissione stessa dell’autore) risulta essere sconfinata.

Nonostante la vastissima letteratura in merito, nella prefazione al volume sono messe in luce in modo convincente le motivazioni che hanno portato alla realizzazione di questo studio. Se infatti molto è stato scritto sulla vita di Wagner, poco però è stato pubblicato sulla cultura musicale a Venezia nella seconda metà dell’Ottocento. Tale lacuna investe soprattutto i lavori in lingua inglese. L’evidente mancanza di studi recenti circa i rapporti con Venezia obbliga Barker a far riferimento agli scritti pubblicati immediata-

mente dopo la morte di Wagner, come i fondamentali *Richard Wagner in Venedig. Mosaikbilder aus seinen letzten Lebenstagen. Mit einem Vorworte und unter Benutzung der Beobachtungen des Herrn Dr. Friedrich Keppler* di “Henry” Perl (pubblicato nel 1883 e ristampato in Italia nel 2000 – nella traduzione di Quirino Principe – con il titolo *Richard Wagner a Venezia*) e *Wagner a Venezia* di Giuseppe Norlenghi, pubblicato a Venezia nel 1884.

Oltre agli scritti di Perl e Norlenghi, l'autore segnala *Wagner in Italia* di Mario Panizzardì e *Richard Wagner in Venedig: Eine Collage* di Friedrich Dieckmann. Il primo – composto da due volumi pubblicati a Genova rispettivamente nel 1914 e nel 1923 – viene definito da Barker episodico e pieno di troppe digressioni. Poco lusinghiero appare anche il giudizio sul lavoro di Dieckmann che, attraverso un collage di scritti sul compositore, mira a ricostruirne la biografia, ma paradossalmente senza riservare molto spazio alle vicende veneziane. Nulla purtroppo è stato prodotto circa la ricezione delle opere di Wagner a Venezia, specialmente dopo la sua morte. L'unica testimonianza degna di attenzione è costituita dalle memorie di Angelo Neumann – *Erinnerungen an Richard Wagner*, pubblicate nel 1907 – che offrono un interessante resoconto della rappresentazione del *Ring des Nibelungen*, avvenuta a Venezia due mesi dopo la morte dell'autore.

In realtà *Wagner and Venice*, sebbene non rivoluzioni alla radice gli studi wagneriani finora prodotti nell'offrire nuovi interessanti dettagli sulla biografia del compositore, mette in luce aspetti inediti riguardo alla storia della musica e della cultura a Venezia nella seconda metà del XIX secolo. È quanto emerge nelle prime due parti del testo, che in modo abbastanza originale scelgono di descrivere le medesime vicende sotto un duplice profilo narrativo, correndo però il rischio di ripetersi eccessivamente: la prima (“*Richard Wagner Absorbs Venice*”) analizza la relazione di Wagner con

Venezia, dalla sua prima visita del 1858 fino alla morte, avvenuta nella città lagunare il 13 febbraio 1883; la seconda (“*Venice Absorbs Richard Wagner*”), capovolgendo il punto di vista, ricostruisce le reazioni del contesto veneziano di fronte alla presenza e alle opere del musicista tedesco. A tale scopo, oltre ai noti diari di Cosima Wagner e alle lettere del compositore, l'autore introduce nella narrazione le testimonianze dei già citati Perl e Norlenghi e quelle, davvero interessanti, dei giornali locali. Non una semplice collezione di fonti ma uno studio delle stesse, che cerca di investigare contemporaneamente la cultura wagneriana e il suo influsso su quella italiana fra Otto e Novecento.

L'influenza che Venezia ebbe sulla musica wagneriana traspare appieno nel quarto capitolo (“*Venice in Wagner's Eyes*”). È soprattutto in queste pagine, attraverso le parole di Cosima, che la solitudine e la malinconia suscitate nel compositore dal contatto con la città vengono presentate quali caratteristiche ideali per incentivare la sua creatività. Come corollario e insieme approfondimento di tali argomenti, Barker dedica il primo degli Addenda (“*Wagner and Titian's Assumption*”) al rapporto del compositore con il famoso dipinto di Tiziano, collocato nella chiesa francescana di Santa Maria Gloriosa dei Frari. In particolare qui l'autore argomenta le tesi di alcuni studiosi – soprattutto Peter Wapnewski (*The Operas as Literary Works*, 1992) e Joachim Köhler (*Der Letzte der Titanen. Richard Wagners Leben und Werke*, 2001) – che più o meno recentemente hanno suggerito di considerare il quadro di Tiziano una diretta fonte di ispirazione per *Die Meistersinger von Nürnberg*. Tale ipotesi è peraltro avvalorata dalla testimonianza di Cosima che conferma la particolare affezione del marito nei confronti di questo dipinto.

La novità della seconda sezione è costituita dalla citazione degli articoli tratti dai giornali dell'epoca, allo scopo di

far emergere il punto di vista degli italiani (nel caso specifico dei veneziani) su Wagner. Le fonti giornalistiche contengono, però, una matrice problematica. Nonostante calino il lettore nella reale ricezione veneziana dell'opera di Wagner, giornali e periodici non sono disponibili per tutti gli anni e, di fatto, offrono una lettura dettagliata ma discontinua. Le fonti giornalistiche citate da Berker sono *La Gazzetta di Venezia* (1812-1959), *La Venezia* (1876/77-94) e *Il Gazzettino* (1903-2008) i cui frammenti sono riportati esclusivamente in traduzione inglese. In particolare sono citati gli articoli relativi alla presenza di Wagner a Venezia, dai quali si evince come i cronisti veneziani avessero dato poco risalto alla figura del compositore tedesco.

Per evidenziare una certa lontananza della sensibilità italiana da quella tedesca, vengono trascritte numerose testimonianze, fra cui l'incontro con il direttore di banda Jacopo Calascione, tanto esaltato dalle fonti italiane ma per lo più ignorato negli scambi epistolari fra Cosima e Richard Wagner. L'interesse dei giornali locali crebbe, comunque, in maniera considerevole soltanto dopo la morte del compositore. Nel sesto capitolo ("*Mourning*") Barker riporta le cronache di quegli anni, che si presentano più articolate e molto più ricche di particolari nel narrare le circostanze della morte del musicista tedesco e le successive commemorazioni. A questi aspetti e alla progressiva quanto lenta diffusione della musica wagneriana in Italia è peraltro riferito l'Addendum 4 ("*Verdi on Wagner's Death and His Music*"). Anche in questo caso Barker riporta l'ottica di un italiano: a partire dalla lettera inviata da Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi subito dopo la morte di Wagner – dove Verdi si dice assai triste per la perdita di una grande figura del panorama musicale contemporaneo – l'autore procede a ritroso, tracciando una breve evoluzione delle dichiarazioni del compositore di Busseto sulla musica d'oltralpe.

I capitoli seguenti ("*Remembering. A German for the Germans*") e "*Remem-*

bering. An Italian For the Italians") integrano gli avvenimenti già affrontati secondo due prospettive radicalmente differenti, come peraltro già si evince dai titoli. Essi, infatti, ripercorrono gli eventi veneziani – fra cui anche gli incontri con Calascione e le circostanze della morte di Wagner – adottando una doppia prospettiva: da una parte le testimonianze di Henry Perl, che restituiscono ai lettori il punto di vista tedesco sulle vicende veneziane del compositore; dall'altra la monografia di Giuseppe Norlenghi, che rappresenta invece il punto di vista italiano e il tentativo di rivalutare la figura di Wagner legandola in maniera dialettica alla tradizione musicale della penisola. Proprio il riferimento a Norlenghi e ai suoi studi apre la strada ai contenuti della terza parte, anticipando il concetto di "wagnerismo" che Barker approfondirà nel capitolo successivo.

Al pari della seconda sezione, la terza ("*The 'Ring' Comes to Venice*") nasce dal desiderio di indagare sulla vita culturale veneziana, inserendola nel panorama della storia e della cultura nazionale. Per Barker è un grosso errore far terminare l'indagine delle connessioni fra Wagner e Venezia nel febbraio 1883, ossia con la morte del compositore: i rapporti che il musicista ebbe con la città veneta sono infatti da inserirsi in un quadro molto più articolato. La ricezione delle opere e dell'estetica wagneriana investì gli anni contemporanei e successivi al complesso processo di unificazione nazionale per cui – rischiando forse una eccessiva semplificazione – l'autore afferma che tutti i processi culturali che in quegli anni coinvolsero Venezia (ed altre importanti città italiane) rappresentarono una sorta di "microcosmo" da mettere in relazione al "macrocosmo" – storico, politico e culturale – dell'intera penisola. Imprescindibili, dunque, i riferimenti al dibattito sulla riforma del teatro musicale, al ruolo della scapigliatura italiana, al diffondersi del cosiddetto "wagnerismo".

Lo studio della storia di Venezia non rappresenta un mezzo, ma uno dei fini della ricerca di Barker. Per questo il cuore del volume è incentrato sul ruolo della città nella diffusione delle opere wagneriane. Alla narrazione degli eventi musicali, anche in questo caso, Barker affianca l'analisi del contesto culturale. Dalla ricostruzione di Barker emerge l'immagine di una città che si risollewa lentamente dalla dominazione napoleonica e dalla successiva era austriaca. Come meta turistica la città si riempie sempre più di turisti, scrittori e musicisti: tuttavia, a questo fermento, non fa riscontro un analogo aggiornamento sul piano culturale. Nonostante questo, Venezia avrà il merito di essere la prima città italiana a rappresentare un'opera di Wagner in lingua originale, divenendo il principale polo culturale della ricezione wagneriana nella nostra penisola. Barker precisa come le reazioni veneziane alla rappresentazione postuma del *Ring des Nibelungen* costituiscano uno dei punti fondamentali per analizzare la ricezione delle opere del compositore tedesco in Italia, episodio di importanza primaria che non può essere dimenticato o ignorato.

La terza sezione è così costituita da quattro capitoli che esaminano e approfondiscono un aspetto specifico della preparazione e delle successive discussioni sulla rappresentazione del *Ring*. Partendo quindi dall'analisi della situazione culturale in Italia (*"Italy, Venice and 'Wagnerism'"*), Barker introduce la figura di Angelo Neumann, impresario delle opere wagneriane. Nel decimo capitolo (*"The 'Wandering Wagnerians'"*) vengono descritte le tappe che precedettero l'arrivo di Neumann e del *"Wandering Wagner Theater"* in Italia, mettendone in luce il ruolo fondamentale per la realizzazione del *Ring*. L'accurata descrizione della rappresentazione del *Ring* è al centro dell'undicesimo capitolo (*"Today the Venice, Tomorrow All Italy"*) dove i resoconti dei giornali permettono a Barker di approfondire il clima che precedette la

rappresentazione. I cronisti descrivono soprattutto lo scetticismo generale dovuto alla differenza culturale fra il pubblico italiano e quello tedesco (*"Venetian Assessments"*). Inoltre, nell'intavolare discorsi di natura estetica sulla concezione drammatica dell'opera, i giornalisti non fanno mai riferimento alla tecnica dei *Leitmotive*, ritenuta dalla tradizione storiografica un tratto distintivo della poetica wagneriana; tale assenza fa ipotizzare a Barker che la tecnica leitmotivica sia stata sopravvalutata nel corso degli anni, alla ricerca dell'identità stilistica del compositore.

Anche qui (come nelle precedenti pagine) le discussioni apparse sui giornali – molte delle quali qui riproposte per la prima volta – vengono riportate nella traduzione inglese, che però non sempre rende l'esatto significato dei termini italiani. Lo scopo di Barker è infatti quello di mettere a disposizione un prodotto divulgativo e fruibile innanzitutto al lettore anglo/americano. Tuttavia proprio la volontà di offrire documenti consultabili altrimenti solo in italiano, da una parte conferisce al lavoro un carattere più accessibile, ma al contempo lo rende meno "scientifico". Non riportare i documenti anche in lingua originale costituisce una notevole pecca per un volume che come obiettivo ha quello di tracciare la storia di Wagner a Venezia attraverso la ricezione postuma delle sue opere in documenti giornalistici ed epistolari.

Nell'ultima sezione del libro (*"Wagner and Venice Amalgamate"*), ricalcando l'impostazione utilizzata per l'analisi della prima rappresentazione del *Ring* a Venezia, Barker infine passa in rassegna le commemorazioni wagneriane, adottando una prospettiva di "lunga durata" che lo spinge ad includere anche quelle risalenti agli anni '80 del Novecento. In queste pagine Barker fa emergere la sua esperienza di storico più che di musicologo, parlando del concerto di Jacopo Calascione tenuto in occasione del primo anniversario della morte del compositore

e rilevando la funzione degli arrangiamenti per banda nella diffusione dell'opera wagneriana sul territorio italiano.

In conclusione, *Wagner and Venice* può essere considerato un interessante compromesso editoriale che, pur rinunciando in parte ad una corretta e scientifica presentazione delle fonti, propone uno studio di facile lettura, accessibile a un pubblico vasto e non specializzato in studi musicologici.

[Paolo Sullo]

PIERO VIOLANTE, *I papillons di Brahms*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 247, € 18,00. ISBN 88-389-2359-0

Brahms e i suoi *papillons*: è questa la duplice immagine che Piero Violante, docente di sociologia della musica all'Università di Palermo e noto critico musicale, ha scelto quale significativa metafora della musica e dei suoi risvolti sociali; così, infatti, si evince dalla lettura del saggio introduttivo che fornisce il titolo al volume. Un Brahms fotografato nell'intimità delle sue scelte vacanziere, attraverso la ricognizione del museo austriaco di Müzzuschlag a lui dedicato. Percorrendo le stanze, fra libri e partiture, fotografie e oggetti di vita quotidiana, campeggiano anche i suoi cravattini. "Forse niente, più di quei fiocchi – ci suggerisce Violante – tradisce il fondo borghese di una musica il cui accademismo consisterebbe, lo ha decretato Adorno, nella 'riduzione della totalità in un autarchico principio estetico di organizzazione del sentimento privato'" (p. 19). Delle opere di Brahms, dunque, il volume non parla affatto; piuttosto prende spunto dall'occasione di concretezza che i *papillons* offrono per tentare di leggere la musica quale "sintomo sociale".

In copertina troviamo il bozzetto di un sontuosissimo sipario imperiale della fine del XIX secolo, disegnato per il Teatro Reale di Kassel da Paul Oertel in occasione del venticinquesimo anniversario della proclamazione a imperatore di

Guglielmo I, oggi conservato a Colonia. A sipario alzato, le prime immagini che ci raggiungono sono quelle vorticose della viscontiana, prima ancora che manniana, *Morte a Venezia*, pretesto per avviare il discorso sulle rotte di villeggiatura predilette dai compositori di fine Ottocento, da Mahler allo stesso Brahms.

È a partire da questa singolare aura *decadente*, nel senso più nobile ed alto del termine, che il lettore si accinge ad intraprendere il pellegrinaggio proposto da Violante attraverso i venti capitoli/articoli che compongono il testo, frutto dei più recenti interventi pubblici, conferenze e scritti, dell'autore. L'inospettata coerenza che nelle intenzioni dell'autore ci viene proposta guarda proprio ad una Vienna decadente e *fin de siècle*, alla sua centralità lungo tre secoli di storia della musica, ai rapporti esibiti con la Parigi dei *Six* e la Berlino di Brecht/Weill.

Vi leggiamo, tra le altre cose, un'appassionata e appassionante difesa del pensiero adorniano ("*Il fantasma Adorno*") che però, giunta a conclusione, lascia nel lettore alcune perplessità. Ci si chiede, ad esempio, perché mai Violante, nel tentativo di attenuare la famigerata opposizione Stravinsky-Schönberg, debba scomodare Luigi Rognoni quando Adorno stesso, nel suo intervento *Stravinsky. Un'immagine dialettica* (1963), cercò di chiarire – ove qualcuno non possa vedervi un radicale ripensamento – la sua posizione nei confronti del compositore russo, che il filosofo alla fine definisce addirittura più romantico degli stessi romantici. E più avanti ci tiene a precisare che nella musica di Stravinsky "la coscienza reificata, di cui Stravinsky è stato musicista esemplare, si raffigura senza diventare o fingere qualcos'altro, eppure è qualcosa di più che soltanto se stessa".

Perché non parlare anche dell'Adorno che negli anni sessanta si "alleò" a sorpresa – sempre con attenzione estremamente vigile e critica – con la nuovissima musica di Darmstadt, vedendo in essa, negli ultimi

anni della propria vita, un'acerba forma di importante passaggio storico – per usare le sue stesse parole – *vers une musique informelle?* Due esempi, quelli appena dati, che ci sembra facilitino la difesa dell'attualità *tout court* del pensiero adorniano, liberandolo anche da molti dei pesanti stereotipi che su esso ancora gravano.

Andando avanti nella lettura del libro, incontriamo anche una serie di dieci splendidi e importanti ritratti (“*Cari estinti?*”) dedicati ad altrettanti tra i più significativi nomi del nostro tempo, palermitani di nascita o d'adozione, legati al profondo e radicale impegno culturale: dal memorabile quotidiano “L’Ora” (antropomorfizzato alla stregua di vero e proprio personaggio) a Ottavio Ziino, Giovanni Perriera, Franco Mannino, Eliodoro Solli-ma, Francesco Pennisi, Antonio Carollo, David Machado, Salvatore Cicero, Federico Incardona. Comune denominatore, la loro morte, l'estinzione fisica ma non artistica e spirituale.

Procedendo nell'oscurità ci imbattiamo in “*Lady in the Dark*” e “*Uno sparo nel buio*” che raccontano con grande sapienza rispettivamente della rinascita americana di Weill attraverso il *musical* e della morte violenta di Webern in circostanze ancora oggi poco chiare. La morte sottende anche le due impegnative riflessioni sul *Moses und Aron* di Schönberg (“*Il silenzio del profeta*”) e sulla *Lulu* (1937) di Berg (“*Lulu incompiuta?*”), nelle quali Violante invita a riflettere più a fondo sul senso della presunta incompiutezza delle due opere.

Nel primo caso la volontaria sospensione a tempo indeterminato che Schönberg appose al *Moses* – ultimato nel 1932, ma rappresentato nel 1957 – è la fondamentale prospettiva di partenza per un'acutissima indagine sul rapporto tra questa partitura e il senso sociale che essa manifesta. In “*Lulu incompiuta?*” invece, partendo dalla considerazione pienamente argomentata che l'opera berghiana sia da intendersi come completata, l'autore combatte con grande lucidità le facili ed equivocate interpretazioni, sceniche e

metafisiche, derivanti dalla percezione di un'incompiutezza che in questo caso, come già accennato, di fatto non sussiste.

