

Rivista dell'Istituto Superiore di Studi Musicali
"Luigi Boccherini" di Lucca
n. 12 - anno 2021 - nuova serie

CODICE 602



CODICE 602



«Codice 602»

Nuova serie

Il titolo della Rivista è un omaggio ad una delle più antiche tradizioni musicali lucchesi.

Risale, infatti, all'XI secolo il prezioso Antifonario noto come Codice 602, custodito nella Biblioteca Capitolare Feliniana di Lucca.

Rivista annuale dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini" di Lucca

N. 12 - Ottobre 2021

Autorizzazione del Tribunale di Lucca n. 867, del 20.10.2007

Direttore responsabile: Sara Matteucci

Comitato di redazione: Giulio Battelli, Serafino Carli, Sara Matteucci, Fabrizio Papi

Comitato scientifico: Giulio Battelli, Gabriella Biagi Ravenni, Guido Salvetti

In questo numero hanno collaborato: Bianca Maria Antolini, María Susana Azzi, Marco Giovanni Barsella, Jonathan Brandani, Antonio Galanti, Monica Guarraccino, Marcello Nardis, Gabriele Zanetti

Realizzazione editoriale:

Sillabe s.r.l.

Scali d'Azeglio 22/24

57123 Livorno

www.sillabe.it

Direttore dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini": GianPaolo Mazzoli

Presidente dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini": Maria Talarico

Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini"

Piazza del Suffragio, 6

55100 - Lucca

Tel. 0584 464104

www.boccherini.it

La Rivista «Codice 602» Nuova serie è realizzata grazie al contributo di:

Fondazione Banca del Monte di Lucca

ISBN 978-88-33402604

L'Editore rimane a disposizione per gli eventuali aventi diritti
per le immagini presenti nella Rivista

CODICE 602

Rivista dell'Istituto Superiore di Studi Musicali
"L. Boccherini" di Lucca

n. 12 - anno 2021 - nuova serie

s i l l a b e

INDICE

Editoriale di Sara Matteucci	7
LA PAGINA DEL DIRETTORE DEL CONSERVATORIO di GianPaolo Mazzoli	11
CONTRIBUTI	
Tra musica, poesia e pittura: intorno alla Dante-Symphonie di Franz Liszt di Bianca Maria Antolini	15
Viae Dantis Symphonia Un percorso musicale nella Divina Commedia per voce recitante, coro e orchestra di Antonio Galanti	27
Pamina, Proserpina e Beatrice: inter-testi mitologici e metaforismi danteschi nella Zauberflöte di Mozart di Marcello Nardis	57
Paganini, la chitarra e il Grande Concerto per violino di Gabriele Zanetti	77
Un'ultima versione di Napoli Milionaria: il lavoro di revisione di Rota dopo la prima di Spoleto di Jonathan Brandani	89
Napoleone: la musica, le imperatrici di Monica Guarraccino	105
STUDI SULLA MUSICA A LUCCA	
1921-2021 Centenario Astor Piazzolla Le origini lucchesi di Piazzolla di María Susana Azzi	117
TESI DI LAUREA	
Contemplazione per orchestra di Alfredo Catalani: un esempio di sinfonismo italiano di fine Ottocento di Marco Giovanni Barsella	129

Con questa nuova edizione della Rivista «Codice 602» anche l'Istituto Musicale "Boccherini" può finalmente testimoniare che, dopo oltre un anno di sostanziale stasi per gran parte delle attività culturali, dalla scorsa estate ci sono stati chiari segnali di ripresa anche nel mondo musicale, e dunque nella nostra città. Nonostante le oggettive difficoltà tuttora imposte dalla situazione sanitaria mondiale, nel panorama delle manifestazioni culturali lucchesi dell'ultimo anno hanno avuto rilievo vari eventi musicali, di alcuni dei quali è stato protagonista anche il nostro Istituto. Tra questi si è distinto certamente il grande concerto del 22 luglio scorso nella chiesa di San Francesco, in cui coro e orchestra del "Boccherini" hanno eseguito la celebre Dante Symphonie di Franz Liszt, nell'ambito del festival cittadino LuccaClassica.

Il primo contributo di questa edizione di «Codice 602», dal titolo Tra musica, letteratura e pittura: la Dante-Symphonie di Franz Liszt, a firma di Bianca Maria Antolini, riguarda proprio questa composizione e disserta su come la Commedia dantesca ebbe un ruolo centrale nell'opera del compositore ungherese, stimolando una serie di progetti diversi che approdarono infine alla stesura della Dante-Symphonie nel 1856. La sinfonia fu eseguita anche a Roma nel 1866, nella sala in cui erano esposte le grandi tele della Galleria dantesca; così prese vita quell'aspirazione all'unione fra le arti – letteratura, pittura, musica – che percorse tutto il movimento romantico.

Il 700° anniversario della morte di Dante Alighieri rappresenta ancora un fertile spunto per i due articoli che seguono: il primo, *Viae Dantis Symphonia*. Un percorso musicale nella Divina Commedia per voce recitante, coro e orchestra di Antonio Galanti, illustra un ambizioso progetto, che offre un'interpretazione musicale della Divina Commedia in chiave esegetico-musicale, sulla linea delle indicazioni ermeneutiche dettate dal Centro Lunigianese di Studi Danteschi. L'intervento tratta della genesi dell'opera, dal punto di vista del compositore stesso, con curiosità e informazioni tecniche ed

estetiche, assieme al libretto completo e ad alcune pagine significative della partitura.

Il contributo seguente, Pamina, Proserpina e Beatrice: inter-testi mitologici e metaforismi danteschi nella *Zauberflöte* di Mozart di Marcello Nardis, è invece un coraggioso raffronto in cui, osservando i tre personaggi femminili, si rintracciano una serie di archetipi e modelli trasversali tra ambiti cronologicamente molto lontani tra loro (Mozart, il mondo classico e Dante): la discesa negli inferi, il regno della luce/notte, l'iniziazione, il rapimento, il percorso salvifico della conoscenza. Aspetti quindi di un'Occidente culturale estremamente suggestivo, in cui la tradizione letteraria e la ricezione musicale ancora una volta si confrontano in un dialogo continuo.

La stagione artistica OPEN dell'Istituto Musicale "Boccherini", ospiterà nel 2022 il chitarrista Gabriele Zanetti, con un concerto incentrato su musiche inedite di Niccolò Paganini. Il concerto, che avrebbe dovuto tenersi quest'anno, è stato rimandato a causa delle restrizioni richieste per il controllo della pandemia. Nell'attesa abbiamo dunque colto l'occasione per proporre una panoramica sulla poco frequentata produzione musicale con chitarra del grande musicista genovese, con Paganini, la chitarra e il Grande Concerto per violino, dello stesso Zanetti. Paganini, oltre notoriamente ad esser stato virtuoso del violino, fu anche apprezzato chitarrista ed ebbe particolarmente modo di dimostrarlo anche nella città di Lucca, dove fu al servizio di Elisa Baciocchi, sorella di Napoleone Bonaparte. L'articolo percorre le principali tappe del rapporto tra Paganini e la chitarra, inquadrato nel contesto della composizione musicale chitarristica a cavallo tra Sette e Ottocento, fino ad affrontare il lavoro di ricerca effettuato sul Concerto in mi minore per violino, nella versione per violino e chitarra ritrovata a Genova sempre dall'autore del testo.

Anche il Teatro del Giglio, dopo un anno e mezzo di chiusura forzata, ha avuto finalmente occasione di riaprire il sipario, allietando il pubblico musicale con una nuova produzione lirica, il 25 e 26 settembre scorsi, con la messa in scena di *Napoli Milionaria!* di Eduardo de Filippo e Nino Rota. Con Un'ultima versione di *Napoli Milionaria!*: il lavoro di revisione di Rota dopo la prima di Spoleto, il direttore d'orchestra lucchese Jonathan Brandani, che dopo anni di attività artistica all'estero è tornato nella sua città dirigendo l'Orchestra Giovanile Italiana in questa occasione, ci presenta un affascinante resoconto della scoperta di una versione musicale alternativa dell'opera, successiva al primo ciclo di rappresentazioni, a seguito di una revisione sostanziale di alcune scene da parte dello stesso compositore. Tali modifiche, che Brandani ha elaborato e accolto nella sua interpretazione, sono qui illustrate nel dettaglio al lettore.

In uno dei precedenti articoli abbiamo osservato, di passaggio, come l'era Napoleonica abbia avuto influenza sul mondo musicale, e in particolare modo quello lucchese. Se Napoleone, cantante 'mancato', di cui si

sono appena festeggiati i 200 anni della morte, usava intelligentemente la musica come strumento di propaganda e affermazione del proprio potere, non possono passare inosservate le "bramosie musicali" dell'imperatrice Giuseppina de Beauharnais e l'istinto musicale della giovane Maria Luisa d'Asburgo-Lorena, che seppe ambientarsi con molta facilità nella corte parigina, frequentata dai più importanti musicisti europei del periodo. Con Napoleone: la musica, le imperatrici Monica Guarraccino racconta così l'interesse musicale delle 'donne' di Napoleone, fra tutte la sorella Elisa Baciocchi, Principessa di Lucca dal 1805 e del Granducato di Toscana dal 1809, che contribuì ad arricchire il gusto musicale della Lucca del primo Ottocento.

Non solo Puccini, Boccherini e altri nomi illustri della musica mondiale del passato legano i propri natali e ascendenze alla città di Lucca: anche il tango argentino, nella sua più rinomata espressione, è da ricollegarsi al nostro territorio, patria di origine dei nonni materni di Astor Piazzolla – il cui centenario della nascita, 11 marzo 2021, ha visto riconoscenze, eventi e incontri in tutto il mondo. Per la sezione "Studi sulla musica a Lucca", in 1921-2021 Centenario Piazzolla. Le origini lucchesi di Piazzolla dell'antropologa María Susana Azzi, storia, antropologia e società si amalgamano nel racconto di un artista tanto rivoluzionario nel tango quanto fedele ai canoni della composizione classica, con un occhio al jazz, allo swing e alla musica popolare.

Infine, presentiamo volentieri una delle migliori Tesi di laurea del passato anno accademico: *Contemplazione per orchestra* di Alfredo Catalani: un esempio di sinfonismo italiano di fine Ottocento di Marco Giovanni Barsella. La versione originale per orchestra del brano di Catalani è stata ritrovata nel 1982, anno dell'acquisto da parte del Comune di Lucca per la biblioteca dell'Istituto "Boccherini", dopo oltre 100 anni dalla composizione. L'articolo riassume parte della tesi, in cui Barsella inquadra il brano nel panorama della musica sinfonica italiana di fine Ottocento, ricostruendone la storia e il contesto della prima esecuzione – il primo concerto all'estero dell'orchestra della Scala in occasione dell'Esposizione universale di Parigi nel 1878 – e mostrando tra l'altro come la formazione tra Lucca e Milano sia stata fondamentale per lo sviluppo della scrittura orchestrale di Catalani.

Desidero concludere questa breve presentazione con un ringraziamento a tutti gli autori degli articoli e con un particolare riconoscimento a Giulia Perni della casa editrice Sillabe, per la grande attenzione e cura con cui segue la nostra rivista da anni.

Buona lettura.

Ritrovarsi insieme è un inizio,
restare insieme è un progresso,
ma riuscire a lavorare insieme è un successo.
Henry Ford

È iniziata nel segno di questa citazione la mia nuova avventura da Direttore dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini" per il triennio 2021-2024. Dopo il mio primo incarico dirigenziale svoltosi dal 2009 al 2015, oggi mi ritrovo nuovamente insieme ai miei colleghi ad affrontare nuove sfide e nuovi obiettivi. Primo fra tutti quello del tanto agognato passaggio allo Stato. Sarà un momento epocale e storico per il nostro Istituto, pertanto dovremo essere capaci di interpretare al meglio questo passaggio lavorando su tutte quelle opportunità che la nuova condizione di Conservatorio di Stato potrà offrirci, con un'attenzione particolare alla didattica, ai servizi agli studenti, alla internazionalizzazione, alle politiche di reclutamento, alla ricerca, alla produzione artistica e, infine, alla terza missione.

Dovremo saperci muovere tra tradizione e innovazione e avere il coraggio di allargare i nostri orizzonti verso nuove frontiere del mestiere del musicista, consapevoli della responsabilità che abbiamo nell'offrire ai nostri studenti nuove prospettive e nuove opportunità.

Si apre per noi una nuova fase nella quale dovremo attentamente valutare le possibilità offerte dal "terzo ciclo" dell'alta formazione musicale. Sarà necessario quindi introdurre nella nostra offerta formativa il Dottorato di ricerca, i Master di II livello, i corsi di specializzazione e di perfezionamento che avranno come obiettivo quello di fornire competenze di alta qualificazione superiori a quelle relative al secondo ciclo.

Sarà molto utile investire e migliorare la nostra comunicazione sia verso l'interno che verso l'esterno per aumentare il senso di appartenenza e far comprendere ancora meglio alla città di Lucca l'importanza di avere fra le

proprie mura un'eccellenza musicale in ambito formativo e di produzione musicale: una Università della musica di prestigio internazionale.

Sono fermamente convinto che attraverso un nuovo concetto moderno e museale potremo portare a compimento iniziative che ci permetteranno di valorizzare anche il nostro patrimonio di opere e manoscritti di grande pregio contenuti nella nostra Biblioteca, nonché ampliare e completare le dotazioni del nostro Auditorium per una maggiore fruibilità, una maggiore visibilità e percezione sia esterna che interna del valore formativo e di produzione musicale del nostro Conservatorio.

Ci faremo trovare pronti anche per le celebrazioni Pucciniane del 2024. Faremo orgogliosamente parte del Comitato Nazionale organizzatore insieme al Conservatorio "Verdi" di Milano e con questa sinergia pianificheremo concerti, seminari, master, iniziative congiunte anche con l'importante Archivio Ricordi. Sarà un momento di grande prestigio e visibilità per la nostra Istituzione e per la città che, sono certo, sapremo onorare al meglio.

Anche nel momento delle celebrazioni Pucciniane la nostra Rivista «Codice 602» sarà un prezioso strumento di divulgazione e promozione delle nostre iniziative e della nostra volontà di proporre sempre un consistente approfondimento musicologico e culturale.

Sono quindi felice di ringraziare anche per questo numero di «Codice 602» tutti quelli che hanno contribuito alla realizzazione di questa dodicesima edizione. Una riconoscenza particolare la devo al Direttore della Rivista, la collega prof.ssa Sara Matteucci, per l'impegno, la passione e la professionalità con la quale ha da sempre gestito questo incarico facendo sì che questa nostra importante pubblicazione sia divenuta sempre più negli anni un prestigioso punto di riferimento culturale e musicologico internazionale.

Buon anno Accademico 2021-2022.

M° GianPaolo Mazzoli
Direttore dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "L. Boccherini"

CONTRIBUTI

TRA MUSICA, POESIA E PITTURA:
INTORNO ALLA DANTE-SYMPHONIE DI FRANZ LISZT

di Bianca Maria Antolini*

L'aspirazione all'unione fra le arti – letteratura, pittura, musica – percorre tutto il movimento romantico, ed è particolarmente evidente nella vita e nell'opera di Franz Liszt: vi troviamo non solo la realizzazione di un nuovo tipo di musica, in cui il 'contenuto poetico' viene comunicato con nuove forme musicali e con l'ausilio di un programma, ma anche la ricerca di inedite forme di espressione multimediale.

Nell'opera di Liszt la Commedia dantesca ebbe un ruolo centrale: dalla fine degli anni Trenta in avanti, fu fonte di ispirazione per diverse composizioni, dal pianistico *Fragment dantesque* schizzato in Italia nel 1839, primo nucleo della posteriore *Fantasia quasi sonata*. Après une lecture du Dante (pubblicata nel 1858), alla *Dante-Symphonie* composta nel 1856 a Weimar¹.

Le suggestioni dantesche sono molteplici. Si addensano nel 1838-1839, durante i viaggi italiani di Liszt insieme alla contessa d'Agoult. Nell'estate del 1838 Franz e Marie, in un soggiorno sul lago di Lugano, leggono e

* Bianca Maria Antolini. Professore di Storia della musica al Conservatorio di Perugia fino al 2020, ha insegnato inoltre dal 2001 al 2009 Storia e critica del testo musicale all'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". Ha ideato e diretto il progetto di ricerca sull'editoria musicale italiana promosso dalla Società Italiana di Musicologia, curando il Dizionario degli editori musicali italiani (2 voll., Pisa ETS). Dal 1996 è direttore del periodico annuale di ricerca musicologica «Fonti musicali italiane». Dal 2001 al 2006 è stata presidente della Società italiana di musicologia. Dal 2013 cura le attività editoriali della Società Editrice di Musicologia. Ha svolto un'intensa e continua attività di ricerca, che ha riguardato la storia dell'editoria musicale e i problemi della ricerca sulle fonti, l'organizzazione di teatri d'opera e attività concertistica, la circolazione del melodramma e del repertorio strumentale, la figura sociale e professionale di cantanti e compositori, il dibattito estetico sulla musica e la sua ricezione in ambito critico.

¹ Sulle varie vicende del rapporto di Liszt con l'opera di Dante rimando a B.M. Antolini, *Liszt e Dante: l'unione delle arti nella sinfonia*, in *Musica come pensiero e come azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, a cura di A. Estero, M.G. Sità, M. Vaccarini, Lucca, LIM - Roma, SEdM, 2014, pp. 563-606, con relativa bibliografia. Fra gli studi posteriori si veda M. Storino, *Il soggetto o i soggetti? La Dante-Symphonie di Franz Liszt*, in «AnDante». Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari, a cura di M.T. Arfini e A. Rizzuti, Torino, Università degli Studi di Torino, 2018, pp. 56-87.

commentano passi danteschi. A Firenze, nell'autunno, visitano a Santa Maria Novella «L'Inferno et i cerchi e le bolge di Dante» dipinti dai fratelli Orcagna; poco tempo dopo, nel gennaio 1839, è la volta degli affreschi del Camposanto di Pisa, allora attribuiti ad Andrea Orcagna, con la raffigurazione del Giudizio finale e dell'Inferno². Un'annotazione del febbraio 1839 nel diario di Liszt mostra che le impressioni letterarie e pittoriche avevano cominciato subito a germogliare, facendo immaginare al musicista una serie di composizioni tutte basate sul tema della morte e dell'aldilà: «Se sentirò in me forza e vita, tenterò una composizione sinfonica basata su Dante, poi un'altra su Faust – in tre anni; nel frattempo, farò tre schizzi: Il trionfo della morte (Orcagna), la Commedia della morte (Holbein) e un Fragment dantesque. Anche il pensieroso mi interessa»³. A Roma, dove la coppia si ferma dal febbraio al giugno 1839, si aggiungono ulteriori fonti di ispirazione, grazie all'incontro con i Nazareni, la comunità di pittori tedeschi lì residente dal 1810, che perseguiva un'arte semplice e pia ispirata al primo Rinascimento italiano. Liszt incontrò a Roma Overbeck e altri pittori nazareni, e poté probabilmente visitare una delle loro principali imprese pittoriche, gli affreschi dipinti tra il 1818 e il 1828 nella stanza del Casino Massimo. Qui una sala era dedicata alla Commedia dantesca: Philipp Veit aveva affrescato il soffitto con la raffigurazione dell'Empireo, mentre Joseph Anton Koch, a cui si devono anche molti disegni di soggetto dantesco, raffigurò sulle pareti alcuni momenti salienti dell'Inferno (Dante e le fiere, Minosse e i dannati, Paolo e Francesca, Dante e Virgilio trasportati da Gerione) e del Purgatorio (la navicella delle anime e Dante all'ingresso del Monte Purgatorio, la penitenza dei sette peccati capitali)⁴.

Questa immersione nella totalità dell'arte viene infine dichiarata da Liszt nella lettera a Berlioz, datata da San Rossore il 2 ottobre 1839 e pubblicata il 24 ottobre sulla «Gazette Musicale de Paris», da cui vale la pena di riportare il passo più celebre, che si conclude con il riferimento a Dante:

Il bello, in questo paese privilegiato [l'Italia], mi appariva sotto le sue forme più pure e sublimi. L'arte si mostrava ai miei occhi in tutto il suo splendore; si rivelava a me nella sua universalità e nella sua unità. Il sentimento e la riflessione mi convincevano ogni giorno di più della

relazione nascosta che unisce le opere del genio. Raffaello e Michelangelo mi facevano meglio comprendere Mozart e Beethoven; Giovanni Pisano, Fra Beato, il Francia mi spiegavano Allegri, Marcello, Palestrina; Tiziano e Rossini mi apparivano come due astri dai raggi simili. Il Colosseo e il Camposanto non sono poi così estranei come si può pensare alla Sinfonia Eroica e al Requiem. Dante ha trovato la sua espressione pittorica in Orcagna e Michelangelo; egli un giorno troverà forse la sua espressione musicale nel Beethoven dell'avvenire⁵.

L'infinita ricchezza di spunti che la Commedia dantesca gli presentava spinse Liszt, nel 1845, a progettare un grandioso spettacolo a carattere epico-drammatico, per il quale chiese all'amico poeta Joseph Autran di stendere il testo. L'opera contemplava soli e cori, passi sinfonici, recitativi parlati sostenuti dall'orchestra, interludi orchestrali tra un episodio e l'altro e prevedeva di illustrare così una quantità di figure ed episodi dell'Inferno dantesco, con particolare attenzione ai luoghi di effetto più pittoresco e grottesco: l'incontro di Dante e Virgilio, l'apparizione di Caronte, i poeti antichi Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, il giudizio di Minosse, l'episodio di Paolo e Francesca, l'apostrofe di Pluto (Pape Satàn ...), gli avari e i prodighi condannati a spingere massi con il petto, in cerchio, in mezzo a un concerto di urla, il demone Flegiàs e Virgilio, i diavoli indignati dalla presenza di Dante e Virgilio, il messo celeste che canta i suoi anatemi contro i demoni, gli eresiarchi, i Centauri, l'arrivo al lago di sangue ribollente in cui nuotano tiranni e conquistatori, la foresta dei suicidi, Capaneo, i simoniaci e il papa Nicolò III, la processione degli indovini, l'arsenale veneziano, la marcia dei demoni nel canto dei baratieri, il racconto di Ulisse, i lamenti di Maometto, il gigante Nemrod con il suo «alto corno», il conte Ugolino.

Per realizzare un simile progetto Liszt voleva affiancare alla musica – oltre a macchinismi scenici – ogni mezzo di tipo visivo. Nella lettera a Autran del 14 maggio 1845 il compositore scrive che dramatizzando il poema

ci si potrebbe giovare della messinscena, rendere sensibile agli occhi del pubblico tutto il viaggio di Dante e Virgilio [...]. C'è una combinazione di diorama, poesia e musica (senza contare i macchinismi che bisognerebbe cercare di non complicare troppo) di effetto nuovo e a mio parere sicuro sullo spettatore curioso [...]. L'orchestra potrebbe riempire tutti gli intervalli del cammino dei due poeti e si raggiungerebbe così l'illusione dei sensi e dello spirito⁶.

2 M. Storino, *Le Triomphe de la mort: il Totentanz di Liszt come espressione dell'unità delle arti*, in *Music and the Figurative Arts in the Nineteenth Century*, ed. by R. Illiano, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 361-387.

3 Riportato in Antolini, *Liszt e Dante*, op. cit., p. 566; vedi anche Storino, *Le Triomphe de la mort*, op. cit. Tutte le composizioni immaginate avranno nel corso degli anni successivi la loro realizzazione musicale da parte di Liszt, anche in diverse versioni.

4 A. Uguccioni, *Episodi pittorici a Roma: dal Casino Massimo alla Sala Dante di Palazzo Poli, in Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, a cura di E. Querci, Torino, Umberto Allemandi & C., 2011, pp. 111-117.

5 Cito dalla trad. it.: F. Liszt, *Divagazioni di un musicista romantico*, a cura di R. Meloncelli, Salerno-Roma 1979, p. 184.

6 La lettera è pubblicata in B. de Miramon Fitz-James, *Liszt et la Divine Comédie*, in «Revue de Musicologie», XXII, 66-67, 1938, pp. 81-93: 83-84.

Qui compare per la prima volta nei progetti lisztiani il riferimento a una nuova modalità della visione che si stava affermando da qualche anno: il diorama, in cui l'illuminazione dei quadri creava effetti di mutamento continuo e progressivo, coinvolgendo il pubblico con una stupefacente capacità illusionistica nella riproduzione della realtà.

Evidentemente troppo complesso, l'*Inferno* di Liszt e Autran si arenò. Ma Liszt non rinunciò a proporre nuovamente la sua interpretazione della *Commedia*, trovando un'alleata entusiasta nella nuova compagna della sua vita, la principessa Carolyne Sayn-Wittgenstein. Il nuovo progetto dantesco, questa volta sinfonico, si colloca nel momento cruciale della svolta personale e professionale del 1847. In una lettera del 6 ottobre 1846, citando un verso di Dante, Liszt aveva scritto che era «giunto il momento (Nel mezzo del cammin di nostra vita – 35 anni!) di rompere la crisalide del virtuosismo e lasciare pieno volo al mio pensiero»⁷, abbandonare quindi la carriera di virtuoso e abbracciare quella di compositore. Dopo alcuni mesi (autunno 1847 - gennaio 1848) passati nella tenuta della principessa a Woronince, l'approdo di Franz (e Carolyne) fu la corte di Weimar, dove Liszt assumerà l'incarico di Kapellmeister del Granduca nel febbraio 1848.

Nei mesi trascorsi a Woronince, la *Commedia* fu nuovamente protagonista. Carolyne ebbe la capacità di infiammare la fantasia di Liszt a nuove grandiose sperimentazioni: il punto di partenza per la nuova concezione lisztiana della musica strumentale fu proprio il poema dantesco. Liszt intendeva realizzare un'unione delle arti con l'inserimento della pittura e della parola cantata: la pittura doveva accompagnare la sinfonia con quadri tipo diorama («dioramaartig»), e il canto (un coro alla fine dell'opera) doveva annunciare nel mistico *Magnificat* il superamento della sofferenza nella raggiunta beatitudine. I quadri dovevano rappresentare, nel più stretto contatto con la poesia, contemporaneamente alla sinfonia, l'*Inferno* e il *Purgatorio* con il cammino dell'anima sempre più puro e più chiaro verso le sfere celesti fino al mistico riflesso della delizia in Dio, così che questa parte oltremontana della poesia doveva essere accolta non solo ed esclusivamente per mezzo della rappresentazione spirituale di questo, ma essere compresa attraverso l'orecchio e gli occhi⁸.

Per realizzare i quadri che avrebbero costituito il diorama, Franz e Carolyne pensavano di rivolgersi a Buonaventura Genelli, che proprio in quel periodo, tra 1846 e 1849, stava pubblicando una serie di 36 incisioni tratte da disegni ispirati alla *Commedia*, in singole edizioni di 4 tavole per volta, poi editi complessivamente nel 1849 con dedica al principe Giovanni di

Sassonia (il traduttore tedesco della *Divina Commedia*). Genelli si era formato a Roma negli anni Venti, per stabilirsi poi a Monaco nel 1832. Le esperienze romane – dalla scultura antica al Michelangelo della Sistina, fino agli affreschi di Koch del Casino Massimo – ebbero una significativa influenza sul pittore berlinese. Le tavole dantesche di Genelli, disegnate a contorno, selezionano 16 episodi dell'*Inferno*, 12 del *Purgatorio* e 8 del *Paradiso*. La scelta si basò «su figure ed episodi che presentavano un alto grado di drammaticità oppure erano caratterizzate da una forte presenza di figure favolose o mitologiche. Inoltre egli scelse di illustrare parti del testo che permettessero una certa continuità narrativa tra le singole tavole»⁹. Così, per esempio, i contorni relativi all'*Inferno* comprendono: Dante e Virgilio sulla barca di Caronte, la liberazione dei patriarchi dell'antico Testamento nel limbo, il giudizio di Minosse, Paolo e Francesca (due tavole), Dante e Virgilio sulla barca del demone Flegiàs e Filippo Argenti, l'incontro con Farinata degli Uberti, Dante attraversa la palude stigia in groppa al centauro Nesso, 4 tavole con i diavoli di Malebolge (canti XXI e XXII), gli ipocriti e Caifa, un diavolo che sottrae a san Francesco l'anima di un monaco del suo ordine (Guido da Montefeltro), Bertran de Born, la morte di Ugolino.

Ancora una volta però le aspirazioni multimediali di Liszt si scontrarono con gli eccessivi costi necessari alla realizzazione del diorama. Non sembra che Genelli abbia mai realizzato le immagini necessarie¹⁰ e, per ciò che riguarda la musica, benché le idee musicali della sinfonia fossero già nate nei mesi di Woronince, Liszt la lasciò da parte per qualche anno. Solo nel 1856 riprese a lavorarci e portò a termine la composizione in poco tempo, nella primavera-estate di quell'anno. In ottobre, Liszt andò a Zurigo a trovare Wagner, a cui la sinfonia è dedicata. I due musicisti ebbero modo di parlare della loro musica; Liszt poté ascoltare brani dalla *Walkiria* e Wagner la *Sinfonia Dante* che Liszt gli eseguì al pianoforte.

La prima esecuzione pubblica ebbe luogo al Teatro di Corte a Dresda, il 7 novembre 1857, diretta dallo stesso Liszt, con scarso successo, quasi un fiasco, 'riparato' poi da una esecuzione a Praga l'11 marzo 1858: questa può essere considerata la vera prima esecuzione della *Dante*, rimaneggiata sulla base dell'esperienza di Dresda, e

9 A. Ippolito, *L'Inferno nel ciclo dei Contorni danteschi* di Buonaventura Genelli, in «Dante e l'arte», I, 2014, pp. 241-270: 245, a cui si rimanda per una trattazione complessiva di questo ciclo.

10 Benché sia Liszt, sia la principessa Sayn-Wittgenstein siano stati in contatto con Genelli nel corso degli anni Cinquanta, non c'è alcun esplicito accenno nella loro corrispondenza a un coinvolgimento del pittore in questo progetto. Su questo si veda anche il capitolo Liszt dioramatistische Musik in A. Mungen, «BilderMusik». Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilders als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert, Remscheid, Gardez!-Verlag, 2006, pp. 300-321, e la nota 123.

7 Correspondance entre Franz Liszt et Charles Alexandre Grand-duc de Saxe, publiée par La Mara [Marie Lipsius], Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909, p. 8.

8 La sola fonte che ci racconti di questo progetto è la biografia di L. Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, II, 1887, pp. 16-24.

proposta al pubblico con un programma ispirato da Carolyn e redatto da Richard Pohl. La lettura del programma mostra che Liszt si concentrò su pochi episodi della Commedia: nell'Inferno, dopo l'avvio con la riproduzione in partitura – nel Lento introduttivo – dei versi immaginati da Dante alle porte dell'aldilà (Per me si va nella città dolente / Per me si va nell'eterno dolore / Per me si va tra la perduta gente) la musica esprime genericamente le smanie e bestemmie dei dannati, finché si arriva all'episodio di Paolo e Francesca, dove il dialogo di Dante con Francesca è affidato al recitativo strumentale che porta al bellissimo Andante amoroso. Il successivo personaggio dantesco cui il programma fa esplicito riferimento è il violento e superbo Capaneo, uno dei sette re che assediaron Tebe; e a questa sezione succede un ritorno ai tormenti infernali.

Nel secondo tempo il racconto musicale si snoda attraverso l'arrivo di Dante e Virgilio al monte del Purgatorio, con il rapimento davanti al «dolce colore d'oriental zaffiro»; l'arrivo della barca con le anime condotta dall'Angelo; il pentimento che si esprime con la preghiera del Padre nostro, in forma di corale, e i superbi che espiano la loro colpa girando in tondo con un masso sulla schiena (qui Liszt introduce una fuga). A conclusione dell'opera, le voci femminili di soprani e contralti intonano il Magnificat, seguito da un inno Alleluja e Osanna che rimanda al canto degli angeli, dei santi e dell'intero universo.

Lasciamo da parte adesso per un attimo la vicenda lisztiana e trasferiamoci a Roma, dove negli stessi anni Cinquanta stava nascendo un ambizioso progetto di divulgazione dantesca. Il protagonista è un imprenditore marchigiano, Romualdo Gentilucci, negoziante di stampe e di musica e soprattutto editore di raccolte di incisioni diffuse a dispense. Nel 1854-1856 commissionò al pittore Filippo Bigioli una serie di illustrazioni di episodi della Commedia da allegare alla Trilogia dantesca. Poema epico melodrammatico in tre parti ricavato dal testo della Divina Commedia e posto in musica per l'Imperiale Teatro Italiano di Parigi dal maestro F.G. De Liguoro. Il manoscritto del testo della Trilogia con 28 tavole a penna acquerellate in chiaroscuro è oggi conservato nel fondo Piancastelli della Biblioteca comunale di Forlì¹¹. Federico Guglielmo De Liguoro era un compositore amico di Gentilucci, di scuola napoletana, allievo di Tritto, autore fino a quel momento di alcune opere di scarso successo e di varia musica sacra¹². Nel 1855 vari giornali annun-

ciarono che De Liguoro era stato scritturato dal Théâtre-Italien per rappresentare la Trilogia dantesca nella stagione 1856-1857, e misero in luce la grandiosità dell'opera (che univa alle caratteristiche consuete del melodramma la parte sinfonica, mimica e coreografica), e della costosa messinscena richiesta. Nel 1856 De Liguoro si recò a Parigi per i preparativi della rappresentazione, portando con sé anche i disegni di Bigioli; ma il contratto venne invalidato, il compositore perse la causa intentata di conseguenza, e della Trilogia dantesca non sembra si abbiano ulteriori notizie (se mai era stata completata)¹³. Diversa invece la sorte dei disegni di Bigioli, che furono alla base di una più fortunata Galleria Dantesca, costituita da ventisette grandi tele (6 x 4 metri), eseguite a finto arazzo con colori vegetali direttamente sulla tela senza imprimitura, e realizzate su bozzetti di Bigioli da lui stesso e da alcuni collaboratori. I soggetti scelti per le tele rappresentavano momenti salienti del poema dantesco, non molto diversi peraltro da quelli scelti da Genelli per i suoi disegni: diciassette erano tratti dall'Inferno (Dante smarrito nella selva; Dante alla vista delle tre belve; Dante e Virgilio alla porta dell'Inferno; Caronte al tragitto delle anime; Gli Spiriti magni ai campi elisi; Giudizio di Minosse; Paolo e Francesca nella bufera; Ciaccio fra gl'ingordi; Strazio di Filippo Argenti; L'Angelo sgrida i demoni di Dite; L'Arche di Dite e Farinata; Capaneo fra li violenti contro Dio; Furore de demoni acquetato da Malacoda; Gl'ipocriti e Caifasso; Beltram del Bornio; Ugolino e Ruggeri nell'Antenora; Lucifero nella Giudecca); otto dal Purgatorio (Virgilio e Dante dinanzi a Catone; La nave governata dall'Angelo; I due poeti e le anime intenti al canto di Casella; Dante sopra l'aquila d'oro; L'Angelo a custodia del Purgatorio; I superbi caricati di pietre; Matelda nel Paradiso terrestre; Il carro di Beatrice), due dal Paradiso (Il trono della Vergine e Il trionfo della Divinità).

L'intento di Gentilucci era di usare la pittura per meglio diffondere la conoscenza del poema dantesco: «perché così quelle stupende concezioni, aperte fin qui solo all'intelletto dei pochi, entrassero per gli occhi nella mente e nel cuore dell'universale; e s'allargasse in più ampio giro la gloria del Poeta Cristiano»¹⁴.

1854, e uno Stabat mater per soprano con accompagnamento di quintetto e pianoforte. Le opere teatrali rappresentate furono: Raffaello e la Fornarina, Napoli, Teatro Nuovo, 1848; Baschina, Milano, Teatro Carcano, primavera 1853, su libretto di Piave. Cfr. «Gazzetta Musicale di Milano», 1854, p. 143; ivi, 1856, p. 71.

13 Cfr. «Gazzetta Musicale di Milano», 1856, p. 63. Sulla causa si veda «Annales de la propriété industrielle artistique et littéraire. Journal de législation, doctrine et jurisprudence françaises et étrangères», tome IV, 1858, art. 359.

14 B.M. Antolini, La musica nelle celebrazioni del sesto centenario dantesco, in Il mito di Dante nella musica della nuova Italia (1861-1914), a cura di G. Salvetti, Milano, Guerini, 1994,

11 Dante. La visione dell'arte, catalogo della mostra (Forlì, 30 aprile - 11 luglio 2021), a cura di G. Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, E.D. Schmidt, Cinisello Balsamo, Silvana, 2021, pp. 280-281, nn. 117 e 118. Ringrazio Mariateresa Storino per la segnalazione.

12 De Liguoro, che aveva fatto studi musicali anche in Germania, fu direttore delle bande militari borboniche. Le sue principali opere sacre sono un Requiem in memoria dei militari napoletani caduti in guerra nel 1848 e 1849, eseguito a Napoli nel 1850 e a Parigi nel

Le tele vennero esposte tutte insieme per la prima volta il 7 febbraio del 1861 a Palazzo Altieri, sede dell'Accademia dei Quiriti: qui Gentilucci aveva fatto allestire una platea e una sorta di palcoscenico con una grande cornice nella quale le tele, contenute in enormi cilindri, venivano srotolate una alla volta, mentre giovani eruditi leggevano i relativi versi danteschi. Un riflettore proiettava sul fondo una luce quasi perpendicolare, mentre un pianoforte riempiva il momento dello srotolamento di ogni quadro. L'illuminazione aveva un ruolo significativo:

la luce artificiale, che tutta versandosi nelle tele copriva d'un'ombra misteriosa il vasto ambiente produssero un certo fremito e meglio direbbesi un effetto magico [...]. Dire dell'effetto che produsse il successivo svolgersi delle tele l'improvviso apparire della luce elettrica per animare di un chiarore imponente le tele che esprimono il trono della Vergine e il trionfo della Divinità [...] sarebbe difficile impresa¹⁵.

Non così possiamo dire dell'intervento musicale, ridotto a pura sonorizzazione dei tempi morti dell'esposizione. Nel 1861 a Palazzo Altieri furono organizzate trentatré esposizioni a pagamento, durante le quali le tele venivano mostrate l'una dopo l'altra una sola volta al giorno a orario fisso. Agli spettatori veniva distribuito un opuscolo con i versi della Divina Commedia, con didascalie che collegavano i diversi episodi in un racconto continuo. In occasione del Natale di Roma, il 21 aprile 1861, l'Accademia dei Quiriti organizzò nella sala dove si esponevano le tele un'accademia letteraria che aveva per oggetto i quadri danteschi, inframmezzata da musica vocale e strumentale (non meglio specificata) eseguita dagli accademici quiriti: anche in questo caso la musica ebbe un ruolo del tutto tradizionale e accessorio, ben lontano da ogni tipo di sperimentazione e di ambizione alla connessione tra le arti.

Va anche rilevato che gli elementi di modernità dell'impresa, legati

al suo intento di divulgazione 'popolare', furono spesso criticati: c'era chi vedeva una somiglianza della Galleria con il Panorama (simile al Diorama), e questo avrebbe compromesso la dignità della pittura storica e quindi silito l'opera dantesca; mentre altri accusarono Gentilucci di voler fare una baracconata.

La Galleria fu esposta nell'autunno del 1861 a Firenze e nel 1862 a Londra, con disastroso esito finanziario. Gentilucci tuttavia non si perse d'animo e nel 1864 intraprese un viaggio per tutta Europa al fine di raccogliere le sottoscrizioni per costituire una Società anonima per la proprietà e la gestione della Galleria Dantesca. L'operazione ebbe successo, e Gentilucci poté approfittare delle imminenti celebrazioni per il sesto centenario della nascita di Dante nel 1865 per l'inaugurazione, questa volta «con il concorso delle tre arti sorelle: poesia, pittura, musica». Infatti l'inaugurazione della Galleria – slittata all'anno successivo 1866 – si effettuò con l'esecuzione della *Dante-Symphonie* di Liszt, celebrando oltre all'incontro tra le diverse arti anche la concordia tra arte italiana e arte 'alemana'.

Liszt, lasciata Weimar, si era stabilito a Roma nel 1861, e con qualche interruzione vi rimase per tutto il decennio. Qui non solo seguì alcuni allievi pianisti come Giovanni Sgambati, ma si adoperò per sostenere i giovani musicisti romani nella conoscenza e nella diffusione del repertorio strumentale tedesco classico-romantico. Era regolarmente ospite dei salotti aristocratici e diplomatici della città, e certo Gentilucci – nel rivolgere a Liszt l'invito a concedere l'esecuzione della sua sinfonia – ebbe anche in mente l'attenzione e la curiosità che il compositore suscitava a Roma. Liszt accettò volentieri, raccomandando soltanto di predisporre qualche pagina esplicativa dell'argomento poetico della sinfonia, da diffondere presso il pubblico a guisa di programma.

La Galleria Dantesca si inaugurò quindi il 26 febbraio 1866 a Palazzo Poli presso la Fontana di Trevi con l'esecuzione della *Dante-Symphonie* diretta da Sgambati a capo di una imponente orchestra di 75 strumentisti e di un coro di 25 elementi. Il 3 marzo il concerto venne replicato. La stampa ufficiale romana elogiò la composizione di Liszt per l'arditezza della concezione e la sublimità della realizzazione, e mise in rilievo la capacità del musicista di rendere tutti i diversi sentimenti espressi nella Commedia. Rilevò anche il successo di pubblico, sebbene fosse stato messo di fronte a un tipo di musica cui non era abituato. Altre testimonianze invece sottolinearono la difficoltà di comprensione della musica lisztiana da parte dei musicisti romani: «Liszt prova qui adesso una Sinfonia Dante, che nei prossimi giorni deve essere eseguita. Si tratta, come tutte le sue cose, di vera musica dell'avvenire, che agli italiani non suonerà

pp. 33-51: 44. Cfr. anche M.A. Storniello, *La Galleria Dantesca. Vicende e allestimenti*, in Filippo Biglioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo di Città, 18 luglio - 11 ottobre 1998), a cura di G. Piantoni, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1998, pp. 148-61, con la riproduzione di alcuni bozzetti. All'intento della divulgazione dantesca si può ascrivere l'edizione in fascicoli quindicinali (a formare tre volumi, il II dei quali dedicato a Gentilucci) della Commedia con meticoloso commento di Domenico Venturini, uscita nel 1865-1866. Venturini è autore di un sonetto sulla Sinfonia Dantesca di Liszt pubblicato sull'«Osservatore Romano» il 2 marzo 1866. Vedi su questo L. Och, *Un'interpretazione multimediale della Commedia inattuata: La Dante-Symphonie di Franz Liszt*, in *La presenza di Dante nella cultura del Novecento*, a cura di A. Castaldini e V. Senatore Gondola, Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, 2017, pp. 123-141: 135-139.

15 A. Tomassi, *La Galleria Dantesca esposta al pubblico nella sala di palazzo Altieri il giorno 7 febbraio 1861*, in «L'Album. Giornale letterario e di Belle Arti», XXVIII, 1862, pp. 19-20.

troppo bene. Ha perciò molta difficoltà nelle prove, e i musicisti dicono: «Non si capisce niente»¹⁶.

L'esposizione della Galleria Dantesca e l'esecuzione della sinfonia di Liszt rispondevano inoltre all'impostazione che la Roma (ancora per poco) pontificia aveva voluto imprimere alle celebrazioni del sesto centenario, in contrapposizione a quella di Firenze: se le celebrazioni fiorentine avevano fatto di Dante un precursore dell'Unità nazionale quelle romane ne vollero mettere in luce l'aspetto universale e cattolico.

Per la vita musicale romana si trattò di un evento di grande rilievo. Nel corso del 1866 furono organizzati quattro concerti 'popolari' nella sala annessa alla Galleria Dantesca o nella Galleria stessa, con repertorio sia classico-romantico tedesco sia italiano, avviando una consuetudine che farà della Sala Dante la più importante sala da concerto di Roma capitale. Inoltre, le due esecuzioni della Dante-Symphonie spinsero Sgambati a progettare una stagione di concerti sinfonici, fino ad allora assente a Roma. Così, il 6 dicembre 1866 ebbe luogo alla Galleria Dantesca la «Prima Accademia Sinfonica», diretta da Sgambati, con l'ouverture dell'Oberon di Weber e l'Eroica di Beethoven, replicati nella «Seconda Accademia Sinfonica» del 18 gennaio 1867. Liszt partecipò attivamente a questo progetto (ne parla a vari suoi corrispondenti nelle lettere dell'autunno 1866), che definì «une conspiration de concerts» e che doveva far conoscere ai romani tutte le sinfonie di Beethoven e replicare ancora la Dante-Symphonie. Purtroppo sembra che il pubblico romano non corrispose alle aspettative e si dovette ancora aspettare del tempo per 'istituzionalizzare' i concerti sinfonici a Roma, con l'attività, a partire dal 1874, sempre presso la Sala Dante, della Società Orchestrale Romana diretta da Ettore Pinelli. Il 6 dicembre 1881, dopo una nuova esecuzione della Dante-Symphonie nella stagione della Società Orchestrale Romana, Liszt poté registrare con soddisfazione il completo successo per quanto riguardava l'esecuzione, e il favorevole atteggiamento del vasto pubblico, che 15 anni prima, scrive il compositore, l'aveva giudicata una «trama bizzarra».

Le aspirazioni a una diversa e più moderna unione di pittura, poesia e musica, con l'uso di strumenti come il diorama, sono rimaste, nel caso lisztiano, allo stato di progetto, arrivando soltanto a un esteriore accostamento come nel caso della Galleria Dantesca. Ma l'idea di unire la musica lisztiana a forme inedite di recitazione e visione della

Commedia dantesca continuò a circolare, tanto che, ormai a quindici anni dalla morte del compositore, la famosa attrice Giacinta Pezzana pensò di proporla per l'Esposizione universale di Parigi del 1900:

Da parecchi anni mi sono dedicata allo studio del poema dantesco e sentite quale sarebbe il mio progetto. Venire a Parigi, verso il settembre, per darvi delle Serate dantesche completandole con la musica di Liotz [sic] scritta sull'Inferno. Di più, per attirare anche la parte di pubblico volgare, aggiungere ai canti delle proiezioni luminose, secondo l'ambiente delle Cantiche. Luce persa per l'Inferno, verdognola per il Purgatorio, e biancocilestrina pel Paradiso¹⁷.

E il progetto lisztiano di unione tra poesia, pittura e musica nel nome di Dante ha affascinato anche anni più recenti, che hanno visto più di un tentativo di realizzarla, unendo all'esecuzione musicale della Dante-Symphonie proiezioni di immagini in movimento oramai consentite dalla tecnologia dei nostri tempi¹⁸.

17 A. Petrini, Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana, Torino, Accademia, 2012, p. 163.

18 Nel 1984 (27 e 28 settembre) a Rotterdam la Dante-Symphonie fu eseguita, diretta da James Conlon, con la proiezione di diapositive dei disegni di Genelli preparate da Willem Vos; nel 1994 la Sagra Malatestiana di Rimini ha esposto alcune tele della Galleria Dantesca di Bigioli durante uno spettacolo dedicato a Francesca da Rimini con letture dantesche e l'esecuzione, accanto alla sinfonia lisztiana, della Francesca da Rimini di Antonio Bazzini; sempre alla Sagra di Rimini, nel 2003, la sinfonia di Liszt è stata eseguita (dir. G.G. Rath) con proiezioni video di immagini della Commedia tratte dai cicli di Genelli e di Bigioli. Recentemente, la Sagra Malatestiana del 2021 si è inaugurata con l'esecuzione della sinfonia di Liszt (dir. M. Benzi) accompagnata da proiezioni che hanno utilizzato i Contorni di Genelli.

16 Kurd von Schlözer, lettera del 21 febbraio 1866, citata in N. Dufetel, «Italia und Germania». Les séjours italiens de Liszt (1837-1839 et 1861-1886), in «Etudes germaniques», 63, 2008, pp. 449-471: 463. Una successiva lettera del 2 gennaio 1867 menziona l'esecuzione dell'Eroica «che il pubblico peraltro non sembra aver compreso del tutto»; ibidem.

VIAE DANTIS SYMPHONIA
UN PERCORSO MUSICALE NELLA DIVINA COMMEDIA
PER VOCE RECITANTE, CORO E ORCHESTRA

di Antonio Galanti*

Preludio

La parola 'pendolarismo' è in genere associata a un qualcosa di negativo: persone assonnate, con la faccia lunga, che sono costrette a svegliarsi presto, di notte, per recarsi sul posto di lavoro.

Per quasi trent'anni sono stato anch'io un pendolare extra-regionale: da Pontedera ai conservatori di Avellino, Salerno, Cosenza, Genova, Udine e Sassari. Gli ultimi quattro lustri, fresco di concorso, mi recavo ad Alessandria, per svolgervi la titolarità in Armonia, contrappunto, fuga e composizione.

A quel tempo, dalla fine del secolo scorso, all'andata prendevo l'intercity Livorno-Torino, salendo a Pisa. Via via che passavano le settimane, la frequentazione del mezzo faceva sì che i volti dei passeggeri assumessero una sembianza sempre più familiare, sino a divenire persone amiche con

* Antonio Galanti nasce a Volterra nel 1964. Compositore e organista, studia al Conservatorio di Firenze con C. Prosperi, G. Sacchetti e M. Mochi. Si diploma in Pianoforte, Composizione, Organo, Strumentazione per banda e Musica corale. All'Università di Pisa consegue la laurea magistrale in Lettere, con tesi in Storia della musica. Ottiene il Primo premio al VII Concours Suisse de l'Orgue, Svizzera, il Primo premio al XXXI Festival Musica Antiqua, Belgio, e il Terzo premio al XVIII International Edvard Grieg Competition for Composers, Norvegia. Vince il Concorso per esami e titoli, a cattedre, nei conservatori di musica (Ministero della Pubblica Istruzione, 1990), per quattro insegnamenti. Dopo la docenza di Organo e composizione organistica nei conservatori di Avellino, Cosenza, Udine e Sassari e di Armonia contrappunto fuga e composizione al Conservatorio di Alessandria, dal 2017 è titolare di Composizione al Conservatorio di Firenze. Oltre che proprie composizioni pubblica cd, saggi, monografie e edizioni critiche. Il suo catalogo comprende oratori, musica sinfonica, per strumento solista e orchestra, vocale, strumentale da camera, per strumenti soli, anche antichi, e trascrizioni e orchestrazioni. Cura l'edizione critica di musiche dei secoli XVIII-XIX per orchestra e per tastiera. Cura la rubrica Recensioni musiche per il mensile «Suonare news».

cui condividere il piacere della conversazione e gli sciagurati giorni in cui i minuti di ritardo del convoglio erano mal tollerabili.

Lo scompartimento a sei posti era quasi sempre occupato da consueti compagni di viaggio: chi saliva a Viareggio (l'amico Remo Pieri, a quel tempo collega ad Alessandria e ora titolare di Clarinetto a Lucca), chi a Sarzana, chi a Spezia, chi a Rapallo e chi a Genova. Le discese, naturalmente, non erano le stesse per tutti. La tratta più lunga, ad ogni modo, era la mia. Ero il primo a salire e l'ultimo a scendere: il posto al finestrino nella direzione di marcia, però, non me lo toglieva nessuno!

Gli argomenti erano vari: il più delle volte rilassati o scherzosi, certo, come si conviene in viaggio, ma non mancavano conversazioni dal carattere composto e serio. Si era formato, insomma, un salotto itinerante, piacevole e, forse, bonariamente invidiato da chi, passando nel corridoio, gettava un fugace sguardo all'interno dello scompartimento.

Genesi

Da Spezia a Genova, fra gli altri, saliva Mirco Manuguerra, fondatore e presidente del Centro lunigianese di studi danteschi.

Il Centro lunigianese di studi danteschi è un'associazione spezzina, che ha per scopo lo studio e la valorizzazione della biografia e dell'opera dantesca, con particolare riferimento alla cosiddetta 'Lunigiana Storica'. L'Associazione si fa promotrice di una propria scuola: propone, infatti, una soluzione allegorica generale della Divina Commedia come espressione del neoplatonismo maturo, anticipando la grande stagione rinascimentale.

Manuguerra, dunque, dopo un po' seppe come mi chiamavo, che ero musicista e, fra l'altro, compositore. Un giorno mi propose di musicare la Commedia o, meglio, di comporre un lavoro ispirato al sommo poema, proprio per conto del Centro lunigianese. Iniziammo a conversare in modo approfondito sull'argomento. A un certo punto mi confidò che tutto il suo amore per Dante era sbocciato quasi all'improvviso, dopo aver letto degli scritti di Livio Galanti sul grande poeta.

Livio Galanti (1913-1995), lunigianese, nativo di Pozzo di Mulazzo, fu tra l'altro un noto dantista. Si ricorda, fra tutti, il soggiorno di Dante in Lunigiana. Con studio originale sulla predizione fatta al Poeta da Corrado Malaspina (1985), vincitore del concorso nazionale dantesco del 1965 indetto dalla rivista «Cultura e Scuola», in occasione del settimo centenario della nascita dell'Alighieri.

Dopo un breve silenzio, dunque, risposi a Manuguerra che, per l'appunto, anche mio padre Arnaldo era lunigianese, nativo di Busatica di Mulazzo (cinque minuti da Pozzo), che Livio Galanti era suo zio e, di conseguenza, mio prozio. Appena sentì questo, Mirco trasalì, perché pensava che il mio cognome fosse comune a quello di Livio solo per una fortuita

coincidenza. Questa scoperta avrebbe ancor più determinato la volontà, da parte nostra, di portare a termine il progetto su una composizione ispirata alla Divina Commedia.

Interludio

Non sono molti, nella storia della musica, i lavori ispirati in toto alla Commedia. Fra le espressioni più note al grande pubblico troviamo la lisztiana Dante-Symphonie (1855-1856), dove, però, i movimenti di «Inferno» e «Purgatorio» non sono seguiti da un vero e proprio tempo conclusivo per il Paradiso. Di recente, poi, è uscita La Divina Commedia Opera Musical. L'uomo che cerca l'Amore (2007) di Marco Frisina, su libretto di Gianmario Pagano, che però si colloca nel genere, per l'appunto, dell'opera musical.

Sembra, dunque, che un'interpretazione musicale completa in chiave classica, sinfonica e corale del poema sacro, anche se riguardante la sola struttura generale, non sia stata ancora presentata.

Ogni compositore ha un proprio *modus operandi*. Alcuni iniziano da un'idea (l'ispirazione?), che può essere ritmica, melodica, armonica o contrappuntistica, timbrica o formale. Subito dopo sentono il bisogno di abbracciare, seppur in modo approssimativo, tutta l'opera, individuando a grandi linee quello che sarà poi lo sviluppo e l'epilogo.

Anch'io mi associo a questa maniera di procedere. Non a caso, tutto il progetto che riguarda questa mia composizione sulla Divina Commedia, da un punto di vista concettuale ed ermeneutico, è stato preso in considerazione e attentamente vagliato prima della stesura musicale. La pianificazione del lavoro è stata suggerita proprio dal già citato Centro lunigianese di studi danteschi, nella persona di Mirco Manuguerra.

In effetti, il Centro Lunigianese aveva già ideato la Via Dantis. Si tratta di una trasposizione della cristiana Via Crucis, come formula itinerante di *Lectura Dantis* in nove stazioni, dalla «selva oscura» alla «Visio Dei». È lo stesso Manuguerra, infatti, a suggerirmi il titolo per il mio lavoro: *Viae Dantis Symphonia*.

Il progetto, dunque, è stato lungamente meditato attraverso un'iniziale analisi comparata dell'opera dantesca, sia musicale sia poetica. Si dovrebbe fondare, perciò, su principi generali mirati e precisi, che dovrebbero garantire coesione e coerenza fra ispirazione poetica e interpretazione compositiva.

La *Viae Dantis* si presenta in un unico, ampio gesto, senza soluzione di continuità: un intenso percorso di elevazione che dal caos infernale procede in modo sempre più serrato e ordinato verso la sublimità paradisiaca. Questo rigore, per quanto possibile, si fonda sulla trasposizione musicale di determinati momenti dell'ascensione dantesca, realizzandosi anche attraverso risposdenze temporali tra le differenti parti dell'opera.

Struttura

I testi della *Viae Dantis Symphonia* sono tratti dalla *Divina Commedia* e da inni e antifone gregoriani. Seguendo le indicazioni di chi scrive, sono stati selezionati da Mirco Manuguerra.

La durata della *Viae Dantis* si aggira sull'ora e un quarto.

L'organico comprende 3 flauti (III anche ottavino), 3 oboi (III anche corno inglese), 3 clarinetti in si bemolle (III anche clarinetto basso in si bemolle), 3 fagotti (III anche controfagotto), 4 corni in fa, 3 trombe in si bemolle, 3 tromboni e basso tuba.

Assai nutrita è la sezione delle percussioni, che richiede almeno quattro esecutori: timpani, armonica a bicchieri di cristallo (Musical Glasses), xilofono, vibrafono, campane tubolari (Tubular Bells), campanelle a vento di cristallo (Glass Wind Chimes), triangolo, albero di campanelle (Bell Tree), sonagli a forma di bubbole (Sleigh Bells), piatti a mano (Cymbals), tamtam, castagnette a macchina (Concert Castanets), frusta (Whip), maracas, ragnella (Ratchet), templeblocks, cassa chiara (Snare Drum) e grancassa sinfonica (Bass Drum).

Seguono poi arpa (eventuale raddoppio), voce recitante (uomo o donna) o 2 voci recitanti ad libitum (uomo e donna), coro a 4 voci miste (SATB) e archi. Quest'ultimi suonano spesso divisi: nel finale della *Viae Dantis*, addirittura, ogni arco ha una parte indipendente. Seguendo la partitura, perciò, è fondamentale che la sezione degli archi non abbia un numero di esecutori inferiore alla classica successione di 12 violini I, 10 violini II, 8 viole, 6 violoncelli e 4 contrabbassi.

Lo Schema 1 riporta il modello concettuale generale: ossatura della *Viae Dantis Symphonia* e guida alla stesura della parte compositiva.

Il lavoro è diviso in otto parti, di lunghezza variabile, numerate da cifre romane. Alle tre cantiche corrispondono, in modo più marcato, i numeri III, V e VII: «Inferno», «Purgatorio» e «Paradiso».

Queste tre parti, a loro volta, sono suddivise in quattro sezioni, numerate da cifre arabe: 1) Caos, 2) Condanna, 3) Pena e 4) Giustizia per l'«Inferno»; 1) Pentimento, 2) Castigo, 3) Ricordo e 4) Amore per il «Purgatorio»; 1) Bontà, 2) Premio, 3) Felicità e 4) Poesia per il «Paradiso».

Ogni cantica, poi, è preceduta da un Prologo, che occupa i numeri II, IV e VI. Il tutto, ancora, è incasellato dal «Preludio», al numero I, e dalla «Visio Dei», l'Estasi, al numero VIII.

Le parti o sezioni, per quanto riguarda l'organico utilizzato, sono caratterizzate da un particolare impiego strumentale e vocale: soli archi per il «Preludio» e la Poesia, voce o voci recitanti per i prologhi, coro per le sezioni dispari delle cantiche e sola orchestra per quelle pari.

Dal punto di vista scenografico, infine, dovrebbero essere previste diverse tonalità di luce, ben dislocate nel luogo in cui avviene l'esecuzione, in modo da coinvolgere direttamente anche il pubblico. A poco a poco,

Schema 1

STRUTTURA					
Parti		Sezioni		Organico	Colore
I	PRELUDIO	(1)	(Preludio)	Archi	Nero
II	INFERNO (I)	(1)	Prologo (I)	Recitante	Rosso
III	INFERNO (II)	1	Caos	Coro	
		2	Condanna	Orchestra	
		3	Pena	Coro	
		4	Giustizia	Orchestra	
IV	PURGATORIO (I)	(1)	Prologo (II)	Recitante	Verde
V	PURGATORIO (II)	1	Pentimento	Coro	
		2	Castigo	Orchestra	
		3	Ricordo	Coro	
		4	Amore	Orchestra	
VI	PARADISO (I)	(1)	Prologo (III)	Recitante	Azzurro
VII	PARADISO (II)	1	Bontà	Coro	
		2	Premio	Orchestra	
		3	Felicità	Coro	
		4	Poesia	Archi	
VIII	VISIO DEI	(1)	Estasi	Orchestra	Bianco

senza soluzione di continuità, gradualmente e, per quanto possibile, impercettibilmente, si dovrebbe passare dal colore nero del «Preludio» al rosso dell'«Inferno», al verde del «Purgatorio» e all'azzurro del «Paradiso», concludendo con il bianco luminoso dell'Estasi finale.

Caratteristiche

La *Viae Dantis Symphonia*, dunque, è un ambizioso progetto, che offre, in chiave esegetico-musicale, un'interpretazione della Divina Commedia di Dante Alighieri, sulla scorta delle indicazioni ermeneutiche dettate dal Centro Lunigianese di Studi Danteschi.

Va subito precisato che il termine 'sinfonia' non ha nulla a che vedere con l'omonimo genere-forma di stampo Sette-Ottocentesco. L'opera, come sopra accennato, è qui divisa in otto parti e tre di queste, che riprendono più da vicino le cantiche del poema dantesco, sono suddivise in quattro sezioni. Non sono previste pause, soste, o intervalli: le parti non corrispondono a movimenti separati, ma il tutto si sussegue senza soluzione di continuità.

L'interprete, l'esecutore e l'ascoltatore sono chiamati a intraprendere la via verso la sintesi e l'unità, attraverso un vero e proprio percorso musicale di 'purificazione'. Il cammino esegetico da compiere passa attraverso una scrittura compositiva eterogenea e, al tempo stesso, concorde, che cerca di contraddistinguere marcatamente le varie parti del poema.

In un solo, ampio panorama, sono affrontate diverse tipologie stilistiche: dall'aleatorietà alla neo-modalità, dalla post-tonalità alla misteriosa essenza delle corde madri, sia in modo autonomo sia con commistioni fra generi. La scrittura, quindi, pur in una ricercata omogeneità di fondo, utilizza linguaggi diversificati e varie tecniche compositive, che dovrebbero essere funzionali alle situazioni poetiche e musicali che, di volta in volta, si vengono a creare.

Non mancano echi del passato, ma non sembra possibile, tuttavia, accostare l'intera *Symphonia* né a un periodo storico né, tantomeno, a un preciso autore. I principi fondamentali sui quali poggia il lavoro non sembrano trovare riscontro in altri ambiti: l'opera, in misura principale, fa riferimento solo a sé stessa.

Data per scontata una visione idealmente e complessivamente omogenea, i diversi tipi di scrittura, però, richiamano anche un approccio diverso, se non contrastante, fra una situazione musicale e l'altra, fra un 'quadro' e l'altro. Ciò è marcato anche dal centro tonale, che si sposta regolarmente, ma continuamente, sfruttando le polarizzazioni di tutti i gradi della scala cromatica.