Il teatro musicale rappresenta comunque per Violante – che molto ha scritto per le stagioni d'opera del Teatro Massimo di Palermo – l'occasione principale per le proprie riflessioni musicali e sociali. Diversi i nomi coinvolti: dalla drammaturgia di Mozart, “oggetto di affezione” presente in “*Anche il turco ha un cuore*” – dove, insieme a un'accuratissima guida all'ascolto de *Il ratto del serraglio* (1782), viene privilegiata la lettura dell'opera come “teatro dell'altro” – a quella di Verdi (“*Viva Verdi?*”), esaminate entrambe nei loro risvolti ideologici più o meno storicamente celati.

Anche il concetto di modernità novecentesca viene indagato attraverso il banco di prova del teatro musicale: nel saggio “*Tre passi nella modernità*” vengono infatti messi a confronto dialettico due balletti – *Parade* (1917) di Satie e *I sette vizi capitali* (1933) di Weill – che rappresentano due singolari, originalissime visioni, oggi spesso sottovalutate, del fare avanguardia. Il “terzo passo”, comunicazione sotterranea tra gli ultimi due nomi citati, viene individuato dall'autore nella figura di Igor Stravinsky.

Ulteriore raffronto retrospettivo è attuato in “*Souvenir de Vienne*”, nel quale – approfittando dell'azzeccato accostamento proposto dal Teatro Massimo di Palermo nella stagione operistica del 2000 – la poetica espressionista dello Schönberg di *Erwartung* (1924) e quella malinconicamente comica di Poulenc e della sua *La voix humaine* (1959) vengono analizzate l'una alla luce dell'altra. Il *trait d'union* è costituito, ancora una volta, dalla città di Vienna all'indomani della prima guerra mondiale, in un fitto reticolo che – oltre a Poulenc e Schönberg – includeva anche Darius Milhaud, Anton Webern, Alma Mahler, Hugo von Hofmannsthal.

Jeanne d'Arc au bûcher (1935) di Honegger è invece lo spunto per un

ritratto del compositore francese, per la narrazione della storia della genesi di quest'opera e della sua ricezione ("*Le voci di Arthur Honegger*"), mentre a Bertolt Brecht ed al teatro epico è dedicata la lucida analisi di "*Ripensare BB*", uno degli autori che più ha interessato Violante, per i proficui rapporti di collaborazione con Kurt Weill, ma soprattutto per le implicazioni sociali della sua poetica, tentativo di risposta alla crisi che il giornalista Ernst Fischer lamentava in un articolo del 18 novembre 1925, di cui si parla all'inizio del saggio.

Ancora un lavoro teatrale, *Der Traumgöрге* (composto fra il 1904 e il 1906), a fondamento del ritratto che Violante dedica ad Alexander Zemlinsky ("*Alexander Zemlinsky, musicista retrospettivo*"), sempre intersecando con rigore analitico autore, opere, interpretazioni estetiche e sociologiche. Il concetto di "retrospezione", mutuato dal titolo di un contributo di Horst Weber, viene utilizzato come chiave di lettura della produzione del compositore austriaco, un compositore "sommerso dall'oblio", secondo la pregnante definizione di Violante, e che invece – sia per i meriti artistici che per gli stretti legami con la seconda scuola di Vienna – meriterebbe oggi maggiore attenzione.

Particolarmente originale anche l'*excursus* proposto in "*Tecnicamente parlando l'impero asburgico finì con la morte di Johann Strauss jr*", dove – partendo dalle linee del profilo biografico dello Strauss giovane – l'autore ci conduce per mano lungo la storia sociale del valzer viennese, mentre l'altro Strauss, Richard, e la sua musica sono al centro di un'altrettanto stimolante *inchiesta* storica sulla modernità del compositore tedesco ("*Strauss come Stravinsky?*").

La Sicilia riemerge in tutto il suo impegno civile e culturale attraverso due nomi. Di persona il primo: "*Salvatore Pugliatti: la critica come interpretazione*", evocazione e ricostruzione della straordinaria figura dell'importante letterato, giurista e musicologo messinese; di luogo

il secondo: "*La musica come concezione del mondo. A Gibellina (1987-2003)*", fondamentale resoconto di un quindicennio di Orestyadi nella provincia risorta dal tremendo terremoto del Belice, poi divenuta uno dei principali luoghi simbolo del pensiero contemporaneo italiano.

Presente anche una voluttuosa contemplazione dell'estetica/anestetica glassiana ("*Fa rumore un albero che cade?*") con particolare riferimento alla produzione teatrale del compositore americano. Qui però risulta difficile, anche per gli estimatori dello studioso palermitano, riuscire a perdonare osservazioni *politically correct* in riferimento alla trilogia *Einstein on the Beach* (1976), *Satyagraha* (1980) e *Akhmaten* (1983) che per "le grandi accoglienze da parte del pubblico internazionale, ha convinto Glass che la rinascita del teatro musicale è possibile" (p. 168). Viene citato ovviamente il punto di vista di Glass, ma l'autore sembra accettare acriticamente questa interpretazione sociale del nuovo teatro musicale (con buona pace di Nono).

Il titolo del saggio cita il celebre *koan zen*, ma Violante, prendendosi la briga nelle righe conclusive di commentare una dichiarazione insipida di Glass a proposito di Cocteau ("Più di ogni altro artista del suo tempo, ha ripetutamente indirizzato la propria attenzione su arte, immortalità, processo creativo, facendoli divenire i soggetti del proprio lavoro" – p. 169), ci lascia con un quesito ancora più criptico: "non dice Derrida che la sfera estetica, il processo creativo è il vero luogo del senso?"

Notevole, per rimanere oltreoceano, il ritratto di Morton Feldman, del suo pensiero e della sua musica ("*Desolate costellazioni in ppp*"), costruito a partire da spunti adorniani e metzgeriani attraverso riflessioni dello stesso compositore e correlate da una fondamentale testimonianza d'ascolto che Violante ci regala a proposito del brano *For Bunita Marcus* (1985) per pianoforte solo. Ancora una volta l'occasione venne offerta dalle Orestyadi di Gibellina, che nel 1992 dedica-

rono a Feldman una sezione speciale, nella speranza – purtroppo disattesa – che in seguito la Sicilia potesse ricoprire un ruolo di rilievo nel tributare il giusto omaggio al compositore statunitense.

Più perplessi rende, invece, l'immagine proposta di John Cage: nell'articolo citato i riferimenti al *Concert for Piano* (1958) e alla relativa lettura di Metzger appaiono piuttosto superati: gli strascichi della vecchia aporia seriale/aleatorio risultano oggi – soprattutto alla luce degli studi più recenti che musicologi come Pritchett e Swed hanno dedicato alla musica di Cage – fondamentalmente retorici. Persino Metzger, a partire dagli anni '90, ha radicalmente ribaltato la propria apologia dell'irresponsabilità del comporre, mentre il collegamento Glass-Cage – presente in *“Fa rumore un albero che cade?”* – non convince affatto: sappiamo già quanto poco il minimalismo sia presente nel percorso creativo cageano; si potrebbe anzi dire che esso è totalmente assente, se non fosse per alcuni tra i primissimi lavori degli anni '40 per pianoforte e pianoforte preparato, nei quali emergono ostinati e diatonismi che Cage, comunque, abbandonerà presto e definitivamente.

Questi, in ordine sparso, i contributi che costituiscono *I papillons di Brahms*, preziosa antologia di sguardi rivolti alla musica e al risuonare di questa all'interno della nostra società; singolare mosaico in cui, forse più che mai, l'autore si rende allo stesso tempo studioso e oggetto di studio. In questo particolare equilibrio tra slancio militante e caduta di tensione; in questo continuo oscillare tra pensieri vitali ed immagini di morte, possono i saggi di Violante incarnare eroicamente un'autorevole testimonianza del periodo di crisi e stanchezza culturale che la nostra società sta attualmente attraversando?

Forse che sì, forse che no.

[Daniele Caibis]

ALFONSO ALBERTI, *Le Sonate di Claude Debussy. Contesto, testo, interpretazio-*

ne, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008 (“Repertori Musicali: storia, analisi, interpretazione”, collana diretta da Guido Salvetti), 2 ill., 39 es. musicali, pp. XVI-231, € 20,00. ISBN 978-88-7096-519-3

MARIANNE WHEELDON, *Debussy's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press, 2009 (“Musical Meaning and Interpretation”, Robert S. Hatten editor), pp. IX-170, \$ 34,95. ISBN 978-0-253-35239-2

La natura e il destino dell'opera compositiva del “*musicien français*” Claude Debussy sono ben sintetizzate da due aggettivi: la sua fu una rivoluzione “silenziosa” (il riferimento è al volume di Albert Jakobik, *Claude Debussy oder die lautlose Revolution in der Musik*, Würzburg, Konrad Tritsch Verlag, 1977) e “sottile” (André Boucourechliev, *Debussy: la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998); essa si realizzò senza proclami e senza dogmi a tal punto da essere per lungo tempo trascurata o fraintesa. Una figura davvero particolare quella di Debussy, ironica e del tutto antisistemica, che non a caso ha affidato le sue riflessioni sulla musica non a trattati, ma a scritti arguti, allo stesso tempo leggeri e profondi.

Già nel 1918, anno della morte del compositore, con le parole che Cocteau affida a *Le coq et l'arlequin*, si aprono le critiche al suo stile: secondo lo scrittore e polemista, Debussy, pur sfuggendo ai pericoli della musica tedesca, era caduto nella trappola di quella russa. D'altro canto l'etichetta di compositore impressionista (che con sé portava l'idea di una musica dai contorni sfumati, dall'impianto formale poco nitido, dalle armonie tutt'altro che nette) affibbiata a Debussy si concretizzerà negli anni Venti nel rifiuto della sua musica e nell'adozione di poetiche neoclassiche ansiose di recuperare un contorno melodico e formale più chiaro e tagliente. La storia stessa della ricezione di Debussy è esemplare di come cambino i paradigmi della valutazione

critica: così per molto tempo sarà tenuto in considerazione soprattutto per il *Pelléas et Mélisande*, *La mer* o i *Préludes*, per quelle composizioni insomma in cui è dominante una logica sonoriale, mentre la critica sarà a lungo scettica verso il problematico “poème dansé” *Jeux* e verso la strana svolta delle composizioni degli ultimi anni. Bisognerà aspettare il secondo dopoguerra perché i protagonisti delle avanguardie, Boulez in prima fila, ma con lui anche Barraqué, Eimert e Stockhausen, colgano, talvolta forzando, la forza dirompente di molte composizioni e *in primis* proprio di *Jeux*.

I due volumi che qui recensiamo, pur nelle differenze che li contraddistinguono tanto nel taglio quanto negli obiettivi, prendono in esame proprio l’ultima fase produttiva del compositore francese, quella più problematica, in cui si sommano diversi aspetti di difficile lettura. Se da un lato lo scoppio della prima guerra mondiale crea un nuovo contesto culturale, in cui l’esaltazione della cultura francese assume una connotazione ancora più forte rispetto agli anni precedenti, dall’altro la parabola evolutiva dello stesso Debussy viene segnata da un’ulteriore e brusca trasformazione. La sua opera compositiva si innerva così di alcuni elementi chiave che risultano però di difficile interpretazione: Debussy si dice sostenitore di una tradizione musicale francese che si richiama ai modelli del ’700, innanzitutto Couperin e Rameau. Inaugura in questo modo la sua svolta compositiva: una sorta di neoclassicismo con qualche anno di anticipo? È questa una chiave di lettura sufficiente a motivare la virata rispetto ad una composizione come *Jeux*, così innovativa nella sua discontinuità formale e ritmica, così scardinante nel ripensamento di ogni forma di tematismo? E poi, che peso dare al ruolo della tradizione? In che forma si manifesta nel pensiero musicale del compositore?

Marianne Wheelon affronta *in corpore vivo* tutti gli aspetti relativi ad una comprensione piena degli ultimi anni di

vita di Debussy, a partire dal 1914: l’intreccio con le vicende della guerra, la malattia del compositore, le nuove esperienze di scrittura ed il rapporto con una tradizione francese più o meno idealizzata. La parabola finale del compositore viene letta considerando un insieme vasto di elementi culturali, storici, biografici e strettamente musicali. La Wheelon prende le mosse dal recente studio di Edward Said (*Sullo stile tardo*, Milano, Il Saggiatore, 2009) che nel processo di creazione artistica individua due tipologie di “stile tardo”: quella che consiste nel raggiungimento di una compiutezza frutto di una maturità serena, e quella che sfocia in una sorta di inquieta “improduttività produttiva”, intesa come spinta rivoluzionaria figlia di tensioni irrisolte sublimite; ma la studiosa americana constata che nessuna delle due può dar ragione dell’ultima produzione di Debussy. È proprio lo scoppio della prima guerra mondiale a fornire invece la chiave dell’ultima metamorfosi di un compositore comunque sempre in trasformazione.

Dopo una forte difficoltà creativa nel primo anno di guerra, Debussy nel 1915 ritrova le forze per riprendere la scrittura con un forte rinnovamento linguistico – in una lettera a Inghelbrecht Debussy parla del bisogno di imparare nuovamente la musica, come se la stesse riscoprendo – e compone i *Douze études*, e le prime due delle tre *Sonate*. I cambiamenti nella vita francese, fa notare l’autrice, sono notevoli anche negli aspetti culturali e la volontà di contrapporsi all’universo germanico si fa sempre più forte, mentre l’interesse verso l’esotico (fondamentale da quell’Esposizione universale parigina del 1889, quando Debussy poté ascoltare la musica di Giava e non solo) viene meno. Debussy segue in tutto e per tutto questo nuovo indirizzo: abbandona una scrittura per il teatro musicale e per la danza, non compone più pezzi di ampio respiro o per ampi organici, e si dedica a piccoli pezzi d’occasione strettamente legati ad aspetti della guerra e dal carattere spicca-

tamente nazionalistico oppure a lavori decisamente più alti che aprono un forte dialogo col passato francese.

Marianne Wheeldon analizza tutta questa produzione. Il secondo capitolo, dedicato ai pezzi d'occasione, mostra come nei lavori legati ad una esecuzione pubblica Debussy andasse incontro senza troppe remore alle esigenze di un pubblico "di guerra", mentre in quelli destinati a raccolte, e dunque dalla diffusione più limitata, egli ritornasse agli stilemi – l'autrice parla addirittura di citazioni – dei *Préludes*. Viene fuori così un Debussy pubblico che sostiene la nazione francese e che interpreta la battaglia culturale come un fronte di guerra aperto. Con *Études* e *Sonates* il problema di un rapporto con la tradizione musicale francese diventa centrale ed assume un taglio più astratto. Gli *Studi*, ai quali è dedicato il terzo capitolo, vengono letti nelle loro relazioni non sempre esplicite con la tradizione attraverso la categoria degli "attori compositivi" [*compositional personae*]. Debussy, anche se spesso in modo sottile, lascia parlare i suoi modelli: quello più vicino, considerato come rappresentante a tutti gli effetti della cultura musicale francese dell'Ottocento, Chopin; e Couperin, più idealizzato, presente più simbolicamente come esempio di grazia e di intelligenza acuta; c'è anche Czerny, ma il riferimento è in piena chiave umoristica: chi interpreta gli studi per pianoforte come un'esplorazione creativa di gesti e di possibilità legati ad un piccolo frammento iniziale, non può che considerare quel modello come sterile.

Nel caso delle *Sonate* (cap. 4) la Wheeldon confina il richiamo alla tradizione settecentesca a qualcosa di non ben individuabile, mentre l'appiglio che consente di leggere il rapporto con la tradizione musicale dell'Ottocento è la soluzione formale della sonata ciclica. L'autrice apre a questo riguardo una delle parentesi che caratterizzano il volume (un'altra si concentra sulla nozione di classicismo): il modello di forma ciclica

sostenuta da D'Indy, che deriva da un'interpretazione forzata della musica di Franck e soprattutto che assume la celebre *Sonata per violino* come punto di riferimento fondamentale, viene accuratamente indagato persino nelle sue implicazioni politiche e religiose. Debussy rifiuterebbe la via di D'Indy per rifarsi, in modo disinvolto e del tutto non ideologico, direttamente a Franck. La tesi è sostenuta attraverso l'analisi del trattamento tematico nelle *Sonate* per violino e pianoforte e per violoncello e pianoforte e attraverso un confronto tra il *Quartetto* in sol minore op. 10 del 1893 e quello in re maggiore, anteriore di quattro anni, dello stesso Franck.

Chiude il saggio l'esame della ricezione della musica di Debussy negli anni che seguirono la sua morte. Si fa riferimento al volume del dicembre 1920 della "Revue Musicale" che fu interamente dedicato al compositore appena scomparso. Vi si trovano informazioni preziose tanto negli articoli, quanto nei *Tombeaux*: in entrambi però mancano i riferimenti all'ultima produzione, che quando viene presa in considerazione viene criticata. Sembra che la lettura di Cortot e di Suarès, che si concentrava sul periodo precedente la composizione di *Jeux*, fosse condivisa da tutti, anche dai compositori. Negli omaggi musicali a Debussy di Dukas, Falla, Malipiero, come mostrano le osservazioni analitiche della Wheeldon, ci sono richiami al *Prélude à l'après-midi d'un faune*, ai *Préludes*, ma non alle composizioni degli ultimi anni. Anche le parole di Casella, che scrive un articolo sul valore della musica di Debussy per la composizione in Italia, si mostrano consapevoli della grandezza del compositore francese, ma ne ridimensionano la portata per la musica dell'avvenire.

Se il volume della Wheeldon analizza gli anni della guerra nella loro interezza, quello di Alberti si sofferma sulle sole tre *Sonate*. L'approccio risulta molto più concentrato ad analizzare il linguaggio musicale nelle sue molteplici pieghe.

D'altro canto anche gli obiettivi sono diversi: lo studio ha un taglio fortemente didattico e afferma di rivolgersi a "quegli ascoltatori per i quali l'esperienza musicale si fonda su esigenze profonde" (così si legge nel breve testo che motiva le ragioni della collana). Quello di Debussy era un progetto ambizioso e purtroppo rimasto incompleto: il compositore arrivò a scrivere soltanto tre delle previste sei sonate, nell'ordine la *Sonata per violoncello*, la *Sonata per flauto viola e arpa* e la *Sonata per violino*. La quarta doveva essere per oboe, corno e clavicembalo, la quinta per tromba, clarinetto e fagotto, mentre la sesta in forma di concerto (nel senso barocco del termine) avrebbe combinato gli strumenti già usati con l'aggiunta del contrabbasso. Di esse, con le loro combinazioni strumentali così affascinanti, non sono rimasti che pochi schizzi.