Il linguaggio è perlopiù discorsivo e, di pari grado, coinvolge tutti gli strumenti, senza privilegiarne alcuni invece di altri. Il livello tecnico richiesto per ogni singolo esecutore, però, non è di tipo virtuosistico-trascendentale, in quanto si è cercato di valorizzare maggiormente l'insieme rispetto ai singoli interventi: i soli classicamente intesi, perciò, sono limitati al minimo indispensabile. Più che parti a solo, infatti, sono presenti linee indipendenti, in cui lo strumentista di riferimento mantiene sì una propria connotazione, ma senza prevalere sull'insieme.

Per l'esecuzione, in generale, deve essere utilizzata, con discrezione, una certa flessibilità, specialmente negli interventi della voce recitante.

Oltre alle luci, infine, potrà essere allestito un sobrio impianto scenografico, per scandire in modo evidente la successione delle parti e delle sezioni dell'opera, in contrasto con l'andamento regolare e graduale delle luci e dei colori: un allestimento essenziale, ma assolutamente efficace e coinvolgente.

Il «Preludio»

Il «Preludio», in mi, apre il percorso della *Symphonia*. Rappresenta il cammino dell'uomo, attraverso una progressiva purificazione, verso l'ascesi. Il passo è lento, ma inesorabile e non conosce cedimenti: una sorta di 'basso andante' aggravato.

Un solo violoncello, all'inizio, propone un basso ostinato di otto misure, tutto per grado congiunto. Il basso si ripete, simbolicamente, per nove volte. Ad ogni ripetizione si arricchisce da un punto di vista strumentale e contrappuntistico. Tutto il «Preludio» è affidato ai soli archi.

L'Esempio 1 mostra una porzione del divenire di questo ispessimento: al violoncello solo si aggiungono tutti gli altri violoncelli, poi le viole, i violini II, i violini I e i contrabbassi. Ogni nuovo ingresso strumentale, eccetto che per i contrabbassi, introduce nuove linee melodiche, fino a giungere a quattro parti indipendenti ma complementari, che si contrappuntano, semplicemente, nota contro nota. Ogni linea è dotata del proprio climax e anticlimax.

Il tutto crea un'atmosfera di attesa e trepidazione, che sfocia, con un pedale di mi affidato ai contrabbassi, nel Prologo dell'«Inferno».

I prologhi e la voce recitante

Tutta la *Viae Dantis*, dal primo Prologo, iniziando con un andamento volutamente lentissimo, è interessata da una generale, progressiva accelerazione. Questa riflette in musica la velocità di rotazione dei cieli del Paradiso, nella concezione astronomica dantesca. Il movimento dei nove cieli, infatti, aumenta sempre più via via che si distanziano dalla Terra e si avvicinano a Dio. I cori angelici, corrispondenti ai nove cerchi dell'Empireo, orbitano analogamente attorno a Dio con velocità sempre più elevata, in rapporto alla maggiore vicinanza da Lui. In musica, questa accelerazione è ottenuta, principalmente, con parti e sezioni sempre meno lunghe e l'utilizzo di figure e figurazioni sempre più brevi.

I tre prologhi, anche se non contigui, sono idealmente collegati. Anch'essi, naturalmente, partecipano di questo movimento rotatorio e in accelerazione. Corrispondono ai numeri II, IV e VI e introducono le parti più ampie connesse alle cantiche (III, V, VII).

C
25

VI. I.
VI. II.
Vle.
Vc.
Cb.

D
33

VI. I.
VI. II.
Vle.
Vc.
Cb.

E
41

VI. I.
VI. II.
Vle.
Vc.
Cb.

Esempio 1, «Preludio»

La presenza della voce recitante caratterizza inequivocabilmente i prologhi, essendo richiesta solo in queste parti. La voce recitante, perciò, introduce le parti dell'opera direttamente connesse alle cantiche attraverso evocazioni di fasciose, coerenti atmosfere. Queste sono perseguite con la declamazione di versi, opportunamente selezionati, tratti dalla Divina Commedia.

Gli interventi della voce recitante – Esempi 2, 3 e 4 – sono contrappuntati con fasce sonore e sovrapposizioni armoniche affidate ai soli archi. In questo modo si ottiene una sorta di collegamento al «Preludio»: reale con il primo Prologo e ideale con il secondo e terzo.

Il senso di accelerazione è qui ottenuto, principalmente, dalla velocità di recitazione, data dal numero di versi declamati in un determinato tempo.

Nel Prologo dell'«Inferno» (Esempio 2), infatti, gli interventi della voce recitante si limitano a un solo endecasillabo per volta, da declamare in nove minuti secondi. Si possono osservare, in partitura, dei numeri cerchiati al di sopra del sistema: essi indicano la durata di ogni misura espressa in secondi.

Spostandoci in quello del «Purgatorio» (Esempio 3), poi, il tempo a disposizione per la declamazione rimane lo stesso, ma i versi da recitare sono due di seguito: la velocità di recitazione, perciò, raddoppia. Nel Prologo del «Paradiso» (Esempio 4), infine, un'intera terzina è declamata nel medesimo tempo, triplicando così la velocità rispetto all'inizio.

L'ultimo endecasillabo del Prologo paradisiaco, «l'Amor che move il Sole e l'altre stelle», è sì isolato – unica eccezione –, ma la velocità di recitazione rimane invariata, dato che deve essere declamato in tre secondi, come per ciascun verso di questa parte.

Per l'esecuzione, se le voci recitanti sono due, obbligatoriamente uomo e donna, converrebbe alternarle o unirle seguendo il carattere dei versi.

Il coro e le sezioni corali

Il coro è presente nelle sezioni dispari delle parti corrispondenti alle cantiche (III, V, VII): in tutto sei. Il testo affidatogli è ripreso da inni e antifone gregoriani, citati da Dante nella Commedia: *Vexilla Regis prodeunt* per l'«Inferno», *Te lucis ante terminum* e *Summae Deus clementiae* per il «Purgatorio», *Regina coeli laetare, alleluia* per il «Paradiso».

Anche per l'uso del testo, via via che si procede nell'esecuzione, si assiste a una mirata evoluzione, dal disordine e dell'incompletezza infernali all'ordine e alla compiutezza paradisiaci: dalle sole consonanti e dall'impossibilità di espressione e comunicazione linguistica al vocabolo, dalla frase di senso compiuto al dissolvimento della parola nella musica pura e nel silenzio luminoso del suono eterno. In questo percorso si manifestano anche

71

Rec. (demoniaca)
«Seminator di scandalo e di scisma».

78

Rec. (demoniaca)
«Raphèl mai amèt te zabì almi».

(allarme calmo)
«Vexilla regis prodeunt inferni».

Esempio 2, Prologo (I)

analogie e contrapposizioni, di vario grado e su varia scala (Schema 2).

Il primo numero riservato al coro, Caos (III, 1), non prevede l'uso del cantato, ma solo del parlato. Utilizza esclusivamente consonanti, espresse graficamente in forma di trascrizione fonetica (Esempio 5): [sc], [m], [n], [g] e così via. L'esecuzione prevede il suono tenuto o articolato, in quest'ultimo caso sempre a piacere. L'egocentrica affermazione del sé, causa prima dello scompiglio infernale, si realizza musicalmente anche con la dinamica a beneplacito di ogni 'cantore', senza badare al rapporto con gli altri esecutori e l'insieme.

31

V. Rec. (soave)
Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti e intenerisce il core.

36

V. Rec. (solenne)
Due angeli con due spade afocate / che ne la faccia l'occhio si smarrì.

Esempio 3, Prologo (II)

A Caos si contrappone specularmente l'ultima sezione corale, Felicità (VII, 3), nella quale sono utilizzati solo vocalizzi, tutti sulla lettera 'a' (Esempio 6). Le divisioni all'interno delle sezioni corali non producono contrasti o fratture, ma concorrono tutte a esaltare l'unità finale attraverso la varietà delle parti vocali.

Il secondo numero del coro, Pena (III, 3, Esempio 7), è poi legato al penultimo, Bontà (VII, 1, Esempio 8): per analogia, in entrambi è utilizzata la prima o unica strofa del testo di riferimento. Nel «Paradiso», tutta l'antifona Regina Coeli laetare, alleluia è cantata regolarmente e ordinariamente.

91211

15

Rec.

Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvemi tre giri / di tre colori e d'una contenenza.

VI. I.

VI. II.

Vle

Vc.

Cb.

10121110

18

Rec.

VI. I.

VI. II.

Vle

Vc.

Cb.

Esempio 4, Prologo (III)

Schema 2

CORO				
Parti	Sezioni	Testo	Caratteristiche	Scrittura
III INFERNO	1 Caos	Fonetica	Solo consonanti (non vocali)	Contrappunto?
	3 Pena	Vexilla Regis (inno)	Testo completo (moto retrogrado)	Polifonia?
V PURGATORIO	1 Pentimento	Te lucis (inno)	Solo sillabe toniche (una parte: un verso per strofa)	Omofonia (spezzata)
	3 Ricordo	Summae Deus (inno)	Tutte le sillabe (una parte: una strofa per inno)	Omofonia (intera)
VII PARADISO	1 Bontà	Regina coeli (antifona)	Testo completo (moto ordinario)	Polifonia!
	3 Felicità	Vocalizzi	Solo vocali (non consonanti)	Contrappunto!

Esempio 5, Caos

40

Esempio 6, Felicità

A. Galanti, V.D.S., Inferno, Pena © 2018 sillab e

Esempio 7, Pena

A. Galanti, V.D.S., Paradiso, Bontà © 2018 sillabe

Esempio 8, Bontà

Nell'«Inferno», però, la prima strofa dell'inno corrispondente, Vexilla Regis prodeunt, è espressa per moto retrogrado, utilizzando una tecnica presumibilmente praticata anche dagli esponenti del cosiddetto 'rock satanico'.

Vexilla Régis pródeunt,
Fúlget Crúcis mystérium:
Qua víta mórtem pértulit,
Et mórte vítam prótulit

diventa, perciò,

Tílutorp mátiv étrom te,
Tílutrep métrom átv auq,
Muíretsym Sícurc tégluf:
Tnúedorp Síger allíxev.

L'accento tonico, all'interno di ogni singola parola, risulta spostato in modo simmetrico: da «régis» a «regís» per il conclusivo, cancrizzante «síger», da «pródeunt» a «prodeúnt» per il definitivo «tnúedorp», da «mystérium» a «mysteríum» per «muíretsym». Se in un trisillabo la sillaba tonica è quella centrale, l'accento, per simmetria, rimane invariato – «vexilla», ad esempio, diventa «allíxev» –, così come, naturalmente, nei monosillabi.

Non va dimenticato che anche Dante, per bocca di Virgilio, nell'incipit del Canto XXXIV dell'Inferno utilizza in senso rovesciato il primo verso di questo celebre inno.

Le ultime due sezioni in cui è presente il coro, collegate per analogia, sono quelle del «Purgatorio»: Pentimento (V, 1) e Ricordo (V, 3).

A Pentimento corrisponde l'inno Te lucis ante terminum. Sono utilizzate tutte le strofe (tre) del testo. A ogni parte vocale del coro, però, corrisponde un solo e unico verso per strofa. La prima strofa è così suddivisa (Esempio 9): «Te lucis ante terminum» ai tenori, «Ut pro tua clementia» ai soprani, «Sis praesul et custodia» ai bassi e «Rerum Creator, poscimus» ai contralti.

In più, però, si presenta un'altra limitazione, dato che di ogni parola è cantata solo la sillaba tonica: «Té lúcis ánte términum», perciò, diventa «Té lú[...] án[...] tér[...]». Dopo l'infernale negazione dell'idioma e della comunicazione, la lingua, a poco a poco, si riappropria delle proprie facoltà: in generale, la direzione per uscire dal buio infernale è quella giusta, ma c'è ancora molto cammino da fare.

Un miglioramento ulteriore, in questo senso, si ritrova nel successivo Ricordo. A questa sezione corrisponde Summae Deus clementiae. Di quest'inno sono state selezionate le prime quattro strofe. Alle voci, ora, sono affidate tutte le sillabe del testo e, in più, ciascuna parte canta un'intera strofa dell'inno: la prima ai bassi, la seconda ai contralti e così seguitando con i tenori e soprani. L'Esempio 10, per l'appunto, riporta l'inizio della quarta stanza, abbinata alla parte più acuta.

V. PURGATORIO

1. Pentimento

Esempio 9, Pentimento

43

C

Fl.

Ob.

Cl. S^b

Fg. I.

Fg. II.

Cfg.

Cr. Fa.

Tr. S^b

Trb.

Tba.

Sgl.

S.

A.

T.

B.

VI. I.

VI. II.

Vle.

Vc.

Ch.

f, *mf*, *p*, *ff*, *mp*, *sforzando* (*sf*)

Ut, qui - que ho - ras noc - ti - um nunc con - ci -

Esempio 10, Ricordo

Alle sei sezioni destinate al coro, mantenendo sempre gli stessi legami per analogia o contrasto tra la prima e l'ultima, la seconda e la penultima, la terza e la quarta, corrispondono anche diversi approcci stilistici: polivocalità per l'«Inferno» e il «Paradiso», omofonia per il «Purgatorio».

In particolare, Felicità e Caos sono caratterizzati dall'uso del contrappunto, espresso rispettivamente in forma giusta e distorta. Allo stesso modo, Bontà e Pena sono contraddistinte dal procedimento polifonico, sempre in forma retta e falsata. Ricordo e Pentimento, infine, sono entrambi trattati con scrittura omofonica, ma 'intera' per il primo e 'spezzata' per il secondo.

Le sezioni strumentali

Dopo il «Preludio», quindi, le sezioni esclusivamente strumentali sono quelle pari delle parti collegate direttamente alle cantiche: Condanna (III, 2), Giustizia (III, 4), Castigo (V, 2), Amore (V, 4), Premio (VII, 2) e Poesia (VII, 4). La «Visio Dei» sarà trattata a parte. In questo modo, all'interno di «Inferno», «Purgatorio» e «Paradiso» si alternano regolarmente scrittura corale e orchestrale. In più, nella struttura generale, il declamato dei prologhi e l'utilizzo dei soli archi nel «Preludio» e in Poesia interrompono la regolarità della successione strumentale-corale, garantendo una certa varietà nell'avvicinarsi delle parti e delle sezioni.

Analogamente a quelle corali, anche le sezioni strumentali sono collegate per analogia. Nelle prime, la connessione descrive una struttura concentrica e speculare, di tipo binario, dalle estremità verso il centro della composizione: Caos e Felicità, Pena e Bontà, Pentimento e Ricordo. In quelle strumentali, invece, il rapporto, di natura ternaria, si stabilisce su piani paralleli: tutte le seconde sezioni di ogni cantica (Condanna, Castigo e Premio) e tutte le quarte (Giustizia, Amore e Poesia).

Anche l'orchestra, naturalmente, partecipa del generale percorso evolutivo, base e fondamento di tutta l'opera. Per l'organico, ad esempio, la tendenza è quella di spostare il baricentro dagli strumenti di estensione grave a quelli di ambito medio e acuto, utilizzando gli opportuni registri.

Tale direzionalità sfocia pienamente nella sezione della Poesia (Esempio 11). Questa è affidata ai soli archi, divisi, in modo che ogni leggìo abbia una parte indipendente. Su un pedale di mi bemolle dei contrabbassi sono affidate scale ascendenti ai violoncelli, alle viole e ai violini. I disegni scalari sono formati di sei diverse figurazioni: a una misura tratteggiata, infatti, possono corrispondere una minima, due semiminime, una terzina di semiminime, quattro crome, una quintina di crome e una sestina di crome.

The musical score for Example 11, titled 'Poesia', is a complex orchestral arrangement. It features five main sections of staves: VI. I. (Violins I), VI. II. (Violins II), Vle (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabbasso). Each section is divided into multiple staves (e.g., 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10 for VI. I. and VI. II.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, f, mf, cresc., decresc.). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into two main parts, P and Q, indicated by a vertical dashed line. The tempo is marked 'Allegro'.

Esempio 11, Poesia

Le stesse figurazioni sono assegnate a tre legghi contigui, in modo da avere sei insiemi di sei esecutori ciascuno. Sono attribuite agli insiemi secondo l'ordine di durata delle figure che ne fanno parte, dalla maggiore alla minore, iniziando dalla coppia strumentale di ambito più grave: dal terzo leggio dei violoncelli, perciò, al primo dei violini I.

Lo spostamento del baricentro orchestrale, dal grave all'acuto, non avviene, però, in modo lineare: nelle sezioni intermedie, infatti, sono presenti diverse combinazioni strumentali, non necessariamente direzionate, che includono più volte anche la piena orchestra.

La «Visio Dei»

Abbiamo già accennato, in diversi punti, al costante processo evolutivo che accompagna tutta la *Viae Dantis*: un'elevazione della mente e dello spirito attraverso un graduale percorso di purificazione, che inizia nel fango del Caos infernale e si porta, a poco a poco, nel celestiale climax delle scale ascendenti, affidate ai soli archi, in Poesia.

Quando si spalancano le porte della «Visio Dei», però, tutto, per un attimo, sembrerebbe ripiombare nel buio dell'anarchia sonora. In realtà, ci ritroviamo proiettati in un'altra dimensione: quella che, sotto la volontà di Dio, comprende ogni cosa, anche ciò che all'uomo è imperscrutabile.

La visione di Dio, seppur in forma attenuata, non può che essere positivamente sconvolgente per l'essere umano: nessuno, infatti, ha mai visto il volto di Dio nella pienezza della Sua gloria. La «Visio Dei», perciò, vuole musicalmente riflettere la soprannaturale emozione provocata nell'uomo dal raggiungimento della sospirata meta.

Nel gigantesco cluster dell'Estasi (Esempio 12), epilogo, sintesi suprema e punto di convergenza finale, ogni singolo strumento ha una propria parte obbligata. Questa, perciò, è dotata di una propria, peculiare 'personalità' musicale, ma partecipa, al contempo, del risultato sonoro complessivo.

Dopo l'improvvisa esplosione luminosa inizia un graduale, lunghissimo diminuendo, accompagnato da una progressiva e sequenziale rarefazione degli strumenti utilizzati. Alla fine, resta solo il suono prolungato dell'armonica a bicchieri (Musical Glasses), in piano-pianissimo. È la visione ultima di Dante, che si fa portavoce dell'umanità redenta nella contemplazione del mistero trinitario. L'imponente cortina sonora si dirada, come nubi dopo la tempesta, e lascia percepire l'essenza di Dio, che si riflette nel suono diafano, trasparente e ineffabile prodotto dal cristallo.

Va da sé che l'intervento dell'armonica a bicchieri, sin dal forte-fortissimo iniziale, abbia un valore più simbolico che acustico: solo da un ascolto attento e mirato, infatti, si potrebbe percepire questo strumento

VIII. VISIO DEI Estasi

Esempio 12, Estasi

in mezzo al tutti orchestrale. Quando si inizia a sentire più chiaramente il suono prodotto dall'armonica, però, a poco a poco l'ascoltatore acquisisce anche la consapevolezza della sua costante e ininterrotta presenza.

La dinamica termina al niente. Il silenzio conclusivo non è assenza di suono, semmai ne rappresenta l'estrema purificazione. La boeziana musica instrumentalis del «Preludio» iniziale giunge, così, alla sua estrema decantazione: il suono, spinto verso i suoi confini, si fa apparente silenzio e sfocia nella mundana, nell'armonia delle sfere, nella musica universale.

Addenda

Un giorno, durante uno dei miei viaggi alessandrini, chiesi a Manu-guerra un inno da mettere in musica, da inserire in appendice alla *Viae Dantis Symphonia*. Probabilmente avvertivo l'esigenza, tutta ideale, di aggiungere la nona parte (il tre trinitario moltiplicato per tre) alle otto già presenti nella struttura del lavoro.

La settimana seguente Mirco mi consegnò subito un testo originale, scritto da lui stesso, e io lo musicai in poco tempo. La prima versione della *Viae Dantis*, del 2012, prevede proprio la parte dell'«Inno» al numero IX, dopo la «Visio Dei», con funzione di 'commento esterno', alla maniera dei cori nell'antico teatro greco.

Dalla seconda stesura, però – siamo nel 2014 –, si stabilì di non inserirlo più all'interno della *Symphonia*, ma di considerarlo come pezzo separato e indipendente. Questa decisione non fu dettata dalla qualità musicale o testuale dell'«Inno»: dopo un lungo e profondo ripensamento, infatti, si reputò giusto conservare solo il testo originario, ripreso esclusivamente dalla *Divina Commedia* e dai canti liturgici citati da Dante nel suo viaggio oltremondano.

Dopo la grande dissolvenza nell'Estasi finale, infatti, da un punto di vista strettamente musicale non c'è molto altro da aggiungere. Il silenzio conclusivo sancisce la conclusione del percorso di purificazione: il pellegrinaggio perfetto finisce qui.

A quella del 2014, poi, seguirà una terza versione della *Viae Dantis*, del 2015, e quella conclusiva, del 2018. Le varie stesure, ad ogni modo, se non per l'«Inno», non differiscono tra loro in modo sostanziale. L'ultima versione, qui presa in considerazione, è quella pubblicata, nello stesso anno, dalla casa editrice Sillabe di Livorno.

Postludio

Pier Carmelo Galanti, originario della Lunigiana, si trasferì a Montecatini Val di Cecina, vicino a Volterra, dopo aver vinto il concorso per

segretario comunale. Per diletto, fra l'altro, scriveva poesie e si occupava di storia locale. Musicista autodidatta, era direttore della banda comunale, organista e direttore del coro parrocchiale. Compose svariata musica di genere sacro, fra cui messe a più voci, in stile perosiano.

Da lui ho ricevuto i primi insegnamenti di teoria musicale e di pratica organistica. I suoi 'metodi' erano vergati a mano e pensati ad hoc per me.

Pier Carmelo era mio nonno paterno, fratello di Livio Galanti. Il cerchio, dunque, si chiude.

Testi

INFERNO, Prologo

Dalla Divina Commedia,
«Inferno»

Voce recitante

Lucia, nimica di ciascun crudele.

II, 100
(La Giustizia)

Per me si va ne la città dolente.

III, 1
(Ingresso, 1)

Lasciate ogni speranza, o voi ch'intrate!

III, 9
(Ingresso, 2)

Quivi sospiri, pianti e alti guai.

III, 22
(Atmosfera)

Non ragioniam di lor ma guarda e passa».

III, 51
(Gli Ignavi)

Caròn dimonio, con occhi di bragia...

III, 109
(La Pazzia)

Vuolsi così colà dove si puote.

III, 95
(La Ragione Superiore)

Onorate l'altissimo poeta...

IV, 80
(Omaggio ai Classici)

Io venni in loco d'ogne luce muto...

V, 28
(Atmosfera)

Urlar li fa la pioggia come cani.

VI, 19
(Azione della Giustizia)

Pape Satàn, pape Satàn aleppe!

VII, 1
(Spregiativo del Malvagio)

Via costà con li altri cani!

VIII, 42
(Il Cavaliere Implacabile)

O cacciati del ciel, gente dispetta!

IX, 91
(Invettiva ai Malvagi)

Uomini fummo, ed or siam fatti sterpi!

XIII, 37
(Disperazione del Dannato, 1)

Si vede di Giustizia orribil arte.

XIV, 6
(La Condanna Implacabile, 1)

E io, che posto son con loro in croce.

XVI, 43
(Disperazione del Dannato, 2)

Qui vive la pietà quand'è ben morta.

XX, 28
(La Condanna Implacabile, 2)

Vita bestial mi piacque, e non umana.

XXIV, 124
(Tetralogia Satanica, 1,
Uomo bestia)

«Seminator di scandalo e di scisma.

XXVIII, 35
(Tetralogia Satanica, 2,
False culture)

Raphèl mai amèt te zabì almi.

XXXI, 67
(Tetralogia Satanica, 3,
Nova Babele)

Vexilla regis prodeunt inferni.

XXXIV, 1
(Tetralogia Satanica, 4,
Avanzata del male)

La bocca sollevò dal fiero pasto.

XXXIII, 1
(Il Cibo dei Malvagi)

Ahi, dura terra, perché non t'apristi?

XXXIII, 66
(Il Male che si ritorce)

De remi facemmo ali al folle volo.

XXVI, 125
(Tetralogia di Ulisse, 1,
La via erranea)

Più lieve legno convien che ti porti!
 III, 93
 (Tetralogia di Ulisse, 2,
 Il folle consiglio)

Fatti non [fummo] a viver come bruti...
 XXVI, 119
 (Tetralogia di Ulisse, 3,
 Lo scranno usurpato)

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto.
 XXVI, 136
 (Tetralogia di Ulisse, 4,
 La condanna)

Infin che 'l Veltro verrà.
 I, 101-102
 (Avvento della Pax Dantis)

INFERNO, Pena
 Dall'inno Vexilla Regis
 (Venanzio Fortunato),
 retrogradato
 Coro

Tílutorp mativ etrom te,
 Tílutrep metrom ativ auq,
 Muirétsym Sicurc tegluf:
 Tnúedorp Siger allíxev.

PURGATORIO, Prologo
 Dalla Divina Commedia,
 «Inferno» e «Purgatorio»
 Voce recitante

Io son Beatrice, che ti faccio andare,
 vegno del loco ove tornar disio.
 Inf., II, 70-71
 (L'Amore o dell'Eros Platónico)

«Amor che nella mente mi ragiona»
 cominciò egli allor sì dolcemente.
 Purg., II, 112-113
 (Terzetto della Soavità, 1,
 Amore)

Dolce color d'oriental zaffiro
 che s'accoglieva nel sereno aspetto.
 I, 13-14
 (Terzetto della Soavità, 2,
 Atmosfera)

«Salve o Regina», sul verde e sui fiori
 quindi seder cantando anime vidi.
 VII, 82-83
 (Terzetto della Soavità, 3,
 Anagogia dell'Eros)

Vieni a veder Montecchi e Capelletti...
 vieni a veder la tua Roma che piagne.
 VI, 106, 112.
 Il Tema della Guerra)

Era già l'ora che volge il disio
 ai navicanti e intenerisce il core.
 VIII, 1-2
 (Tetralogia Lunigianese, 1,
 Atmosfera)

Due angioletti con due spade afocate
 [che] ne la faccia l'occhio si smarria.
 VIII, 26, 35
 (Tetralogia Lunigianese, 2,
 La Pax Dantis)

Chiamato fui Corrado Malaspina;
 non son l'Antico, ma di lui discesi.
 VIII, 118-119
 (Tetralogia Lunigianese, 3,
 I Malaspina)

Io vi giuro che vostra gente onrata
 sola va dritta e 'l mal cammin dispregia.
 VIII, 127-128, 132
 (Tetralogia Lunigianese, 4,
 L'Elogio assoluto)

Soleva Roma, che 'l bon mondo feo,
 due soli aver, e l'una e l'altra strada...
 XVI, 106-107
 (Gloria della Pax Dantis)

PURGATORIO, Pentimento
 Inno Te lucis ante terminum
 Coro

Te lucis ante terminum,
 Rerum Creator, poscimus,
 Ut pro tua clementia,
 Sis praesul et custodia.

Procul recedant somnia,
 Et noctium phantasmata:
 Hostemque nostrum comprime,
 Ne polluantur corpora.

Praesta, Pater piissime,
 Patrique compar Unice,
 Cum Spiritu Paraclito,
 Regnans per omne saeculum.
 Amen.

PURGATORIO, Ricordo
 Inno Summae Deus clementiae
 Coro

Summae Deus clementiae
 Mundique factor machinae,
 Qui trinus almo numine
 Unusque firmas omnia,
 Nostros piis cum canticis
 Fletus benigne suscipe,
 Quo corde puro sordibus
 Te perfruamur largius.

Lumbos adure congruis
 Tu caritatis ignibus,
 Accincti ut adsint perpetim
 Tuisque prompti adventibus,
 Ut, quique horas noctium
 Nunc concinendo rumpimus,
 Donis beatae patriae
 Ditemur omnes affatim.
 Amen.

PARADISO, Prologo
 Dalla Divina Commedia,
 «Paradiso»
 Voce recitante

Donna, se' tanto grande e tanto vali
 che qual vuol grazia e a te non ricorre
 sua disianza vuol volar senz'ali.
 XXXIII, 13-15
 (La Poesia)

Vergine madre, figlia del tuo figlio,
 umile e alta più che creatura,
 termine alto d'eterno consiglio...
 XXXIII, 1-3
 (Dualismo della Poesia)

Ne la profonda e chiara sussistenza
 de l'alto lume parvemi tre giri
 di tre colori e d'una contenenza.
 XXXIII, 15-17
 (La Trinità)

A l'alta fantasia qui mancò possa;
 ma già volgeva il mio disio e 'l velle
 sì come rota ch'igualmente è mossa,
 XXXIII, 142-144
 (Il Pellegrinaggio Perfetto)

l'Amor che move il Sole e l'altre stelle.
 XXXIII, 145
 (Epilogo)

PARADISO
 Antifona Regina coeli
 Coro

Regina coeli laetare, alleluia:
 Quia quem meruisti portare, alleluia,
 Resurrexit sicut dixit, alleluia.
 Ora pro nobis Deum, alleluia.

PAMINA, PROSERPINA E BEATRICE: INTER-TESTI MITOLOGICI E METAFORISMI DANTESCHI NELLA ZAUBERFLÖTE DI MOZART

di Marcello Nardis*

«[...] ramum hunc Proserpinæ, quæ
proserpentem et erigente se a vitiis vitam innuit,
consacrearet».

GIOVANNI DA SALISBURY
Pol. VIII xxv 420, 28-421, 4.

«E Proserpina misera e dolente
ecco rapidamente è alfin rapita;
e portata a gran corso
dal ferrugineo carro,
non sa, se non piangendo,
a la materna dea chiedere aïta».

G.B. MARINO
La Sampogna, Idillio, V, 841-846.

Königin, «Unglückliche Tochter!
Nun bist du auf ewig mir entrissen».
Pamina, «Entrissen! O fliehen wir, liebe Mutter!
Unter deine Schutz trotz ich jeder Gefahr».

R. «Figlia infelice!

Ora mi sei strappata per sempre».

P. «Strappata! Oh fuggiamo, madre amata!

* Marcello Nardis è tenore e pianista. Insieme con i diplomi di pianoforte, canto e musica da camera, conseguiti nei Conservatori di Napoli, Roma e Firenze, si è laureato con lode in Lettere classiche, in Archeologia cristiana e in Pedagogia musicale presso le Università degli studi di Roma, La Sapienza e di Bologna, Alma Mater e si è perfezionato alla SDA Bocconi e all'Accademia del Teatro alla Scala in Economia e management dello spettacolo. È noto in Italia per la sua frequentazione del repertorio liederistico, sia da cantante che da pianista, e per la sua versatilità con il Teatro musicale moderno e contemporaneo. Protagonista di prime esecuzioni assolute si è esibito sui principali palcoscenici italiani ed esteri: dal Teatro alla Scala all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dalla Fenice di Venezia al San Carlo di Napoli, dal Liceu di Barcellona al Mozarteum di Salisburgo, dalla NCPA di Mumbai alla Stadthalle di Bayreuth, dal New National Theatre di Tokyo alla Carnegie Hall di New York. Ha inciso i Lieder di Liszt con Michele Campanella e la Winterreise con Norman Shetler e Paul Badura-Skoda. Germanista per vocazione consapevole, è presidente della Richard Wagner Verband di Ravello.

Con la tua protezione posso affrontare qualunque pericolo».

E. SCHIKANEDER / W.A. MOZART
Die Zauberflöte, II Aufzug, Auftritt 8.

Pamina, «Ich werde aller Orten
An deiner Seite sein.
Ich selbst führe dich,
Die Liebe leitet mich!».
P. «In tutti i luoghi
sarò al tuo fianco.
Io stessa ti condurrò,
l'amore mi dirige!».

E. SCHIKANEDER / W.A. MOZART
Die Zauberflöte, II Aufzug, Auftritt 27.

«I' son Beatrice che ti faccio andare;
Vengo dal loco ove tornar disio;
Amor mi mosse, che mi fa parlare».