L'idea centrale del volume di Alberti è l'interpretazione di Debussy come radice del moderno. Un moderno però che deve essere in un certo senso reinterpretato, smorzato negli eccessi dello strutturalismo degli anni successivi alla seconda guerra mondiale e che condizionò anche il recupero della musica del compositore francese, quando le avanguardie presero *Jeux* come esempio di disgregazione dell'organizzazione musicale tradizionale. Alberti pone le *Sonate* in uno spazio musicale ben differente dal Debussy di *Jeux*, dove sembra di poter leggere una rinuncia ad ogni uso evidente di strategie di organizzazione della forma. Nelle *Sonate* non ci sarebbe quella rottura della linearità del decorso musicale, né quell'atomizzazione degli elementi melodici ed armonici che finiva con l'esaltare i singoli istanti. Dice Alberti: "è sufficiente osservarle senza preconcetti, per vedere come complessivamente esse recuperino uno stile discorsivo senza fratture né sovrapposizioni di piani temporali" (p. 88). Se è vero che c'è una evidente frattura stilistica nello "stile tardo" di Debussy, tuttavia Alberti da un lato eccede nel contrapporsi alle letture delle avanguardie, che forse

vanno interpretate come un fatto culturale, testimonianza delle forme del pensiero musicale europeo in un particolare momento storico; dall'altro, in questa netta volontà di contrapposizione, non riconosce i legami tra le *Sonate* e le composizioni immediatamente precedenti, quando già si assisteva ad un forte recupero di una logica lineare, pur se estremamente frammentata, del discorso musicale.

Il volume considera le tre composizioni come un *corpus* omogeneo e compatto da indagare in tutti i suoi aspetti. Il testo si articola in tre parti: delinea prima il contesto che ha dato alla luce le *Sonate*, analizza poi le partiture ed infine considera aspetti legati all'interpretazione con l'osservazione di alcune incisioni discografiche.

Sin dalle prime pagine ci si confronta col fondamentale problema di quale forma prenda nella poetica di Debussy questa idea della tradizione musicale francese. Alberti cerca di capire se e in che modo il compositore si rivolge a quegli antichi modelli. Illustra la concezione del bello in Debussy, con la sua diffidenza verso la "profondità" e "seriosità" germaniche; qualità alla base del genio francese erano "la chiarezza e la giusta misura nell'espressione e nella forma" – come afferma lo stesso Debussy – la ricerca di "un'emozione senza epilessia". Molta della produzione di Debussy si allontana esplicitamente da ogni forma di retorica: quella della lunghezza, alla quale egli sostituisce l'ellissi, il cenno, ma anche quella della "espressione palpitante" e di tutte quelle modalità compositive che cadono nel didascalico e negano una dimensione espressiva naturale e non sforzata. Se nelle dichiarazioni del compositore la soluzione sta nel guardare ai modelli del Settecento francese, nella realtà dei fatti diventa ben più complesso ritrovarne l'eredità nella pratica compositiva stessa. Alberti, col sostegno delle parole di François Lesure, definisce la Francia di Debussy più come un "luogo dello

spirito", e la tradizione francese più come qualcosa da immaginare e da sognare che qualcosa di concreto ed individuabile.

Tocca alle pagine analitiche rinvenire questi caratteri di semplicità, questo rifiuto della retorica e di ogni accademico spirito di sistema. E l'esplorazione per aree tematiche (forma, ciclicità, armonia, elaborazione motivica, suono) aiuta nel compiere una ricognizione delle strategie usate da Debussy. Ad esempio la "Sérénade" della *Sonata per violoncello*, "coacervo di gesti espressivi contrastanti" e "giustapposti", si fa modello di una "discorsività non tradizionale", con il suo carattere istrionesco che determina un andamento discontinuo. Anche nel primo movimento della *Sonata per flauto, viola e arpa*, articolato per pannelli interscambiabili in cui il timbro gioca un ruolo fondamentale, prevalgono "tratti centrifughi", in cui i singoli episodi mantengono una spiccata individualità e tende a venir meno una dimensione di coesione della macroforma. Ma questa è soltanto una faccia della medaglia: Alberti infatti individua anche movimenti in cui gli elementi costruttivi tematici o gli episodi esercitano funzioni formali (anche se molto fluide o maneggiate con libertà) e in cui gli eventi si concatenano fra loro secondo rapporti di consequenzialità. È questo il caso del primo movimento della *Sonata per violino*, dove vengono individuate strutture formali sostenute da elementi motivici e soprattutto armonici. Aggiungiamo noi, però, che il gioco delle cadenze, sì evidente in questo ultimo Debussy, è spesso associato a piccole, microscopiche forme di discontinuità o al contrario a processi di accorpamento che contrastano con l'andamento armonico. Anche il *topos* compositivo della forma ciclica viene riletto e smontato; talvolta il compositore (*Sonata per violino*, III mov.) cita sì temi esposti in altri movimenti, ma rinuncia a qualsiasi gesto retorico, come viene ampiamente dimostrato anche sulla scorta dell'analisi del processo compositivo, attraverso la comparazione di diverse stesure del finale.

Con grande cura vengono illustrati alcuni aspetti del complesso mondo armonico rigorosamente antisistemico di Debussy, in cui princîpi centrifughi si associano a princîpi che non negano invece una tendenza centripeta. Così l'autore chiarisce molto bene le funzioni dei sistemi esatonali e modali e le loro relazioni con l'armonia del sistema tonale, che Debussy non nega, ma riplasma, arricchisce o indebolisce attraverso forme di saturazione diatonica, uso di accordi accessori (anche appoggiature di appoggiature), movimenti paralleli.

Coerentemente con l'impianto didattico, l'analisi delle interpretazioni che chiude il volume diventa occasione di riflessioni di ampio respiro sul ruolo dell'interprete, sulla storicità delle esecuzioni e su come i problemi tecnici dell'incisione, soprattutto nell'epoca pionieristica delle origini, possano essere fortemente condizionanti. Il vibrato di Yehudi Menuhin, interprete alla viola nella seconda *Sonata*, è lo spunto per riflettere su come rendere la sensualità in Debussy, ma anche su cosa considerare sensuale nella sua musica. L'interpretazione della *Sonata per violino* nell'incisione Thibaud-Cortot, due figure chiave della scuola esecutiva francese del Novecento, viene presa come esempio di quella realizzazione di un pensiero musicale francese che cerca nella leggerezza, nella scorrevolezza mai languida, l'espressione propria della musica d'oltralpe; indicazioni come quella del *rubato* (I mov., bb. 106-119) vengono interpretate come pure indicazioni agogiche, come il susseguirsi di accelerando e rallentando. A questa interpretazione si contrappone invece, per la forte ricerca dei contrasti espressivi, quella del 1940, affidata a Bartók e Szigeti.

Il libro consente un'immersione nel linguaggio musicale delle *Sonate* di Debussy: è uno sguardo "locale", concentrato su singoli problemi e aspetti, ma che allo stesso tempo riesce a dare uno sguardo complessivo sulle tecniche compositive degli ultimi anni del compositore france-

se. Il merito non è trascurabile: Debussy è un compositore antisistemico, ma allo stesso tempo dal pensiero denso e stringente, nonostante ad un'osservazione molto superficiale possa scaturire un'immagine opposta. È questo d'altro canto che ne fa il primo grande moderno, colui che apre il Novecento e che intende la composizione come avventura in campo aperto. Manca invece, in un libro che accompagna il lettore con chiarezza didascalica anche nel motivare le ragioni dell'analisi e il carattere problematico dell'interpretazione, uno sguardo approfondito ad ognuna delle tre composizioni che ne chiarisca gli equilibri e le dinamiche interne, considerandole insomma nella loro autonomia di singole opere.

[Gabriele Garilli]

MARCO MOIRAGHI, *Paul Hindemith. Musica come vita*, Palermo, L'Epos, 2009 ("Autori & Interpreti 1850/1950"), 16 ill., pp. 508, € 48,30. ISBN 978-88-8302-374-3

La monografia su Paul Hindemith di Marco Moiraghi – musicologo milanese, maestro di coro e pianista – si colloca meritoriamente in un panorama bibliografico essenzialmente mitteleuropeo. La musicologia italiana non si è infatti occupata approfonditamente del compositore di Hanau e della sua produzione, lungi dall'entrare in repertorio (ad eccezione di isolati saggi, per lo più dedicati alla produzione teatrale e cameristica). L'amore nutrito da Hindemith per l'Italia – testimoniato da numerosi viaggi e dalle tappe delle tournée concertistiche, dall'ispirazione nata dagli affreschi di Giotto di Santa Croce a Firenze per il balletto *Nobilissima visione* (1938), o ancora dall'attenzione per Carlo Gesualdo metre era docente di Musicologia all'Università di Zurigo – non fu mai ricambiato a pieno, come giustamente sottolinea Susanne Schaal-Gothardt (membro dell'Hindemith-Institut di Francoforte) nella *Prefazione* al libro. Per questo il volume si configura come la prima autonoma monografia italiana orientata ad un'attenta dis-

amina degli aspetti biografici dell'autore tedesco, con puntuali precisazioni storico-politiche in ordine cronologico. Nel tracciare la lunga parabola di Hindemith – nella triplice veste di interprete, compositore e poi direttore d'orchestra – il testo comprende anche le analisi musicali di alcune delle sue più significative composizioni, bene inserite nel corso della trattazione, senza creare particolari cesure con la ricostruzione storica e biografica.

Gli spostamenti geografici nella vita di Hindemith segnano anche i periodi della sua produzione compositiva, marcando le macrosezioni in cui il libro è diviso: *Juvenilia* (1895-1918) nel primo periodo in Germania che dalla nascita ad Hanau attraverso continui spostamenti (da Hanau a Niederrodenbach, poi a Mühlheim sul Meno e infine a Francoforte) ci conduce ai dolorosi anni del primo conflitto mondiale; la *Maturazione* (già a partire dagli anni di svolta 1916-17) sempre a Francoforte, per la decisiva affermazione in ambito interpretativo ancor più che compositivo (non dimentichiamo che Hindemith fu anche raffinato violinista e violista, oltre che discreto pianista); la *Sperimentazione* nella Berlino del 1927-1932, periodo di grande rivolgimenti politici e sociali; la fase di *Ripiegamento*, tra Berlino e Bluche, dalla natia Germania alla tanto amata Svizzera (1933-1940); il decennio di *Estraniamento* a New Haven, nel Connecticut (1940-1950); *Crisi e tardo stile*, nuovamente tra Stati Uniti e Svizzera (New Haven e Blonay) dal 1950 sino al 1963, anno della sua scomparsa.

La linea che l'autore suggerisce nell'analisi della biografia hindemithiana è quella di un particolare e stringente parallelismo con l'evolversi delle vicende storiche, politiche e sociali della Germania e delle nazioni che con il passare del tempo accolsero il compositore nelle diverse fasi della sua esistenza, dalla neutrale Svizzera alla fervente America (è già il titolo, d'altronde, a rilevare la fusione tra "musica" e "vita"). Consonanza di

per sé piuttosto ordinaria, ma qui portata all'eccesso, tanto che la chiave di lettura finale offre al lettore un parallelismo cronachistico tra l'inizio della carriera compositiva di Hindemith e la fine della sua parabola umana, rispettivamente corrispondenti all'assassinio dell'arciduca Ferdinando nel 1914 e all'assassinio di Kennedy nel '63, due coincidenze forzatamente lette come la risposta civile di un artista alla barbarie umana.

Il capitolo riguardante gli anni giovanili di Hindemith è segnato dalla figura del padre Robert Rudolf, con il quale il compositore ebbe un rapporto controverso. L'autore vi fa cenno prendendo spunto da una delle foto di famiglia, dove il volitivo Paul imbraccia il violino dinanzi al padre, musicista mancato e sempre alla ricerca di una stabilità economica; i frequenti contrasti con il padre (sviluppati all'alba dello scoppio della guerra) vanno letti come l'emblema "inconsapevole" del conflitto generazionale propugnato dallo *Jugendstil*. Più cresce la tensione verso la Grande Guerra – che ancora Paul percepisce sotto la luce di un militarismo ottimistico (ecco nuovamente il parallelismo con gli eventi storici a lui coevi) – più Hindemith arriva a maturare un profondo interesse verso l'attività musicale e compositiva. Ma gli euforismi bellici si spengono una volta appresa la morte del padre al fronte occidentale, proprio quando il figlio – per il quale Robert aveva desiderato più di ogni altra cosa una carriera musicale – prende consapevolezza del suo mestiere e del suo destino professionale. Sullo stesso fronte è chiamato il ventenne Paul che fortunatamente sarà "arruolato" in un quartetto d'archi, per allietare i compagni in guerra. Sono questi gli anni del *Quartetto* op. 2 (1914-1915), delle prime opere orchestrali, delle *Sonate* op. 11 per violino e pianoforte (1918).

La novità di scrittura della maturazione è all'insegna della semplicità, non nel senso di un minore approfondimento sul piano estetico, ma di una maggiore

chiarezza e comprensibilità espositiva: i prodromi di una "Nuova oggettività" (*Neue Sachlichkeit*), sulla "bancarotta dell'espressionismo", secondo la definizione di Carl Dahlhaus. Anche il periodo della sperimentazione compositiva non lo vede mai spingersi troppo oltre, verso le più radicali avanguardie. Hindemith imbrocca una strada assai diversa rispetto a quella della seconda scuola di Vienna, concentrandosi sulla ridefinizione del sistema tonale in chiave moderna, con l'aggiunta di alcuni elementi atonali. Contro il proprio tempo è anche il suo *Unterweisung im Tonsatz* (letteralmente "Istruzione per la composizione"), un trattato teorico-pratico in tre volumi pubblicato a partire dal 1937, che in perfetto ossequio alla tradizione si propone anacronisticamente di fornire una spiegazione delle leggi del comporre come "naturali" e "immutabili". A pieno titolo, dunque, nel caso di Hindemith si può parlare di "attualità di un inattuale", citando il titolo di un altro scritto dello stesso Moiraghi.

Centrale nell'interpretazione della figura hindemithiana risulta inoltre il senso del ripiegamento (non a caso il capitolo relativo è uno dei più vasti del libro) che sembra andare ben oltre gli anni tra le due guerre. Si tratta di un ripiegamento di natura interiore che si esprime concretamente nelle forme musicali delle sue composizioni (già evidente nel *Trio* per archi n. 2, composto nel 1933) e soprattutto nel ritorno alla scrittura per gli organici cameristici, da lui prediletti sin dagli esordi in qualità di interprete e nei quali anche da compositore si sente più a suo agio. Il genere "chiuso" della musica da camera condensa infatti l'accorata riflessione sul senso della vita, di contro alla libera e aperta sperimentazione che ne faceva marcatamente un "musicista sociale per eccellenza", come amava definirlo il suo allievo, Andres Briner. Hindemith si colloca in modo consapevole in una linea di nobile classicità musicale austro-tedesca, che

idealmente ricollega il Settecento al Novecento e che, fra i compositori contemporanei, riconosceva soprattutto in Max Reger colui che più di tutti aveva saputo condensare la tradizione barocca e quella classico-romantica.

La lettura che Moiraghi offre del compositore attraverso le parole di Briner si rintraccia come allegoria nel suo *Mathis der Maler* (1933-1935), giustamente considerato una sorta di autoritratto del compositore. Come il pittore tardo gotico Mathias Grünewald – cui l'opera è ispirata – e come Bach due secoli dopo, in netta controtendenza coi suoi tempi, anche Hindemith, duecento anni dopo, si farà custode dell'antico, perché nella sua musica i “nuovi ideali” non possono che essere quelli “vecchi”. Le basi compositive sono d'altronde piuttosto tradizionali: inizia a studiare con un conservatore quale Arnold Mendelssohn (pronipote di Felix Mendelssohn-Bartholdy) per avvicinarsi nel 1913 al moderatamente modernista Bernhard Sekles. I suoi modelli sono dunque quelli ottocenteschi, in particolare Beethoven, Mendelssohn, Brahms e Schumann (a lungo praticati anche nelle vesti di esecutore) e i più vicini Strauss e Wagner per quanto riguarda l'ambito tedesco, Fauré e Debussy tra i francesi. Nella fase della maturazione stilistica Hindemith intraprenderà fermamente la via autoctona, sul tronco dell'eredità contrappuntistica tedesca, dalla severità di Bach alla moderna “classicità” di Reger.

Gli anni del nazismo sono particolarmente ardui per un musicista che non possiede acume politico ed è di orientamento moderato. In un primo momento Hindemith sembra incarnare l'autore ideale della nuova Repubblica di Weimar: concreto e a suo modo innovativo e irriverente (impudente è stata considerata, ad esempio, la *Kammermusik* n. 1, ultimata nel 1922). Affiora quindi la debolezza politica che lo vede temporeggiare e poi abbandonare la Germania alla volta della Svizzera e degli Stati Uniti. Sempre attraverso Briner si legge un parallelismo tra

la figura di Hindemith e Thomas Mann, entrambi malvisti dalla politica tedesca, emigrati in America dove ottengono la cittadinanza e fedeli a una posizione “impolitica” che però non coincide col disimpegno, ma si pone come una rivendicazione della priorità della coscienza creativa individuale nell'attività artistica.

Ma le vicissitudini socio-politiche, pregnanti nella poetica della sperimentazione berlinese, non sono qui sufficientemente approfondite. Il festival di Baden Baden organizzato, tra gli altri, proprio da Hindemith è una punta di diamante nell'operato estetico del compositore di Hanau, perché luogo centrale della cultura europea di quegli anni e di quelli a venire, oltre ad essere il punto più avanzato di incontro tra l'avanguardia francese (Satie, Milhaud, Cocteau, Stravinsky) e quella tedesca (Hindemith stesso, Weill, Křenek, Eisler, Brecht). La voglia di sperimentazione coincide qui con la didattica musicale e l'utilizzo di pioneristiche tecniche esecutive di nuovi strumenti di cui incrementa il repertorio, come ad esempio l'*Heckelphon*. La semplicità di scrittura si pone al servizio del fine educativo-pedagogico con le opere corali destinate a cori amatoriali: i ritornelli di *Lehrstück* (1929) sono intonati dagli spettatori, per cui non esiste una distinzione tra spazio scenico e platea. Questo è il vero Hindemith “comunitario” che si fa uomo del suo tempo interpretandolo a pieno: è questa l'esperienza che evidenzia la sintonia tra le sue qualità umane e artistiche e le esigenze culturali della sua epoca.

Interessante la rivalutazione di Hindemith direttore d'orchestra, a fronte delle critiche, pure illustri, che lo hanno condannato come un debole maestro della bacchetta. Il virtuoso violoncellista Wolfgang Boettcher dei Berliner Philharmoniker vede in Hindemith una genuinità e una freschezza tali da imprimere entusiasmo agli orchestrali. Antidivistico, efficace, musicale e capace di portare l'orchestra a un livello interpretativo non

comune: lo descrive così anche uno dei contrabbassisti dei Wiener Philharmoniker, Horst Münster, durante la tournée giapponese per la quale i Wiener avevano espressamente scelto il maestro come guida artistica.

Il lavoro di Moiraghi – assumendo come punto di vista privilegiato la vita dell'autore e la sua spiccata vocazione alla musica – ne dà un quadro estremamente chiaro e allo stesso tempo sintetico, ricco di citazioni e rimandi, facendo delle analisi musicali un punto di forza. A suggello del testo, il corredo iconografico con le fotografie della vita privata e professionale di Hindemith (particolarmente interessanti quelle che lo ritraggono con il pianista Walter Gieseking e Otto Klemperer, con Darius Milhaud e con Igor Stravinsky), il catalogo delle opere e un'attenta bibliografia e discografia. Nel pur veloce quadro biografico generale, Moiraghi non omette inoltre le opere meno note e tuttavia non marginali del compositore tedesco, come la musica per il film di Arnold Fanck *Im Kampf mit dem Berge* (1921) o la produzione di *Lieder* e mottetti degli anni '40 e '50, nell'esplicita convinzione che le osservazioni sulle singole composizioni “intendono più che altro stimolare il lettore ad un ulteriore approfondimento, suggerendo svariati spunti di riflessione” (p. 18).

[Alessandra Sciortino]

RICHARD TARUSKIN, *On Russian Music*, Berkeley, University of California Press, 2009, pp. 407, \$ 55,00. ISBN 978-0-520-24979-0

Spudorato. Ecco la parola che si presenta alla mente del lettore di *On Russian Music* di Richard Taruskin. Spudorato e apertamente rivendicato uso del titolo di un volume di Gerald Abraham del 1939; altrettanto spudorato ricorso alla diffusa pratica del confezionare un libro partendo da una raccolta di articoli, presentazioni, interventi, persino libretti di CD, come confessa candida-

mente l'autore; spudorata illustrazione delle motivazioni, in parte personali, in parte opportunistiche, che spingono uno studioso a diventare uno specialista di un periodo o autore, facendo di quello il “suo” periodo, il “suo” autore; infine spudoratissima messa in piazza delle proprie vicende familiari nell'introduzione ma anche in alcuni dei saggi, lasciandosi andare al piacere del ricordo e del racconto anche in cose che, *stricto sensu*, al lettore di un libro sulla musica russa potrebbero non interessare. E allora? sembra dirci Taruskin. Se al lettore non interessano i fatti miei, che salti l'introduzione, non a caso intitolata “*Taking It Personally*”. Infatti il pudore, quella qualità tipicamente vittoriana che ancora spesso serpeggia negli studi universitari, e spinge a velare idee e sentimenti dietro una nebulosa appartenenza ad una comunità scientifica (pensiamo al “noi” che tanto spesso si usa, e che noi stessi stiamo usando in questo momento), il pudore, dicevamo, è veramente e sempre una qualità? La scienza non è forse intralciata dalle remore, dalle esitazioni, dalla paura di abbandonarsi al folle volo dell'intelligenza per superare le colonne d'Ercole? E in particolare, quando uno studioso ha raccolto la quantità di conoscenze che gravano sulle spalle di Taruskin, in particolare nel campo della musica russa (tra i tanti volumi da lui dedicati alla musica russa ricordiamo *Stravinsky and the Russian Traditions* e *Defining Russia Musically*, mentre a breve verrà pubblicato in italiano dalla casa editrice Astrolabio *Musorgskij: Otto saggi e un epilogo*), non è forse un dono che fa ai suoi lettori quello di condividere, appunto senza pudore, quel bagaglio di esperienze?

Al giovane lettore che pensa leggendo *On Russian Music* di avere tra le mani un libro sulla musica russa, diciamo che ha avuto la fortuna di acquistare anche un libro che, con la sua introduzione, lo spinge ad un approccio spudorato alla ricerca: ad ammettere che quel che conta

non è solamente la ricerca astratta e scarnificata, ad esempio, ma l'affermazione di sé che attraverso la ricerca si può ottenere. E questo è vero non solo per chi si occupa di musica, immaginiamo, ma anche per chi si occupa di medicina o filosofia o matematica.

All'interno dei trentasei saggi che compongono il volume è possibile identificare alcuni blocchi: la funzione introduttiva è assegnata al lungo *"Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music"*, dove vengono messe in rilievo le particolarità politiche del nazionalismo russo. Tra il nazionalismo del "Gruppo dei Cinque" e la corrente che faceva riferimento ad Anton Rubinstein e Čajkovskij l'elemento cruciale di divisione non è il contrasto Occidente/Oriente, ma la visione del ruolo del musicista, in particolare la definizione della sua professionalità e dell'educazione. Quando Rimskij Korsakov rinuncia all'ideale del compositore-dilettante che avevano incarnato Borodin e Musorgskij per insegnare al Conservatorio fondato da Rubinstein, la frattura tra le due correnti si salda.

Segue una prima sezione di quattro articoli dedicati ai "precursori" della musica russa: dal Settecento di Dmitry Bortnyansky, con il suo stile italiano acquisito (e quindi, nota Taruskin, meno avventuroso di quello dei "veri" italiani Sarti e Galuppi), a Glinka e Dargomižskij. In *"For Ukraine, He's a Native Son, Regardless"* l'autore illustra in un *"Postscript"* anche le reazioni virulente che si scatenano quando si parla di nazionalismo. I postscripti di Taruskin, sia detto *en passant*, sono a volte, come in questo caso, di dimensioni pari o addirittura superiori all'articolo che commentano.

Seguono poi cinque articoli incentrati sulla figura di Čajkovskij. Il più interessante ed esteso è il primo, *"Pathetic Symphonist: Chaikovsky, Russia, Sexuality, and the Study of Music"*: Taruskin parla della controversa vicenda della morte di Čajkovskij e di tutta la leggenda che vi fu costruita intorno. Taruskin, che

nel volume si sofferma diffusamente sulla storia della storiografia musicale, spesso in contrasto con la scuola inglese, si occupa di smontare categoricamente la versione secondo la quale il suicidio del compositore russo fu legato alla sua omosessualità. In particolare mette in luce come la morte di Čajkovskij avvenne subito prima che in Europa si verificasse un radicale cambiamento nell'atteggiamento verso l'omosessualità, con il passaggio da un silenzio più o meno tollerante ad una dichiarata omofobia, in conseguenza soprattutto dell'esposizione mediatica del processo ad Oscar Wilde. Taruskin considera attentamente le prime fonti della voce del suicidio di Čajkovskij e tutta la storia della sua diffusione e sviluppo, lasciandosi andare ad una vera e propria furia contro la musicologia inglese, accusata di *"subscholarly Romanticism"*.

Con equità ai cinque saggi dedicati a Čajkovskij ne seguono cinque sul "Gruppo dei Cinque", con particolare attenzione a Musorgskij (*"A New, New Boris?"*) e in particolar modo a Rimskij Korsakov, del quale in *"The Case for Rimsky-Korsakov"* viene nuovamente analizzato il ruolo di cardine tra la scuola nazionalistica e quella occidentalizzante. Nuovamente di opera e politica, infine, si parla in *"Sex and Race, Russian Style"*, sul *politically correct* applicato al *Principe Igor* di Borodin.

"Yevreyi and Zhidy. A Memoir, a Survey, and a Plea" costituisce una sorta di interludio, pregno di elementi autobiografici, sul ruolo degli ebrei in Russia e sull'identità di un ebreo russo americano: ossimoro apparente che ha dato alla cultura tanti elementi di eccellenza, tra i quali lo stesso Taruskin.

Manca, in questa rassegna della musica russa, un capitolo su Stravinsky, probabilmente perché al periodo russo di Stravinsky, come già ricordato, Taruskin ha già dedicato un corposo studio. Vi è invece un interessante saggio su Diaghilev, *"The Antiliterary Man. Diaghilev and Music"*, e sui suoi rapporti con Rimskij

Korsakov e Stravinsky, che conoscendo Diaghilev si trova preso in una serie di conflitti tra il modello incarnato dal suo maestro, modello romantico, nazionalista, popolare, che si concretizzava nell'opera, e il nuovo modello cosmopolita e aristocratico del balletto proposto da Diaghilev.

A Prokof'ev sono dedicati il maggior numero di interventi, ben sette articoli, dal diciottesimo al ventiquattresimo, più che a Šostakovič. Taruskin, però, non prova alcuna simpatia per Prokof'ev, per un motivo che costituisce un altro degli elementi cardinali di *On Russian Music*, e che si può condensare in una frase: può un pezzo di musica essere ascoltato facendo totalmente astrazione dai suoi contenuti politici? La risposta per Taruskin è un no deciso. Il titolo di uno di questi articoli, "Great Artists Serving Stalin Like a Dog", esprime in modo tagliente il punto di vista dell'autore. Il tema viene sviscerato in "Prokofieff's Return", arrivando alla conclusione che la musica di Prokof'ev è difficile da ascoltare (ovviamente per un ascoltatore che non si fermi alla superficiale semplicità del linguaggio di certi pezzi) perché il suo messaggio è "supremely complicated and disquieting". Il contributo più "autentico" di Prokof'ev alla nostra cultura sarebbe invece la sua vita, quella di un Faust musicale che viene sottoposto alla tentazione e, con la decisione di tornare in Russia, vi cede. È innegabile che la vita di Prokof'ev, con la beffa finale della morte lo stesso giorno di Stalin, sembri segnata da un destino che ne fa quasi un personaggio letterario più che reale. Dalla lettura di *On Russian Music* si è portati a concludere che occuparsi di musica significa, necessariamente, occuparsi di politica.

È quanto avviene, ovviamente si potrebbe dire, anche nei sei articoli che si occupano di Šostakovič, che non a caso all'inizio del primo articolo, "What Serious Music Mattered", viene definito "the one and only Soviet artist to be claimed ardently, and equally, by the official establishment and the rising counterculture alike". Come nel primo

degli articoli su Čajkovskij Taruskin si occupava con veemenza di affrontare le leggende fiorite intorno al personaggio, altrettanto fa in questo saggio d'apertura su Šostakovič, contestando la versione diffusa da Volkov della vita del compositore. Particolarmente interessante è "Hearing Cycles", sul modo di ascoltare i cicli (in questo caso i quartetti di Beethoven e quelli di Šostakovič), un modo di ascoltare che ci spinge a vedere queste opere, magari scritte a distanza di decenni e senza particolari legami tra l'una e l'altra, come capitoli di un'autobiografia. Il valore della musica di Šostakovič, secondo Taruskin, sta non solo in quello che il compositore vi ha inserito, ma soprattutto in quello che ha consentito all'ascoltatore di trarne.

Il volume comprende anche saggi dedicati a compositori meno noti dell'epoca sovietica e contemporanea. A conclusione, un breve articolo "North (Europe) by Northwest (America)" sugli esponenti della giovane generazione, e su come la loro traiettoria indichi invariabilmente un percorso, sempre verso una maggiore "consonanza". La polemica, parodiando una frase di Boulez, è con la scuola di Darmstadt.

In conclusione, non tutto è condivisibile del volume di Taruskin, e a volte si colgono imprecisioni e sbavature (ad esempio a pagina 141 l'indicazione "Moderato assai" viene tradotta "Very medium", e Taruskin aggiunge "whatever that means". In effetti "very medium" non significa granché, ma decisamente non è una traduzione accettabile di "Moderato assai"). Ma proprio questo è, in fondo, il messaggio dell'autore: fornire spunto a riflessioni, fornire nuovi punti di vista, provocare. Che gli si trovi qualche difetto (tra gli altri, un razzismo eccessivo ed espresso in toni decisamente troppo coloriti contro l'Inghilterra e i suoi studiosi) è trascurabile, purché si continui ad interrogarsi e arrovellarsi *On Russian Music* o, più semplicemente, *On Music*.

[a. f.]

DARIO OLIVERI, *Hitler regala una città agli ebrei. Musica e cultura nel ghetto di Theresienstadt*, Palermo, L'Epos, 2008 (collana "Harmonia mundi"), 23 ill., pp. 369, € 38,30. ISBN 978-88-8302-358-3

Il volume di Dario Oliveri – che ha come oggetto lo studio delle attività musicali e *tout court* culturali nel ghetto di Theresienstadt, in uno dei periodi più bui che la storia dell'umanità abbia mai dovuto "subire" e per molti versi "agire" – costituisce un valido strumento sia sul piano storico che su quello musicologico. Nel panorama degli studi dedicati all'argomento – quasi tutti in inglese e tedesco – si tratta non solo della prima monografia in lingua italiana, ma soprattutto di una delle poche che abbia deciso di affrontare il tema in duplice prospettiva, riuscendo a coniugare ricostruzione degli eventi e analisi musicologica. Il periodo preso in esame è quello che dall'avvento del nazismo sino alla conclusione della seconda guerra mondiale portò allo sterminio di milioni di ebrei e al tentativo di cancellare quella ricca tradizione culturale di cui gli stessi ebrei si erano da secoli fatti portatori.

Sulla base di una profonda sensibilità storica, l'autore si serve in maniera capillare di un copioso apparato bibliografico e iconografico, cui fanno da continuo *Leitmotiv* i rimandi alle testimonianze dirette dei sopravvissuti. In tale direzione lo studioso ci conduce alla scoperta di quello che possiamo definire un destino *straordinario* (nel senso più letterale del termine) di un luogo *particolare*, Theresienstadt, in un tempo *particolare*. L'indagine storica e musicologica fa leva sui complessi meccanismi della memoria, della politica e dell'etica del tempo che, per quanto ormai cronologicamente distanti dall'*hic et nunc* della realtà presente, non cessano di esercitare un'eco profonda sul piano del comune e universale destino umano e culturale.

Il percorso tracciato dall'autore diventa non solo *chiave di volta* per la

riscoperta e comprensione di una tradizione artistica e musicale ancora oggi non troppo nota nell'ambito della storia della musica – quella delle opere e dell'attività musicale dei compositori ebrei internati a Theresienstadt – ma anche mezzo per la decodifica di un importante messaggio sociologico, il cui fulcro sembrò risiedere nella specifica funzione di propaganda per cui la musica e l'arte, in quella determinata epoca storica, sullo sfondo della *Endlösung* nazista, com'è noto furono manipolate o decisamente ostacolate. Quanto invece la musica e l'arte fossero ancora tutto sommato vitali all'interno del ghetto viene dimostrato da numerose evidenze, non ultime quelle iconografiche, di cui Oliveri riporta esempi piuttosto significativi per lo più provenienti dall'United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), ma anche da schizzi e disegni conservati altrove, opera degli artisti passati dal ghetto, come Peter Kien e Bedřich Fritta.

È nella prima parte del volume ("*Theresienstadt 1941-1945*") – dedicata alla nascita, costituzione e fine del ghetto, al racconto della sua progressiva metamorfosi da fortezza in "città degli inganni" – che Oliveri, attraverso una dettagliata indagine dei fatti, accompagna il lettore, pagina dopo pagina, verso un labirinto ben costruito, in cui le vicende politiche e sociali si intrecciano alla memoria storica e al ricordo. Infatti, accanto ai numerosi contributi bibliografici che riguardano gli eventi storici in Europa orientale nel periodo nazista, viene dato primario risalto alle testimonianze di coloro che furono protagonisti di quegli eventi e che vissero in prima persona la deportazione nei campi di concentramento, con particolare attenzione al ghetto di Theresienstadt. Nello scenario apocalittico previsto dalla soluzione finale, si distaccava infatti un campo (la città regalata agli ebrei di cui parla il titolo) creato a circa sessanta chilometri da Praga, in una cittadina fortificata nel nord della Boemia, Terezín,

fondata nel 1780 in onore di Maria Teresa d'Austria. In seguito alla Conferenza di Wannsee, tenuta a Berlino il 20 gennaio 1942, la città di Terezín (che intanto aveva riacquisito il nome tedesco di Theresienstadt) venne indicata come luogo di raccolta per gli ebrei non idonei al lavoro forzato – ad esempio gli ultrasessantenni o quelli gravemente mutilati della prima guerra mondiale – i cosiddetti *Mischlinge* o “mezzi ebrei” e tutte quelle personalità artistiche e scientifiche che rientravano nel vasto campo degli ebrei importanti o *Prominenten*.

In realtà la fortezza di Terezín non fu mai un semplice *Endlager*, un punto di arrivo riservato solo a certe categorie di uomini, né un ghetto per soli vecchi, ma un campo di spartizione e di smistamento, legittimato da logiche distruttive studiate a tavolino. Nonostante i continui trasporti verso altri campi di sterminio (*in primis* Auschwitz e Birkenau), il numero degli abitanti di Theresienstadt fu sempre al di sopra delle reali possibilità del luogo, sino a raggiungere e superare la considerevole soglia delle 46.000 unità, soprattutto durante la temporanea interruzione delle deportazioni verso Auschwitz, tra il febbraio e il settembre del 1943.

Fu proprio in quei mesi che al ghetto venne attribuito un ruolo strategico nei rapporti tra uno dei gerarchi nazisti più direttamente coinvolti nella soluzione finale, il capo delle SS Heinrich Himmler, e il Comitato Internazionale della Croce Rossa (CICR) che il 23 giugno 1944 – sotto la spinta di forti pressioni internazionali – attuava un sopralluogo nel “ghetto modello”, opportunamente epurato dalla ripresa delle deportazioni dopo il settembre 1943. Principale vittima del “frintendimento” fu Maurice Rossel, delegato svizzero della CICR, che nel resoconto stilato subito dopo l'ispezione giunse a sostenere ufficialmente che le condizioni di vita a Theresienstadt fossero normali e che una volta giunto nel ghetto nessun ebreo sarebbe stato trasferito in qualche altro luogo.

Pure il titolo dato al testo (*Hitler regala una città agli ebrei*) prende spunto da un episodio direttamente collegato alla visita della Croce Rossa: la realizzazione dell'omonimo film-documentario ad opera dell'attore e regista Kurt Gerron – anch'egli prigioniero a Theresienstadt – “incaricato dalle SS di organizzare e dirigere le riprese di un documentario destinato a riprodurre su celluloidi [...] il ‘teatro dell'assurdo’ allestito alcuni mesi prima per i delegati della Croce Rossa” (p. 72). Il principale scopo del documentario era quello di rassicurare l'opinione pubblica sul destino dei deportati, oltre a consolidare nel popolo tedesco l'idea che gli ebrei appartenessero per natura ad una comunità di parassiti perditempo, come emerge dalle preziose testimonianze di Hans Günther Adler, sopravvissuto a Theresienstadt e autore del volume *Theresienstadt. Das Anlitz einer Zwangsgemeinschaft* (2005).