DANTE
Inferno II, 70-72.

Il raffronto di tre personaggi femminili apparentemente tanto lontani ed esplicitamente così diversi tra loro – Pamina, Proserpina¹ e Beatrice – cui la creazione artistica ha riservato una propria autonomia ‘funzionale’ definita e circoscritta, può sembrare audace, esorbitante, forse addirittura scosceso. Ancor di più pensando che queste tre figure prese in esame sono protagoniste di altrettanti contesti ‘poetici’ – da cui non possono prescindere – che risultano essere per genere, ambito e ideazione affatto eterogenei. Secondo quali aspetti è possibile mettere a confronto il libretto di un capolavoro del teatro musicale come la *Zauberflöte*² con un’opera medievale complessa e stratificata quale è la *Divina Commedia*? E cosa in comune hanno le terzine dantesche o le sticomitie del Singspiel mozartiano con la vicenda mitologica di Persefone, la sventurata figlia di Demetra, il cui Inno ‘omerico’, primo della raccolta, rappresenta – insieme all’opera di Esiodo e ai Poemi epici maggiori – l’inizio, per così dire, della letteratura occidentale? Ognuna delle tre figure è portatrice di evidenze tutte ‘simbolicamente’ perspicue, cariche di un’enfasi emotiva riconoscibile e fortemente sintetica, nelle funzioni e nei rapporti qualitativi, onuste di una particolare tonalità affettiva, diremmo eroica (ossia intrisa di eros, secondo la poco nota etimologia platonica del termine

‘eroe’) che ‘scioglie’ il mitologema coagulandolo in paradigma, secondo una alchimia spirituale effusiva che si ‘mantiene’ intatta, ovvero si rinnova e si arricchisce gradualmente nel tempo di nuove formule, combinazioni e ‘convenienze’. Perché, come dice Sallustio, il mito non è mai accaduto, ma è sempre e costituisce, in questo caso, la premessa (nella conferma della sua vitalità) al processo di determinazione di quell’eterno femminino, das Ewig-Weibliche, che da Goethe approda alla psicologia dell’inconscio di Freud, Jung e oltre.

L’intento di questo contributo è quello di porre in evidenza alcuni residui luminescenti di una mineralizzazione culturale (e immaginale) progressiva con cui sono andati definendosi determinati archetipi e il loro ‘utilizzo’ nell’ambito di una ecologia simbolica fortemente condivisa, che procede dal mondo classico e travalica quello illuministico, seguendo linee di forza spesso non immediatamente riscontrabili – perché talvolta esorbitanti i campi stessi, quelli più ‘consapevoli’, della volontà creativa –, alla ricerca di una trasversalità che irraggi contorni lontani di un medesimo contesto e che estenda quanto più possibile i confini di una visione ‘panoramica’ porosa, permeabile alla reificazione metaforica, fitta di occorrenze dia-croniche e dia-topiche.

Le considerazioni che seguono si basano infatti su di una intuizione euristica ‘disponibile’ alla analogia, al raffronto simultaneo di temi ‘migranti’ modellati su materiali ricorsivi conformi tra loro, alla attrazione paronimica, così come alla congiunzione eccentrica di posizioni opposte (op-posizioni) e tollerante nei confronti di una postura solo apparentemente enantiodromica, che non ha l’ambizione di promettere – e permettere, per dirla con Wunenburger – una ‘verità’ meno che mai definitiva. Ne risulta un edificio interpretativo condivisibile e non esclusivo, edificato sulle evidenze (e sopravvivenze) extra ordinem di un comune, ‘continuativo’ paesaggio antropologico profilatosi ‘lungo andare’, secondo una medesima architettura semasiologica. Viene delineandosi un contenuto intuitivo che asseconda le regole di una struttura metaforica profonda, di una ‘tensione interiore’ parallela che intercorre tra i tre soggetti – Proserpina, Beatrice e infine Pamina – in cui l’esperienza dell’una si trasferisce culturalmente in quella dell’altra, secondo uno slittamento identitario, una reciprocità spesso ‘esuberante’ ma non per questo inautentica. In altre parole viene proposta qui una lettura figurale di ricapitolazione paradigmatica, che sia in grado di congiungere il semiotico al simbolico – soggetto agito (Proserpina), soggetto agente (Beatrice), soggetto co-efficiente (Pamina) – e viceversa, secondo una rete di rimandi e suggestioni che si esprime attraverso rituali anche narratologici spesso affini o convergenti: le tre figure condensano su loro stesse l’azione principale, subendola, il ratto di Persefone e la reazione materna; innescandola, Beatrice e l’esperienza ultraterrena di Dante;

1 L’utilizzo della variante Proserpina in vece di Persefone è un volontario richiamo al mondo latino (Virgilio, Ovidio, Apuleio, etc.) premessa diretta a quello dantesco e, verosimilmente, per il tramite della poesia ‘cesarea’, a quello mozartiano.

2 Tutte le citazioni del libretto – tradotte in italiano dall’autore – sono direttamente tratte da Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 19: Die Zauberflöte (BA4553), a cura di G. Gruber e A. Orel, Kassel 2002¹⁰.

accompagnandola, Pamina e il viaggio iniziatico di Tamino, secondo un principio riorganizzativo di attrazione e di astrazione.

La ricerca di quella 'trama nascosta' delle 'cose' – di cui già parla Eraclito³ e cui farà esplicito riferimento lo stesso Dante⁴ – che si pone come cerniera, come limen tra l'apparenza e la realtà, sancisce, anche in prospettiva ermeneutica, la possibilità di contemplare l'ambi-valente, quel non-univoco che ci affranca dal visibile (secondo la lezione fenomenologica di Merleau-Ponty) per volgere lo 'sguardo' all'in-visibile, a ciò che sta 'sotto', quale presupposto primario ed essenziale per una effettiva comprensione (under-stand) e conoscenza. Proserpina, Beatrice – e Pamina stessa – presiedono questo 'limite' – transire limen – questo 'confine', tra-(t)tenute, come sono, tra infero e supero (il regno di Ade – «accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine»⁵, l'oltretomba del Purgatorio verso il quale, dal Paradiso, 'discende' Beatrice e il regno osirico⁶ di Sarastro entro cui è segregata Pamina) e tutte rimandano 'necessariamente' ad un altrove da esperire o da verificare.

L'altrove di Pamina implica la sua stessa assenza – erede diretta di quel Persephone nusquam⁷ coniato da Claudiano; la sua 'entrata in scena' è affidata infatti al ritratto – presenza differita – che le Drei Damen consegnano a Tamino come già pegno d'amore e garanzia di salvezza.

Pamina, nella sua specificità costituisce di per sé un esempio riassuntivo che congiunge in una unica figura gli stimoli immaginali dei precedenti modelli: come Proserpina subisce un 'ratto' da parte di Sarastro (che non vediamo sulla scena) e, come Beatrice, ispira (sicut primus finis) il viaggio salvifico del protagonista.

Entrambe le tre figure condividono la dimensione ctònia (vi è una discesa, una nèkya) e al contempo la funzione odigitria, perché ognuna di esse accompagna una risalita, un 'ritorno', un nòstos rinnovato al mondo

'reale'. Aggiungerò che in questa catabasi tutte loro perdono qualcosa di sé: Proserpina abbandona lo statuto di fanciulla, di kore, per divenire sposa e regina, Beatrice dismette ogni corporeità, per assurgere a «sapienza delle divine cose» ed essere consacrata alla eternità e Pamina, 'crescendo', rinuncia all'amore malato e mendace della madre e lo sostituisce con quello più adulto per Tamino.

È trasversalmente comune ad esse un connotato soteriologico formidabile: Proserpina 'salva' l'alternanza trofica delle stagioni, Beatrice – avatar messianico – indica nella sua epifania quell'eterno consiglio quale unica 'via di salvezza', Pamina 'salva' se stessa e Tamino nel trionfo della loro 'ierogamia' sigizia: erede della Luna è la sposa, erede del Sole è lo sposo. Ed al contempo tutte compiono un processo di individuazione personale: chiaramente di separazione dal precedente stato e, implicitamente, di separazione tout-court ossia, di preparazione del proprio sé.

In aggiunta, le tre individualità femminili sono ognuna epifania di un indicibile: a cominciare da Proserpina, la fanciulla che nessuno può raccontare, àrretos⁸ la 'indicibile' per antonomasia. Perché indicibile? Perché parte di un mistero la cui conoscenza può essere espressa solo attraverso il nome, non attraverso proposizioni: la ragazza che 'traduce' i riti misterici di Eleusi (mistero, mystérion deriva dal greco *mýō*, 'fare silenzio') può essere nominata (attraverso il nome, l'ònoma), non detta. Non è un caso che dal verbo *mýō* derivi anche il nome Muse: si chiamano Muse perché 'iniziano' i mortali alle arti divine⁹ e dai mortali sono invocate. E dall'iniziatico al mistico (per il tramite del 'mistero'¹⁰, appunto) il passo è davvero molto breve per non essere compiuto¹¹. Anche Beatrice garantisce l'impossibilità di trasferire a parole – «significar per verba»¹² quel 'trasumanare' che ella stessa sorveglia. Così Pamina, che assiste alla negazione della comunicazione e ne è ella stessa vittima: «Warum sprach er nicht mit mir?»¹³. D'altro

3 Cfr. Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlino 1906, fr. 54/A20.

4 «O voi che avete gli intelletti sani, / Mirate la dottrina che s'asconde / Sotto il velame de li versi strani!»; cfr. Dante, *Inferno*, IX, vv. 61-63.

5 Cfr. Apuleio, *Metamorfosi*, XI, 23.

6 L'Egitto per tutto il Settecento è considerato un 'aspetto' delle Antichità classiche (greche e romane) che costituiscono di per sé il canone del bello e del durevole. È perciò l'Egitto di Kircher, o quello 'per immagini' di Ignaz Alberti che lo compone mettendo insieme le incisioni di Le Geay e di Piranesi. Rappresentazioni 'esotiche' che influenzano anche il gusto per i giardini, che dopo il modello all'italiana, si aprono al 'neoclassico' e cominciano – tutti – a ospitare un tempietto, sfingi decorative e obelischi. Pensiamo nei pressi di Vienna ai parchi di Vöslau, Schönhau, Machern, Erläss, Neuwaldegg. La conoscenza autoptica del 'vero' Egitto, o almeno la vera 'egittomania' si diffonde solo con le campagne di Napoleone e cioè a partire dal 1802: da quel momento i vari Belzoni, Vivant Denon, lo stesso Champollion fino a Mariette (per l'Aida verdiana) costituiranno l'approccio pre-scientifico al mondo egizio, prima della grande stagione archeologica dei primi anni del Novecento.

7 Cfr. Claudiano, *De raptu Proserpinae*, III, 244, a cura di C. Gruzelier, Oxford 1993.

8 Cfr. Euripide, fr. 63. Nauck, che il lessicografo alessandrino Esichio 'svela' nello scolio essere Persefone (in Hesych. I, 289).

9 Cfr. Diodoro Siculo, *Biblioteca*, 4, 7 e Fozio, *Biblioteca*, 279.

10 Un esempio di conoscenza 'misterica' immediata è fornito dal mondo matematico: la tetraktys di Pitagora (la sequenza dei primi quattro numeri, la cui somma dà il compimento perfetto di dieci), o più semplicemente la tavola pitagorica è già un 'mistero' e, al contempo, una conoscenza. La matematica stessa si sostanzia di una trasmissione di simboli e 'operazioni' rituali che resta del tutto incomprensibile ai non iniziati. Pensiamo al triangolo di Tartaglia, la sezione aurea, la sequenza di Fibonacci e molti altri.

11 Cfr. Clemente Alessandrino in *The Exhortation to the Greeks*, a cura di G.W. Butterworth, Cambridge - London 1948, p. 34.

12 Vedi la celebre epistola a Cangrande in cui Dante parla del linguaggio dell'inconscio: «Quando trascende l'umano modo» (Ep. X, 28-29).

13 Mi riferisco, nell'atto II, scena 27 al dialogo di Pamina con i Drei Knaben. Ma la consegna del silenzio è ricorrente anche in altri momenti dell'opera: «Sprecher: "Auch dir, Prinz legen di Götter ein heilsames Stillschweigen auf; ohne dieses

canto forse sono le prime a non capire, si trovano (o sono poste) in una dimensione eccedente le proprie caratteristiche iniziali, protagoniste involontarie di una 'sacra rappresentazione' che le sbalza sul fondo logico di un sacrum e di un secretum. Confissi precisi che compartiscono la stessa sfera semantica: quello che è sacro è segreto e viceversa. Con uno sviluppo ulteriore: Proserpina, Beatrice e Pamina trovano legittimazione 'culturale', quasi liturgica, direi propriamente eucologica – forse addirittura votiva – nel celebrare la rinuncia, ossia nel sacrificio – sacrum-facere – della propria mondanità: Proserpina cessa di essere la ragazza spensierata che disobbedisce alla prudenza protettiva di Demetra, Beatrice dismette le vestigia di donna cortese, Pamina quella di adolescente perfetta, solerte e fiduciosa, affrancandosi dalla mater-ialità mater-na.

Tutte e tre incarnano nomi parlanti, in funzione di *senhal*¹⁴, profondamente indicativi. A cominciare dalla figlia di Demetra nella doppia accezione, quella greca di portatrice di Luce (Persefone) e quella latina di colei che induce la rinascita (Proserpina¹⁵, da *pro-serpere*); così Beatrice, colei che 'fa beato', 'rende beato'. Interessante notare che il beato di Dante altro non è che l'*òlbios eleusino*¹⁶ (fortunato, felice), il grado pieno di una ascesa verso la rinascita, ossia di una folgorazione noetica, una cum-unione, fusione completa con l'Uno che è l'*ènosis caldaica*¹⁷ e che corrisponde

seid ihr beide verloren. Du wirst Pamina sehen, aber nie sie sprechen dürfen; dies ist der Anfang eurer Prüfungszeit"» (II atto, scena 3).

E oltre:

«Papageno: "Immer still und immer still!";

Drei Damen: "Es plaudert keiner sicherlich!"» (II atto, scena 2);

«Sprecher: "Noch einmal, vergeßt das Wort nicht: Schweigen!"» (II atto, scena 13).

14 Un nome che ne nasconde un altro, o ne implica una funzione: così prima-vera, «prima verrà» in Dante, *Vita Nova*, XXIV, 4.

15 Cfr. Remigio d'Auxerre, *Comm in Mart. Capellam*, I, 81 e segg. in R. Mercuri, *Conosco i segni de l'antica fiamma*, in «Cultura neolatina», XXXI, 1971 pp. 237-293.

16 Folgorazione-illuminazione-compartecipazione-in-fiamma-azione, che lo scoliasta al *De philosophia* di Aristotele definisce *ellàmpsis*. Riporto il passo tradotto da 3 [A 21]^a «Come sostiene Aristotele, che gli iniziati non devono imparare qualcosa, bensì subire un'emozione ed essere in un certo stato, evidentemente dopo essere divenuti capaci di ciò [...]»^b ... ciò che appartiene all'insegnamento e ciò che appartiene alla iniziazione. La prima cosa invero giunge agli uomini attraverso l'udito, la seconda invece quando la capacità intuitiva subisce la folgorazione: il che, appunto, fu chiamato misterico anche da Aristotele [...]»; Aristotele, *De phil.* fr. 15 Ross. (Synes. Dio 10, 48 a: Mich. Psell. Schol. ad Joh. Climac. 6, 171 [Bidez]. Cfr. G. Colli, *La Sapienza greca*, Milano 1977, p. 107; per l'utilizzo del termine *òlbios* cfr. Pindaro, fr. 137 Snell (Clem. Alex. Strom. 3, 3, 17) e nella forma superlativa *trisòlbios*, (Tre volte felici! Coloro che vanno nell'Ade dopo aver contemplato questi misteri). Cfr. Sofocle, fr. 837 Pearson (Plut. *De audiend. poet.* 4, 21 f).

17 Cfr. M. Psello, *Oracoli caldaici*, a cura di S. Lanzi, Milano 2014. È appartenuto a Michele Psello il testo del *Corpus hermeticum* (quello della *Tabula smaragdina*, per capirci) che verrà in pieno Rinascimento acquistato da Lorenzo de' Medici e tradotto in seguito da Marsilio Ficino, il più 'cristiano' dei filosofi.

(intatto) all'aggettivo *froh* della *Zauberflöte*¹⁸ massonica, così come utilizzato con valore consacrato nel coro finale. Meno intuitiva la analisi del nome Pamina per il quale tento io qui una etimologia. Confrontando il nome 'arcadico' Pamela – inventato in pieno Cinquecento da Sidney e consacrato da Richardson nell'omonimo romanzo epistolare (e poi da Goldoni) – che vorrebbe indicare un 'tutto-canto', 'tutta-melodia', da un ipotetico Pan-mèlos, con il nome Filomena (in cui *ménos* in greco significa forza vitale, coraggio), si potrebbe stabilire un suggestivo calco onomastico: Pan-ménos (*Pan-mína), ossia la ragazza 'tutto-coraggio', eroina per eccellenza: e sembra calzarle a meraviglia, ancor di più in confronto con l'anti-eroe Tamino.

Tutte loro sono partecipi di una logica della ulteriorità: Proserpina varca le tenebre, Pamina ci convive, Beatrice addirittura le vince. Solo per i principi e «le Principesse delle Tenebre», affermava Alfred Jarry, «non sono poi così scure le tenebre»¹⁹, quasi che un transito nella neritudine, nel buio della coscienza sia necessario allo sviluppo del proprio Io: così come nella camera oscura l'impressione fotografica diventa immagine reale e prende forma plastica. Dal negativo al positivo, dall'ombra alla luce. Attraverso la pulsione e la impulsione Proserpina, Beatrice e Pamina condividono un *connaitre par peur*, una conoscenza per paura: blocchi, percorsi, saturazioni e occlusioni da superare. O da scegliere. In un quasi continuo scompenso logico spartiscono una misteriosa identità di mezzo e di fine che ribadisce quel nesso mitico di scambio ed olocausto, deposito cumulativo formidabile, piani inclinati e slittamenti acceleranti attraverso cui si delinea una metafisica fortemente sperimentale (è l'epica dell'attraversamento, del *Von-über-gehen*, dell'oltre-passare) secondo una ontologia materiale – immergersi nella totalità, calarsi nel fondaco oscuro della esperienza – che contiene il principio acentrato di metamorfosi. È la materia vivente ricondotta al suo stadio più nero²⁰. Tutte e tre sono espressione di una religiosità

18 Le fonti 'dirette' del libretto dell'opera sono indicate principalmente in due opere letterarie *Lulu*, oder die *Zauberflöte*, di August Jakob Liebeskind, apparso solo due anni prima, nel 1789 (cfr. A.J. Liebeskind, *Lulu*, o il flauto magico, Roma 2000) e il celebre romanzo filosofico-massonico *Séthos* dell'Abate Jean de Terrasson pubblicato a Parigi nel 1731 che l'autore spaccia per una traduzione da un apocrifo greco a cui già si era ispirato Mozart nella composizione del *Thamos, König in Ägypten* del 1773. Del *Séthos* Matthias Claudius realizza 'sempre' nel 1777 (vedi nota 54) una traduzione in tedesco. Un modello diretto di Terrasson è chiaramente costituito dalle *Metamorfosi* di Apuleio, tradotte in tedesco 'solo' nel 1783 da August Rode. Cfr. J. d. Terrasson, *Sethos*, storia o vita tratta da monumenti inediti dell'antico Egitto tradotta da un manoscritto greco, nella versione italiana di V. Ferrario, Milano 1820.

19 Cfr. A. Jarry, *Ce que c'est les Ténèbres*, «La Plume», Parigi, 1903, pp. 546 e segg.

20 Per la interessante nozione di «identità contraddittoria» (*soku-hi*) e di luogo (*basho*) della filosofia della Scuola di Kyoto – categorie, coefficienti imprescindibili nell'approccio 'epistemologico' alle figure di Proserpina, Pamina e Beatrice – rimando al saggio di Tiziano Tosolini introduttivo a Nishida Kitarō, *Bashoteki ronri to shūkyōteki sekaikan*, 1945; cfr. N. Kitarō, in trad. it. *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, Palermo 2005.

intensissima: religio nel senso proprio latino di religere, cioè fare attenzione. E diventano diacone del loro proprio culto. Del resto il rito (che del culto è il confine) trova un giustificativo ontologico nella sua medesimezza (Selbigkeit) che rende 'abitabile' la realtà nuova, 'conoscibile'; la stabilizza nella in-finità, delocalizzandola secondo molteplici assi di risonanza che diventano materia poetica o drammaturgica. E se da un lato Proserpina se-dotta (nel senso di portata con sé) rappresenta una modalità passiva («desolata et infelicis rapinae preda» come dice Apuleio²¹, si arrende ad Ade che fa il suo destino), Beatrice se-ducente incarna, al contrario, una modalità attiva (è lei a determinare il destino di Dante, già a partire dalla Vita Nova), Pamina se-duttiva istituzionalizza una modalità sintetica e partecipativa (orienta il destino di Tamino e vi prende, al contempo, parte). D'altro canto, la distanza (alias la separazione, la Trennung²² o, peggio, l'abbandono²³ e il conseguente ricongiungimento / disvelamento / agnizione) è necessaria all'esperienza di tutti i tipi di amore – dalla grecità al pieno Rinascimento – ed è proprio nello spazio di queste due fasi, la partenza e il termine (finis, o tèlos)²⁴ che si colloca il 'racconto amoroso'. È una tradizione narrativa (e tematica) che, procedendo dalla novella milèsia, attraversa il romanzo erotico²⁵ di Caritone, di Achille Tazio quello 'pienamente' ellenistico di Longo Sofista o Eliodoro, che influenza l'elegia latina di Tibullo e Propertio (pensiamo alla fortuna – accanto alle Metamorfosi – del carteggio amoroso delle Eroidi ovidiane), impregna di sé tutto il Medioevo (tradizione trobadorica, lirica cortese e dolce stilnovo), passa per Boccaccio, per la fabula picaresca di Cervantes e trasuda nel teatro barocco, doppiando Shakespeare²⁶ fino a raggiungere, musicalmente parlando, – pensiamo solo al topos di Orfeo – Monteverdi e lo stesso 'riformatore' Gluck. 'Iniziazione' e 'amore' costituiscono un binomio perfetto, 'classico' appunto, validissimo per le tre esperienze narrative legate a Proserpina, Beatrice e Pamina, già verbalizzato con scintillante chiarezza nel noto passo platonico del Simposio:

A queste dottrine d'amore, orbene, anche tu forse, Socrate, potrai essere iniziato, al grado perfetto e visionario dei misteri d'amore (tà télea kai eoptikà)²⁷.

21 Cfr. Apuleio, *Metamorfosi*, IV, 24.

22 Tamino und Pamina: "Wie bitter sind der Trennung Leiden! / Pamina, ich muss wirklich fort! / Tamino muss nun wirklich fort!"; cfr. *Die Zauberflöte*, II atto, scena 9.

23 Il topos dell'abbandono di Didone, declinato da Virgilio a Ovidio.

24 Cfr. Platone nel *Cratilo* (Platone, *Cratilo*, 403 c) dove il fine è parente della fine.

25 Segnalo che la prima attestazione del genere 'romanzo' fu scoperta solo nel 1893 da Ulrich Wilcken che datò il *Romanzo di Nino e Semiramide* al I secolo a.C. Cfr. U. Wilcken, *Ein neue griechischer Roman, «Hermes»*, XXVIII, Berlino 1893.

26 Basti solo pensare a *The Tempest* o a *The Winter's Tale*, dove pure si accenna esplicitamente alla vicenda di Proserpina. Cfr. W. Shakespeare, *Tutte le opere*, III, Milano 2015.

27 Cfr. Platone, *Simposio*, 209e-210a.

Le stesse che consentono di compiere la piena realizzazione del sé, lo studium che, secondo lo sviluppo aristotelico, Dante definisce la «perfezione di propria natura»²⁸, ossia il compimento del proprio Dharma²⁹.

Ancora Platone nella Settima lettera parla di quella che gli studiosi definiscono 'esperienza eoptica' che unisce il suono, l'udito (epos, narrazione) allo sguardo (opticum da orò): è la rivelazione – nella quale il 'sapere' alligna automaticamente dopo una convivenza temporanea con la «gentilissima salute [...] quasi per soverchio di dolcezza», prosegue Dante, in modo improvviso e istantaneo, «come da un fuoco che scaturisca, brilla una luce. Ed essa, una volta prodottasi nell'anima, si nutre di sé stessa»³⁰.

L'uomo che sa, è colui che ha visto, un 'iniziato', appunto. Non sorprenda che in greco i termini phàos (luce), phème (parola) e phòs (uomo) condividono la stessa radice formante. L'uomo è vivente finché vede la luce ed è in grado di ascoltare e intendere la parola.

Apri la mente a quel ch'io ti paleso
E fermalvi dentro; ché non fa scienza,
Sanza lo ritenere, avere inteso...³¹.

In questo excessus menti l'io del 'recipiendario' va letteralmente in frantumi – un fare a pezzi che ricorda lo sparagmòs dionisiaco, oltre a quello osirico prima della ri-composizione – perché incapace di contenere la potenza della numinosità divina.

La mente mia così, tra quelle dape
Fatta più grande, di sé stessa uscìo,
E che si fesse rimembrar non sape³².

Si è detto che i tre archetipi femminili afferiscono – lato sensu – al racconto di un viaggio, ma anche ad un viaggio che si compie attraverso un racconto. E non credo sia un caso se 'viaggio' e 'racconto' nel linguaggio della poesia epica sono quasi la stessa parola: oimos e oimè. Aggiungo che la dimensione esperienziale implicita al viaggio (da viaticum) – straordinario in tal senso il proemio del *Perì Phyeos* di Parmenide – viene recepita nel libretto del Flauto magico proprio nel passo in cui Weise (saggezza) 'fa rima' con Reise (viaggio), così nelle parole delle Drei Damen:

Drei Knäblein jung, schön, hold und weise
Umschweben euch auf ihrer Reise...³³

28 Cfr. Dante, *Il Convivio*, IV, XVI.

29 Sul concetto di 'Dharma' rimando all'ottimo saggio di F. Petri, *Dharma aperto*, Bergamo 2014.

30 Cfr. Platone, Settima lettera, 341 c-d, in Platone, *Tutti gli scritti*, Milano 2000, p. 569.

31 Cfr. Dante, *Paradiso*, V, 40-42.

32 Cfr. Dante, *Paradiso*, XXIII, 40-45.

33 Cfr. *Die Zauberflöte*, atto I, scena 8.

Il viaggio è necessario allo 'sviluppo' (anche narrativo della vicenda) e le tre Dame – come in un prologo classico 'ritardato' – ne forniscono l'aiton: recuperare Pamina costituisce l'archè della vicenda, in forma di ante-fatto esposto a Tamino e agli spettatori. La prima Dama racconta il rapimento della fanciulla che, anche nei particolari del contesto, risulta quasi ricalcato su quello di Proserpina:

Erste Dame: Hat ein mächtiger böser Dämon ihr entrissen.

Tamino: Entrissen? O ihr Götter! - Sagt, wie konnte das geschehen?

Erste Dame: Sie saß an einen schönen Maientag ganz allein³⁴ in dem alles belebenden.

Zypressenwäldchen, welches immer ihr Liebingsaufenthalt war.

Der Bösewicht schlich unbemerkt hinein³⁵.

La consegna a Tamino del ritratto di Pamina implica un fortissimo rimando devozionale. È una Götterbild, una immagine divina³⁶, proprio come un 'santino' (o un'icona) della 'vergine', verso cui 'dirigersi' e a cui 'votarsi', perché protegga (insieme col flauto e con i campanelli) i viandanti che ne vanno in cerca³⁷. La presenza/assenza di Pamina rimanda ad un contesto stilnovistico piuttosto consueto, che si esprime nella sorpresa³⁸ dell'uomo di fronte alla bellezza del sembiante della fanciulla³⁹:

Tamino: Wie noch kein Auge je gesehen!

Ich fühl es, wie dies Götterbild

Mein Herz mit neuer Regung füllt⁴⁰.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,

34 La sottolineatura è nostra.

35 «Prima Dama: un potente demone malvagio l'ha rapita a Tamino: Rapita? Oh Dei! Parlate, come è avvenuto? Prima Dama: In un bel giorno di maggio lei sedeva tutta sola nel sempre confortante boschetto di cipressi, il suo luogo preferito. Il malvagio entrò di soppiatto [...]»; cfr. Die Zauberflöte, atto I, scena 5.

36 Così Dante nella Vita Nova descrive il primo incontro con Beatrice: «angiola giovanissima [...] che non par figliola d'uomo mortale, ma di deo»; cfr. Dante, Vita Nova, II, 1 e segg. Un esempio questo di sopravvivenza di un modello omerico: Dante che non conosceva direttamente il testo dei poemi omerici sembra richiamare due versi dell'Iliade riferiti a Ettore, di cui Omero dice che «non pareva / figlio d'un uomo mortale, ma figlio d'un dio» (XXIV, 258-259).

37 Papageno assicura Pamina che: «Die große Liebe zu dir war der Peischenstreich – letteralmente il colpo di frusta – um unsre Füße in schnellen Gang zu Bringen» («L'amore per te fu il motore che ci fece mettere velocemente in cammino»); cfr. Die Zauberflöte, I atto, scena 14.

38 «Come può esser pò sì adorna e sì pura?»; cfr. Dante, Vita Nova, XIV 43-44.

39 Già nella Zaide (K 344) Gomatz si innamora della favorita del sultano contemplandone l'immagine.

40 Cfr. Die Zauberflöte, atto I, scena 4.

che 'ntender no la può chi no la prova⁴¹.

Non può che essere l'amore a destare quell'incantamento⁴²:

Tamino: Soll die Empfindung Liebe sein?

Ja, ja, die Liebe ist's allein⁴³.

Tamino è il kouros, il puer hilmanniano per eccellenza (soprattutto in confronto a Sarastro, senex) è l'Ur-kind, da contrapporre a Pamina; è il proto-eroe, «un leggiadro giovane, delicato e bello»⁴⁴, come dice la Prima Dama, incarna il valore della kalokagathia 'classica' e una certa acerbità. La 'delicatezza' comporta sempre – secondo già un 'poetica' mitologica – un implicito grado di debolezza: «Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin Ich verloren»⁴⁵ sono le sue prime parole. Come Pamina, Tamino si trova nel mezzo di un pericolo nei confronti del quale non è in grado di fare fronte; Tamino, privo di frecce, costituisce il presupposto per la figura di Siegfried che, invece, riesce ad uccidere⁴⁶ Fafner con la spada che egli stesso ha forgiato. «Sei stanhaft, duldsam und verschiegen»⁴⁷, «sii saldo, paziente e riservato» gli suggeriscono le Dame, una raccomandazione 'pitagorica'⁴⁸, un motto da blasone che rimanda alla Saggezza, alla Ragione e alla Natura, le nuove virtù cardinali della morale giusnaturalistica post-illuministica, le recenti «fiammelle», «stelle non viste»⁴⁹ che campeggiano iscritte sulle metope dei templi di Sarastro. Non stupisce che sul principio del secolo scorso il filosofo e storico Arthur Drews affermasse che la Zauberflöte fosse da considerare il Parsifal del Settecento e, per estensione, che il Parsifal apparisse come la migliore 'interpretazione' del capolavoro mozartiano⁵⁰. La Zauberflöte si

41 Cfr. Dante, Vita Nova, XXVI, 9-11.

42 'Luogo' poetico per eccellenza: «Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io fossimo presi per incantamento [...] e quivi ragionar sempre d'amore»; cfr. Dante, Rime, LII.

43 «Questo amore, cioè l'unimento de la mia anima con questa gentil donna, ne la quale la luce divina assai mi si mostrava, è quello ragionatore del quale io dico»; cfr. Dante, Convivio, III, II, 9 e segg.

44 Erste Dame (ihn betrachtend): «Ein holder Jüngling, sanft und schön»; cfr. Die Zauberflöte, atto I, scena 1.

45 La somiglianza del percorso iniziatico di Tamino con quello di Dante è rintracciabile anche nella richiesta di aiuto: il «Zu Hilfe» di Tamino corrisponde in tutto e per tutto al «Miserere di me» della Commedia (Inf. I, 65), così come medesimo è l'impedimento/inseguimento che viene dal mondo animale: «Vedi la bestia per cu' io mi volsi».

46 Vi è una profusa tradizione 'sauroctona' che può considerarsi archetipica: da san Giorgio a san Teodoro. Sul confronto uomo/animale, inseguitore ed inseguito, spesso si innesta il tema di un 'provvidenziale' addormentamento: dalla Legenda aurea di Jacopo da Varagine all'Hyperotomachia Poliphili. Lo stesso Dante ci dice: «Io non so ben ridir com' i' v'intra, tant' era pien di sonno a quel punto...»; cfr. Inf. I, 10-11.

47 Cfr. Die Zauberflöte, atto I, scena 15.

48 Giamblico, Vita di Pitagora, 5-11; Eliano, Storia Varia, 12, 32.

49 Cfr. Dante, Purgatorio, Canto I, v. 23 e segg.

50 A. Drews, Mozart's Zauberflöte and Wagner's Parsifal, in «Wagner-Jarbuch», 2, 1904.

pone come tappa finale di una tradizione – anche fantastica – che affonda nella notte dei tempi e costituisce il presupposto per uno sviluppo germanico ‘autoctono’ del teatro musicale – a cominciare dal *Fidelio* beethoveniano (che risponde alla coppia Tamino - Pamina con quella di *Fidelio* - Leonore), che passa per Weber e che feconderà generosamente i vasti campi wagneriani. La *Zauberflöte* è e resta – come tutte le ‘favole’ o i miti, un testo utopico, che si sviluppa, come scrive Adorno, «sul filo del rasoio tra banalità e profondissima saggezza»⁵¹. E, secondo le regole del rito di passaggio verso il grado di massima illuminazione o sapienza (la *anàdesis*), vi si richiama la necessità di procedere attraverso di un varco, una porta: *solium* (soglia) e l’aggettivo *solus* sono termini fortemente evocativi. Il superamento di un passaggio necessita ‘sempre’ di una non rinunziabile solitudine. In tal senso, più ancora di Tamino, Pamina rappresenta una delle figure femminili più isolate e meno ‘relazionate’ della produzione drammaturgica mozartiana: affrancata dal rapporto con la madre si offre – quasi ‘necessariamente’ – alla sua metà platonica, a ricomporre una perfetta unità primordiale, specularmente corrisposta:

Pamina: Tamino mein!

Tamino: Pamina mein!

Pamina und Tamino: O welch ein Glück!

Ma qual è il ‘mistero’ di Pamina? Subisce l’odio della madre per Sarastro, di fatto non comprendendolo, avvinta alla ingannevolezza della Regina⁵², la grande Madre, «la madre divorante» per dirla con Neumann, «mai pronta a lasciare libera la figlia»⁵³. Il desiderio di vendetta – la *Rache* – della Königin trova l’antecedente perfetto in quello di Demetra⁵⁴ (che si vendica sia del dolore subito per il ratto, sia per l’onta di essere stata scoperta da Deianira, intenta com’era, sotto le mentite spoglie di una vecchia

nutrice, a garantire l’immortalità al figlio di lei, Demofonte, passandolo nel fuoco). L’offesa, la furia ultrice è presente nel teatro di Mozart: sia nella figura di Ilia, sia in quella di Donna Anna che chiede «vendetta» a Don Ottavio e la ottiene alla fine dell’opera: «Resti dunque quel birbon / tra Proserpina [sic!] e Pluton», cantano proprio così Zerlina, Masetto e Leporello nell’ultima scena. Ma la Königin è in tutto più sfuggente, meno sincera, recita la sua vulnerabilità seduttiva di mater dolorosa: «Denn meine Hilfe war zu Schwach». Come Ècate nel mito di Proserpina, nessuno l’ha realmente mai vista «Welches Manches Auge würde durch ihren schwarz durchwebten Schleier blicken können?»⁵⁵, ed è l’unico, tra i personaggi principali dell’opera, a non avere nome⁵⁶: la si identifica esclusivamente per la sua funzione e per il suo attributo *Sternflammende*. Anche lei ‘funziona’ nell’indicibilità. Il bilanciamento di questo formidabile squilibrio femminile⁵⁷, causa di ogni male, è Sarastro⁵⁸ che riprendendo la tradizione Ade/Plutone/Trofonio tiene nascosta (*aidoneus*, ‘celato’ è l’aggettivo chiave che designa nel contempo un luogo – o non-luogo, o luogo-altro, ossia una eterotopia heideggeriana – e un dio: Ade) una ricchezza da ‘restituirsì’ in sapienza. Haghia Sofia. Un paragone dantesco immediato (ancora una volta secondo l’intermediazione di Beatrice) è suggerito dall’invocazione adoristica di Sarastro: «O Isis und Osiris, schenket / Der Weisheit Geist den neuen Paar!» («concedete lo Spirito di sapienza alla nuova coppia!») che non può non sfuggire al confronto anagogico con la preghiera di san Bernardo alla Vergine Maria, perché permetta la visione della verità teologica superiore:

O luce eterna che sola in te sidi
Sola t’intendi, e da te intelletta
E intendente te ami e arridi!⁵⁹

Fatta salva Pamina, modello icastico di santità, l’elemento femminile nella *Zauberflöte* implica inganno e dissimulazione. Si potrebbe tentare infatti una equivalenza ‘funzionale’ tra le tre Dame – soggetto uno (Ich!, Ich!, Ich!) e trino – e le tre fiere dantesche: lonza/leone/lupa che, secondo la

51 Th. Adorno, *Teoria Estetica*, Torino 1975, p. 379.

52 La figura materna (in confronto con il mito di Persefone/Proserpina - Demetra/Cerere) è del tutto inedita nel teatro di Mozart, diversamente di quella paterna (basti solo pensare a Idomeneo nel rapporto con Idamante). Se accettiamo che in questa relazione paterna possa intravedersi ‘teatralizzato’ il rapporto con Leopold, possiamo accettare con altrettanto senso di biografismo che nel personaggio della Regina maligna vi sia l’ombra della suocera di Mozart, la signora Weber, madre di Aloysa e di Konstanze, più ancora che lo spettro di Maria Teresa, Imperatrice d’Austria, morta dieci anni prima.

53 Cfr. E. Neumann, *La psicologia del femminile*, Roma 1978 e 1990.

54 Trovo interessante qui ricordare che l’Inno a Demetra conservato in un unico testimone (Leiden, Universiteitsbibliotheek, BPG 33H), fu trascritto da Giovanni Eugenio a Costantinopoli verosimilmente dopo il 1439 e scoperto a Mosca da Christian Friederich Matthaei solo nel 1777, nell’anno stesso in cui Mozart incontrava Aloysa Weber, la sorella della sua futura moglie e si recava a Parigi in cerca di fortuna. Sempre nel 1777 Goethe, prima del suo viaggio italiano (che comprenderà la amata Sicilia) scrive il monogramma Proserpina: la fanciulla a cui ‘nega’ il ritorno ciclico sulla Terra e che rende eterna, come la Beatrice di Dante, nel regno dei Morti.

55 «Quale occhio umano potrebbe guardare attraverso il suo velo intessuto di nero?».

56 Per quanto riguarda la ‘essenza’ faustiana del nome cfr. Platone, *Cratilo* e H. Usener, *Götternamen: Versuche einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn 1896; Inomideglidei. Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi, Brescia 2008.

57 Sarastro spiega a Pamina che «Ein Mann muß Eure Herzen leiten, / Denn ohne ihn pflegt jedes Weib / Aus seinem Wirkungskreis zu schreiten» (un uomo deve guidare i vostri cuori, perché senza di lui ogni donna è solita perdere il controllo); cfr. *Die Zauberflöte*, I atto, scena 18.

58 Su Sarastro diversi possono essere stati gli influssi onomastici: Zoroastro, senza dubbio, nella accezione di Axiokersos (identificabile con Ade), secondo la tradizione iniziatica dei Cabiri di Samotracia, ma anche Sar-Apis (il Sar-apide tolomaico) attestato in Plutarco.

59 Cfr. Dante, *Paradiso*, XXXIII, 124-126.

triade aristotelica rimandano ai 'vizi' della corporeità (la lupa, simbolo di incontinenza), della emotività (il leone, simbolo della violenza), della mentalità (la lupa, simbolo di frode). Le Drei Damen infatti sembrano solo in un primo momento le deæ ex machina giunte in soccorso di Tamino (secondo questo aspetto potrebbero ricordarci le tre⁶⁰ donne 'salvifiche' che «in giro da la destra rota / venian danzando» (Maria, Lucia, Beatrice)⁶¹, prima di rivelarsi nella penultima scena, insieme con Monostatos e la Regina, pienamente per quello che sono, cioè emissarie di negatività e vendetta:

Dir große Königin der Nacht,
Sei unsre Rache Opfer gebracht⁶².

Anche di fronte a questo comportamento ambivalente, ingannatorio e seduttivo delle Tre Dame è utile tornare alla vicenda di Proserpina e tentare di stabilire per omologia un ulteriore sotterraneo confronto – derivazione diretta – con l'archetipo delle sirene, 'doppie' nel corpo e pertinenti ad una medesima, interscambiabile identità teratologica.

Sappiamo che, dopo il rapimento della figlia, Demetra disperde le ancelle che si sono rivelate incapaci di sorvegliare la kore le quali, secondo Ovidio⁶³, addolorate per la sciagura occorsa, chiedono agli dèi di essere trasformate in uccello per cercare la fanciulla rapita. È questo uno degli atti di nascita delle sirene: le originarie ancelle di Persefone diventano creature metà donne e metà uccello. Queste 'piumate vergini'⁶⁴ – riassunte nel numero simbolico di tre⁶⁵ – abili nell'arte della seduzione e della dissimulazione sono dedite alla musica, suonano il doppio flauto (di-aulos), sono onniscienti ed intrattengono un rapporto di consuetudine con il mondo notturno-infero. Addirittura vi sono attestazioni che le identificano come designate ad allietare le anime dei defunti col suono del flauto per rendere meno terrifico il viaggio nell'aldilà. Un caso che le tre Dame consegnino proprio un flauto a Tamino, in procinto nel suo viaggio ultraterreno e abbiano tanta dimestichezza con l'uomo-uccello per eccellenza come è Papageno, in ragione di una possibile signatura ornitomorfa dell'archetipo supposto? Esattamente come le sirene che, sconfitte dalla resistenza di Odisseo si gettano in mare – si definisce katapontismòs il suicidio equoreo

–, così anche le Dame alla fine dell'opera, ormai vinte, precipitano nella notte eterna: «Wir alle gestürze in ewige Nacht» (atto II, scena 30).

L'inganno si effonde anche nella apparizione di Papageno, altra donna-uccello, personaggio ibrido, il corrispettivo femminile dell'uccellatore Papageno, col suo mostrarsi camuffata da vecchia. Anche Demetra si traveste da anziana nutrice e l'invenzione di Dante, nell'episodio del sogno della femmina balba del canto XIX del Purgatorio, spinge ben oltre l'immaginazione comparativa. La vecchia balbuziente gli appare, au contraire, come la fanciulla dei suoi sogni. L'elemento della balbuzie potrebbe suggerire una coraggiosa suggestione nei confronti del celeberrimo duetto Papageno/Papageno «Pa...Pa...Pa-pa-pa-pa-genò!», ma ci limiteremo a insistere sul fatto che entrambi gli episodi citati lavorino sul medesimo inconscio meccanismo compensativo del desiderio (l'attesa delusa di una fanciulla al posto della vecchia, in un caso e la percezione di una fanciulla nel corpo di vecchia, nell'altro) della proiezione e del disorientamento.

Altro ingannatore per eccellenza è Monostatos che, esattamente come Ascalafò sorprende Proserpina che mangia il chicco di melograno infrangendo il divieto del cibo, spia Pamina col desiderio di concupiscenza e l'ansia della delazione. Monostatos in questo suo porsi 'a metà', (dalla parte di Sarastro – ma comunque a questi invisibile – e successivamente alleato della Königin) implica una funzione di sospensione, di in-definizione che ricorda molto da vicino il Lucifero dantesco – «I non morì e non rimasi vivo; Pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno, qual io divenni, d'uno e d'altro privo»⁶⁶. È, allo stesso tempo, un ostacolo come la lupa «che non lascia altrui passar per la sua via, ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide»⁶⁷. Monostatos è il vero Teufel della Zauberflöte, così come Papageno sembra intuire già dal primo incontro: è il demonio, il diavolo, colui che separa (dia-ballo), il solo che offra a Pamina la alternativa di morte all'amore (Ja oder Nicht?). Un potere di condanna e salvezza che ricorda da vicino la figura di Bonifacio VIII cui Dante fa dire «Lo ciel poss' io serrare e disserrare»⁶⁸. Monostatos è la parte 'nera', l'inconfessabile di Sarastro, al quale lo stringe un rapporto di sudditanza. Schiavo di Sarastro e schiavo della sua propria incontinenza. Una sorta di Giuda che tenta di tradire il Maestro, un Calibano difforme e solitario, un Minotauro prigioniero nel labirinto di sé stesso⁶⁹. È portatore anche lui di un nome che non esiterei a definire parlante. Mono-statos: vi è implicita una condizione di 'fissità' organica che non ammette cambiamenti, evoluzioni, sviluppi. La stessa sua unica aria («Alles fühlt der Liebe Freuden») – in forma di couplet – è circolare, frenetica, solipsistica,

66 Cfr. Inferno, XXXIV, 25-27.

67 Cfr. Inferno, I, 95-96.

68 Cfr. Inferno, XXVII, 103.

69 Cfr. F. Dürrenmat, Il minotauro, Milano 1985.

60 Il numero tre ritorna anche a proposito dei Knaben, figura una-e-trina, se possibile, ancora più 'compatta' e misteriosa nella sua chiara allusione angelica.

61 Cfr. Dante, Purgatorio, XXIX, 121-122.

62 «A Te, possente Regina della Notte, / La nostra vendetta sia dedicata»; cfr. Die Zauberflöte, II atto, scena 30.

63 Cfr. Ovidio, Metamorfosi, V, 555-563; cfr. Igino, Miti, a cura di G. Guidorizzi, Milano 2000 e Boccaccio, De genealogiis deorum, nella versione di G. Betussi da Bassano, Genealogia de gli dèi, Venezia 1547.

64 Cfr. Euripide, Elena, 167-179.

65 Le tre sirene sono: Pisinoe, Aglaope e Telsiepie; cfr. Pseudo-Apollodoro, Epitome, VII, 19-20.

masturbatoria, senza formula di cadenza conclusiva. Come la ruota di un criceto.

Se è vero che il demonio si identifica per eccellenza con il serpente, è altrettanto vero che anche il nome stesso di Proserpina rimanda all'immagine dell'animale: *proserpere*, serpeggiare, alzarsi strisciando, ma anche emergere, come fa la spiga del grano. Non è un caso che connessa alla raccolta del grano vi sia il simbolo della morte: la falce, la nera mietitrice. In questo senso Proserpina, è il simbolo della palingenesi esattamente come l'uoboro, il serpente circolare che riassume entrambi gli aspetti: quello di 'morte' e – contemporaneamente – quello di 'rinascita'. È sempre lo Schlang, il serpente, che apre la scena iniziale della *Zauberflöte*; ed è il serpente, che nella Scritture apre il barato della tentazione e 'inizia' al peccato Adamo ed Eva, sortandone la cacciata dal Paradiso. Una ulteriore variante del mito di Proserpina vuole che Zeus (il padre) si trasformi proprio in un serpente per aprire la figlia (Proserpina, appunto) alla violenza, col fine di generare Dioniso⁷⁰. Tuttavia l'angue, come noto, è anche sinonimo di cura e quindi di 'ricomposizione': simbolo della farmacia, dei segreti propizi alla guarigione, con Esculapio e tutta la tradizione ofiolatrica. Una prova iniziatica, secondo il simbolismo ermetico, è quella di catturare il serpente e divenire così serpentario (nel segno dell'ofiuco)⁷¹, una figura che trae origine dall'apofis egizio⁷². La sostanza che contiene questo animale è un phàrmakon – il termine veleno delle tradizione latina nasce come sinonimo di filtro d'amore: venenum, da Venus – e chi lo maneggia è il pharmakèus⁷³, parola che indica, a seconda del contesto, sia il guaritore che l'assassino. Al serpente Pitone (Pytho), ucciso dalla freccia di Apollo, è connesso il culto di Delfi e quanto di ermetico ed oracolare sia ad esso sotteso: così, la Pitonessa, la Pitia, ma anche il nome di Pit-agora (l'iniziato per eccellenza). Nella teogonia anche esiodea Crono combatte e vince Ophioneo, che è il principio del Chaos. Del disordine, della separazione. E torniamo al demonio, il separatore per eccellenza. E Pamina? Pamina ancora una volta è nel mezzo: si libera dalle 'spire' di Monostatos e si mantiene tota pulchra, esempio di virtù, secondo una sensibilità, un orizzonte di attesa da cui nella cattolicissima, apostolica Vienna non si poteva del tutto sottrarsi.

Altro simbolo che si lega a Proserpina, a Pamina e a Beatrice e le 'unisce' tra loro è un fiore: la rosa.

La rosa rimanda immediatamente ad una pre-storia mitica: celebre è l'epiteto *rododàktulos* con cui viene indicata Èos: l'Aurora dalle dita di rosa, e non 'rosee' come troppo spesso erroneamente viene tradotto. 'Rosa' non indica infatti un colore ma è la forma del fiore, a cinque petali, come le dita di una mano, la rosa originaria, ossia la rosa 'antica', dedicata alla dea. Tuttora identificabile secondo la nomenclatura di Rosa Thea. Anche nell'ambito misterico egizio le rose sono il fiore isiacco per antonomasia: Apuleio scrive di «corone di rose» dedicate a Iside, l'unico 'farmaco' in grado di ripristinare le sembianze di Lucio, trasformato in asino per aver spiato Panfila durante il rito. Ma già nelle Rane è descritto il nesso rosa-iniziazione: «per tutti noi che siamo iniziati [...] avanziamo sui prati fioriti, / dove abbondano le rose, [...]»⁷⁴. «Vidi Paestano gaudere rosaria cultu / exoriente novo roscida Lucifero» scrive addirittura Ausonio⁷⁵. Il valore salvifico (devozionale iniziatico) arriva intatto nel culto della Vergine Maria: la rosa mystica, la corona del rosa-rio (che è scandito in preghiere e nella recitazione dei misteri). Analogamente, è nel nome della rosa – e in quello simbolico della croce di Cristo – che si riconosce uno degli ordini di carattere iniziatico esoterico più celebre della Terra Santa: i Rosacroce.

Proserpina 'torna' alla terra in primavera sono 'sue' le rose di maggio, «Es lacht der Mai», scrive Goethe⁷⁶, Beatrice presuppone la visione paradisiaca (per *crucem ad rosam*) della «candida rosa»; Pamina, dorme sotto pergolato di rose⁷⁷ mentre viene spiata da Monostatos. Su una «macchina volante» coperta di rose arrivano i Drei Knaben (Cherubini 'mariani') quali epifania di salvezza. Ma ancora: Pamina assicura Tamino che l'amore cospargerà il loro cammino di rose: «Die Liebe leitet mich Sie mag den Weg mit Rosen streun[...]»⁷⁸.

Dal mio punto di vista quell'abbandonarsi di Pamina a una volontà di conversione più grande di lei, un progetto che da un lato la vede spettatrice ignara e dall'altro 'eletta fra le donne', la avvicina, come ultimo esito, ad uno degli aspetti mariani più appariscenti. Assiste alla 'via crucis' iniziatica di Tamino e, 'ascesa al cielo' della conoscenza, prende parte alla sua resurrezione. Che è il mistero dell'opera⁷⁹.

74 Cfr. Aristofane, *Rane*, 448-459.

75 Cfr. Ausonio, *De rosis nascentibus*, XIV, 11-12.

76 Cfr. Goethe, *Proserpina* e il riferimento al *Peri Hýpsous*, «Il trattato del sublime» dello Pseudo-Longino. Cfr. *Goethes Sämtliche Werke*, 40 voll., Stuttgart - Berlin 1902, XXXVII, p. 492.

77 In der Mitte steht eine Laube von Blumen und Rosen, wohin Pamina schläft. Cfr. la didascalia introduttiva alla scena n. 7 del II atto.

78 Cfr. *Die Zauberflöte*, II atto, scena 28.

79 Che è anche il mistero dell'ultima cena: gli apostoli hanno visto, ma cosa possono raccontare al di là di una ritualità simbolica che sarebbe divenuta paradigma liturgico? Lo stesso fedele (o iniziato) nella celebrazione dell'eucarestia 'vive' direttamente la parte più intima della messa pur senza essere in grado di 'spiegare' un fenomeno come la

70 Cfr. Clemente Alessandrino, *Protrettico*, 2, 16.

71 Da Eracle (che secondo il mito strozza i due serpenti nella culla) alla dea italica Angizia, colui che 'per professione' si confronta con il serpente – per combatterlo o ammansirlo – trova attestazione letteraria già nell'Eneide, nella figura di Umbrone, condottiero, medico e serparo, citato nei libri VII e X.

72 Cfr. A. Moret, *Du caractère religieux de la royauté pharaonique*, Paris 1902.

73 Sulle relazioni semantiche tra phàrmakon, pharmakòs – il rituale – e pharmakèus, rimando a J. Derrida, *La farmacia di Platone*, trad. it. di R. Balzarotti, Milano 1985.

Si delinea spontanea una immagine finale, sintesi iconologica nel segno della Vergine Maria, la kore di Nazareth che diventa Regina dei Cieli: la Madonna⁸⁰ spesso è rappresentata in piedi su una falce di luna, quella dell'Apocalisse. Chi di noi non ha presente l'apparizione 'iconica' della Regina della Notte nel celeberrimo bozzetto di Schinkel per l'allestimento dell'opera a Berlino? Ancor più spesso la Madonna ha sotto i piedi il serpente tentatore (ucciso dalle Dame) e un tappeto di rose (le stesse rose di Proserpina, Pamina e Beatrice)⁸¹.

La *Zauberflöte* è un insieme di meravigliosi, numerosissimi significanti che procrastinano, volontariamente, la scoperta dei significati. Di questa proliferazione adiposa che insaporisce l'intero taglio di particolari minuziosi (si guardi ai dialoghi – troppo spesso 'ridotti' in modo inopportuno dalla regia – e con attenzione alle didascalie più che eloquenti dell'opera) essa è contenitore e al tempo stesso contenuto, secondo la migliore tradizione narrativa ellenistica e medievale. La conquista del mistero implica la sublimità. Non c'è nulla della favola in musica composta 'con la mano sinistra' – come vorrebbe propalare la celebre lettura di un noto musicologo italiano – realizzata per accontentare il pubblico popolare del Theater auf der Wieden. E il fatto che sia scritta in tedesco (e non nell'aulico italiano) nulla toglie alla grandiosità del progetto⁸². Non bisogna dimenticare che Mozart lavora al Singspiel durante la stesura del Requiem: la *Zauberflöte* e il Requiem sono due facce di una medesima moneta spirituale che forse la morte precoce ha impedito al Compositore di spendere o investire più compiutamente⁸³.

Nel Flauto magico, così come in tutte le favole, con buona pace di Propp,

transustanziazione se non abbandonandosi ad un atto di fede. Egli vede, sente e partecipa (risponde). Ma quanto può realmente 'raccontare' di ciò che accade?

80 Come noto, Iside si identifica con la luna, Osiride con il sole. Sulla influenza isiacca nella rappresentazione della Madonna mi limiterò a citare l'esempio della Cattedrale di Notre Dame, simbolo mariano per eccellenza, costruito su uno dei templi dedicati a Iside più grandi d'Europa. In una città, Parigi, il cui nome stesso molti ritengono creato nel segno della Dea: Par-Is(is).

81 A conferma di una certa consuetudine tutta mozartiana con l'immaginario mitopoietico della 'rosa', basti citare l'ultimo verso dell'aria di Susanna «Deh, vieni, non tardar»: «Ti vo' la fronte incoronar di rose»; cfr. Mozart, *Le nozze di Figaro*, atto IV, scena 10.

82 Esattamente come fece Dante utilizzando il volgare nella *Commedia* e nella *Vita Nova*. Si aggiunga che la *Vita Nova* anche 'formalmente' richiama, diremmo anticipa, la struttura della *Zauberflöte* in quanto Singspiel, che è alternanza di parola parlata a parola cantata. Dante con la *Vita Nova* scrive un cosiddetto prosimetrum in cui si alterna la poesia dei celebri sonetti con la prosa degli intermezzi di commento, che fanno 'procedere', 'avanzare' la narrazione. Così nell'antichità accadeva anche per la letteratura innografica di cui proprio l'Inno 'omerico' a Demetra è un formidabile esempio: la preghiera vera e propria è 'cantata' in esametri dattilici e seguita da ampie sezioni di racconto in prosa.

83 Per quanto riguarda la religiosità di Mozart cfr. H. Küng, *Mozart, Tracce della trascendenza*, Brescia 1992.

il senso più intimo contraddice assai di frequente la lettera del racconto. Nel Singspiel mozartiano coesistono due correnti che portano nella stessa direzione: quella di superficie, affidata alla scrittura 'operistica' del libretto (secondo il contributo – anche 'pratico' – di Schikaneder) e quella più nascosta, affidata alla sapienza ricca (non solo dal punto di vista musicale) di Mozart e che – comunque – sempre nel libretto converge⁸⁴.

La corrente profonda, come tutte le correnti che si rispettino, è in grado di smuovere e simultaneamente proteggere nella culla degli abissi relitti che vengono da geografie culturali molto lontane, rispetto al luogo in cui si trovano. Assieme ai relitti è spesso un contenuto di tesori che mantengono intatto nel tempo il loro splendore e il loro valore. Ebbene, Pamina si adorna di questi gioielli 'femminili' che le vengono offerti in dono dalla storia, attinti da scrigni appartenuti a fanciulle come lei, Proserpina e Beatrice, che non conoscendosi tra loro, li hanno pur indossati. Il personaggio della kore mozartiana, senza che ne sia compromessa l'originalità, è infatti l'esempio di come possa realizzarsi in maniera perfetta la trasfusione di un carico semiotico talmente levigato dal tempo da resistere ad una scrittura giocosa che diventa richiamo per le «cose più preziose», come già il Fedro platonico ci insegna.

Anzi, forse non si è mai così vicini al sacro, così fedeli al divino, così trascesi verso i nuovi 'inizi' come quando tutto sembra avvolto in una atmosfera di leggerezza e di immediata consonanza.

Bibliografia:

- R. Bodei, *Ordo amoris. Conflitti terreni e felicità celeste*, Bologna 1991
 L. Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano 2005
 D. de Rougemont, *L'amore e l'Occidente*, Milano 1998⁵
 E. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Milano 1996⁴
 G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari 1972
 M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia 1995
 M. Heidegger, *Lettera sull'«Umanismo»*, a cura di F. Volpi, Milano 1995
 K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 2012⁵
 O. Maldel'stam, *Conversazione su Dante*, Milano 2021
 E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna 1968
 A. Rosenberg, *Die Zauberflöte*, München 1964
 B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1994

84 Ne sia conferma il fatto che il sequel del Flauto magico, tentato da Schikaneder dopo la morte del Compositore, non è minimamente paragonabile alla scrittura, all'intreccio, allo stile letterario dell'opera che ambisce proseguire. Di ben altro spessore il cimento di Goethe: cfr. *Il flauto magico*, a cura di M.T. Galluzzo, Palermo 1983.

La produzione con chitarra di Niccolò Paganini (Genova, 27 ottobre 1782 - Nizza, 27 maggio 1840) può essere considerata un unicum per due motivi principali: per la mole ragguardevole di brani composti e per la notevole originalità di scrittura. L'impegno tecnico richiesto nelle composizioni con chitarra è assai moderato se confrontato alla produzione violinistica¹: ciò è dovuto principalmente al fatto che le pagine composte per chitarra fossero pensate per esecuzioni intime, in un contesto familiare e salottiero. Proprio in occasioni simili Paganini era solito imbracciare la chitarra, strumento che non era affatto un ripiego per il Maestro genovese: ciò è dimostrato dal fatto che tra i pochi lavori pubblicati mentre ancora era in vita ci furono le Sei Sonate [M.S.26] per violino e chitarra, pubblicate come op.2 da Ricordi nel giugno del 1820, ma scritte tra il 1805 e il 1808. Gli originali sono conservati a Milano presso la stessa Casa Ricordi (catalogo n. 442): la numerazione originale di Paganini (op.9) fu depennata e sostituita con op.2 in vista dell'edizione Ricordi. I 24 Capricci op.1 [M.S.25] furono pubblicati lo stesso anno da Ricordi, ma sicuramente furono composti prima del giugno 1817, come dimostrato dal contratto firmato da Paganini con l'editore il 9 giugno 1817². Le opere dal n. 1 al n. 8 non erano state ritenute probabilmente valide dal compositore stesso, che aveva preferito

* Gabriele Zanetti, chitarrista bresciano, si occupa di musica da camera. Si occupa principalmente di repertorio inedito: ha registrato per Brilliant Classic la prima assoluta dell'integrale di Arcas per chitarra sola; l'integrale con mandolino di Margola; i duetti per violino e chitarra di Giacomo Merchi e altri lavori inediti. Interessato alla ricerca, ha pubblicato inediti di Paganini, Donizetti, Rossini, Czerny, Heller, e altri autori. È responsabile tecnico dell'etichetta discografica DaVinci Classic con cui ha partecipato ad oltre 50 produzioni discografiche. È docente presso l'Accademia Internazionale della chitarra di Brescia.

¹ Per un inquadramento generale della scrittura violinistica si rimanda a A. Penesco, *L'apport de Paganini à la technique du violon, maîtrise de musicologie*, Université Sorbonne-Paris IV, 1974.

² Niccolò Paganini, *Quattro studi per violino solo*, a cura di D. Prefumo, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2013.

pubblicare con Ricordi i 24 Capricci [M.S.25] e sei Quartetti con chitarra³ [M.S.28-33]. Le Sei Sonate [M.S.26] sono dedicate all'amico violinista Agostino Delle Piane. Delle Piane⁴ (1786-1831) fu allievo di Paganini e, in seguito, insegnante di Sivori⁵; fu inoltre primo violino al Teatro Carlo Felice e insegnante al liceo musicale cittadino.

Paganini utilizzò la chitarra come sostegno armonico dei suoi brani durante tutto l'arco della sua vita di compositore a partire da *La Carmagnola* con Variazioni [M.S.1] (1795) fino all'ultimo *Allegro Vivace a Movimento Perpetuo* [M.S.72] (aprile 1835). La parte di pianoforte di quest'ultimo, con cui si è soliti eseguire questo brano, è in realtà una trascrizione dell'originale accompagnamento per chitarra, il cui manoscritto è conservato presso l'archivio della Società Filarmonica di Trento.