Tutto era già pronto nell'agosto del 1944, quando il ghetto venne sottoposto ad una vera e propria opera di “abbellimento” (*Stadtverschönerung*), del tutto simile a quella subita poco tempo prima per l'arrivo di Rossel e colleghi: le aiuole della piazza centrale vennero decorate con rose e fiori, i bar aperti, fu costruita una pedana per l'orchestra e inscenata una partita di calcio. Ogni dettaglio fu costruito e curato in modo tale da dare del campo l'immagine di un luogo di villeggiatura. Vennero mobilitati anche musicisti ed orchestrali, tra cui i Ghetto-Swingers, il trio jazzistico fondato a Theresienstadt da Bedřich Weiss e Erich Vogel.

Pur nella consapevolezza della cornice fittizia all'interno della quale la comunità degli ebrei di Theresienstadt fu fotografata, il frammento filmico di cui oggi disponiamo – che consta soltanto di tredici sequenze – costituisce comunque il documento più prezioso dell'attività musicale e culturale del ghetto; in particolare Oliveri centra l'attenzione sull'esecuzione dello *Studio per orchestra d'archi* (1943) di Pavel Haas, che compa-

re in una delle scene cruciali del film, e del finale di *Brundibár* (1938), opera per bambini composta da Hans Krása, musicista ceco allievo di Zemlinsky, deportato a Theresienstadt nel 1942 e ucciso ad Auschwitz nel 1944.

Alla vita musicale e ai compositori del ghetto sono dedicate la seconda (“*La voce dei sommersi*”) e la terza parte (“*Vite parallele*”) del volume. Dopo una panoramica sulla presenza della musica negli altri ghetti e lager nazisti, l’attenzione dell’autore si incentra su Theresienstadt, dove la cultura e la musica ricoprono sempre un ruolo molto importante, giustificato dalla presenza di numerose personalità del mondo musicale che continuarono ad essere i promotori di quella musica degenerata (*Entartete Musik*) bandita durante gli anni del nazismo. A differenza di quanto accadeva negli altri campi di concentramento – in cui ai prigionieri non veniva concessa alcuna espressione culturale e persino era vietato il trasporto di strumenti musicali – nel ghetto di Terezín sembrava prevalere una maggiore tolleranza. Ne è prova la costituzione della *Freizeitgestaltung* (“Dipartimento per le attività nel tempo libero”), gestita dagli stessi prigionieri ebrei, che aveva lo scopo di coordinare, stimolare, ma anche imporre le attività culturali degli internati. Sappiamo che i primi concerti avvenivano di nascosto, spesso nei sotterranei; solo in seguito, quando le SS si resero conto di poter utilizzare a scopo propagandistico la necessità degli ebrei di ascoltare ed eseguire musica, cominciarono a legalizzare l’attività musicale, senza però accorgersi di innescare una formidabile macchina di resistenza.

Addentrandosi nello specifico della musica eseguita e composta nel ghetto, gli ultimi capitoli costituiscono il cuore dell’intero volume. Oliveri, utilizzando gli strumenti del sapiente musicologo e dimostrando rigore storico, passa per le esperienze e il destino degli intellettuali e artisti che vennero internati a Theresien-

stadt, per le opere che lì vennero rappresentate (anche con titoli che non ci aspetteremmo di trovare, quali ad esempio il *Requiem* di Verdi, la *Serva padrona* di Pergolesi o il *Flauto magico* di Mozart) e ci fa ripercorrere le vite parallele di tre compositori protagonisti della storia musicale del ghetto: Pavel Haas, Viktor Ullmann e Hans Krása, autore quest’ultimo della già citata *Brundibár*, la cui scena finale venne eseguita in occasione del primo sopralluogo della Croce Rossa per poi essere inserita nel film-documentario girato da Gerron. Senza tralasciare gli intrecci biografici, le influenze musicali dei compositori coevi e salvaguardandone la personale cifra stilistica, l’autore analizza lo stile e l’anima delle opere di quei protagonisti che in una fase della storia hanno saputo elevare la musica e restituirle dignità, testimoniando lo spirito e le contraddizioni di un’epoca.

La capillare ricerca delle fonti di cui si è parlato, l’acuta indagine sul fenomeno dello sterminio, la sapiente competenza che impreziosisce l’analisi delle opere proposte – fra cui segnaliamo il *Ciarlatano* (1934-1937) di Haas, *L’imperatore di Atlantide* (1943-1944) di Ullmann e *Fidanzamento in sogno* (1928-1930) di Krása – rendono il testo avvincente e allo stesso tempo dettagliato e rigoroso, come testimonia ad esempio l’accurata discografia alla fine del volume, che include le opere dei compositori attivi a Theresienstadt fra il 1941 e il 1944. Degna di attenzione è pure la sezione dedicata all’indice dei nomi: l’autore, non limitandosi a riportare i nomi citati nel corso della trattazione, per ognuno di essi inserisce una breve scheda e descrizione, in rapporto al tema del volume e al regime nazista.

Altrettanto importante dal punto di vista della conoscenza storica è la parziale riproduzione nel volume della traduzione in italiano del saggio di Miroslav Kárný intitolato *Il Lager per famiglie di Theresienstadt (BIIb)* a

Birkenau (settembre 1943 – luglio 1944), di cui fino a questo momento esisteva solo una versione tedesca pubblicata nel 1997. Nel raccogliere alcune tra le più incisive testimonianze degli internati nel *Familienlager* di Birkenau (uno dei tre campi fondamentali del complesso di Auschwitz, allestito nel 1943), questo saggio si identifica come un altro documento fondamentale per lo studio della storia di Theresienstadt.

Da queste premesse, il volume è da considerarsi un supporto indispensabile per chiunque voglia ripercorrere l'anima di un passato ancora attuale, sia in senso storico che musicale. Il tutto è veicolato da uno stile chiaro e accattivante, a sostegno di un punto di vista, quello dell'autore, che si nutre di affascinante oggettività storica, della costante attenzione alla cornice di riferimento e della centratura su molteplici contatti interdisciplinari, senza tuttavia mai indulgere in inopportune divagazioni.

[Anna Maria Ribaudò]

ROSANNA GIAQUINTA (a cura di), *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, Firenze, Olschki, 2008 ("Historiae Musicae Cultores", collana diretta da Lorenzo Bianconi), 6 ill., 35 es. musicali, 6 tabelle, pp. XII-360, € 40,00. ISBN 978-88-222-5718-5

ALBERTO CRISTIANI - ALDO CUTRONO - LAURA DI PAOLO (a cura di), *Šostakovič e il suo tempo*, Lucca, LIM, 2008, 29 es. musicali, tabelle, pp. 166, € 40,00. ISBN 978-88-7096-532-2

I trent'anni dalla morte e i cento dalla nascita sono stati l'occasione per rendere omaggio, tra il 2005 e il 2006, alla figura di Dmitrij Šostakovič, sia attraverso la promozione di eventi musicali che ne riproponevano al pubblico le opere, sia con importanti momenti d'incontro (e di confronto) tra i suoi maggiori studiosi. In particolare, i due volumi qui esaminati raccolgono gli atti di due convegni di

studi: quello internazionale tenutosi a Udine dal 15 al 17 dicembre 2005, e quello organizzato nel 2006 dal Conservatorio di Trento, dove due giornate di interventi hanno accompagnato le celebrazioni concertistiche dedicate alla musica da camera del compositore russo.

Il primo volume raccoglie le relazioni e i dibattiti di un convegno che decide di guardare alla figura di Šostakovič con particolare riferimento alle interazioni tra la sua musica e i maggiori canali di espressione artistica del suo tempo. Chiaramente esposto nella "Presentazione" della curatrice Rosanna Giaquinta – ordinario di Lingua e Letteratura russa all'Università di Udine – l'intento è quello di avvantaggiarsi del confronto di diversi punti di vista, per riflettere sugli aspetti più complessi e interrelati dell'opera del compositore russo. Il convegno di Udine ha registrato infatti il contributo di studiosi di diverse nazionalità e discipline, dalla letteratura alla semiotica, dal teatro al cinema. In particolare, negli interventi si è messa in risalto la curiosità di Šostakovič verso le altre forme d'arte: dal rapporto del compositore con l'eredità letteraria e culturale russa, alla sua posizione rispetto al dibattito sull'opera lirica in Russia negli anni Trenta, senza mai fare a meno di riferirsi al difficile, fondamentale momento storico, tra Lenin, Stalin e la Rivoluzione. La curatrice non manca inoltre di illustrare, argomentandole, le scelte compiute al fine di riproporre il più fedelmente possibile il confronto tra i diversi relatori, considerando parimenti importanti – se non addirittura più importanti – i momenti di discussione che scaturiscono dai singoli interventi. In particolare, ciascuna discussione ha luogo dopo tre o quattro relazioni, qui riproposte nella lingua in cui sono state pronunciate: una scelta audace, visto che su diciassette relazioni, ben sette sono in lingua russa. Mentre però per ognuna di esse si dispone in appendice di una breve sinossi in lingua italiana, manca la

traduzione degli interventi in lingua russa all'interno delle citate discussioni. Un vero peccato a nostro parere, considerata la rilevanza che proprio alle discussioni, come si è detto, viene data.

Nel merito, ciascuna relazione svela un aspetto peculiare e spesso inedito della personalità e del cammino artistico di Šostakovič, nei diversi periodi della sua attività. La ben nota affinità stilistica ed elettiva con Mahler, per esempio, viene indagata nella relazione di apertura da Franco Pulcini – già autore della prima monografia in lingua italiana su Šostakovič, edita nel 1988 dalla EDT – che individua i segni dell'influenza che il musicista di Leningrado ebbe a subire dal maestro viennese già a partire dagli anni '20 del Novecento, quando le sinfonie mahleriane furono eseguite integralmente a Leningrado. Pulcini ricostruisce l'ambiente culturale del tempo, con particolare attenzione alla viva circolazione di idee che lo nutriva; poi, attraverso un resoconto dettagliato, elenca i punti di contatto tra i due compositori: dalla soggettività espressa nel sinfonismo, alla fragilità psichica; dal curioso rapporto con l'ebraismo, al frequente ricorso ai temi della guerra e della morte. Pulcini conclude con le parole del direttore d'orchestra Nikolaj Mal'ko, primo interprete di Šostakovič, secondo il quale la somiglianza fra i due è rintracciabile più nella personalità che nella musica.

La formazione/produzione pianistica e il rapporto con il formalismo sono oggetto dei successivi due interventi in lingua russa di Valerij Voskobožnikov (“*Šostakovič-pianist i ego fortepiannoe tvorčestvo*”) ed Evgenij Dobrenko (“*Šostakovič-formalist*”). A questi segue l'attenta analisi di Pauline Fairclough sul problema della ricezione di Šostakovič nel Regno Unito della quale – dopo uno studio ad ampio raggio sulle fonti disponibili dal 1932 ad oggi – la studiosa individua fasi ben distinte, corrispondenti al susseguirsi di gusti musicali e circostanze politiche; il tutto fa riferimento alla

pubblicazione di *Testimony: The Memoirs of Dimitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov* (1979), vero e proprio spartiacque nella storia della ricezione del compositore. Della ricezione e della fortuna delle opere di Šostakovič si occupa anche Manašir Jakubov (“*Šostakovič čerez 30 let*”): curatore dell'archivio del compositore russo, presidente della “Società Šostakovič” e responsabile della casa editrice DSCH, Jakubov offre la propria testimonianza sullo stato attuale delle pubblicazioni e delle iniziative volte ad offrire agli studiosi e agli estimatori delle opere di Šostakovič validi strumenti d'indagine.

Per quanto concerne il genere operistico, Roberta De Giorgi – ricercatrice in Slavistica presso l'Università di Udine – riporta il caso della *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* (1932), prendendone in considerazione l'aspetto testuale. Innanzitutto la studiosa indaga le ragioni che spinsero il compositore a scegliere il racconto di Nikolaj Semënovič Leskov (1865): da un lato l'esigenza di attingere ai classici russi, dall'altro la volontà di offrire al pubblico un contenuto altamente drammatico e sociale. Avvalendosi degli studi più recenti – soprattutto quelli che hanno individuato alcuni sottotesti nel racconto di Leskov – De Giorgi poi esamina con cura le sostanziali differenze tra il racconto leskoviano e la rielaborazione librettistica. Tra i sottotesti, infatti, Šostakovič scelse quelli che maggiormente insistevano sul dramma sociale ed esistenziale di Katerina Izmajlova, dramma che ad un certo momento, nel clima oppressivo della Russia degli anni '30, si caricò di un nuovo significato: in un mondo schiavo del pregiudizio e di codici comportamentali assoluti, la ventiquattrenne pluriomicida riveste il ruolo unico di personaggio positivo e arriva, in questo modo, a urtare l'ideologia sovietica allora imperante.

Complementare a questa analisi letteraria può considerarsi quella musicale

di Gabriella Rosso. La studiosa – che a Šostakovič ha dedicato la sua giovane carriera di studentessa universitaria – offre qui il proprio contributo per un’analisi di quella che definisce la “monodia” di Katerina, “Ach, ne spitsja bol’še”, il brano solistico che apre l’opera. Una prima osservazione riguarda la carenza di studi analitici dedicati all’opera, rispetto a quelli di carattere storico, letterario e documentario; si tratta di una vera e propria denuncia rivolta alla comunità musicologica, soprattutto italiana. La relazione, lineare e concisa, rivela innanzitutto le motivazioni della scelta del metodo di analisi – quello, cioè, della semiologia musicale – per l’estrapolazione dei tratti significativi dello stile di Šostakovič, sempre in relazione ad altri significativi interventi solistici della protagonista nel corso dell’opera. Degna di nota ci sembra anche la scelta del termine “monodia”, mutuato dalla musica antica, anziché il ricorso a quello più inflazionato di “aria”: chiare e pienamente condivisibili le motivazioni di questa particolare scelta lessicale.

Ricco di aneddoti e di interessanti spunti di approfondimento si presenta lo studio compiuto da Rosanna Giaquinta sulla prima grande opera di Šostakovič, *Il naso* (ultimata nel 1928). Partendo da un evento preciso – la messa in scena dell’opera al Teatro della Pergola di Firenze per il Maggio Musicale Fiorentino (23 maggio 1964) con la regia di Eduardo De Filippo – la relazione ricostruisce la preparazione dello spettacolo, offrendo testimonianze sulla ricezione italiana (pubblico e critica) e ripercorrendo il tragitto del *Naso*, da Gogol’ a Šostakovič. Del coinvolgimento di Šostakovič nell’intenso dibattito intorno al genere operistico nella Russia degli anni ‘20 offre un quadro abbastanza esauriente Rosamund Barlett, autrice (come altri relatori del convegno) di alcuni capitoli dedicati al compositore sovietico per *The Cambridge Companion to Shostakovich* (2008): partendo dall’opera come efficace veicolo di diffusione dell’ideo-

logia bolscevica, la studiosa ne spiega sopravvivenza e popolarità in Russia rispetto al dramma di parola e al balletto; figure chiave quelle di Lenin e del ministro della cultura Anatolij Lunačarskij.

Molti e tutti concentrati nella sezione conclusiva del volume i contributi dedicati all’esperienza di Šostakovič nel cinema. Natal’ja Nusinova si occupa di ricostruire i primi rapporti di collaborazione con i registi del gruppo teatrale e cinematografico “Fabbrica dell’attore eccentrico” (meglio nota come FEKS), concentrandosi sulle musiche per *Sola* (1931), film di Kozincev e Trauberg. Héléne Bernatchez inserisce in un discorso di più ampio respiro – che sempre abbraccia la tematica dei rapporti fra Šostakovič e FEKS, ma che è anche incentrato sul formalismo russo degli anni Venti – le sue osservazioni sulla musica per *New Babylon*, altro film realizzato nel 1929 dai medesimi registi. Dal raffronto fra i due contributi emerge la distanza delle esperienze cinematografiche in cui Šostakovič venne coinvolto, nelle quali è facile leggere il progressivo avvicinamento all’individuo nella sua interazione con la società.

Il ricorso di Šostakovič a citazioni musicali nelle colonne sonore è invece l’argomento della relazione di John Riley, che nel suo volume *Dmitri Shostakovich: a Life in Film* (2005) aveva già condotto uno studio sulle partiture del compositore in relazione al contesto cinematografico per cui erano state composte. Partendo dal concetto che in un contesto politico di regime totalitario come quello staliniano il controllo sull’arte diventa necessario per impedire che possa infiammare le passioni del popolo, Riley entra nella psicologia dell’artista e dimostra come la scelta (più o meno consapevole) di citare la sua settima sinfonia in *The Fall of Berlin* (1950) o la Marsigliese in *New Babylon* nasconda una precisa presa di posizione ideale e politica.

Riccamente corredata di schemi delucidativi e riferimenti musicali è la

relazione conclusiva di Roberto Calabretto sull'ultimo film per cui Šostakovič compose una colonna sonora, l'*Amleto* di Grigorij Kozincev, del 1963. Qui la musica del compositore viene messa in relazione con il concetto stesso di "musica per film", in riferimento ad altri esempi di musica nel cinema shakespeariano. Partitura alla mano, Calabretto entra nei momenti salienti del film, analizzando le scelte compositive e la loro funzionalità alle immagini in movimento, che tuttavia non compromette l'autonomia e l'indipendenza del risultato musicale.

Delle implicazioni sociali e politiche (così decisive per la vita e l'opera del compositore) si occupano invece Levon Akopjan e Lewis Owens, l'uno soffermandosi sulla difficile posizione assunta da Šostakovič negli anni '20 tra l'Associazione di musica contemporanea (ASM) e quella dei musicisti proletari (RAPM), l'altro sul rapporto con il Realismo Socialista. Ritenuto valido il parallelismo estetico tra Šostakovič e Michail Bachtin – da cui il compositore trae la teoria sull'interazione dialogica di voci narrative – Owens esamina due lavori di Sinjavskij, contemporaneo di Bachtin e portavoce della risposta critica al realismo socialista: il testo *On Socialist Realism* del 1965 e la novella *The Trial Begins*, scritta nel 1960 ma ambientata nel 1953, anno della morte di Stalin e della composizione della *Sinfonia* n. 10 di Šostakovič. L'originalità della risposta di Sinjavskij agli assunti del realismo socialista trova corrispondenza in quella del compositore: qualsiasi arte realista dovrebbe abbracciare anziché respingere l'enfasi del fantastico e del grottesco.

Solo un cenno alle due relazioni sul collegamento tra la ricerca artistica di Šostakovič e la letteratura: quella della musicologa Elena Petrušanskaja ("*Šostakovič-čitatel'*") che indaga sulle preferenze letterarie del compositore e quella di Boris Gasparov ("*Smert' v sovetskom bytu: stichotvorenje B. Pasternaka V*

bol'nice i 11-j kvartet D. Šostakoviča") che, attraverso il confronto tra la lirica di Boris Pasternak *In ospedale* (1952) e il *Quartetto* per archi n. 11 (1966) di Šostakovič, riflette sul tema della morte nella quotidianità sovietica del periodo bellico e di quello ancor più fragile del dopoguerra.

Diverso il carattere dei contributi pubblicati in *Šostakovič e il suo tempo*; si tratta di cinque relazioni che ricostruiscono la vicenda artistica del compositore, prestando attenzione alla sua opera e all'ambiente musicale sovietico durante la dittatura di Stalin. In tal senso risulta emblematico l'intervento di Franco Ballardini ("*Arte e rivoluzione nel giovane Šostakovič*") che si sofferma sul graduale mutamento dei rapporti tra arte e politica nella Russia degli anni '20 e '30, mostrando come dalla coincidenza fra impegno politico di Šostakovič e arte d'avanguardia si sia passati, dopo il 1936 – anno segnato da critiche e stroncature di tre sue importanti opere – ad una semi-libertà d'espressione che, con l'imposizione dei contenuti propagandistici del regime, lo costringerà ad importanti cambiamenti formali e stilistici. Entrando a fondo nel primo periodo, Ballardini ci presenta un Šostakovič in sintonia con il modernismo europeo dei primi anni del secolo che lo spinge ad accostarsi alla *popular music* e a sperimentare nuove sonorità, conservando tuttavia una propria autonomia stilistica, i cui tratti caratteristici sono ravvisabili in Prokof'ev e in Stravinsky.

A queste riflessioni bene si allaccia l'intervento del musicologo Alberto Cristiani, docente di Storia della musica al Conservatorio "F. A. Bonporti" di Trento. Un'analisi, la sua, costruita sul parallelismo tra il formalismo russo di ambito letterario e quel "formalismo" di cui più volte Šostakovič fu accusato dalla critica sovietica. Ancora ricorre la centralità del 1936: è del gennaio di quest'anno l'articolo *Caos anziché musica* di Ždanov, in cui le accuse di

formalismo muovono dall'allestimento della *Lady Macbeth*. Se la prima parte della relazione è dedicata ad una descrizione del metodo e degli obiettivi del formalismo, la seconda – attraverso gli esempi della *Lady Macbeth*, de *Il naso* e della *Sinfonia n.2 "Ottobre"* (1927) – indaga gli argomenti d'accusa nei confronti del compositore sovietico: un linguaggio poco comunicativo e troppo sofisticato, lontano dalle istanze del realismo socialista.

I duri colpi inferti dal citato articolo di Ždanov sono il punto di partenza per le osservazioni di Carla Moreni, critico musicale del *Sole 24 ore*, sul movimentato rapporto tra Šostakovič e il potere. Un breve intervento in cui si cerca di far chiarezza sulle motivazioni che spinsero gli organi di controllo culturale – e Stalin in prima linea – a condannare l'autore proprio per quell'opera e non per altre ad essa precedenti, certamente più cariche di "preoccupanti" novità contenutistiche. L'analisi di Alessandro Macchia sui quartetti d'archi è il vero cuore del volume. Quaranta pagine ripercorrono la composizione di ciascun quartetto, spiegando quale significato abbia la scelta di questo genere che Šostakovič ha tanto frequentato e che ha preso presto il sopravvento sulla produzione sinfonica. Macchia traccia un coinvolgente percorso che si articola tra esempi musicali e confronti con altri compositori fondamentali per la preparazione musicale di Šostakovič.

Chiude gli interventi Ferruccio Tammaro, autore del primo testo italiano sulla produzione sinfonica di Šostakovič, pubblicato nel 1988. Il musicologo conduce qui un ampio studio sugli altri compositori russi contemporanei che come Šostakovič si sono occupati del genere sinfonico, evidenziando così i punti di contatto come anche le molte divergenze; giusta la scelta di considerare tra questi solo quei musicisti che furono pienamente coinvolti nel regime e che operarono nel suo ambito (dagli apprezzati

tradizionalisti, ai criticati e perseguitati "progressisti"). Tammaro passa in rassegna la produzione sinfonica russa attraverso l'individuazione di alcune sue specifiche tipologie (celebrativa, impersonale, bellica, etc.) nelle quali colloca le opere e gli autori che ne sono principali rappresentanti. La sua relazione è corredata infine da un'utilissima tavola cronologica che, dal 1916 al 2005, elenca i nomi dei compositori russi e delle rispettive sinfonie.

[Elisabetta Ragusa]

FELIX MEYER - ANNE C. SHREFFLER, *Elliott Carter. A Centennial Portrait in Letters and Documents*, Woodbridge, The Boydell Press, 2008, pp. XII-367, \$ 47,95. ISBN 978-1-84383-404-5

Tra le numerose iniziative organizzate in occasione della celebrazione del centesimo compleanno di Elliott Carter (dicembre 2008), il presente volume costituisce, probabilmente, l'omaggio che meglio ricostruisce il lungo percorso artistico e poetico del compositore statunitense. La pubblicazione – promossa e curata dalla "Paul Sacher Foundation" – include un numero considerevole di documenti di vario genere, molti dei quali mai pubblicati precedentemente, relativi tanto alla vita (lettere, articoli, fotografie) quanto all'opera del compositore (in particolare manoscritti musicali e appunti). Vent'anni fa questi materiali furono affidati dallo stesso Carter alla Fondazione, andando a costituire la cosiddetta "Elliott Carter Collection": nel volume ne viene presentata una corposa selezione, raccolta ed organizzata in ordine cronologico.

I documenti selezionati comprendono un arco temporale particolarmente ampio della carriera artistica di Carter, fornendo informazioni dettagliate e preziose sulle sue composizioni, nonché sui legami di amicizia con personalità di grande spicco, sia sul piano musicale che su quello artistico e culturale, quali Charles Ives,

Nadia Boulanger, Aaron Copland, Conlon Nancarrow, Nicolas Nabokov, William Glock, Goffredo Petrassi, Pierre Boulez, Oliver Knussen, Heinz Holliger, Daniel Barenboim e James Levine, solo per citare qualche nome. Le numerose notazioni di natura estetica e di tecnica compositiva, esposte ed inserite da Carter nelle sue corrispondenze – sia a proposito della propria musica che in riferimento alla musica di altri compositori – costituiscono dunque un valido supporto ai fini di una rilettura complessiva non solo dell'attività compositiva dello stesso Carter, ma più generalmente della musica americana del secolo scorso.

Fondamentale nel testo è la proposta di una rigorosa scansione cronologica, volta a classificare e contestualizzare le forme discorsive dell'opera teorica e compositiva di Carter, prestando attenzione a innumerevoli tipologie documentarie, dai saggi teorici alla corrispondenza epistolare. Se fino ad un certo periodo furono soprattutto le conferenze pubbliche e i testi scritti ad accogliere le riflessioni del compositore, a partire dagli anni '80 è prevalsa la cornice più informale di interviste e conversazioni private, alle quali Carter ha spesso affidato il proprio pensiero. Parallelo al mutare delle forme espressive è il contenuto degli scritti, che nei primi anni più che altro riguardava questioni relative alla composizione, mentre negli ultimi lascia intravedere un tono più intimista, non di rado destinato a celebrare l'attività professionale o la carriera di amici e colleghi.

Attraverso l'accurata suddivisione cronologica della quale abbiamo parlato – immediatamente percepibile già nei titoli degli otto capitoli (“*Rather an Exceptional Boy. 1908-1935*”; “*A Kinetic Projection of Ideas. 1935-1947*”; “*The Freedoms of Instrumental Music. 1948-1956*”; “*Oppositions and Cooperations. 1956-1962*”; “*A Very Isolating Effort. 1962-1973*”; “*Honors, Well Deserved. 1974-1988*”; “*...immer neu... 1988-1998*”; “*Fons juventutis. 1998-2008*”) – il volume riesce ad offrire un

ritratto a tutto tondo del compositore, ampiamente documentato da informazioni che innanzitutto procedono da una ricostruzione di tipo biografico, magistralmente contrappuntata dallo studio delle opere musicali composte negli anni presi in considerazione. Nell'ambito di queste “parentesi” al racconto biografico, la trattazione diventa a mano a mano sempre più approfondita, nonché scandita da testimonianze che in maniera estremamente critica intervengono a supporto di un'analisi globale del lavoro del compositore. Anche per questo, nel volume, le immagini fotografiche e le riproduzioni in *facsimile* dei manoscritti musicali vengono collocate sullo stesso livello dei documenti scritti, poiché come questi si rivelano strumenti indispensabili per seguire, passo dopo passo, le singole tappe della carriera del nostro musicista.

Di particolare interesse appaiono i saggi e i testi delle conferenze presi in esame nel terzo e quarto capitolo, soprattutto quelli rimasti inediti o mai apparsi in lingua originale: “*The Need for New Choral Music*” (1953), “*Music in the United States*” (1954) “*Sound and Silence in Time*” (1957). All'interno di questi contributi emerge in maniera quanto mai evidente l'interesse di Carter per le questioni relative alla creatività musicale, come dimostrato negli scritti già pubblicati – inclusi nelle antologie *The Writings of Elliott Carter: An American Composer Looks at Modern Music* e *Collected Essays and Lectures, 1937-1995*, uscite rispettivamente nel 1977 e nel 1997 – e in particolare nei testi di due sue celebri conferenze, “*Arnold Schönberg: Variations for Orchestra, op. 31*” (1957) e “*Extending the Classical Syntax*” (1961). Fu in quest'ultima – tenuta a Tokyo in occasione del festival “East-West Music Encounter” – che Carter arrivò a formulare una velata critica contro il serialismo della scuola di Darmstadt, a favore di quello sviluppatosi negli Stati Uniti, laddove il primo “*seeks to break up continuities (musical and*

historical)” mentre il secondo “*values coherence and builds upon previous musical languages*” (p. 163).

È altresì vero che Carter ebbe modo di essere contemporaneo al suo tempo sia da un punto di vista teorico – soprattutto sulle questioni che riguardavano l’estetica e le tecniche compositive – che sul piano essenzialmente storico, attraverso un costante impegno civile che arrivò ad esprimersi in composizioni scritte programmaticamente per celebrare un evento, come per esempio la liberazione di Parigi (*Holiday Overture* – 1944) oppure quando, con *Defense of Corinth* (1941), decise di scrivere un pezzo interventista che per puro caso venne eseguito il giorno stesso della dichiarazione di guerra degli Stati Uniti. Erano, d’altronde, gli anni in cui Carter lavorava all’OWI (*Office of War Information*), partecipe dell’attivismo di un’intera generazione in cui l’ottimismo roosveltiano dovrà fare i conti con le dure necessità imposte dallo sforzo bellico. Ben presto, all’entusiasmo della prima ora, seguirà l’amara delusione della bomba atomica, delle grandi purghe di Stalin, del bipolarismo tra capitalismo e comunismo, tra gli Stati Uniti e quell’Unione Sovietica che tanto aveva interessato Carter fin da ragazzo quando, per un periodo, decise di dichiararsi trotzkista.

Passioni politiche forti, specchio di quell’America anni ’30 e ’40 in cui lo splendido isolamento si avviava a essere una posizione di retroguardia e dove l’osmosi fra politica, cultura e società rappresentava, almeno per le classi colte, l’ideale fisionomia dei rapporti tra le due sponde dell’Atlantico. È proprio la musica di Elliott Carter a costituire, probabilmente, la sintesi più felice, quel ponte immaginario che unisce le esperienze intellettuali degli Stati Uniti e dell’Europa. Infatti, come sottolineano Meyer e Shreffler, non è casuale che la sua musica venga considerata tipicamente “americana” dagli europei e viceversa “eurocentrica” dagli americani: in realtà

la sua vera essenza è costituita da quello che gli autori definiscono “*the American model of International modernism*” (p. 8), peraltro adottato da molti compositori della generazione di Carter.

I numerosi viaggi compiuti in Europa durante l’infanzia (ai quali si accenna nel primo capitolo) e il lungo soggiorno parigino dopo la fine della seconda guerra mondiale (analizzato nel secondo capitolo) offrirono a Carter la possibilità di confrontarsi con gli ambienti più fervidi e vivaci della cultura internazionale e di constatare di persona le possibilità, gli stimoli, i limiti e talvolta le contraddizioni che la Nuova Musica andava costruendo o, in alcuni casi, demolendo. In Carter l’estetica cosmopolita, tipicamente americana, si sposa, dunque, con le nuove istanze proposte dalla cultura europea: dopo gli studi ad Harvard il compositore – seguendo l’esempio di Copland e del suo maestro Walter Piston – andò in Francia a studiare con Nadia Boulanger, con la quale ebbe modo di conoscere e approfondire una parte cospicua del repertorio contemporaneo.

Un’attività, dunque, che attraversa un secolo intero, un secolo segnato da numerosi mutamenti, durante il quale la messa in crisi del sistema tonale, pur negli esperimenti di recupero neoclassici, segnerà di fatto un punto di non ritorno. Non dimentichiamo, peraltro, che sarà lo stesso Carter, in un’intervista rilasciata a Enzo Restagno alla fine degli anni ’80, a paragonare le operazioni neoclassiche di Stravinsky a quelle di Picasso “[il quale] portava in scena l’imitazione di differenti periodi della storia. Era un modo di guardare la storia con uno spirito molto moderno e intelligente, qualche volta divertente e qualche altra commovente [...]” (AA. VV., *Carter*, Torino, EDT, 1989, p. 21).

Elliott Carter percorrerà l’intero Novecento intraprendendo un cammino del tutto autonomo e agli antipodi rispetto alle tendenze più radicali espresse da alcune personalità di spicco della musica

americana, quali John Cage, Morton Feldman, Christoph Wolff e Earle Brown. Fra l'altro, a differenza di altri musicisti a lui contemporanei, Carter non fu mai un iconoclasta. Nel corso della sua lunga vita ha di fatto collaborato con diverse istituzioni, sia americane che internazionali, allo scopo di promuovere e sostenere il maggior numero di iniziative musicali, in un contesto che com'è noto non sempre si è dimostrato particolarmente attento al complesso ambito della musica post-tonale.

Riflesso immediato del suo carattere e delle scelte esistenziali, lo stile compositivo di Carter risulta quanto mai rigoroso e assolutamente determinato in ogni sua intenzione, contrariamente a quanto accade, ad esempio, nelle musiche aleatorie di Cage, dove l'intervento del caso costituisce una chiave essenziale tanto nella fase del comporre (attraverso l'utilizzo dell'I-Ching) quanto in quella esecutiva (attraverso la partecipazione attiva sia dell'esecutore che dello spettatore nella realizzazione ultima del brano). In Carter, invece, il compositore detiene il controllo assoluto di ogni fase sia di elaborazione del pezzo che di realizzazione. Come viene messo in evidenza, "*Carter [...] adhered entirely to an aesthetic centered on the work of art: the self-contained artifact produced by the composer, with its rich skein of relations and maximum sophistication, remained the focal point of his interest, as it still does today. Accordingly, he also adhered to the traditional distribution of roles between the composer (the creator of the work of art), the performer (its transmitter), and the listener (its recipient)*" (p. 13).

Grazie al ricchissimo apparato documentario, all'accuratezza dei riferimenti bibliografici e alla presenza di due corpose appendici – contenenti rispettivamente la traduzione in inglese delle lettere scritte in altra lingua e l'elenco cronologico delle composizioni di Carter – il volume si presenta lavoro di indagine estrema-

mente dettagliato, capace di delineare in maniera particolarmente approfondita il lungo cammino intrapreso da una delle personalità artistiche più interessanti e problematiche del secolo scorso e di oggi.

[Patrizia Mazzina]

MICHAEL KUNKEL, «... *dire cela, sans savoir quoi...* ». *Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger*, Saarbrücken, Pfau-Verlag, 2008, pp. 290, € 28,00. ISBN 978-3-89727-394-8

Nel "dire cela, sans savoir quoi", che leggiamo nell'*Innomable* di Samuel Beckett, ultimo romanzo del ciclo della *Trilogia*, si racchiude in forma aporetica l'essenza dell'esperienza artistica dell'uomo occidentale e moderno. Non stupisce che Adorno lo abbia scelto come motto della *Teoria estetica*. Gli scritti di Beckett rappresentano un territorio estremo della letteratura, ma anche della riflessione sull'esperienza conoscitiva ed è proprio per questa ragione che molti compositori si sono confrontati con essi. La ricerca di Beckett si è offerta infatti, nei casi più riusciti, come un'occasione per riflettere sull'essenza e sul significato stesso dell'arte e più in generale di ogni forma di comunicazione.

Nel suo studio, versione ridotta di una dissertazione dottorale sostenuta presso l'Università di Basilea, Michael Kunkel analizza come due importanti compositori contemporanei si siano confrontati con questo mondo. L'autore, nelle prime pagine del volume, motiva la sua scelta: da un lato la trattazione di tutti i casi di messa in musica di testi di Beckett risulterebbe troppo vasta e per necessità superficiale; dall'altro il carattere estremamente radicale della produzione letteraria dello scrittore irlandese impone di scegliere quei casi in cui si crea una particolare sintonia con quell'esperienza artistica. Spesso infatti, come mostra la ricostruzione nelle pagine introduttive, i compositori finiscono con l'inserire il testo letterario nel flusso musicale della compo-

sizione in forma di citazione non intonata (è il caso del terzo movimento di *Sinfonia* di Berio che ingloba *What is the word*), oppure trattano il testo verbale attraverso un'organizzazione melodica tradizionale, ma annullando qualsiasi nesso sintattico e ogni forma di direzionalità del canto (come nel caso di *Neither* di Feldman).

La poesia, il teatro di Beckett e in forma differente i romanzi sono impregnati di una sfiducia verso la costruzione del senso propria del linguaggio verbale. La sua è una parola che porta al silenzio, al tacere; talvolta il testo tende già alla pura dimensione acustica, tanto estrema è la forza distruttiva che spinge la creazione letteraria. Questo spiega tanto la difficoltà di un confronto con essa (come maneggiare infatti un testo che mira a negare ogni forma di articolazione organica e tende già esso stesso ad essere musica?) e l'esplicita ritrosia dello stesso Beckett a che si mettessero in musica i suoi testi.