Vale la pena ricordare che Paganini ricevette i primissimi rudimenti musicali sul mandolino dal padre, strumentista dilettante e commerciante di mandolini: da questo strumento iniziò il suo avvicinamento alla chitarra. Il mandolino di tipo "genovese" possiede caratteristiche costruttive molto specifiche, che lo differenziano dagli altri modelli diffusi in Italia: le corde sono organizzate in sei ordini, il cavaliere presenta pioli perpendicolari al piano, i tasti sono in metallo, il piano armonico è piegato in prossimità del ponte. Tra i fabbricanti di questi strumenti vi furono Giuseppe Graziani, Christian Nonnemacher (1703-ca. 1766) e Agostino Delle Piane. Questi mandolini, particolarmente innovativi per la tavola piegata e il ponticello mobile, si diffusero in Italia dalla prima metà del Settecento, come dimostrano il mandolone romano di Gaspar Ferrari datato 1731 e conservato presso la Collezione dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, e il mandolino napoletano a quattro ordini di Joseph Maria del 1733. L'accordatura per quarte dei sei cori del mandolino genovese fu senz'altro un'ottima palestra per il giovane chitarrista Paganini, che scrisse anche due lavori per mandolino e chitarra: la Sonata per Rovene [M.S.14] e la Serenata [M.S.16]. La Serenata in Sol maggiore risale al periodo 1805-1808: evidenti sono le affinità con lo schema delle prime Sonate Lucchesi, dove il mandolino è protagonista assoluto e la chitarra si limita a fornire un tappeto armonico. La Sonata per Rovene [M.S.14], ritenuta un brano per violino e chitarra, è invece probabilmente un brano per mandolino per via di un accordo in Mi maggiore presente nelle ultime misure dell'Andantino brillante, che risulta evidentemente idiomatizzato per uno strumento accordato per quarte e irrealizzabile per un violino. Si tratta di brani leziosi, piacevoli e di modesto impegno

tecnico, perfettamente ascrivibili in quel filone della *Gebrauchsmusik* tanto in voga ad inizio Ottocento.

Ancora a fine Ottocento la chitarra a sei corde singole veniva chiamata in Italia "chitarra francese": ne sono prova un brano datato 1799 (proveniente da un anonimo padovano) dal titolo *Un tema con sei variazioni per chitarra francese* di Gregorio Trentin, *Duetto Cavatineri* di Dotti per chitarra francese dal sig. r Matteo Bevilacqua (pubblicato a Vienna nel 1800) e un *Duetto con chitarra Francese Obliga* "Ho veduto una civetta" del Sig. Luigi Caruso. Presso la biblioteca Comunale "E. Trisi" a Lugo è conservato il manoscritto del Concerto [con] chitarra franc. se obbligata con strumenti di Giuseppe Malerbi; anche Paganini scrisse la Serenata [in Sol minore] per amandolino e chitarra francese [M.S.16]. All'epoca Napoli era senza dubbio la città italiana più importante per la manifattura di chitarre (compresa la tradizionale chitarra battente), e non sorprende che molti dei primi artisti che si distinguevano come suonatori della moderna chitarra a sei corde singole provenissero dal sud Italia. Uno dei primi riferimenti alla chitarra francese può essere trovato in un manoscritto conservato alla Euing Music Library di Glasgow (1776) di Francesco Conti, dal titolo *L'accordo della Mandola* è l'istesso della Chitarra alla francese. Scola del Leutino, o sia Mandolino alla genovese. Un'illustrazione contenuta nel libro mostra l'accordatura del mandolino come e-a-d'-g'-b'-e': il testo di accompagnamento conferma che questa accordatura è identica a quella della chitarra alla francese. Il mandolino genovese ovviamente è più piccolo e accordato un'ottava più alta rispetto alla chitarra, ma il testo del manoscritto suggerisce che una chitarra a sei corde era stata introdotta in Italia già dagli anni Sessanta del Settecento. La prima chitarra a sei corde di cui si abbia ad oggi conoscenza fu costruita nel 1764 a Napoli, nella Strada Rua Catalana, da Antonio Vinaccia: si tratta di uno strumento di ottima fattura, con le fasce abbassate e il lobo superiore del corpo visibilmente ristretto. Antonio Vinaccia fu figlio, fratello e padre di liutai, che si fecero conoscere specialmente per la costruzione di mandolini e strumenti affini. Una chitarra simile, risalente al 1781, è conservata al Museo Carl Claudius di Copenaghen, e un'altra, del 1790, alla Smithsonian Institution di Washington.

Come la Spagna, l'Italia non possedeva un'industria editoriale musicale attiva durante il diciottesimo secolo e, sebbene ci fosse un fiorente commercio di copie di manoscritti, è sopravvissuta poca musica italiana per chitarra di quel periodo. I musicisti italiani che utilizzavano la chitarra a sei corde iniziarono ad arrivare a Vienna all'inizio del diciannovesimo secolo. Matteo Bevilacqua vi emigrò intorno al 1800, come fece il bresciano Bartolomeo Bortolazzi, eccelso chitarrista e virtuoso mandolinista, che era solito farsi accompagnare nei concerti dal figlioletto. Bortolazzi ha pubblicato a Vienna una buona quantità di musica strumentale, quasi tutta per chitarra e mandolino, oltre a un Trio per flauto, mandolino e chitarra, e

3 Tre gran Quartetti per Violino, Viola, Chitarra e V.cello op.4 (catalogo Ricordi 540-542) e Tre Quartetti per Violino, Viola, Chitarra e V.cello op.5 (catalogo Ricordi 570-542).

4 Il Conservatorio di Musica Nicolò Paganini di Genova. Storia e documenti dalle origini ai giorni nostri di S. Pintacuda, Genova, Sabatelli, 1980.

5 F. Menardi Noguera, Camillo Sivori. La vita, i concerti, le musiche, Genova, Graphos, 1991.

diversa musica vocale con accompagnamento di chitarra. Recentemente ho ritrovato un brano inedito per violino e chitarra (di cui però la parte di chitarra è illeggibile), conservato presso la British Library di Londra. Le sue 6 variations sur une pièce d'Alcine (1802) e 6 thèmes variés op.16 (1803) potrebbero essere i primi brani pubblicati a Vienna per chitarra a sei corde di autori italiani. Il chitarrista più significativo a Vienna prima dell'arrivo di Mauro Giuliani (1806) era Simon Molitor, un tedesco che divenne un funzionario statale presso il Ministero della guerra austriaco. Molitor ha composto molta musica con chitarra, duetti e trii dalla fine degli anni Novanta del XVIII secolo, mostrando una consapevolezza di scrittura assente dalle composizioni di parecchi dei suoi contemporanei.

La chitarra, ad inizio Ottocento, fu quasi del tutto esclusa dalle opere dei grandi compositori. Beethoven, tuttavia, nel 1810 si interessò alla chitarra, come traspare in quattro righe⁶ (poi cancellate) di una lettera inviata alla sorella di Therese von Malfatti⁷, Nanette, entrambe nipoti del dottor Malfatti, medico personale del compositore: «[...] Consegna, per favore, alla Sua cara sorella Nanette la canzone trascritta per chitarra. Il tempo a mia disposizione è stato breve, altrimenti avrei scritto per il canto. Presto Lei riceverà da me altre composizioni, per le quali non potrà lamentarsi troppo delle difficoltà [...]». Nel 1810 inoltre Beethoven conobbe Antonia Birkenstock Brentano, aristocratica viennese che aveva sposato Franz Brentano, fratellastro comasco della nota intellettuale Bettina Brentano. Per la loro figlioletta Maximiliane, Beethoven scrisse un facile Allegretto per Trio in Si bem. Maggiore per pianoforte, violino e violoncello WoO 39, e alcuni Lieder con pianoforte (op.83 e op.85). L'amicizia tra Antonia e Beethoven sfociò in amore nell'autunno del 1811. A dicembre Beethoven compose un Lied con dedica An die Geliebte (All'amata), sul cui angolo superiore è scritto «Da me richiesta all'autore il 2 marzo del 1812»: la calligrafia è quella di Antonia. Antonia suonava molto bene la chitarra e il Lied WoO 140 su versi di J.L. Stoll potrebbe essere stato concepito per chitarra. La parte di accompagnamento, infatti, presenta dei gruppi di terzine arpeggiati che risultano molto idiomatichi se eseguiti con chitarra (fu pubblicata una versione nel 1826 da Gombart ad Asburgo con accompagnamento di chitarra). Schubert ha lasciato il Terzetto D80 (per due tenori e basso) da cantarsi con accompagnamento chitarristico, scritto in occasione del compleanno del padre (1813), e la trascrizione del Trio op.21 di Matiegka con trasformazione in Quartetto D96 (1814). Carl Maria von Weber ha lasciato un Divertimento per chitarra e pianoforte op.38 (1816) e alcuni Lieder con accompagnamento di chitarra

(1807-1812). La maggior parte del repertorio per chitarra proviene però da compositori come Carulli (più di 360 opere), Giuliani (150 opere), Legnani (250 opere), Sor (60 opere) e da tanti altri strumentisti minori. La vastità di questo corpus di lavori costituisce un patrimonio musicale con cui pochi altri strumenti possono competere. Il pubblico degli amatori, sempre più esigente dopo la rivoluzione francese e gli anni del dominio napoleonico, chiedeva un intrattenimento di immediata comprensione, in cui il raziocinio illuminista trovasse un connubio con un sentimentalismo controllato. La musica di Paganini per chitarra incarna perfettamente questo aspetto e proietta l'ascoltatore in una dimensione psicologica che segna il cammino verso l'aspirazione romantica.

Agli esordi della sua carriera Paganini si trasferì a Lucca, dove lavorò al servizio di Elisa Baciocchi, sorella di Napoleone Bonaparte, principessa del Granducato di Lucca e Piombino, con le mansioni di primo violino della Cappella Musicale Lucchese, musicista di corte e Capitano in uniforme delle guardie. Al periodo lucchese (1805-1808) risale la Sonata a violino solo⁸ [M.S.6], dedicata proprio alla principessa Elisa Baciocchi. Il periodo in cui Paganini si dedicò con costanza alla chitarra fu proprio quello del soggiorno toscano: egli infatti tenne concerti in salotti nobiliari e dell'alta borghesia oltre a comporre pagine di grande valore. Niccolò era giunto a Lucca con il fratello Carlo, anche lui al servizio della Cappella di Palazzo: la cappella vantava ormai una storia secolare essendo stata fondata nel dicembre 1543. Paganini dette lezioni di musica a vari strumentisti della Cappella: a Francesco Bandettini, primo contrabbasso della Cappella⁹, e ad Agostino Delle Piane, primo violino del gruppo. Durante gli anni lucchesi, Paganini seguì la corte a Viareggio, Pisa, Piombino, Marlia, Massa e Firenze; quando era in città, abitava nel palazzo di Anna Quilici Bucchianeri, sarta e moglie del calzolaio Bucchianeri. L'abitazione si trova accanto alla basilica di San Frediano: in quella casa Paganini organizzò serate musicali e un gran ballo (15 gennaio 1809). Paganini nutriva un profondo affetto per Eleonora Quilici, la sorella della padrona di casa.

Fu nei soggiorni toscani, fra il 1801 e il dicembre 1809 (quando si licenziò per dedicarsi alla sua carriera da virtuoso), che la chitarra ebbe un ruolo preminente nella sua vita artistica. Una delle composizioni più tipiche e interessanti, dedicata proprio alla principessa Elisa, fu il Duetto d'amore [M.S.111] che si suddivide in 10 episodi: Principio (in la maggiore), Preghiera (in la minore), Acconsentito (in la), Timidezza (la minore), Contentezza (sol), Lite (do), Pace (la), Segnali d'amore (ancora in la), Notizia della partenza e Distacco (entrambi in la minore). Coevi sono anche i Terzetti con chitarra:

6 Scritti e Conversazioni di Beethoven, a cura di N. Di Fede, Universale Cappelli, Rocca San Casciano, 1962.

7 Beethoven and Therese von Malfatti, ed. by Max Unger e Theodore Baker, The Musical Quarterly-Oxford University Press, Gennaio 1925.

8 Stampata in appendice da Carl Guhr in Über Paganini's Kunst die Violine zu spielen, Mainz, Schott's Söhne, 1830.

9 A. Codignola, Paganini Intimo, edizione a cura del Municipio di Genova, Genova 1935.

si tratta di brani ispirati a Viotti, a Cambini e alla tradizione del “quartetto concertante” parigino, dall’andamento più leggero e meno strutturato del corrispettivo viennese. Non v’è dunque alcun dubbio che il periodo lucchese fu per Paganini di grande fecondità.

Un’ulteriore dimostrazione del profondo amore del compositore verso la chitarra è ravvisabile nel brano *Variazioni sull’aria piemontese La Carmagnola* [M.S.1], eseguito per la prima volta in un concerto al teatro S. Agostino di Genova il 31 luglio 1795 dal tredicenne Paganini, che sperava di guadagnare una cifra sufficiente a sovvenzionare il viaggio a Parma per studiare con Alessandro Rolla¹⁰: il brano costituisce la prima composizione paganiniana ad oggi conosciuta.

Paganini si servì raramente della chitarra in pubblico: lo fece solo per stupire il suo pubblico passando tra i due strumenti con incredibile maestria e ottenendo «effetti inauditi», come disse Berlioz al quale, ristretto da gravi problemi economici, Paganini donò 20.000 franchi, una cospicua somma per l’epoca.

Ad eccezione dei 43 *Ghiribizzi* [M.S.43], che furono probabilmente composti durante il soggiorno napoletano di Paganini del 1820, la maggior parte delle opere per chitarra sola risale agli anni giovanili. L’abilità di Paganini come chitarrista è attestata da diverse testimonianze, come quella dello scrittore polacco Julius Maximilian Schottky¹¹: «Paganini suona la chitarra straordinariamente bene; fa degli accordi difficili e magnificamente arpeggiati. Utilizza su questo strumento una diteggiatura che gli è del tutto particolare». Lo stesso Berlioz¹² riporta che Paganini sapesse ottenere dalla chitarra «[...] des effets inouïs [...]». La chitarra è anche trasfigurata nella *Sonata a violino solo* [M.S.6], dedicata a Elisa Baciocchi e pubblicata a Milano da Ricordi nel 1828, soprannominata *Duo Merveille* per la capacità di evocare l’effetto di violino accompagnato da una chitarra. L’altro effetto usato frequentemente da Paganini nelle sue composizioni violinistiche è il pizzicato della mano sinistra, di chiara ascendenza chitarristica.

Il tipico carattere salottiero (con finalità anche didattiche) traspare nei *Cantabili e Valz* [M.S.124/129], dedicati «al Bravo Ragazzino / Sig.r Camillo Sivori / da / Nicola Paganini». Questi brani furono eseguiti per la

prima volta a Genova in Casa del Sig.r Antonio Sivori (zio di Camillo) il 15 Marzo 1824¹³, con il giovane Sivori al violino accompagnato alla chitarra proprio da Paganini. La stessa sera fu anche eseguita la *Sonata con variazioni* [M.S.132] (per violino solista con accompagnamento di viola, chitarra e violoncello), di cui rimane però solo la parte di violino e chitarra. Per questa *Sonata Sivori* suonò insieme a Delle Piane alla viola, Paganini alla chitarra, Pietro Casella (padre di Cesare, anch’egli violoncellista, e nonno del noto compositore Alfredo Casella) al violoncello. L’anno 1824 corregge un precedente 1823 che rimane, tuttavia, più plausibile considerato i soggiorni di Paganini nella città natale. Il maestro di musica delle sorelle di Sivori, Restano, sarebbe stato il primo a notare le precoci doti di «Camilino», ma più verosimilmente fu dall’incontro con il violinista concittadino Giacomo Costa che si avviò l’educazione musicale del Sivori. Costa fu maestro per breve periodo anche di Niccolò Paganini, nonché primo violino al teatro S. Agostino e al duomo di S. Lorenzo. Fu proprio Costa, che aveva fatto esordire Paganini nella chiesa di S. Filippo Neri il 26 maggio 1794¹⁴, a perfezionare Sivori. Agostino Delle Piane (come testimonia una lettera di questi ad Alessandro Sivori del 14 ottobre 1827) insieme a Giovanni Serra (direttore del teatro S. Agostino, primo violino e poi direttore d’orchestra del Carlo Felice) erano tenuti in grande considerazione da Paganini. Sivori studiò armonia e contrappunto con Serra, che fu direttore del Liceo musicale, futuro Conservatorio Niccolò Paganini, dal 1851 al 1872. Serra si dedicò molto alla musica da camera, suonando insieme a Camillo Sivori, come riporta Germi in una lettera a Paganini: «Serra ti ringrazia suona con Sivori dei quartetti d’Haydn in casa mia: sono pur belli»¹⁵. Compose inoltre quattro Quartetti per archi, editi a Parigi da Girod. L’ultimo quartetto reca la dedica «Al Signor Camillo Sivori»: si tratta di un difficile brano in Do minore, costruito su arditi passaggi enarmonici. L’incontro tra Sivori e Paganini avvenne tra l’ottobre del 1822 e il maggio del 1823 in casa del marchese Giancarlo Dal Negro; l’anno successivo, i due si esibirono insieme. Anche durante gli anni degli impegni internazionali (1828-1834) Paganini mantenne saldi legami con alcuni concittadini: con l’avvocato Germi¹⁶ in primis, cui si rivolgeva spesso per essere aggiornato sui successi di Sivori, ma anche con Agostino Delle Piane, Stefano Mainetto, Luigi Riva¹⁷. Luigi Riva, del quale non abbiamo molte informazioni, fu definito da Paganini

10 Informazione precise sui maestri di Paganini sono ancora scarse. Le fonti principali rimangono l’autobiografia dettata a Peter Lichtenthal nel marzo del 1828 pubblicata sulla *Allgemeine Musikalische Zeitung* (n. 20, 1830, coll. 324 sgg.) e i frammenti tratti dal periodico genovese *Avvisi* (31 maggio e 6 dicembre 1794 e 30 maggio 1795). Uno studio sui documenti d’archivio è stato pubblicato da M.R. Moretti, A. Sorrentino, *Notizie biografiche sui primi maestri genovesi di Niccolò Paganini*, in *Paganini, Genova e la musica. Saggi in onore di Alma Brughera Capaldo*, a cura di G. Isleri, M.R. Moretti, E. Volpato, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.

11 *Paganini’s Leben und Treiben als Künstler und als Mensch: mit unparteiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner*, Julius Maximilian Schottky, Praga, Calve, 1830.

12 *Les soirées de l’orchestre*, Parigi, Michel Lévy Frères, 1854.

13 L’autografo della composizione, ritrovata nell’Archivio Sivori, contiene un appunto manoscritto, di mano diversa da quella di Paganini, che riporta questa data.

14 *Avvisi*, Genova, 31 maggio 1794.

15 E. Neill, *Registro di lettere 1829*, Genova, Graphos, 1991.

16 *Imbreviature di Giovanni Scriba*, a cura di Luigi Tommaso Belgrano, Genova 1882.

17 Paganini parla di Luigi Riva come chitarrista, ma il suo nome compare alcuni anni dopo tra i violinisti dell’orchestra del Teatro Carlo Felice.

come «bravo armonista e professore di chitarra» (Napoli, 29 maggio 1820).

Oltre alle opere per violino e chitarra scritte per Sivori [M.S.45, M.S.123-129, M.S.132], potrebbero essere state scritte con intento didattico anche le già citate Sonate op.9 [M.S.26], dedicate al sopracitato Agostino Delle Piane, ma anche altre Sonate composte durante il soggiorno lucchese. Oltre a Sivori, vi furono altre personalità legate da relazioni musicali a Paganini: Caterina Calcagno, Gaetano Ciandelli, Agostino Robbio, Giacomo Filippa, Giuseppe Galofre, Francesco Bolognesi, Nicola De Giovanni¹⁸, Luigi Guglielmo Geremi. A Geremi, avvocato e amico intimo di Paganini, sono dedicate le Variazioni sul tema della canzone genovese Barucabà [M.S.71], un tema a sessanta variazioni per violino e chitarra composto il 19 febbraio 1835 e pubblicato da Schönerberger a Parigi e da Schott a Magonza (1851). Geremi fu inoltre dedicatario del Quartetto n.9 per violino, viola, chitarra e violoncello [M.S.36] e, sempre a Geremi, Paganini rivela il «segreto degli armonici»¹⁹.

Anche Camillo Sivori suonò con un chitarrista, Marco Aurelio Zani de Ferranti, autorevole letterato e virtuoso dello strumento. Paganini ebbe inoltre contatti con Mauro Giuliani a Roma, nel 1818, a casa di Rossini. I tre insieme costituirono il cosiddetto 'Triumvirato musicale': durante i festeggiamenti del Carnevale, si univano in maniera goliardica, travestiti da ciechi, e andavano cantando una canzoncina lungo le strade, con Paganini che suonava la chitarra per il divertimento dei passanti. Sivori fu anche lui, come il suo maestro Paganini, affascinato dal mandolino. Durante l'estate del 1892, per celebrare i quattrocento anni dalla scoperta del Nuovo Mondo, l'Italia e gli Stati Uniti organizzarono congiuntamente una mostra commerciale e culturale a Genova. Tra i tanti eventi in programma si è tenuto il più importante concorso per strumenti a plectro, con una giuria capeggiata proprio da Camillo Sivori. I migliori interpreti hanno preso parte a questo concorso e fu assemblata una grande orchestra di 700 partecipanti che eseguì un brano sotto la direzione del compositore Nicolò Massa, direttore d'orchestra al Teatro Carlo Felice di Genova. Tra i vincitori individuali della medaglia d'oro di Milano c'erano Angelo Alfieri, Leopoldo Francia e Giuseppe Tommasini. V. Curti di Roma ha vinto la medaglia d'oro come solista al mandolino romano, mentre tra i fiorentini Giuseppe Bellenghi ha conquistato il primo premio per il suo Metodo di mandolino e Carlo Munier la medaglia d'oro come solista. Il concorso si è concluso con l'esecuzione del brano d'obbligo Amore e luna di Nicolò Massa.

L'accostamento della chitarra agli archi in varie formazioni non costituiva una novità nel suo genere. Nello stesso anno in cui apparve il primo

libro di Valdambrini (1646), furono pubblicati a Bologna sette libri per chitarra di Giovanni Battista Granata (ca. 1625-1685) di Torino. Intitolato Capricci armonici sopra la chitarriglia spagnola, questo libro conteneva movimenti di danza, come "Corrente Francese", "Sarabanda", "Alemanda Francese" e "Balletto Francese", così come alcuni brani in forma libera etichettati "Capriccio musicale", "Sinfonia" e "Toccata". Granata era un barbiere-chirurgo di professione, cioè era abilitato a trattare non solo con i capelli, ma anche con procedure mediche minori, come il salasso a scopo terapeutico. Il suo terzo libro, Nuova scelta di capricci armonici, pubblicato in Bologna nel 1651, impiega un maggior grado di tecnica chitarristica idiomatizzata e comprende una piacevole sonata per chitarra e basso continuo, oltre ad un'eccellente sonata estesa per violino, chitarra e basso continuo. Il suo quinto libro, Novi capricci armonici, pubblicato a Bologna nel 1674, è di notevole interesse perché si apre con dodici brani di danza individuali in varie tonalità per chitarra, violino e viola (NdR "da gamba"). In questi la parte del violino più o meno raddoppia o rinforza la linea melodica della chitarra e la viola da gamba suona la linea di basso. Questo tipo di arrangiamento per trio, in cui uno strumento a pizzico suona quella che è essenzialmente la parte principale sostenuta al basso da altri strumenti, diventato comune in Francia e nei circoli liutistici tedeschi, sarebbe in seguito stato ripreso da Vivaldi.

In tempi più recenti il bresciano Giacomo Merchi, attivo a Parigi nella seconda metà del XVII secolo, scrisse per violino e chitarra, così come fecero Johann Andreas Amon (1763-1825), Pierre Porro (1750-1831) e il contemporaneo di Paganini, il bresciano Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846), autentico virtuoso di mandolino e chitarra. Di altissimo valore fu la musica con chitarra di Luigi Boccherini (1743-1805): autentici capolavori furono i sei Quintetti per archi e chitarra (1798-1799) e la Sinfonia in do maggiore con chitarra concertante (1799). Boccherini aveva utilizzato due chitarre nell'organico orchestrale di Ballet espagnol G526 (1773), e il Quintetto per archi op.40 n. 2 G341 (1788) riporta la dicitura «imitando il Fandango che suona sulla chitarra il Padre Basilio». Per il marchese Benavente, chitarrista dilettante, Boccherini scrisse dodici quintetti per archi e chitarra, di cui sopravvissuti soltanto otto. In questi brani la chitarra è trattata con grande perizia: alterna a brevi assolo un accompagnamento agile, mai banale, in cui si fondono ritmo e colori spagnoli. Da ricordare anche François De Fossa (1775-1849) che con i tre Trii op.18 per violino, chitarra e violoncello, e i suoi tre Quartetti op.19 per violino, viola, violoncello e chitarra, diede un importante contributo alla letteratura cameristica in questo ambito, così come fece Ferdinando Carulli (1770-1841), con i suoi Quartetti per chitarra, violino, viola e violoncello op.207 e op.208.

La parte violinistica della produzione paganiniana passa da una scrittura tecnicamente semplice delle prime raccolte delle Sonate Lucchesi [M.S.26],

¹⁸ Menardi Noguera, op. cit.

¹⁹ Segreto comunicato da Paganini, in «Journal of the American Musicological Society», a cura di W. Kirkendale, 1965.

alle più impegnative Sonate del Centone [M.S.17], fino a raggiungere un alto tasso di difficoltà nelle Variazioni sul Barucabà [M.S.71], nella Sonata Napoleone [M.S.5] e nel Concerto in mi minore [M.S.75].

Proprio su quest'ultimo brano si è incentrato il lavoro di ricostruzione e registrazione realizzato insieme al violinista Paolo Ghidoni.

Ad oggi non è possibile stabilire esattamente quanti concerti per violino Paganini abbia composto. Quelli di cui esiste anche la parte orchestrale sono il Primo Concerto in Mi bemolle maggiore [M.S.21], il Secondo Concerto in Si minore "della Campanella" [M.S.48], il Terzo Concerto in Mi maggiore [M.S.50] e il Quarto Concerto in Re minore [M.S.60]. Il Quinto Concerto è sopravvissuto solo nella parte del violino con indicazioni sugli interventi orchestrali.

Il Grande Concerto per violino in Mi min [M.S.75]²⁰ fu scoperto nel 1972 da Edward Neill presso l'antiquario londinese Hermann Baron. È costituito da due fascicoli: il primo contiene la parte del violino solista con alcune annotazioni sugli interventi orchestrali, il secondo contiene la parte della chitarra di accompagnamento. Il Grande Concerto fu acquistato dalla Cassa di Risparmio di Genova e Imperia e donato al Civico Istituto di Studi Paganiniani di Genova (dal 1990 è di proprietà del Comune di Genova).

La copia fu verosimilmente realizzata da un copista abituato a lavorare con Paganini, e la filigrana riporta il nome «Benvenuto Picardo», di provenienza genovese. Il brano è probabilmente stato composto in giovane età, date le caratteristiche stilistiche della parte solistica che rimandano chiaramente ai concerti di Viotti, Kreutzer e Rode.

Le poche informazioni che esistono su una possibile esecuzione da parte di Paganini stesso sono forse rintracciabili in una lettera all'amico Luigi Guglielmo Germi risalente al 3 maggio 1820, in cui Paganini scrisse «[...] darò una Accademia al Teatro S. Carlo (NdR "di Napoli") per far sentire quel mio concerto non ancora eseguito nelle 6 Accademie dell'anno scorso [...]»²¹.

Il Grande Concerto, articolato nei canonici tre movimenti, pur essendo opera giovanile, contiene elementi certamente paganiniani: l'uso della 4a corda, modi virtuosistici (arpeggi rapidi fino al registro sopracuto, passaggi per terze ecc.), cantabilità calda e suadente. Per certi aspetti pare anticipare il Terzo Concerto, ma anche certi passi dei Capricci.

Il primo movimento, Risoluto, si articola in tre parti (A-B-A1), secondo lo schema della Forma-sonata interpretato con libertà, soprattutto perché lo Sviluppo (B) è in sostanza assente e lascia spazio a notevoli invenzioni strumentali. L'Esposizione (A) comprende la prima area tematica (1°

tema) dal carattere "risoluto" divisa in tre episodi: il primo costituito dal tema principale, il secondo, che contrasta col precedente, caratterizzato da un incremento di figurazioni di semicrome e rapide terzine di biscrome, il terzo come "ponte modulante". La Ripresa (A1) con la riproposta dei due temi principali (in tonalità d'impianto e nella contrastante tonalità di Mi maggiore) racchiude episodi virtuosistici che portano a una Cadenza del Solo (non scritta).

L'Adagio centrale, forse la pagina più riuscita del Concerto, è intrisa di un lirismo contrito.

Spigliato e brillante è invece il Rondò ossia Polonese conclusivo: si compone di un Ritornello che compare cinque volte, inframmezzato da quattro Strofe. La seconda Strofa arriva a tonalità anche lontane come Mib maggiore e, dopo un cambio di clima improvviso, l'ultima ripresa del Ritornello nell'originaria tonalità di Mi minore lascia il posto a due pause ad effetto.

20 Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini, a cura di M.R. Moretti, A. Sorrento, Genova, Comune di Genova, 1982.

21 «Amami. Il tuo amico, Luigi Guglielmo Germi», in Paganini, Genova e la musica, op. cit.

UN'ULTIMA VERSIONE DI NAPOLI MILIONARIA:
IL LAVORO DI REVISIONE DI ROTA DOPO LA PRIMA DI SPOLETO**

di Jonathan Brandani*

L'opera Napoli Milionaria rappresenta l'ultima importante tappa di una collaborazione artistica – quella fra Nino Rota ed Eduardo de Filippo – dipanatasi lungo l'arco di quasi tre decenni. L'opera, commissionata dal Festival dei due Mondi di Spoleto, ebbe la sua prima rappresentazione il 22 giugno 1977 e fu trasmessa in mondovisione dalla RAI; si trattò di un evento mediatico senza precedenti, che intendeva festeggiare l'importante traguardo dei primi venti anni di attività raggiunto dal Festival. Alla prima rappresentazione la nuova opera fu accolta con calore ed entusiasmo dal pubblico, ma a partire dai giorni successivi fu invece stroncata con veemenza quasi unanime dalla critica¹. Varie furono le motivazioni e

* Jonathan Brandani, direttore d'orchestra, dal settembre 2021 è il Direttore Artistico di Calgary Opera (Canada). I suoi impegni più recenti lo hanno visto in concerto presso il Théâtre Royal de Wallonie-Liège (Belgio) e con i Wiener Symphoniker presso i Bregenzer Festspiele (Austria). Nelle recenti stagioni ha diretto presso il Teatro Comunale di Bologna, la Deutsche Oper am Rhein a Düsseldorf (Germania), il Palau de les Arts di Valencia (Spagna), Minnesota Opera (USA), Calgary Opera (Canada). Dal 2014 al 2019 è stato Associate Conductor di Minnesota Opera (USA) e dal 2017 al 2020 è stato direttore ospite principale della Daegu Opera House (Corea del Sud). I prossimi mesi lo vedranno impegnato presso i Bregenzer Festspiele (Austria), il Festival Donizetti Opera (Bergamo), la Sidney Opera House (Australia). Dopo il diploma in pianoforte si è laureato in direzione d'orchestra con il massimo dei voti e la lode presso la Universität für Musik und darstellende Kunst di Vienna; successivamente ha pure conseguito il Master of Arts in direzione d'orchestra presso la Yale University.

** Il presente articolo è la traduzione e l'ampliamento dello studio pubblicato su «Archival notes» Sources and Research from the Institute of Music, No. 5/2020. ©Fondazione Giorgio Cini, Venezia, che ringraziamo per aver concesso la pubblicazione.