Nel caso di György Kurtág e di Heinz Holliger il legame con Beckett diventa essenziale: ciò che avvicina i due compositori allo scrittore è una comune volontà di riflettere sul medium artistico ed espressivo, oltre a una forte messa in dubbio dei linguaggi e della capacità espressiva e comunicativa dell'uomo. Il riferimento a Beckett diventa allora un legame simbiotico e, cosa che interessa ancora di più, uno strumento per comprendere ed indagare alcuni dei problemi fondamentali della musica d'arte degli ultimi decenni. Beckett è così un "Prisma" attraverso il quale leggere le tendenze della musica contemporanea verso la *Entsprachlichung* (cioè l'allontanamento da ogni forma di contatto e affinità con il linguaggio verbale) e verso una radicale problematizzazione del soggetto. Conseguentemente Kunkel non si limita ad analizzare il rapporto testo/musica nelle composizioni scelte, ma considera nella loro interezza le "fisionomie artistiche" di due compositori che nel loro rapporto con Beckett hanno

raggiunto dei vertici creativi. Lo studio vuole comprendere anche le ragioni profonde, le motivazioni che hanno spinto verso questo legame e per far questo non solo si rende necessaria in qualche caso l'analisi del processo compositivo attraverso gli schizzi, ma anche il riferimento ad aspetti biografici dei compositori. Il punto di partenza delle analisi è tuttavia il testo di Beckett, sempre accuratamente analizzato. Kunkel sceglie come principale oggetto d'indagine le op. 30a e 30b, basate su *Comment dire/What is the Word*, e ... *pas à pas – nulle part...* op. 36 entrambe di Kurtág, mentre tra le composizioni di Holliger si sofferma approfonditamente su *Not I*.

Comment dire/What is the word (il titolo italiano, *Qual è la parola*, è forse improprio, perché traducendo alla lettera non rende il senso di frase fatta dell'espressione; sarebbe più corretto tradurre con "come dire") è esempio paradigmatico della "letteratura della non-parola" di Beckett: in questo testo assai tardo, argomenta Kunkel, la sfiducia nella dimensione linguistica porta quasi al silenzio, alla negazione stessa del linguaggio e alla rivelazione del suo carattere ingannevole. Si tratta di una condizione aporetica in cui il testo poetico tende al silenzio, ma non può arrivarvi, non può raggiungere quella che sarebbe la sua conclusione naturale. Il silenzio viene soltanto avvicinato attraverso l'uso di un repertorio di parole costantemente ripetuto, abilmente costruito e disposto per girare a vuoto, per non produrre senso, ma soltanto richiamarlo per ammiccamento. Il testo non ha alcuna funzione mimetica, ma ha paradossalmente valore di per sé. Come si può immaginare questa dimensione non rappresentativa, che Beckett individua già in Joyce – e Kunkel ricostruisce molto attentamente il rapporto tra i due giganti – avvicina ulteriormente alle tematiche del comporre contemporaneo.

Kurtág compone due versioni di *Mi is a szó* (così suona in ungherese il titolo della poesia di Beckett), la prima in

pochissimi giorni nel marzo 1990, l'altra durante l'estate del 1991. Ciò che immediatamente attrae l'interesse del compositore è la possibilità di fare intonare il testo all'attrice Ildikó Monyók che in seguito ad un incidente aveva perso la possibilità di parlare in modo fluido. Questo difetto diventa l'elemento che fa da impulso alla composizione. Come sottolinea esplicitamente Kunkel, l'oggetto di indagine compositiva dell'op. 30 è uno *Sprachfindungsprozess*, un processo di ricerca della lingua. L'attrice recita se stessa e questa recitazione che s'inceppa è il cuore del pezzo. L'analisi dell'op. 30a segue l'andamento paratattico della composizione, il suo procedere per tentativi; oggetto d'indagine principale è il dispiegarsi del declamato: Kunkel ne individua otto tipi che vanno dal massimo dell'esitazione di un vero e proprio balbettio fino ad una "introspezione melodica", in cui la voce riesce ad intonare con continuità linee diatoniche o pentatoniche.

Nella versione successiva dell'op. 30b la melodia viene espansa nello spazio attraverso la "concrezione timbrica" dell'ensemble cameristico che si aggiunge alla voce. Qui il percorso compositivo di Kurtág raggiunge un vertice: questa "forma della disintegrazione" [*Form des Zerfalls*], dove il balbettare sale al rango di principio formale, viene spazializzata secondo procedure che il compositore aveva già sperimentato in anni precedenti (l'esempio più importante è *Grabstein für Stephan* op. 15c) e che Kunkel mette in relazione all'esperienza compositiva dell'ultimo Nono e al modello offerto da *Gruppen* di Stockhausen.

Not I [Non io] è una pièce teatrale in cui il testo viene recitato da un personaggio del quale è visibile soltanto la bocca, mentre un altro tace e si limita a eseguire quattro soli movimenti che scandiscono la recitazione. È un testo estremo, una sola voce che però, come mostra la ricostruzione del processo di scrittura seguito da Beckett, si "sfalda polifonicamente": Beckett infatti individua quattordici temi

che la voce deve differenziare, modificando per ognuno di essi la propria intonazione. Il testo rivela così la propria musicalità; Kunkel parla di un "abuso sonoro del linguaggio verbale" [*verklangerlicher Missbrauch von Sprache*], quasi una *Sprachkomposition*, in cui l'estrema varietà del flusso sonoro si trasforma in staticità.

Nella messa in musica di Holliger, la demolizione della dimensione soggettiva perseguita da Beckett viene resa attraverso una monodia espansa a polifonia attraverso la presenza del nastro magnetico: Kunkel usa i termini di "asfissia" ed "entropia" per definire la scrittura musicale di Holliger. Lo strumento analitico prende in questo caso una via differente rispetto a quella seguita per Kurtág. Kunkel infatti applica una sorta di analisi paradigmatica che consente di evidenziare il carattere ripetitivo di questa polifonia "dissociata": il compositore cerca attraverso una imitazione imprecisa, basata sul continuo uso di varianti, di annullare il testo verbale e al contempo di disarticolare i rapporti tra le voci. L'uso dell'elettronica accresce questo effetto di imprecisione, mentre la parte vocale si presenta quasi come una scrittura automatica.

L'estetica del silenzio, dell'annullamento della voce è fondamentale tanto in Beckett quanto in Holliger, e Kunkel mostra tutte le "forme di oscuramento" [*Schattenformen*] della voce nel lavoro del compositore svizzero: esse riguardano non soltanto la dimensione polifonica – determinata da interpolazioni, dalla dislocazione di elementi affini su spazi differenti – ma anche il declamato, costantemente interrotto da pause, ed il suono stesso. L'argomentazione di Kunkel legge la produzione degli anni Settanta di Holliger in contrapposizione alla poetica di Boulez, che consisteva nel lasciar risuonare eleganti strutture sonore; la sua è una continua ricerca sulla componente rumoristica del suono, una poetica basata sulla deformazione sonora, di messa a nudo del dispendio fisico

necessario per produrre il suono stesso. In questo Kunkel mette in luce l'altro polo di riferimento, accomunando la ricerca compositiva di Holliger a quella di Helmut Lachenmann. Il percorso, caratterizzato da una forte energia distruttiva, che porta alla composizione di *Not I* viene attentamente analizzato e prende particolare rilievo l'analisi di *Cardiophonie* (1971) per uno strumento della famiglia dei legni e tre magnetofoni, dove la regolare pulsazione del battito cardiaco viene stravolta fino a diventare rumore, soppiantando qualsiasi criterio di sviluppo lineare.

La sfiducia nella parola propria di Beckett si ritrova in Kurtág come sfiducia nell'atto del comporre; essa, mostra l'autore, caratterizza l'agire del compositore ungherese sin dalle prime esperienze mature e lo porta ad una scrittura quasi "dislessica" in cui la ricerca del soggetto non viene negata, ma risulta fallimentare. In Holliger, invece, il rifiuto della dimensione linguistico-comunicativa rinnega esplicitamente ogni possibile espressione soggettiva, annegando e rendendo illeggibile il flusso melodico della voce umana. Beckett, Holliger, Kurtág, e poi i riferimenti a Ligeti, Nono, Boulez, Stockhausen, Lachenmann, consentono di ripercorrere dal vivo e attraverso alcuni esempi concreti alcune delle problematiche più forti della musica d'arte della seconda metà del Novecento. È senza dubbio questo il merito maggiore di questo volume.

[g. g.]

MICHEL SCHUIJER, *Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and its Contexts*, Rochester, University of Rochester Press, 2008 ("Eastman Studies in Music"), 78 es. musicali, 22 tabelle, pp. XVIII-328, £ 50,00. ISBN 978-1-58046-270-9

Il volume di Michiel Schuijer offre un punto d'osservazione inedito sulla *Pitch-Class Set Theory*, la teoria sviluppatasi

negli anni '60 per spiegare l'organizzazione delle altezze nelle composizioni atonali. La novità sta nell'adozione di una prospettiva diacronica che consente all'autore di esporre i risultati della teoria mediante la ricostruzione delle varie fasi del dibattito scientifico da cui è emersa. Nel fare questo, Schuijer non trascurava di analizzarne gli aspetti problematici, quelli sui quali non c'è accordo tra i vari studiosi, e le critiche che nel corso degli anni la teoria ha suscitato. È nel sottotitolo del volume ("*Pitch-Class Set Theory and its Contexts*") che ritroviamo il suo senso profondo e lo scopo principale, quello di creare un proficuo intreccio tra ricostruzione storica ed enunciazione teorica, in uno stile espositivo che bene amalgama sguardo d'insieme e disamina dei particolari.

Non venendo meno a quanto promesso, Schuijer decide di osservare la *Pitch-Class Set Theory* (da intendersi come *corpus* coerente di vocaboli tecnici, assunti teorici e metodologie analitiche) in relazione a dei contesti che interagiscono con essa e che possono essere ridotti a tre. Il primo contesto riguarda l'evoluzione intradisciplinare della teoria. Ogni aspetto è cioè contestualizzato storicamente, in base ad uno schema suddiviso in due fasi: l'autore dapprima espone una parte della *Pitch-Class Set Theory*, quindi, di quel particolare aspetto, ricostruisce la genesi e l'evoluzione dalle più lontane premesse sino ai più recenti sviluppi. In questa operazione di ricostruzione, il percorso è sovente scandito in tre tempi: all'inizio troviamo i contributi di Milton Babbitt (che può essere definito il precursore della teoria), quindi gli studi di Allen Forte (che ne è il primo grande sistematizzatore), in ultimo le posizioni di altri studiosi, come Robert Morris, John Rahn e Joseph N. Straus. Il secondo contesto prende in considerazione la teoria musicale, quale si è sviluppata nel sistema occidentale dal Medioevo sino alla nascita della *Pitch-Class Set Theory*. Non viene comunque stabilita alcuna forzosa lineare continuità

con il passato. Piuttosto Schuijjer intende cogliere la complessa relazione tra il nuovo e l'antico, dimostrando come sia possibile una rilettura di antichi concetti alla luce delle nuove acquisizioni. Il terzo contesto, al quale è dedicato il capitolo finale, è extradisciplinare e analizza quei fattori che hanno contribuito allo sviluppo della teoria ma che in qualche modo sono a essa esterni.

Ad apertura del primo capitolo ("*Pitch-Class Set Theory: An Overture*") vi è il racconto di un aneddoto accaduto durante la "Fourth European Music Analysis Conference" (Rotterdam, 1999), a testimoniare le difficoltà di ricezione della *Pitch-Class Set Theory* da parte della musicologia, europea in questo caso. Il curioso episodio riguarda l'intervento di uno studioso americano che lamentava, appunto, l'assenza della *Pitch-Class Set Theory* tra le metodologie analitiche citate nel corso di un dibattito sulle tecniche per analizzare la musica del XX secolo. Nel prosieguo del capitolo, con l'ausilio di una tabella ricca di dati (pp. 19-21), Schuijjer invece dimostra come la *Pitch-Class Set Theory* si sia tanto diffusa in Nord America da entrare stabilmente nel suo sistema formativo (non a caso già nel 1996 risultava nei curricula di venti istituzioni universitarie fra Stati Uniti e Canada).

Nel capitolo vengono inoltre ricostruiti i primi passi della teoria, con particolare attenzione a Babbitt e al suo rapporto con la dodecafonia (quest'ultima è indicata da Schuijjer come la "radice" della *Pitch-Class Set Theory*). Un certo spazio viene pure dedicato al metodo schenkeriano che risulta strettamente legato alla *Pitch-Class Set Theory*, nella misura in cui fu proprio Schenker ad aprire la strada ad una più profonda comprensione della struttura musicale, mostrando – nelle parole di Forte – che "*the manifold of surface events in a given composition is related in specific ways to a fundamental organization*" (p. 16). Lo stesso Forte si è a lungo dedicato al metodo di Schenker, tanto da scrivere nel 1982, con Steven

Gilbert, una fortunata guida all'analisi schenkeriana. Alcune pagine sono poi riservate alle critiche che la *Pitch-Class Set Theory* ha ricevuto da parte di Joseph Kerman, dai rappresentanti della cosiddetta *New Musicology* (in particolare Lawrence Kramer, Susan McClary e Gary Tomlinson) e da Fred Lerdahl.

A partire dal secondo capitolo ("*Objects and Entities*") il focus principale si sposta verso l'analisi – in prospettiva storica – del modo in cui la *Pitch-Class Set Theory* ha "concettualizzato" la struttura musicale. Appare imprescindibile il rimando ai fondamenti matematici della *Pitch-Class Set Theory* che, com'è noto, è un'applicazione musicale della teoria degli insiemi, quelli che contengono un tipo particolare di oggetti, le classi di altezze o "*Pitches Classes*". Qui comunque i riferimenti alla matematica si limitano opportunamente a dei cenni, evitando così di appesantire eccessivamente la trattazione (un discorso più approfondito sul rapporto tra la *Pitch-Class Set Theory* e la matematica lo troveremo nei capitoli centrali).

Nel secondo capitolo, coerentemente con gli scopi del libro, si alterna esposizione della teoria e racconto storico. Sul piano strettamente teorico, è presentato il vocabolario della *Pitch-Class Set Theory*, che qui di seguito sinteticamente riportiamo: *Pitch* (l'altezza cui è assegnato un valore numerico), *Pitch Class* (la classe di altezze che si ricava in base al postulato dell'equivalenza di ottava), *Pitch Interval* (il numero di semitoni che separa un'altezza dall'altra), *Pitch-Interval Class* (la classe d'intervalli che si ricava in base al postulato dell'equivalenza d'ottava). Vengono inoltre spiegate le proprietà di base del *Pitch-Class Set* (l'insieme che contiene le classi d'altezza) e come si calcola il contenuto intervallare di un *Pitch-Class Set*.

Per quel che riguarda il piano storico, Schuijjer focalizza la propria attenzione su due tradizioni dalle quali la *Pitch-Class Set Theory* direttamente deriva: la prima è

la teoria accordale elaborata da alcuni studiosi come Ernst Bacon, Joseph Schillinger, Howard Hanson, al fine di rendere conto degli accordi sempre più complessi che si trovano in composizioni che non rispettano le regole dell'armonia classica (quest'aspetto sarà poi approfondito nel quarto capitolo). La seconda è la serie dodecafonica che organizza le altezze prescindendo dalla classica distinzione tra la dimensione verticale e quella orizzontale. Anche qui si parla delle critiche che la *Pitch-Class Set Theory* ha ricevuto, soprattutto quelle rivolte all'uso dei numeri per nominare le altezze. Sono riportate le posizioni di David Lewin che, pur avendo contribuito allo sviluppo della teoria, critica il sistema di numerazione delle altezze (che per convenzione assegna al Do centrale il numero zero) perché ritiene che introduca dei centri, dei punti di riferimento, all'interno del sistema atonale che ne è per costituzione privo.

La *Pitch-Class Set Theory* si occupa di identificare e classificare insiemi di altezze. In un'opera, però, un gruppo di altezze, un insieme, è rilevante quando è in qualche modo legato a un altro gruppo di altezze. La relazione tra un insieme e un altro può essere vista come una trasformazione del primo gruppo nel secondo. Il terzo capitolo, "Operations", riporta tre casi di trasformazione: la trasposizione, l'inversione e la moltiplicazione. La trasposizione (che nell'ambito della *Pitch-Class Set Theory* è spiegata nei termini di una somma) e l'inversione hanno una storia abbastanza lunga che viene ripercorsa dall'ambito tonale a quello dodecafonico, sino alle elaborazioni di Babbitt e Forte. La moltiplicazione ha invece una storia più recente: le sue origini possono essere rintracciate in alcune tecniche usate da Bartók e Berg nelle proprie opere.

Oltre alle tre forme qui sopra discusse, esistono altri modi di mettere in relazione due o più insiemi. Due di questi sono trattati nei capitoli successivi, il quarto e

il quinto, rispettivamente "Equivalence" e "Similarity". Il quarto capitolo si apre con alcune riflessioni terminologiche che rendono conto della complessità di significati che il termine "equivalenza" ha in matematica. Probabilmente anche dalla polisemia che la parola ha nel suo contesto d'origine deriva la diversità di significato che troviamo negli scritti dei teorici della musica, le cui posizioni vengono puntualmente esaminate da Schuijjer. Se la relazione tra due insiemi non è generata da operazioni (come nel caso della trasposizione, dell'inversione e della moltiplicazione) o dalla condivisione di alcune proprietà (come nel caso dell'equivalenza), allora esiste un altro tipo di relazione, la somiglianza. Essa è trattata nel quinto capitolo che come il precedente si sostanzia di una successione di definizioni tratte dagli scritti di diversi studiosi.

La maggior parte di ciò che oggi chiamiamo *Pitch-Class Set Theory* (un inventario delle classi di oggetti musicali e di relazioni tra queste classi), ci informa Schuijjer, aveva in origine soltanto la funzione di preparare il terreno per un modello che rendesse conto dell'organizzazione delle altezze nelle musiche del XX secolo e che era al centro delle riflessioni di Forte, in particolare del suo testo più noto, *The Structure of Atonal Music*, pubblicato nel 1973. Si tratta del *Pitch-Class Set Complex* che doveva permettere l'analisi d'interesse composizioni o di sezioni di esse. Per la realizzazione di un tale progetto, ha assunto un ruolo importante il concetto di "famiglia" che consente di ordinare gli insiemi in gruppi più ampi. A questo proposito è fondamentale la relazione di inclusione, di cui Schuijjer si occupa nel sesto capitolo ("Inclusion") e che riguarda i casi in cui un insieme è contenuto in un altro.