¹ Per una panoramica esemplificativa dell'atteggiamento della critica si vedano le riproduzioni degli articoli apparsi sulle principali testate italiane del periodo e riprodotte in D. Fabris, B. Moretti, Napoli Milionaria, una lettura a quattro mani, in D. Tortora (a cura di), L'altro Novecento di Nino Rota, Atti dei Convegni nel centenario della nascita, Napoli, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2014. Si veda anche C. Cavalletti, Oltre 'Il cappello di paglia di Firenze'. Considerazioni sul teatro musicale di Rota, in F. Lombardi (a cura di), Nino Rota: un timido protagonista del Novecento musicale, Torino, EDT, 2011.

le argomentazioni addotte per sminuire e demolire l'operazione artistica intrapresa da Rota e De Filippo e non è questa la sede per analizzarne in dettaglio i particolari. Secondo alcuni si trattò addirittura di un attacco mediatico premeditato che dette sfogo al «preconcetto giudizio negativo praticamente di tutti i critici musicali e teatrali presenti, anche personalità distanti tra loro per pensiero e militanza»².

A seguito dell'entusiasmo della prima rappresentazione, Rota e De Filippo ricevettero un invito a rappresentare l'opera al Teatro San Carlo di Napoli³. Sembra addirittura che Rota e De Filippo fossero a conoscenza di altre possibilità di replica dell'opera oltre a quella del San Carlo a Napoli: un articolo apparso il 9 febbraio 1977 su «Il Mattino» afferma che dopo la prima produzione a Spoleto l'opera sarebbe stata replicata presso la Lyric Opera di Chicago, dove Bruno Bartoletti (il direttore d'orchestra della prima rappresentazione) era Direttore Musicale⁴. Le programmate riprese del dramma lirico non riuscirono però a concretizzarsi: verosimilmente l'atteggiamento ostile della critica e il grande polverone di polemiche che l'opera aveva sollevato spinsero ben presto gli organizzatori a ritirare l'offerta di un secondo ciclo di rappresentazioni. Sappiamo però che non molto dopo le recite svoltesi presso il Festival di Spoleto il compositore si mise a rielaborare e modificare alcune scene dell'opera. Tale operazione di revisione e modifica a seguito della prima rappresentazione ufficiale non deve stupire: spesso soltanto la verifica sul palcoscenico può permettere al compositore una valutazione più approfondita del lavoro svolto e fornire spunti per miglioramenti.

Modifiche e aggiustamenti, naturalmente, furono effettuati già durante le prove in vista della prima rappresentazione: ne sono prova non solo tutte le numerose tracce reperibili nelle fonti manoscritte e a stampa relative alle prove del maggio-giugno 1977 a Spoleto (adesso

conservate presso l'archivio Rota della Fondazione Cini a Venezia)⁵, ma anche le testimonianze dirette di musicisti che parteciparono alle prove della prima mondiale⁶. Si trattò prevalentemente di piccoli aggiustamenti, quali ad esempio la modifica di alcune note nelle linee vocali, di lievi ritocchi al testo, di aggiunte di alcune battute o di corone su alcune note per agevolare l'azione scenica dei cantanti così come si andava definendo meglio nel corso delle prove di regia. Ci furono però anche tagli – a volte abbastanza significativi – di materiale musicale, dovuti sia a ripensamenti sull'efficacia drammaturgico-musicale di certe scene, dovuti sia ad altri fattori molto più pratici e meno elevati (ad esempio la presenza nel primo cast di alcuni interpreti che avevano difficoltà a rendere con precisione ed accuratezza il testo musicale così come era stato concepito e scritto dal compositore)⁷. La maggiore modifica avvenuta in fase terminale di lavorazione, e confluita poi nella partitura della prima rappresentazione, fu l'aggiunta all'inizio del terzo atto (su richiesta personale del soprano Casolla) di un'aria per il personaggio di Amalia. Questa aggiunta, che è databile con buona probabilità alla fine del maggio 1977⁸ e che quindi avvenne molto a ridosso della prima rappresentazione, a causa della sua tardività non riuscì però a confluire nello spartito canto e pianoforte usato per le prove spoletine⁹.

Nel corso dei mesi passati, dopo aver individuato alcune strane discrepanze nelle versioni attualmente disponibili del materiale a stampa dell'opera, ho avviato un percorso di ricerca che mirasse a far luce su tali anomalie. Più nello specifico, la versione musicale di alcune scene testimoniata dallo spartito per canto e pianoforte attualmente di proprietà dell'editore Schott non concordava con la versione della partitura dell'allestimento di Spoleto – e nemmeno con la registrazione della prima esecuzione, che concorda invece con tale partitura. La elevata qualità musicale delle scene in questione e diversi particolari compositivi mi hanno spinto a pensare che non si trattasse di modifiche avvenute durante il lavoro di prova, ma piuttosto di un ripensamento molto più significativo, di un vero e proprio

2 Fabris, Moretti, op. cit., p. 152.

3 Cfr. ibidem, p. 151.

4 F. Canessa, Nino Rota racconta la sua esperienza di compositore di Napoli Milionaria. Fare musica per Eduardo, in «Il Mattino», 9 febbraio 1977 (https://archivi.cini.it/istitutomusica/JSESSIONID_OPAC_CINI=68E1B82075FCAC1F3232E28B4BB2D042/detail/IT-MUS-ST0009-000837/nino-rota-racconta-sua-esperienza-compositore-napoli-milionaria-fare-musica-eduardo.html). L'articolo menziona pure una sorta di competizione che apparentemente era sorta fra Spoleto e Napoli per ospitare la prima rappresentazione. Inoltre, il giornalista cita la presenza nell'opera di un duetto d'amore fra «il figlio di don Gennaro e la sua innamorata»: l'opera, così come la conosciamo oggi, non include alcun tipo di scena come questa, e anche dopo aver esaminato i materiali preparatori non sono riuscito a trovare alcuna prova a supporto di questa affermazione. Naturalmente potrebbe trattarsi di un fraintendimento del giornalista, ma se così fosse allora sorgerebbe spontaneo un certo scetticismo sulla accuratezza e precisione di altre affermazioni contenute nello stesso articolo. In ogni caso, sarebbe auspicabile una seria e approfondita ricerca che chiarisse molti punti ancora oscuri e controversi circa la genesi dell'opera Napoli Milionaria.

5 N. Rota, Napoli Milionaria, Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Fondo Nino Rota (in seguito: FNR), Serie Composizioni 088. Desidero qui esprimere la mia gratitudine al Dott. Francisco Rocca per la preziosa assistenza fornita durante le mie ricerche a Venezia.

6 Si vedano ad esempio le testimonianze di Moretti e Scardicchio raccolte in Fabris, Moretti, op. cit.

7 Per questo e per molti altri dettagli preziosi relativi alla fase di prove in vista della produzione spoletina sono molto grato alla testimonianza personale del Maestro Bruno Moretti.

8 Nell'archivio Rota è presente un fascicolo manoscritto con la versione per canto e pianoforte dell'aria in questione; sul primo foglio è riportata la data «29 V 977». Rota, Napoli Milionaria, Serie Composizioni 088 (FNR).

9 Si vedano ad esempio le varie copie di spartiti afferenti alla prima esecuzione e conservate presso il FNR.

lavoro di riscrittura avvenuto in un secondo momento. Dopo aver consultato i materiali conservati presso la Fondazione Cini ho potuto avere conferma che le varianti riscontrate nello spartito canto e pianoforte in questione sono anche testimoniate da pagine manoscritte autografe conservate proprio nell'archivio Rota.

Non solo il contenuto musicale di quelle pagine, ma anche la struttura della loro impaginazione danno la forte impressione di rappresentare una versione più recente, che nelle intenzioni di Rota era chiaramente destinata a sostituirsi alla precedente versione, ovvero quella rappresentata dallo spartito per canto e pianoforte utilizzato a Spoleto¹⁰.

Allo stato attuale delle conoscenze e alla luce dei materiali a disposizione ritengo quindi di aver individuato, per queste scene dell'opera, una versione musicale successiva che con molta probabilità rappresenta la fase di revisione avvenuta in seguito al primo ciclo di rappresentazioni in vista di un secondo allestimento – purtroppo però mai concretizzatosi.

I materiali reperiti mostrano che l'intervento di riscrittura e rielaborazione di *Napoli Milionaria* ha riguardato principalmente, seppur con modalità e dimensioni tra loro differenti, tre momenti dell'opera: la scena del Brigadiere Ciappa nel finale del primo atto, la scena di Peppe o'Crizzo e Amedeo nel secondo atto e l'aria di Amalia all'inizio del terzo atto. Nei seguenti paragrafi offrirò una analisi di queste sezioni con l'obiettivo di fare chiarezza sulla portata e sulle motivazioni alla base del processo di revisione operato da Rota.

Atto I - La scena del Brigadiere Ciappa

L'intervento di revisione sicuramente più significativo riguarda la riscrittura della parte della scena del Brigadiere Ciappa compresa fra i numeri di prova 109 e 113 del primo atto.

Le differenze del testo musicale in questione con la versione riportata nella partitura spoletina sono tante e tali che si può parlare di un vero e proprio lavoro di ripensamento di tutta questa sezione. Le nuove idee musicali utilizzate, il loro sviluppo e la loro elaborazione rappresentano una chiara volontà di riscrivere in maniera nettamente diversa questa scena.

Non sorprende che il principale intervento di revisione dopo la

prima di Spoleto abbia riguardato proprio la scena del Brigadiere Ciappa: studiando i materiali conservati presso l'archivio Rota è possibile ricostruire le principali tappe del processo compositivo di questa scena e rendersi conto di quanti ripensamenti e modifiche tale scena avesse subito già nel corso della fase di gestazione dell'opera (quindi fra il 1973 e il 1977). Nei materiali autografi conservati è infatti possibile individuare almeno tre stesure musicali differenti di questa scena, testimoniate da abbozzi per canto e pianoforte più o meno dettagliati. Le tre stesure hanno un profilo ben definito fra loro e fanno uso di idee musicali diverse. A un certo punto del processo compositivo, però, ognuna di queste scene venne evidentemente scartata a favore di una nuova versione – la quarta, dunque – testimoniata non solo da abbozzi nella versione per canto e pianoforte, ma anche da pagine di partitura completamente orchestrate. Questa quarta versione sembra essere stata quella utilizzata durante le prove a Spoleto, ma a un certo punto del lavoro di prova evidentemente si rese necessario un intervento di taglio di ben 21 battute¹¹, che oltre a eliminare molto materiale musicale tagliò dal libretto alcune linee significative:

[Ciappa:] Ma se t'impunti a fingere
e rimaner buon'anima defunta...
Ascolta bene, morto,
sai che faccio?
Ti metto i ferri!
Ed abbine certezza,
ti porto a fare il morto
in una bella camera di sicurezza.

Secondo la testimonianza di Moretti¹², questo taglio fu effettuato in fase avanzata di prova unicamente per semplificare la parte del cantante, che a quanto pare dimostrava difficoltà ad eseguire la parte con l'esattezza e precisione richiesta dal compositore. La scena così come attualmente presente in partitura rappresenta dunque una versione accorciata della quarta stesura, che però originariamente nelle intenzioni del compositore era più estesa ed articolata.

La rielaborazione più recente di questa scena, così come essa emerge dai manoscritti autografi e dallo spartito revisionato dopo la prima spoletina, rappresenta infine una quinta versione, anch'essa decisamente diversa dalle altre per l'uso dei materiali tematici e per impostazione musicale generale. L'impressione che si ha è di un miglioramento notevole della qualità musicale e dell'effetto teatrale della scena.

¹¹ Si tratta delle battute della partitura originariamente comprese fra i numeri di prova 108 e 112.

¹² Conversazione telefonica con l'autore (12 febbraio 2020).

¹⁰ Se si considera la struttura dell'impaginazione di questi fogli si può chiaramente vedere come questi fossero stati organizzati precisamente per essere inseriti nella edizione dello spartito canto-piano utilizzato a Spoleto. Oltre alla presenza di numeri di prova che rimandano espressamente alle corrispondenti sezioni dello spartito di Spoleto, nell'angolo in alto a destra della prima pagina di ogni gruppo di fogli afferenti alla stessa sezione si può chiaramente trovare l'indicazione precisa della pagina (e a volte anche della riga) in cui ha inizio la corrispondente sezione musicale (ad esempio «pag. 37, 2a riga» nel caso della revisione del secondo atto, oppure «pag. 97» nel caso della revisione del primo atto. Rota, *Napoli Milionaria*, Serie Composizioni 088 (FNR).

La prima cosa che colpisce in questa nuova versione è l'introduzione di una idea musicale dal profilo ritmico ben marcato:

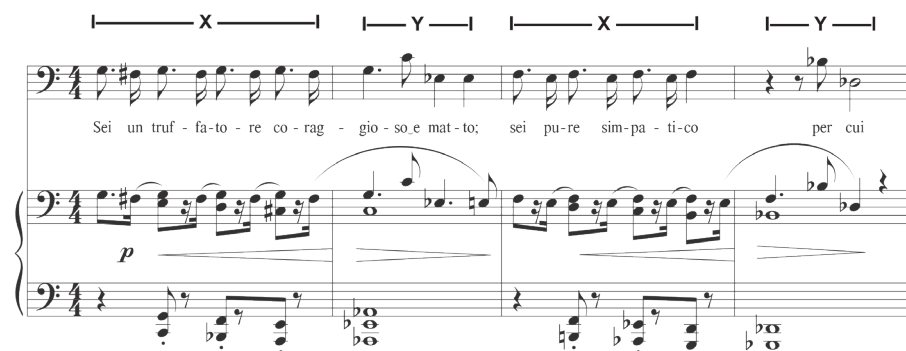


Fig. 1 - Nino Rota, *Napoli Milionaria*, spartito Schott, atto I, 24 battute dopo 107, pp. 97-98.
© s.d., Schott, Londra.

Tale idea musicale consiste in una cellula ritmica dal profilo regolare



(evidenziata dal raggruppamento di lettera X nella fig. 1) che nella melodia è caratterizzata dalla rapida alternanza di due note per grado congiunto, mentre armonicamente viene punteggiata da una progressione discendente di accordi corti e staccati. Nella seconda parte del tema notiamo inoltre un'altra figura ritmica regolare



caratterizzata da salti discendenti (e contrassegnata dalla lettera Y nella fig. 1).

A uno sguardo attento la scelta di questo materiale musicale appare molto significativa: osserviamo infatti come questo tema sia derivato dall'idea musicale presentata dall'orchestra durante l'arioso del primo atto di Gennaro: Tutti i tranvieri a spasso:



Fig. 2 - Nino Rota, *Napoli Milionaria*, spartito Schott, atto I, numero di prova 55, pp. 51-52.
© s.d., Schott, Londra.

Si noti come questo materiale tematico possieda tutte le caratteristiche principali del materiale musicale successivamente affidato a Ciappa (ritmo puntato con alternanza di due note per grado congiunto, armonie discendenti al basso, seconda parte con ritmo di croma/semicroma e salti discendenti).

Dopo una esposizione all'inizio dell'arioso, il tema viene enfaticamente ripreso a tutta orchestra proprio mentre viene associato alle parole «Se vivere è impossibile osservando le leggi del regime, ricorrere si deve ... alla vergogna della dannata e sporca borsa nera». È quindi assolutamente calzante il fatto che il brigadiere Ciappa si rivolga al «truffatore coraggioso e matto» utilizzando una variante della musica precedentemente associata proprio all'atto stesso del truffare e del commerciare illegalmente. È importante però notare che tramite questa stretta relazione tematica l'accusa di Ciappa verso il truffatore Gennaro viene colorata di umanità: le parole che dovrebbero accusare Gennaro vengono infatti cantate intonando il tema che in precedenza era stato utilizzato per esprimere la sua giustificazione, ovvero il concetto che in quei tempi difficili «ricorrere si deve» alla borsa nera e al commercio illegale.

Dal punto di vista musicale, dunque, in questa quinta versione Rota sembra aver ripensato il carattere di questa scena, con il chiaro intento di sostituire il tono più enfatico e distaccato che invece si avvertiva nella quarta versione con un tono che mettesse in primo piano il senso di simpatia e anche di ammirazione che il Brigadiere prova in quel momento. Tale ammirazione verso l'astuzia e coraggio di Gennaro è d'altronde esplicitamente indicata da De Filippo nella pièce teatrale¹³ e trova la sua sintesi nella famosa battuta: «È sacrilegio a tuccà nu muorto, ma è cchiù sacrilegio a mettere 'emmane ncuollo a uno vivo comme a te»¹⁴.

Dal punto di vista testuale, inoltre, questa quinta versione ripristina tutto il testo del libretto originale nella sua interezza così come del resto era già stato previsto nella quarta versione, prima dell'amputazione avvenuta nel corso delle prove spoletine.

La qualità e la profondità dell'intervento di Rota suggeriscono chiaramente che il compositore non fosse rimasto completamente soddisfatto di questa scena durante la prima serie di rappresentazioni a Spoleto. Alla fine del processo di revisione, grazie a tutte le scelte operate da Rota di cui abbiamo parlato più sopra, questa quinta versione della scena guadagna una più spiccata efficacia musicale e drammaturgica rispetto alle versioni precedenti: essa conferisce al Brigadiere un rilievo più marcato e una caratterizzazione psicologica molto più ricca di sfumature che contribuiscono

¹³ Una didascalia specifica che dopo lo scampato pericolo del bombardamento «Ciappa ormai guarda Gennaro con ammirazione». Cfr. Eduardo De Filippo, *Napoli Milionaria*, atto I, p. 84; Eduardo De Filippo, *Teatro*, Cantata dei giorni dispari, I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2004.

¹⁴ Cfr. ibidem, p. 84.

a rendere il relativamente breve cameo di Ciappa una delle scene più significative e memorabili dell'opera.

Atto II - Scena di Peppe o'Cricco e Amedeo

Nel secondo atto l'intervento di revisione più significativo riguarda la scena compresa fra i numeri di prova 38 e 42; in termini di quantità di nuova musica composta, le dimensioni di questo intervento risultano leggermente più estese rispetto a quelle dell'intervento di riscrittura della scena del Brigadiere Ciappa.

Nella versione spoletina della scena in questione Rota decise di innestare l'ordito musicale su due soli elementi tematici principali



Fig. 3 - Nino Rota, *Napoli Milionaria*, spartito Schott, Atto II, numero di prova 34, pp. 33-34. © s.d., Schott, Londra.

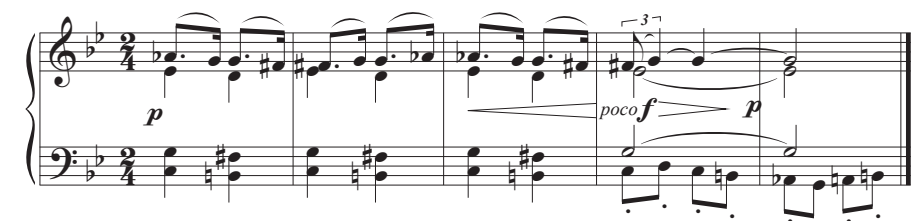


Fig. 4 - Nino Rota, *Napoli Milionaria*, spartito Schott, Atto II, numero di prova 38, p. 36. © s.d., Schott, Londra.

Si noti inoltre come il materiale musicale del primo nucleo tematico sia suddivisibile in due elementi ben distinti (nell'esempio contrassegnati da X e Y rispettivamente).

Come accade per altri elementi tematici di *Napoli Milionaria*, il materiale musicale rappresentato nell'esempio di fig. 3 era già stato utilizzato anni prima da Rota in ambito cinematografico: questo tema compare infatti sia in *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti (1960) e in *Toby Dammit*, l'episodio firmato da Fellini nel film collettivo *Tre passi nel delirio* (1968).

In entrambi i contesti, pur con differenti sfumature, a questo materiale musicale è affidata la caratterizzazione di ambienti loschi e di personaggi

dalla moralità discutibile; appare dunque calzante la scelta di riutilizzare tale materiale per caratterizzare l'ambiente malavitoso in cui si muovono a proprio agio personaggi come Peppe o'Cricco, Errico e Amedeo.

L'elemento principale che emerge dalla revisione di questa scena è l'inserimento di un nuovo materiale musicale mai utilizzato fino a quel momento:



Fig. 5 - Nino Rota, *Napoli Milionaria*, spartito Schott, Atto II, numero di prova 39, pp. 37-38. © s.d., Schott, Londra.

Questo tema è strettamente legato al materiale musicale di figura 2: il profilo melodico del nuovo elemento non è altro che una versione per moto contrario dell'incipit di quella melodia. Anche dal punto di vista armonico, inoltre, il profilo del nuovo materiale musicale è una inversione dello schema della fig. 4: la successione di armonie per moto parallelo discendente a distanza di semitono viene qui rovesciata in direzione ascendente e reiterata a distanza di terza maggiore su un pedale al basso.

L'importanza che Rota intende attribuire al nuovo materiale musicale è tale che, mentre nella versione spoletina la scena in questione si basava esclusivamente sull'alternanza dei nuclei tematici X e Y di fig. 3, in questa nuova versione riveduta la scena è invece basata esclusivamente sull'alternanza tra il materiale di fig. 4 e il materiale X di fig. 3.

Oltre a questa riscrittura del materiale musicale, l'intervento di Rota opera una modifica anche al livello della ripartizione del testo del libretto fra Peppe o'Cricco e Amedeo. Nella versione spoletina il testo era così suddiviso fra i personaggi:

Peppe	Stanotte, Amedé, possiamo fare fuori un'Alfa nuova.
Amedeo	Quella requisita dal Generale Clark.
Peppe	Per l'appunto. Lui la lascia davanti al suo portone. Ci ha messo il guardiano. Ma l'amico è d'accordo con noi. Lo trovano legato mani e piedi e con il fazzoletto a palla messo in bocca. A stanotte.
Amedeo	A stanotte.

Nella nuova versione, la stessa scena è così articolata:

Peppe	Stanotte, Amedé, possiamo fare fuori un'Alfa nuova.
Amedeo	Quella requisita dal Generale Clark.
Peppe	Per l'appunto. Lui la lascia davanti al suo portone; Ci ha messo il guardiano.
Amedeo	Ci ha messo il guardiano.
Peppe	Ma l'amico è d'accordo con noi. Lo trovano legato mani e piedi e con il fazzoletto a palla messo in bocca.
Amedeo	E con il fazzoletto a palla messo in bocca.
Peppe	A stanotte?
Amedeo	A stanotte.

Quelli che a prima vista sembrano essere piccoli aggiustamenti hanno in realtà una ricaduta molto significativa sul profilo drammaturgico della scena. Mentre nella prima versione Amedeo si limitava ad ascoltare senza troppo coinvolgimento il piano criminale di Peppe o'Cricco, nella nuova versione Amedeo interrompe con regolarità la narrazione di Peppe ripetendone sempre in maniera esatta l'ultima frase, sottolineando chiaramente il senso di complicità e di profonda intesa fra i due. Rispetto alla prima versione, Amedeo appare quindi molto più coinvolto nel disegno criminale, di cui sembra approvare con reiterata convinzione ogni minimo dettaglio.

Dal punto di vista strettamente musicale, in occasione delle due ripetizioni testuali di Amedeo la nuova versione di Rota porta in primo piano questa complicità criminale fra i due affidando ad Amedeo lo stesso materiale musicale di Peppe, ma trasponendolo una terza più in alto. Gli interventi di Amedeo acquistano così un senso di maggiore tensione emotiva, quasi di smania a stento repressa, come sottolineato anche dalle indicazioni di

crescendo che Rota appone a fine frase, e dall'esplicita indicazione espressiva «forte, soffocato».

Atto III - L'aria di Amalia

Come accennato più sopra, l'aria di Amalia che apre il terzo atto dell'opera non era stata originariamente prevista da Rota e De Filippo, ma fu aggiunta in una fase molto tarda del processo compositivo per venire incontro alla richiesta della protagonista femminile della prima esecuzione, il soprano Giovanna Casolla.

Delle tre scene rivedute da Rota dopo la prima di Spoleto, l'intervento sull'aria di Amalia è il più ridotto in termini di dimensioni, ma non per questo meno significativo. L'intervento sostanzialmente si limita a modificare la struttura ritmica delle frasi che intonano le linee del libretto in cui Amalia si rivolge alla statua della Madonna:

E tu che guarde?
Tu che me vuo' di?
Che sò 'na chesta...
che sò 'na chell'ata.

Nella versione spoletina queste linee sono declamate con valori ritmici più lenti, con un incedere regolare di crome che conferisce un senso di stasi e un carattere più cantabile al testo:

The image shows a musical score for Act III of the opera. It features two systems of music. The first system shows a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "E tu che guar-de? Tu che me vuo' di? Che so' na". The piano accompaniment has dynamics *ff* and *p*. The second system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "che-sta che so' na chel - l'a-ta E par-la fi-no_a mò... che son-go sta - ta?". The piano accompaniment has dynamics *ff* and *cresc.*

Fig. 6 - Nino Rota, *Napoli Milionaria*, spartito Schott, Atto III, numero di prova. 2E, pp. 470-471. © 2010, Schott, Londra.

Nella versione riveduta, Rota dimezza i valori ritmici originali rendendo quindi molto più veloce la declamazione delle linee in questione:

un poco animato

E tu che guar-de? Tu che me vuo' di? Che so' na

che - sta... che so' na chel - l'a - ta E par - la, fi - no_a mò che son-go sta - ta?

cresc.

sf

Fig. 7 - Nino Rota, *Napoli Milionaria*, spartito Schott, Atto III, numero di prova. 2E, pp. 2c-2d. © s.d., Schott, Londra.

Questa modifica, che a prima vista sembra poco significativa, ha in realtà ricadute molto importanti sulla efficacia drammatica di queste righe: nella nuova versione Rota decide di privilegiare una declamazione molto più vicina al ritmo parlato, caratterizzata da un piglio e una energia assenti nella prima versione. Queste frasi sembrano come uscire di getto dall'animo di Amalia e conferiscono a questa sezione dell'aria una immediatezza che si avvicina ai toni del parlato: in questo modo Rota mette in rilievo lo sfogo amaro di Amalia verso la statua della Madonna e allo stesso tempo, con questi toni vicini al ritmo della lingua parlata, crea un contrasto più efficace con la grande sezione cantabile che segue immediatamente queste righe e che porterà poi a concludere l'aria con enfasi drammatica.

Il caso della scena del Ragionere nell'atto II

Ci teniamo a segnalare che fra i materiali d'archivio afferenti alla revisione operata da Rota dopo le rappresentazioni di Spoleto si trovano anche numerose pagine di musica autografe e pagine di libretto dattiloscritte che contengono un abbozzo molto dettagliato per una lunga scena dedicata al Ragionere Spasiano; a giudicare da quei materiali sembra dunque che a un

certo punto Rota e De Filippo abbiano ipotizzato di restituire al personaggio del Ragionere il maggiore peso drammaturgico che esso possedeva nella pièce teatrale del 1945. Sotto il profilo musicale la scena utilizzava molto materiale tematico che originariamente era stato composto per la scena del Ragionere nel primo atto, ma che successivamente era stato tagliato senza arrivare quindi a confluire nella partitura di Spoleto.

Per motivi ancora tutti da approfondire, e nonostante il fatto che il processo di revisione della scena del Ragioniere sia avvenuto più o meno nello stesso periodo delle revisioni presentate qui sopra¹⁵, la scena fu evidentemente scartata. La versione musicale della scena del Ragioniere in quei fogli inizia con un livello di accuratezza testuale che si potrebbe considerare definitivo, ma dopo poco inizia poi a disgregarsi fino a raggiungere un livello di mero schizzo, in cui molte scelte sia a livello della musica che del libretto sono lasciate aperte e non definite. Di conseguenza questa scena non fu poi inclusa nello spartito a stampa che invece contiene le modifiche apportate alle altre tre scene qui sopra descritte.

Altri interventi minori

Oltre ai tre significativi interventi di revisione descritti qui sopra vanno segnalati due piccoli ritocchi (entrambi nel secondo atto) che compaiono nello spartito revisionato. Il primo riguarda l'aggiunta di una battuta di silenzio 5 misure dopo il numero di prova 46; originariamente alla frase di Errico seguiva quella di Amalia senza soluzione di continuità, mentre qui Rota volle verosimilmente inserire un momento di pausa drammatica.

L'altro momento riguarda lo spostamento in avanti della frase di Errico «Stavo assetato» da 11 battute dopo il numero di prova 52 a 12 dopo 52; questo cambiamento, pur non essendo confluito nella partitura di Spoleto, venne in realtà eseguito durante la prima rappresentazione, come testimoniato dalla registrazione di quella sera. Si trattò con molta probabilità di un cambiamento avvenuto durante le prove senza che fosse riportato in partitura, ma che Rota volle poi accogliere nella versione riveduta dello spartito¹⁶.

Versione riveduta o versione originale? Alcune considerazioni

Come emerge chiaramente dalla analisi appena conclusa, tutte le revisioni effettuate da Rota, pur nella loro diversità, non riguardano solamente la

¹⁵ La scena del Ragioniere nell'atto secondo doveva seguire immediatamente la scena riveduta di Peppe o'Cricco e Amedeo; nei materiali preservati presso il FNR, queste due scene sono addirittura scritte una dopo l'altra nello stesso gruppo di fogli.

¹⁶ Anche questo piccolo dettaglio, dunque, sembra confermare ulteriormente che le versioni contenute nello spartito in questione costituiscano uno stadio di revisione successivo alla prima serie di rappresentazioni spoletine.

superficie musicale delle scene in esame, ma sono ripensamenti significativi che hanno ricadute sostanziali anche sull'aspetto drammaturgico. Le nuove versioni nate a seguito di questo processo di revisione vanno nella direzione di un ripensamento ponderato, non dettato da immediate esigenze di soluzione pratica di problemi dell'ultimo minuto; questi interventi sono stati effettuati per sostituire e migliorare la struttura e la sostanza musicale di alcune scene e per illuminare di luce diversa alcuni momenti dell'azione drammatica.

L'analisi ci suggerisce dunque che queste modifiche rappresentano una versione più recente e avanzata rispetto al materiale musicale della versione spoletina; relativamente alle scene in questione, la 'nuova' versione rappresentata da questo spartito sarebbe quindi da considerarsi come un miglioramento e una sostituzione della versione precedente. Il fatto che a un certo punto del processo di revisione queste modifiche abbiano ricevuto dignità di stampa nello spartito per canto e pianoforte sembra attribuire a tali scene uno status di ufficialità e di autorevolezza che ci sembra di non poter ignorare.

Questa considerazione apre naturalmente una serie di interrogativi molto interessanti sulle modalità del processo di revisione testimoniato da questi frammenti, e ci si augura che la ricerca musicologica possa in futuro gettare luce su questo e su molti altri aspetti. In attesa di ciò, sono convinto che sia necessario rendere note e presentare al pubblico queste nuove versioni, non solo a causa del loro intrinseco valore musicale, ma soprattutto perché ritengo che queste revisioni rappresentino una esplicita volontà d'autore e lo stadio più avanzato ed evoluto del testo musicale di *Napoli Milionaria* a noi pervenuto.

Queste modifiche sono testimoniate solamente nella versione per canto e pianoforte, e dubitiamo del fatto che sia possibile reperire in futuro una orchestrazione originale di queste scene revisionate. Ma ciò d'altronde non deve stupire: il lavoro di orchestrazione di un testo musicale redatto in forma completa nella versione per canto e pianoforte rappresenta uno degli ultimissimi passaggi nel processo creativo di un'opera. Sappiamo inoltre che il lavoro di orchestrazione veniva a volte svolto da Rota solo a ridosso della esecuzione; come riportato dalla testimonianza del Maestro Moretti¹⁷, ad esempio, l'orchestrazione del terzo atto di *Napoli Milionaria* fu completata dal compositore solamente durante la fase di prova in vista della prima spoletina, e dunque nelle poche settimane immediatamente precedenti la prima rappresentazione.