Nel settimo capitolo, "Blurring the boundaries", la ricostruzione della storia della *Pitch-Class Set Theory* viene interrotta e Schuijjer si ferma a riflettere intorno al ruolo e agli obiettivi della

Music Theory e dell'analisi musicale. La tesi che sostiene è che qualsiasi analisi di un'opera musicale è storicamente determinata: essa, infatti, risponde alle esigenze dell'analista e della sua epoca (è dunque da considerarsi insensata un'interpretazione analitica che aspiri ad essere "autentica"). Inoltre i metodi di cui l'analista si serve sono storicamente determinati. L'analisi dunque, a differenza della scienza, produce dei risultati irripetibili perché soggetti al cambiamento dei modelli e dei paradigmi interpretativi. Così l'analisi è piuttosto da concepire come simile alla *performance*: in entrambi i casi si tratta di un'interpretazione dell'opera. Secondo l'autore, infatti, non esistono, e non sono mai esistiti, rigidi confini tra le discipline che si occupano di musica, piuttosto siamo di fronte a un *continuum* di azioni, reazioni e riflessioni sull'opera musicale che si realizzano con suoni, parole e gesti.

L'ultimo capitolo, "*Mise-en Scène*", ricostruisce lo scenario extradisciplinare che ha influito sulla nascita e lo sviluppo della *Pitch-Class Set Theory*. Nella prima parte, Schuijjer colloca l'interesse di Forte per l'uso del computer nel più ampio contesto della sua diffusione nell'ambito delle scienze umane, quale si realizza a metà degli anni '60 negli Stati Uniti. Quindi ricostruisce il progetto di Forte che riguardava l'applicazione del computer allo studio della musica atonale e che comprendeva tre fasi: la prima consisteva nella rappresentazione della partitura musicale in un linguaggio leggibile da una macchina; la seconda prevedeva la divisione della musica codificata in piccole componenti; la terza, infine, mirava a cogliere le relazioni tra queste componenti. La seconda parte del capitolo si occupa invece di Babbitt, del suo pensiero e della sua personale concezione

dell'Università come "forzezza" che protegge gli studiosi, permettendo loro di condividere una cultura alta e specialistica, oltre a fungere da strumento per democratizzare il sapere.

Com'è giusto aspettarsi, nel corso del volume l'interesse di Schuijjer si concentra sui contributi che sono stati pubblicati nel periodo che va dal 1960 al 1990, gli anni in cui la teoria si cristallizza e si consolida, ma non trascurando di spingersi anche oltre, laddove lo ritenga necessario. Diversi sono i lavori scientifici che vengono citati e di cui, grazie all'ausilio di numerosi esempi musicali, sono discussi molti particolari. Dato l'intreccio tra storia e teoria che, come abbiamo detto, caratterizza l'impianto dell'opera, segnaliamo che non avrebbe nuociuto un glossario, per rendere più semplice la consultazione dei termini tecnici cui di continuo si fa riferimento nel corso della trattazione.

In ogni caso, il libro di Schuijjer, coniugando perfettamente ricostruzione dei contesti ed esposizione dei contenuti, riesce di fatto a costruire un nuovo rapporto tra musicologia e *Music Theory*. Il nostro percorso era partito proprio da qui: la musicologia si è poco interessata della *Pitch-Class Set Theory* perché questa è nata e si è sviluppata all'interno della *Music Theory* che, com'è noto, negli Stati Uniti, è una disciplina indipendente dalla musicologia. Il libro, contestualizzando la *Pitch-Class Set Theory*, fa un'operazione musicologica su di essa, nell'esplicita convinzione che i mezzi analitici e il vocabolario messi a punto dalla *Pitch-Class Set Theory* possano essere di grande aiuto a tutti gli studiosi di musica, non solo a coloro che si occupano di teoria musicale e di atonalità.

[Marco Spagnolo]

Collaboratori di questo numero

STEFANO ARESI, dottore di ricerca, presiede il comitato scientifico di Accademia Bizantina. Ha collaborato come consulente per noti ensemble barocchi (La Venexiana, Il Giardino Armonico, Ensemble 415, L'Arpeggiata, ecc.) e ha pubblicato per ETS, SidM, Ediciones Singulares, Bärenreiter, Laaber-Verlag.

DANIELE CAIBIS, laureatosi al DAMS di Palermo con la tesi *La musica di John Cage* (2007), nel 2009 si è abilitato all'insegnamento dell'educazione musicale nelle scuole superiori. Cultore della materia "Marketing e Management della Cultura e dello Spettacolo" all'Università degli Studi di Enna, ha collaborato con il Teatro Massimo di Palermo per la redazione del programma di sala dell'opera *Die Gezeichneten* di Franz Schreker. Consigliere del "Laboratorio Musicale Universitario" presso il Dipartimento AGLAIA di Palermo, nel 2009 ha pubblicato il saggio *Heinz-Klaus Metzger non invecchia* sulla rivista "Musica/Realtà". Attualmente è dottorando in "Storia e analisi delle culture musicali" con un progetto di ricerca sulla musica di Bussotti.

GIOVANNI PAOLO DI STEFANO si è laureato con lode in DAMS presso l'Università di Palermo e ha conseguito il dottorato di ricerca in "Storia e Analisi delle Culture Musicali" presso l'Università di Roma "La Sapienza". Conduce ricerche sulla storia e sulla tecnologia degli strumenti per la musica colta e in quest'ambito prende regolarmente parte ad attività di ricerca e a convegni in Italia e all'estero. In qualità di organologo, è stato consulente del Dipartimento di Strumenti Musicali della Galleria dell'Accademia di Firenze, della Collezione Giulinii di Milano, del Centro Regionale per il Catalogo e del Centro Regionale per il Restauro della Regione Siciliana. Dal 2008 è assegnista di ricerca presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo dove è docente a contratto di Storia e Tecnologia degli Strumenti Musicali. Dal 2010 è inoltre docente di organologia presso il Conservatorio "Vincenzo Bellini" di Palermo.

ANGELA FODALE si è laureata in lettere classiche presso l'Università di Palermo (2005) ed è dottore di ricerca in Storia e Analisi delle culture musicali presso l'Università La Sapienza di Roma con una tesi su *The Rake's Progress* di Stravinsky.

GABRIELE GARILLI dopo la laurea in Lettere presso l'Università di Palermo con una tesi in estetica musicale dal titolo *Natura e linguaggio nella musica di Anton Webern* (relatrice prof. Amalia Collisani), ha continuato gli studi musicologici presso la Humboldt Universität di Berlino sotto la guida del prof. Hermann Danuser con una borsa di studio del DAAD. Dal maggio 2006 è Dottore di ricerca con la dissertazione "Materia e forma. Scelsi attraverso i *Quartetti n. 2 e n. 4*". I suoi interessi si concentrano in particolar modo sulla musica del Novecento e contemporanea, sul concetto di materiale e sui rapporti tra musica e natura. È cocuratore del volume *Italia/Francia. Musica e cultura nella seconda metà del XX secolo* (L'epos, Palermo 2009).

ILARIA GRIPPAUDO ha conseguito nel 2003 la laurea in DAMS presso l'Università degli Studi di Palermo. Dal 2010 è dottore di ricerca dell'Università di Roma "La Sapienza" con la dissertazione *Produzione musicale e pratiche sonore nelle chiese palermitane fra Rinascimento e Barocco*. Altro suo ambito di ricerca è la drammaturgia musicale nel XIX e XX secolo. Ha partecipato a convegni e seminari sia in Italia che all'estero. Ha collaborato con la Fondazione Cini di Venezia nell'ambito di progetti per lo studio della

musica sacra. e con “La Grande Chapelle” per la prima esecuzione moderna dell’*Oficio de Difuntos* di Francisco García Fajer. Fra le sue pubblicazioni *Francesco Paolo Neglia. La vita esemplare di un musicista ennese tra idealismo e classicismo* (2004) e *Il fondo musicale della Chiesa Madre di Enna – Catalogo* (2004).

PATRIZIA MAZZINA nel 2006 si è laureata in Lettere Moderne, indirizzo Musica e Spettacolo, presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell’Ateneo “Federico II” di Napoli con la tesi *La marionetta nella Nuova Musica: Petrushka e Pierrot Lunaire*, con la votazione di 110 e lode. Nel 2010 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca per il corso di dottorato di ricerca in “Storia e analisi delle culture musicali” presso la facoltà di Lettere e Filosofia de “La Sapienza” di Roma, con una dissertazione dal titolo *Musica come gesto negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento. L’esperienza compositiva di John Cage e Luciano Berio*. Si è diplomata in canto nel 2007 presso il Conservatorio di Musica “D. Cimarosa” di Avellino. Attualmente è iscritta al corso di Composizione presso il Conservatorio di Napoli “San Pietro a Majella” sotto la guida di Gaetano Panariello.

LUCA MORTAROTTI si è laureato in Lettere presso l’Università di Torino nel 2003, discutendo sotto la guida di Giorgio Pestelli una tesi sui Trii per archi di Beethoven; in parte successivamente pubblicata in forma di saggio sulla “Nuova Rivista Musicale Italiana”. Nel 2010 si è addottorato presso la stessa Università in “Storia e critica delle culture e dei beni musicali”, realizzando l’edizione critica dei *Concerti Grossi op. 8* di Giuseppe Torelli. Autore di un saggio su *Le revisioni novecentesche del Requiem* di Mozart pubblicato dalla LIM, ha preso parte alla realizzazione del volume di Alberto Basso *I Mozart in Italia*. Ha inoltre collaborato alla stesura di gran parte delle voci musicali della Piccola Enciclopedia Treccani e curato la pubblicazione del *Catalogo della musica in Piemonte dal XVI al XX secolo* (Bolaffi 2005). Ha scritto critiche e recensioni per il mensile “Musica” e programmi di sala per diverse istituzioni e festival torinesi.

ELISABETTA RAGUSA si è laureata in Discipline dell’Arte, della Musica e dello Spettacolo presso l’Università degli Studi di Palermo (marzo 2007) con una tesi dal titolo *Gli albori della musica elettronica – Percorsi e tecniche di sperimentazione in un nuovo universo sonoro*. Dal gennaio 2008 è dottoranda in “Modelli, linguaggi e tradizioni della cultura occidentale” presso l’Università degli Studi di Ferrara. Affianca la sua attività di ricerca musicologica, principalmente rivolta alla musica del Novecento, a quella di critica musicale, attraverso la collaborazione con riviste di musica “non colta”.

ANNA MARIA RIBAUDO, laureata al DAMS nel 2002 con una tesi di estetica musicale dal titolo *La poetica del sogno nel Prélude à l’après-midi d’un faune* (relatore prof. Amalia Collisani), ha conseguito un Master presso l’Università degli studi di Roma Tor Vergata dal titolo “Le culture musicali del Novecento” (2004) e l’abilitazione all’insegnamento della musica nella scuola secondaria di I e II grado. Ha partecipato al I e II livello del Corso di Canto gregoriano “Preghiera e forza espressiva della parola” sotto la guida di Alberto Turchi e Letizia Butterin (2008). Attualmente si sta occupando di un progetto sulla musica del compositore Guido Alberto Fano.

GIORGIO RUBERTI (Bologna, 1975) collabora con la cattedra di Musicologia dell’Università Federico II di Napoli, dove sta curando un progetto sulla canzone napoletana. Diplomato in pianoforte, dottore di ricerca in “Storia e analisi delle culture musicali” (Università la Sapienza, Roma), si occupa sia di *popular music* sia di melodramma italiano. Ha pubblicato il volume *E ancora più su. Domenico Modugno*

cinquant'anni dopo Volare (Napoli, Guida, 2008) e diversi saggi scientifici sul verismo musicale italiano e la canzone napoletana.

GIULIANO LIBERO SCALISI, dottore in Musicologia, consegue con lode la laurea triennale in Discipline della Musica nel 2005, con l'elaborato *La donna del lago di Gioachino Rossini. Discografia critica* e successivamente la laurea specialistica, di nuovo con lode, con una tesi in Filologia musicale dal titolo *La Passione di Gesù Cristo Signor Nostro di Egidio Lasnel*. Ha collaborato con l'Associazione "Amici della Musica" di Alcamo e con il Teatro Massimo di Palermo. Ha tenuto tre seminari per il corso di Drammaturgia musicale del prof. A. Titone, su *La donna del lago* e *Otello* di Rossini, i cui materiali sono confluiti nelle testo completo delle lezioni e dei seminari.

ALESSANDRA SCIORTINO, specializzanda in Musicologia presso l'Università degli Studi di Palermo, sta lavorando a una tesi su Alberto Savinio e Luigi Rognoni. Giornalista pubblicista, collabora dal 2006 con "La Repubblica" di Palermo per la sezione musica e cultura. Ha collaborato con l'Associazione "Amici della Musica" di Palermo e la Fondazione "Teatro Massimo" per la stesura di programmi di sala. Ha conseguito il primo premio della sezione critica musicale del Tim-Torneo Internazionale di Musica 2010 intestato a Massimo Mila con la giuria composta da Filippo Michelangeli, Luigi Fait, Angelo Foletto e Giorgia Leso.

MARCO SPAGNOLO, nato a Palermo nel 1978, si è laureato nel 2002 in Lettere Moderne presso l'Università di Palermo con una tesi dal titolo *Alcuni aspetti delle ultime opere (1980-1990) di Luigi Nono* (relatore: prof. Paolo Emilio Carapezza). Dal 2005 è nella giunta del Laboratorio Musicale Universitario presso il Dipartimento Aglaia dell'Università di Palermo. Dal 2006 è membro ordinario del Comitato Federico Incardona. Nel dicembre 2007 ha coordinato e organizzato la prima edizione del progetto *Ritratti*. Nel 2010 è stato direttore artistico della sezione musicale del progetto *Anime trasparenti*. È attualmente dottorando presso l'Università di Roma "La Sapienza" dove conduce uno studio sui tratti stilistici delle opere di Federico Incardona (tutor: professoressa Amalia Collisani).

PAOLO SULLO si è diplomato in Violino (2001), Viola (2002) e Composizione (2004) presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, in Didattica della Musica (2007) presso il Conservatorio Gesualdo da Venosa di Potenza e in Musica Corale e Direzione di Coro (2009) presso il Conservatorio Domenico Cimarosa di Avellino. Si è inoltre laureato in DAMS nel 2005, presso l'Università di Roma "Tor Vergata". Attualmente è dottorando in "Storia, scienze e tecniche della musica" presso l'Università di Roma "Tor Vergata" con progetto di ricerca dal titolo *I solfeggi della scuola napoletana del '700*.

GIOVANNA VIZZOLA si è laureata con lode nel 2005 in DAMS presso l'Università di Palermo con una tesi dal titolo *Le Messe a cinque, sei e otto voci (1575) di Pietro Vinci* (relatore: prof. Giuseppe Collisani). Sull'edizione critica – pubblicata nel 2008 per Undamaris – si è basata la prima registrazione moderna delle Messe "Io son ferito, ah! lasso" e "Mort et fortune", ad opera del Collegium vocale "Nova ars cantandi" diretto da Giovanni Acciai. Ha conseguito l'abilitazione all'insegnamento della musica nella scuola secondaria e la specializzazione polivalente per le attività di sostegno. È attualmente dottoranda presso l'Università di Roma "La Sapienza" con uno studio sulle Lamentazioni del Profeta Geremia in Sicilia tra il XVI e il XVII secolo.



Provincia Regionale
di Palermo

Pittura, scultura, fotografia. La memoria del passato e le sperimentazioni del contemporaneo. Il grande racconto dell'arte protagonista con i suoi migliori interpreti. E nel ruolo di mecenate la Provincia Regionale di Palermo, con le sue prestigiose sedi espositive di Palazzo S.Elia e del Loggiato San Bartolomeo. A guidare scelte e intenzioni, l'obiettivo di valorizzare spazi e artisti e di intrecciare con il pubblico un dialogo costante fatto di incontri e di occasioni. Per capire il nostro tempo con la bussola della Cultura.

**Giovanni Avanti
Presidente della Provincia
Regionale di Palermo**



palazzo San'Elia - sede espositiva



Berengo Gardin - 2009



Giuseppe Migneco - 2010



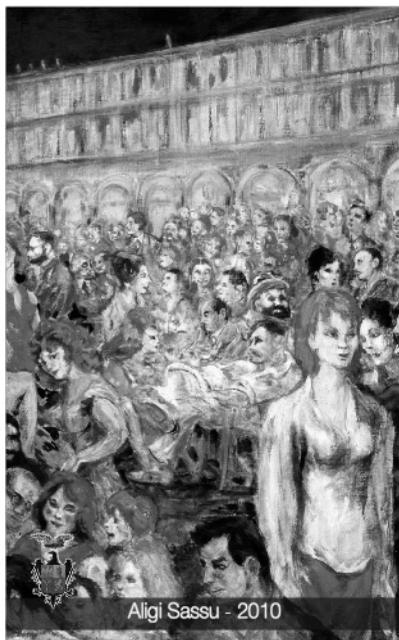
Ettore De Concillis - 2010



Alberto Sughì - 2009



Franca Pisani - 2010



Aligi Sassu - 2010



Salvatore Margiotta - 2010



Piero Maniscalco - 2010



"700 ritrovato" - 2008



Provincia Regionale di Palermo

1861 2011
centocinquant'anni di Provincia

Provincia Regionale di Palermo

Giovanni Avanti Presidente



REGIONE SICILIANA
Assessorato dei Beni culturali
e dell'Identità siciliana
Dipartimento dei Beni culturali
e dell'Identità siciliana



fondazione **ignazio buttitta**

La Fondazione Ignazio Buttitta è nata con atto costitutivo del 4 luglio del 2005 per volontà di Antonino Buttitta, figlio del poeta, con il patrocinio dell'Università degli Studi di Palermo. È stata successivamente promossa con Legge Regionale n. 2 del 4 marzo 2005.

La Fondazione non persegue fini di lucro e si propone: "la tutela, lo studio e lo sviluppo della cultura siciliana in tutti i suoi aspetti storici, sociali, artistici e antropologici" (art. 1 dello Statuto).

Per il raggiungimento dei suoi scopi promuove conferenze, congressi, mostre, assegna borse di studio e si assume ogni iniziativa di natura editoriale, ritenuta coerente con le proprie ragioni istitutive. Inoltre, al fine di favorire e sostenere la diffusione delle conoscenze, la Fondazione instaura rapporti di collaborazione e scambio con enti e organismi pubblici e privati.

Fondazione Ignazio Buttitta
Uffici amministrativi e Biblioteca della cultura siciliana
via Messina 7d - 90141 Palermo
tel. +39 091 6127155

Archivio audiovisuale e archivio musicale
via A. Pasculli 12 - 90138 Palermo
tel. +39 091 7026433

info@fondazionebuttitta.it
www.fondazionebuttitta.it



**Da ottantacinque anni
al servizio della grande musica**

www.amicidellamusicapalermo.it / facebook