Alcuni potrebbero obiettare che in mancanza di una orchestrazione originale, le versioni rivedute di Rota contenute nello spartito per canto e pianoforte, se presentate sul palcoscenico con una ipotesi di orchestrazione,

non rappresenterebbero un lavoro completamente originale del compositore milanese. Allo stesso tempo però bisogna notare che, alla luce del lavoro di revisione effettuato da Rota dopo Spoleto, rappresentare la versione spoletina dell'opera solo perché tecnicamente completa e originale obbligherebbe a ignorare la più recente volontà artistica di Rota, che con le sue revisioni volle chiaramente annullare alcuni passaggi della versione precedente sostituendoli con una versione più avanzata. Rappresentare la versione di Spoleto vorrebbe dire decidere consapevolmente di ignorare la volontà artistica più matura di Rota e riproporre una versione che nell'ottica del compositore, in quei punti specifici, era da considerarsi ormai superata.

È dunque necessario presentare alla comunità scientifica la situazione problematica delle versioni di *Napoli Milionaria* in modo da sollecitare un processo di approfondimento di un dilemma aperto naturalmente a diverse opzioni di soluzione.

È mia ferma convinzione che, dato lo stato attuale delle conoscenze, e considerata la notevole qualità delle modifiche apportate dal compositore, sia nostro dovere provare a rispettare la versione riveduta di Rota, anche se ciò significa dover ricorrere, per alcune battute, a una ipotesi di ricostruzione dell'orchestrazione. I vantaggi musicali e drammaturgici di questo tipo di intervento, a mio parere, sono tanti e tali da rendere questa ipotesi decisamente preferibile all'opzione di replicare una versione anteriore, sì completa, ma chiaramente superata e invalidata dagli interventi di revisione più recenti del compositore.

Offrire queste pagine alla fruizione del pubblico rappresenta inoltre una occasione unica per apprezzare pagine di grande qualità e allo stesso tempo uno stimolo per avviare un processo di rivalutazione e di approfondimento critico dell'opera *Napoli Milionaria*, capolavoro del teatro musicale Italiano del secondo Novecento che purtroppo non gode ancora del posto che si merita nell'ambito dei cartelloni dei teatri d'opera italiani e internazionali.

¹⁷ Comunicazione personale con l'autore.

di Monica Guarraccino*

Fra tutte le arti belle, la musica è quella che un legislatore dovrebbe più di ogni altra incoraggiare. Una sinfonia profondamente sentita, di un autore maestoso, commuove immancabilmente l'animo e ha maggiore risultato di un libro morale, il quale persuade la ragione ma non influisce sulle abitudini.

Napoleone, 1797

Fin dagli anni della giovinezza Napoleone dimostrò interesse per la musica e in particolare per la musica italiana. Molto sensibile al bel canto, da giovane ufficiale di artiglieria, apprezzò la celebre Antoniette Saint-Huberty (1756-1812), fortunata interprete dell'Armide di Christoph Willibald Gluck (1714-1787) e della Didon: Tragédie lyrique, di Niccolò Piccinni (1728-1800).

Nel 1800, durante la seconda Campagna d'Italia, Bonaparte ebbe modo di ascoltare alla Scala nella Vergine del Sole di Gaetano Andreozzi (1755-1826) la contralto Giuseppina Grassini (1773-1850), che incontrò nuovamente a Milano nel 1805 in occasione della sua incoronazione a Re d'Italia e che decise di portare con sé a Parigi.

Nel 1802 Napoleone vide all'Opéra di Parigi Caroline Branchu (1780-1850) nel ruolo di Iphigenia in Aulis di Gluck. La cantante, nata ad Haiti e già allieva del Conservatorio della capitale francese dove studiò musica e canto sotto la guida di Pierre-Jean Garat (1762-1823), instaurò con Bonaparte una relazione sentimentale scaturita dal fascino esercitato

* Monica Guarraccino Laureata in storia dell'arte all'Università di Pisa, Monica Guarraccino ha lavorato per molti anni come imprenditrice nel settore dei beni culturali collaborando con le più prestigiose istituzioni culturali della Toscana. Ha dedicato gran parte della sua carriera allo studio e alla valorizzazione dei beni culturali, specializzandosi nella ricerca storica. Ha preso parte come ricercatrice a importanti cantieri di restauro e dal 1993 collabora con il Museo nazionale delle residenze napoleoniche all'isola d'Elba. In ambito napoleonico ha all'attivo numerose pubblicazioni, collaborazioni a mostre e iniziative culturali. Nel 2021 ha pubblicato Napoleone a Palazzo. Artigianato artistico e gusto francese nelle residenze napoleoniche in Toscana, sta inoltre ultimando un volume sulla storia di Napoleone all'Elba e una pubblicazione sui carteggi dei napoleonidi.



Jacques-Marie Veran, Alexandrine-Caroline Branchu

dall'artista, che passerà alla storia come uno dei migliori soprani del suo tempo. Questo legame con Napoleone probabilmente contribuì alla fortuna artistica della Branchu che proprio negli anni del Consolato divenne Prima cantante della musica del Primo Console e successivamente Prima cantante della Cappella Imperiale.

Napoleone, consapevole della forza propagandistica della musica, volle circondarsi di illustri compositori, primo fra tutti Giovanni Paisiello (1740-1816) che dopo essere stato al servizio di Caterina II di Russia, dell'imperatore Giuseppe II d'Asburgo-Lorena e di Ferdinando IV di Borbone nel 1802 fu chia-

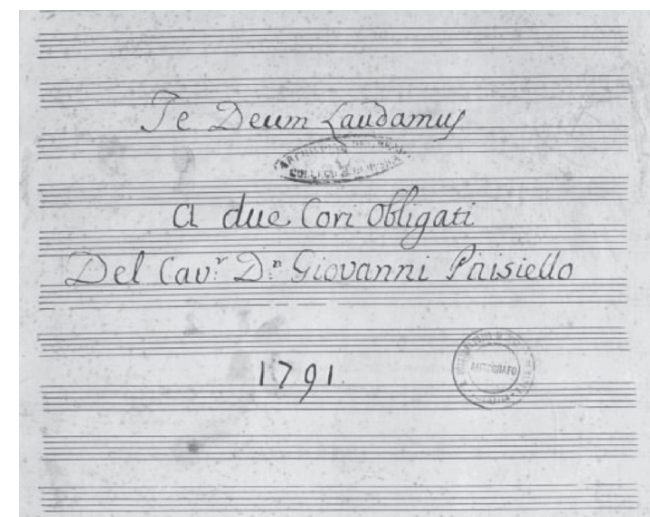
mato a Parigi come Maestro di Cappella delle Tuileries con un appannaggio straordinario. Bonaparte aveva già avuto modo di apprezzare la musica di Paisiello, al quale nel 1797 aveva commissionato una marcia funebre in occasione della morte del generale Hoche oltre a diversi brani di musica sacra, tra cui la Messa in pastorale in Sol maggiore, e nel 1803 un'opera francese, la Proserpine.

Divenuto imperatore nel 1804 Napoleone sovrintese alla realizzazione della colonna sonora della sua memorabile auto-incoronazione, che ebbe luogo nella cattedrale di Notre-Dame il 2 dicembre dello stesso anno alla presenza di papa Pio VII. I musicisti chiamati a comporre per l'occasione furono Paisiello, che realizzò la Messe du Sacre e un Te Deum, Jean-François Le Sueur (1760-1837) con la Marche du Sacre e un Te Deum, e l'abate Nicolas Roze (1745-1819).

Il Sacre, che proclamò Napoleone I imperatore dei francesi, fu una cerimonia maestosa, con un apparato scenico studiato fin nei più piccoli dettagli dall'architetto Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1853) e riferimenti simbolici in parte ispirati all'antico ma anche creati ad hoc dagli intellettuali della corte sotto la guida attenta di Bonaparte, per contribuire a creare nell'immaginario collettivo il nuovo mito dell'età moderna.

Al passaggio del corteccio imperiale partito dal Palazzo delle Tuileries, oltre 500 tra cantanti e attori divisi in due orchestre e cori disposti scenograficamente su due tribune laterali eseguirono il concerto solenne, presenti anche numerose bande musicali che contribuirono ad accrescere il clamore generale.

Tra gli orchestrali figuravano i musicisti più famosi del tempo, i violinisti Rodolphe Kreutzer (1766-1831), molto apprezzato da Beethoven che nel 1803 gli dedicò la Sonata per violino e pianoforte n.9 in La maggiore op.47,



Giovanni Paisiello, Te Deum Laudamus, 1791. Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ms. Rari 3.5.1, cc. 1r, 1v-2r.

Pierre Baillot (1771-1842) e, tra i virtuosi del canto, la Branchu e Louis Nourrit (1780-1831).

Nonostante l'enorme apprezzamento e i lauti compensi Paisiello volle partire da Parigi prima del Sacre per tornare a Napoli, che di lì a breve sarà governata da Giuseppe Bonaparte. Proseguì tuttavia a comporre a distanza per Napoleone, inviando una Messa all'anno per il genetliaco dell'imperatore e altre opere di musica sacra. Nel 1804 succedette a lui nel ruolo di Maestro della Cappella imperiale Le Sueur.

Eseguito composizioni encomiastiche per i compleanni degli imperatori e di altri membri della famiglia Bonaparte era una pratica molto diffusa tra i musicisti del tempo a cui anche Niccolò Paganini (1782-1840) non seppe sottrarsi tanto che nel 1807 a Lucca, dove si trovava al servizio della principessa Elisa Baciocchi sorella dell'imperatore, compose la Sonata Napoléon, prima opera realizzata dal violinista per la quarta corda.

Un altro compositore molto amato da Napoleone fu Gaspare Spontini (1774-1851) che, giunto a Parigi nel 1803, riuscì a entrare nell'entourage della futura imperatrice Giuseppina e a plasmare le sue composizioni, di una elevatissima qualità artistica, sulle esigenze celebrative richieste dalla corte napoleonica, di cui daremo conto in seguito.

Ferdinando Paër (1771-1839), unito in matrimonio con il soprano Francesca Riccardi (1778-1845), nel 1802 fu nominato da Federico Augusto III di Sassonia Maestro di Cappella e ingaggiato insieme alla moglie alla corte di Dresda. Qui nel 1806 arrivò Napoleone che, dopo la vittoria della Battaglia di Jena, insieme ai bottini di guerra volle sottrarre alla corte sassone il celebre musicista. I Paër dovettero quindi seguire Bonaparte prima in Polonia per poi raggiungere Parigi nel 1807. Di Paër Bonaparte apprezzava il talento di compositore, ammirava le doti di virtuoso e la sua vis comica.

Nel 1807 fu nominato Compositeur de la musique de la chambre impériale, e gli fu affidata la direzione dei concerti e dei teatri di corte; anche la moglie fu ingaggiata con un lauto contratto che per 12 anni l'avrebbe impegnata come Première chanteuse de la chambre.

A Parigi Paër fu inoltre Compositeur et directeur de la musique particulière, ovvero della musica privata di Napoleone, a cui presero parte altri artisti come la Grassini e il castrato Girolamo Crescentini (1762-1842), e dal 1813 direttore del Théâtre Italien, forse il più prestigioso teatro d'Europa nel genere dell'opera italiana.

Dopo il 1804 la politica culturale francese si fece ancor più funzionale al potere: Napoleone vuole avere il controllo totale sulle attività teatrali e, in campo musicale, incoraggia le produzioni celebrative dell'Impero, soggetti patriottici e guerreschi, marce e inni militari. In questo ambito ricordiamo lo Chant du Départ che Étienne Méhul (1763-1817) musicò su un inno scritto da Marie-Joseph Chénier (1764-1811) nel 1794, nato come canto rivoluzionario e divenuto poi l'inno ufficiale del primo Impero, secondo



Marie Alexandre Alophe, Luigi Cherubini con la medaglia della Légion d'honneur, litografia, Imp. d'Aubert & Co. Galerie de la Presse de la Littérature et des Beaux Arts, 1850 circa

in popolarità solo alla Marsigliese. La produzione di Méhul, primo musicista nominato all'Accademia di Francia nel 1795, fu molto ampia comprendendo diversi brani di musica da camera, opere, balletti e sinfonie, tuttavia Napoleone non gradì mai del tutto il suo stile caratterizzato da «troppa scienza» e «poca grazia».

Fra i musicisti che posero le loro radici nel milieu rivoluzionario un caso a parte è rappresentato da Luigi Cherubini (1760-1842) che, presente a Parigi dal 1788, arrivò al vertice della carriera operistica nel 1790, quando le sue opere furono eseguite nei teatri di tutta Europa.

Nonostante il successo internazionale la musica di Cherubini non fu particolarmente apprezzata da Napoleone che considerò il musicista fiorentino troppo vicino

agli stilemi rivoluzionari e troppo poco adatto per il suo carattere ribelle a far parte di una corte imperiale. Trasferitosi a Vienna nel 1805, dove fu accolto con favore da Haydn, fu definito da Beethoven il maggior compositore drammatico vivente.

Pare che a Vienna Cherubini abbia incontrato Napoleone, reduce dalla vittoria della battaglia di Austelitz, ma a causa dei contrasti tra i due, abbia rifiutato l'offerta dell'Imperatore di tornare con lui a Parigi.

Il musicista che per eccellenza si contrappose alla figura di Napoleone imperatore fu Ludwig van Beethoven (1770-1827) che, dopo aver apprezzato il vento rivoluzionario personificato dal giovane Bonaparte liberatore dei popoli dalla tirannide, si scagliò con violenza contro il suo profondo cambiamento ideologico, rappresentato proprio dal Sacre. L'allievo Ferdinand Ries descrive la reazione furiosa di Beethoven alla notizia che Napoleone, rinnegando i principi democratici si fosse proclamato Imperatore dei francesi: «Ce n'est donc rien de plus qu'un homme ordinaire! Maintenant, il va fouler au pied les droits humains, il n'obéira plus qu'à ses ambitions»¹.

Manifesto di questo repentino cambiamento di sentimenti è la Terza Sinfonia, composta tra il 1803 il 1804 con una dedica manoscritta a Bonaparte sul frontespizio che, nel giorno dell'incoronazione, fu cancellata per non comparire mai più, tanto che nel 1806, quando l'opera fu pubblicata recava il titolo di Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo.

¹ C. Guinard, La Fascination de Beethoven pour Napoléon, in «France Musique», 16 dic. 2020.



Giuseppina de Beauharnais

Dopo la Rivoluzione Francese e gli anni del Terrore che ne seguirono, la musica in Francia conobbe una stagione di rinascita. A Parigi aprirono numerose sale da concerto e nelle grandi dimore iniziarono a fiorire i concerti privati. La passione per la musica si fa strada in tutte le classi sociali e il fenomeno assume dimensioni tali da esser visto come causa della decadenza delle lettere.

La fiorente attività dei concerti pubblici richiama a Parigi numerosi compositori e virtuosi, attirati da facili guadagni e nuove opportunità. Tuttavia la normativa in vigore limitava la possibilità ai musicisti di esibirsi in pubblico, come accadde ad esempio al violinista Alexandre Boucher (1778-1861), già al servizio del Re di Spagna, che nel 1804 dovette attendere più di un anno per poter suonare, o a Jan Ladislav Dussek (1760-1812), musicista al servizio di Talleyrand autorizzato nell'anno 1809 a due sole esibizioni al piano di una sua composizione.

I concerti pubblici organizzati in sale o teatri potevano essere a pagamento mediante sottoscrizioni o abbonamenti, oppure concerti di beneficenza, organizzati soprattutto per promuovere giovani musicisti.

È tuttavia il Conservatorio di Parigi, creato nel 1795 dalla Convenzione Nazionale, a dare i concerti più rimarchevoli con un'orchestra che nel 1813 risultava composta da ben settantasette elementi, comparabile soltanto a quella dell'Accademia imperiale, i cui successi consentirono la realizzazione ad opera dell'architetto François-Jacques Delannoy di una sala da concerti inaugurata nel 1811 con una capienza di oltre 1.000 posti.

In questi stessi anni, riprendendo una moda settecentesca, nelle residenze private aprono i Salons dedicati ai concerti, e il più importante, quello che divenne un modello per tutti gli altri fu il Salon dell'imperatrice Giuseppina.

Marie-Josèphe-Rose Tascher de La Pagerie nacque in Martinica nel 1763 da una modesta famiglia, in seguito al matrimonio con il visconte de Beauharnais celebrato nel 1779 si trasferì in Francia e prese il nome di Giuseppina. Dopo aver attraversato avventurosamente la Rivoluzione Francese e il Regime del Terrore, durante il quale il marito nel 1794 fu ghigliottinato, grazie al suo legame con Paul Barras, Giuseppina fu introdotta nei salotti parigini dove conobbe il giovane generale corso Bonaparte che sposò nel 1796.

Raffinata e intraprendente la de Beauharnais acquistò nel 1799 il castello della Malmaison, che Napoleone fece restaurare secondo il nuovo

gusto che di lì a poco prenderà il nome di 'stile Impero' da Pierre-François Fontaine e Charles Percier, e dove nel 1802 fu realizzata una Petite Salle de Comédie con una capienza di 300 posti, in cui venivano messe in scena pièces teatrali, opere e concerti in forma privata, prima di essere rappresentati nei teatri pubblici o di corte.

Giuseppina nutrì un forte interesse per la musica, possedette diversi strumenti quali arpe – strumento femminile per eccellenza all'inizio dell'Ottocento –, clavicembali e pianoforti che suonava con discreto successo. L'elenco di spartiti conservati alla Malmaison, che divenne residenza particulier dell'imperatrice, testimonia i suoi gusti musicali: troviamo numerosi pezzi di accompagnamento per arpa – suo strumento preferito –, suonate, terzetti, quartetti e concerti, in gran parte scritti da musicisti in voga a quel tempo come Dalvimare, Naderman e Boieldieu.

Oltre a partecipare alla vita musicale di corte, ogni settimana Giuseppina organizzava alla Malmaison un concerto dove i più famosi musicisti del tempo erano chiamati ad esibirsi. Artisti quali l'arpista François-Joseph Naderman (1781-1835), il cornista Frédéric Nicolas Duvernoy (1765-1838) o il flautista Jean-Louis Tulou (1786-1865), accompagnati dal celebre tenore Garat, considerato in quegli anni la voce più perfetta che la Francia avesse mai ascoltato, suonavano i preziosi strumenti voluti dall'Imperatrice per il suo Salone della Musica.

Giuseppina fu inoltre una grande mecenate e molti musicisti, come il cantante Pierre-Jean Garat o il giovane arpista Martin-Pierre Dalvimare (1772-1839), che iniziarono la loro carriera a Versailles, proseguirono poi grazie alla sua protezione. Nel 1802, impegnata a sostenere il Primo Console, raccomandò al Ministro dell'Interno il compositore italiano Vincenzo Federici (1764-1826) così come fece con Dalvimare, che nel 1807 diventò maestro d'arpa suo e della figlia Ortensia, anch'essa appassionata di musica. La fama di promotrice delle arti si diffuse rapidamente in Europa e fece sì che i musicisti di tutte le nazioni si rivolgessero a Madame Bonaparte per ottenere protezione o le inviassero opere a lei dedicate.

L'Imperatrice amò in modo particolare Paisiello – come del resto lo amò lo stesso Napoleone –, tanto che nel 1802 per l'inaugurazione del teatro della Malmaison scelse di mettere in scena la sua opera buffa *La Serva Padrona* scritta nel 1781, e Paër, grande rivale di Paisiello, di cui volle rappresentare nel 1805 *Camila*.

A Paër la legò una profonda amicizia durata anche in seguito al divorzio con Napoleone avvenuto nel 1809, tanto che il musicista nonostante l'anno dopo fosse stato nominato Maestro di Cappella di Maria Luisa d'Austria, seconda moglie dell'Imperatore, continuò a frequentare assiduamente la Malmaison.

Nella biblioteca della Malmaison ancora oggi sono conservati, fra gli altri, gli spartiti manoscritti di *Didone abbandonata* (1810) di Paër, di Nina

o la pazza per amore (1787), La Molinara (1788) e Zingari in Fiera (1787) di Paisiello.

La passione di Giuseppina per l'opera lirica, e in particolare per l'opera italiana, si rivelò funzionale alla politica artistica di Napoleone e il teatro della Malmaison divenne lo spazio ideale per ascoltare in anteprima le opere che soltanto dopo l'approvazione imperiale potevano essere messe in scena nei teatri di Francia.

L'Imperatrice intuì la necessità di introdurre sulle scene della lirica francese le novità che si erano ormai consolidate nel resto d'Europa, in Italia con Cimarosa e al di là del Reno con Mozart. Riconobbe in Spontini, già allievo di Cimarosa, un talento che poteva essere funzionale a questo scopo e nel 1805 lo nominò Compositore della sua camera musicale. Nel 1807 Spontini compose *La Vestale*, *tragédie lyrique* in lingua francese messa in scena il 15 dicembre dello stesso anno all'Académie Impériale de Musique, diretta da Jean-Baptiste Rey (1734-1810) e interpretata, fra gli altri, da François Lays (1758-1831) e dal soprano Branchu. La fusione degli italianismi con la lingua francese e le scenografie ispirate alla Roma antica con riferimenti simbolici all'Impero francese contribuirono all'apprezzamento di Napoleone, della corte e del pubblico, tanto che l'opera venne replicata ben 200 volte.

Per celebrare i successi militari ottenuti da Bonaparte nel 1808 in Spagna, riprendendo lo stile severo e declamatorio già sperimentato nelle opere precedenti, Spontini nel 1809 realizza il *Fernand Cortez* rappresentato al teatro della Malmaison tre mesi prima del debutto ufficiale all'Opéra di Parigi.

Un ruolo secondario nella biblioteca musicale di Giuseppina fu occupato da l'Opéra comique francese, di cui rimane lo spartito di Jean de Paris, una delle più celebri composizioni di Boieldieu, scritta nel 1812.

Completamente diversa da Giuseppina fu Maria Luisa d'Asburgo-Lorena che nel 1810 a soli 19 anni si unì in matrimonio con l'Imperatore. Se la de Beauharnais rappresenta il prototipo della parvenue frutto della Rivoluzione francese che ha costruito da sé la sua fortuna e che ha contribuito indiscutibilmente all'ascesa di Napoleone, la giovane viennese è invece l'esempio plastico di una discendente dell'aristocrazia secolare. Maria Luisa, prima dei tredici figli che l'imperatore d'Austria Francesco I aveva avuto dalla cugina Maria Teresa di Borbone, nacque nel 1791, qualche giorno prima della morte di Mozart in una Vienna città musicale per eccellenza, ed ebbe la tipica formazione della fanciulla aristocratica, educata per regnare. Prese lezioni di canto, di ballo e studiò clavicembalo sotto la guida del compositore boemo Leopold Koželuh (1747-1818) che scriveva musica sacra per la cappella di Corte e, nelle serate viennesi, accompagnava al pianoforte il padre, violinista dilettante.

Nella Vienna di primo Ottocento oltre all'opera, il repertorio



Ferdinando Paër, circa 1819

strumentale di autori quali Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Ludwig van Beethoven (1770-1827) aveva raggiunto livelli altissimi e a Maria Luisa non mancarono molteplici opportunità per accrescere la sua cultura musicale.

A corte era solita presenziare insieme ai genitori ai concerti, tra questi ricordiamo il rinomato *Der Dorfbarbier*, ossia il *Barbiere del villaggio*, di Johann Baptist Schenk (1753-1836), *Singspiel* d'argomento borghese che proponeva la divertente figura di un barbiere chirurgo.

Il 1° aprile 1810 nella palazzo di Saint-Cloud si svolse il matrimonio civile tra Maria Luisa e Napoleone e il giorno seguente ebbe luogo il rito religioso, con una cerimonia solenne che partì con un corteggio di oltre trenta carrozze dalle Tuileries per raggiungere la galleria del Louvre dove era stata allestita una *chapelle du mariage* ad opera degli architetti Percier e Fontaine. Nella galleria erano inoltre collocate due orchestre e venne eseguita una cantata nuziale, per orchestra, coro e solista composta dall'austriaco Johann Nepomuk Hummel (1778-1837).

Per la cerimonia Paër – che Maria Luisa conosceva per aver dato lezioni alla madre a Vienna – scrive *Quatre grandes marches* che risuonarono al momento del passaggio degli sposi e *La Gloria* al massimo degli eroi e alla sera ci fu una *soirée de musique*, con brani del repertorio austriaco e le *Nozze di Figaro* di Mozart.

Arrivata a Parigi Maria Luisa si preoccupa fin da subito di sapere se le rigide regole previste per lei da Napoleone le avrebbero consentito di prendere lezioni di clavicembalo e di canto. L'Imperatore scelse come maestro per la consorte Paër e, tra lezioni di disegno, di acquerello e di ricamo, l'imperatrice trascorreva le giornate secondo le rigide regole dell'etichetta di corte. Alle Tuileries Maria Luisa aveva trovato un ruolo adatto al suo rango, anche se i cortigiani – sicuramente animati da uno spirito antiaustriaco – testimoniarono che il suo portamento fosse meno regale di quello di Giuseppina, figlia di semplici coloni della Martinica.

Di Paër l'Imperatrice amò le opere buffe, che costituivano la parte prevalente dei repertori teatrali del tempo e molte opere quali *Camilla*, *Achille*, *Sargino*, *Lodoïska*, *Leonora* e *Agnese* entrarono a far parte della sua biblioteca personale con vivo apprezzamento di Bonaparte che, dal canto suo, dimostrava per il teatro una viva attenzione, dovuta a motivi propagandistici.

Maria Luisa a Parigi incontrò Méhul, Le Sueur, Grétry e fra gli altri

Spontini e Cherubini; oltre a celebri interpreti quali le già citate Giuseppina Grassini, Francesca Riccardi, Marianna Barilli (1780-1813) etc. Fu proprio la Riccardi, consorte di Paër, ad impartire lezioni di canto a Maria Luisa, con la quale studiava le arie d'opera che maggiormente la affascinarono.

L'Imperatrice imparò ad amare gli allestimenti parigini, molto lontani in sfarzo e grandeur da quelli viennesi, e quasi ogni sera era solita frequentare oltre ai teatri di corte, i teatri e le sale da concerto pubblici.

Tra gli autori prediletti non poteva mancare Mozart, molto apprezzato anche da Napoleone che ebbe modo di ascoltarlo a Stoccarda nel 1805 con il Don Giovanni e da allora fece sì che il musicista entrasse a far parte dei repertori parigini, pur con rimaneggiamenti censorii.

L'Imperatrice proseguì le sue frequentazioni musicali fino alla vigilia della caduta dell'Impero, ancora il 1° febbraio 1814 avrebbe voluto presenziare alla prima de l'Oriflamme in scena a Parigi all'Académie Impériale de Musique. L'opera in un atto con musica di Étienne Méhul, Henri Montan Berton (1767-1844), Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Ferdinando Paër e libretto di Charles-Guillaume Étienne (1778-1845) e Pierre-Marie-François Baour-Lormian (1770-1854) fu una pièce de circonstance realizzata a scopo propagandistico nel disperato tentativo di risvegliare il patriottismo dei francesi quando ormai gli eserciti stranieri stavano per invadere il Paese.

Per ovvie ragioni di opportunità politica l'Imperatrice non poté assistere a l'Oriflamme: di lì a poco Bonaparte sarà costretto ad abdicare e nell'aprile dello stesso anno Maria Luisa rientrò a Vienna. Né lei né il figlio, il Re di Roma, rividero mai più Napoleone.

Bibliografia:

- Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, "Le biografie", a cura di A. Basso, Torino 1988
Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, "Il lessico", a cura di A. Basso, Torino 1988
F. Della Seta, Italia e Francia nell'Ottocento, Collana Storia della Musica, Torino 1993
G. Castellani, s.v. Paër, in Dizionario biografico degli Italiani, CXXX, Roma 2014
M. Guarraccino, G. Perni, Napoleone e la musica, un itinerario musicale, Livorno 2014
B. Chevallier, Les Salons Musicaux sous L'Empire, in «Napoleonica. La Revue», 2010, 1, n. 7, pp. 66-78
P. Branda, Joséphine. Le paradoxe du cygne, Paris 2016
C.E. Vial, Marie-Louise, Parigi 2017
G.M. DeRubeis, L'impegno di Maria Luigia a favore della Biblioteca Parmense Complesso Monumentale della Pilotta, Parma, Biblioteca Palatina 2 - 28 maggio 2016, mostra e catalogo a cura di G.M. De Rubeis, in Le mostre di Maria Luigia, 16, II, Le collezioni, Parma 2017

Argentina – Immigrazione – Tango

La società argentina è sempre stata un melting pot e una società aperta, senza ghetti. Il tango, un'istituzione informale e destinata a migliaia di immigrati, soprattutto italiani, ne è un grande esempio. Le ricerche sul tango incarnano la storia del multiculturalismo in Argentina e il recupero di reti sociali, simboli e valori dell'identità culturale (identità nazionale, cittadina e di genere). Il tango stesso è un'esperienza multivocale, che racconta la storia di molte persone diverse. È un veicolo che accelera l'integrazione culturale. È accettazione della diversità ed è inclusione della marginalità all'interno del sistema. Non è solo un mezzo, ma uno strumento di integrazione culturale.

Nello studio di questo genere musicale complesso troviamo una chiave per capire il tessuto essenziale della società argentina moderna. Oltre a riflettere temi culturali, ha anche svolto un ruolo nella formazione della psicologia argentina. In una società di immigrati abbastanza recenti e ancora priva di radici profonde, dove i genitori e lo Stato non sono riusciti a

* María Susana Azzi è un'antropologa culturale e ha indagato sull'immigrazione europea in Argentina da diverse prospettive: tango e musica argentina, vita istituzionale attraverso lo sport, affari nel Rio de la Plata, industria ed economie regionali. Ha scritto per varie case discografiche argentine e straniere, ha collaborato a documentari per la RAI, Sony Classical e con Mike Dibb, Piazzolla in Portrait. È stata consulente per numerose istituzioni, tra cui l'Americas Society, Smithsonian Institution, National Geographic Society, Metropolitan Museum of Art, Academia Nacional de Ciencias Políticas y Morales, American Anthropological Association, Austrian Science Fund, Swiss National Science Foundation, British Journal of Ethnomusicology, Fondazione Migrantes, Università Otto-Friedrich di Bamberg. Ha fatto parte del Consiglio Direttivo della Fondazione Internazionale Astor Piazzolla e de l'Academia Nacional del Tango. È autrice e coautrice di diversi libri, tra cui Antropología del Tango e Pioneros de la Industria Argentina. Ha ricevuto una medaglia d'oro dall'Associazione Lucchesi nel Mondo (2018). Ha ricevuto l'importante onorificenza come "Personalidad Destacada de la Cultura por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2019)". La sua curiosità l'ha portata a viaggiare in tutti i continenti, compreso l'Antartide. È appassionata di fotografia e sport. Vive a Buenos Aires. Ha pubblicato per Sillabe l'edizione italiana della biografia di Astor Piazzolla (M.S. Azzi, Astor Piazzolla. Una vita per la musica, Livorno, Sillabe, 2021) dalla quale sono tratte le immagini e le citazioni presenti nell'articolo.

offrire alle nuove generazioni un'istruzione che rispecchiasse le esigenze del Paese, il tango è stata la risposta a questa mancanza.

Sempre popolare, il tango è un genere complesso che coinvolge danza, musica, poesia, canzone, narrativa, gestualità e drammatizzazione. Unisce anche elementi culturali ed estetici africani, americani ed europei. Nel corso del tempo il tango a Buenos Aires è stato 'tango de negros', tango americano o habanera, tango andaluso o spagnolo, tango criollo, tango rioplatense e, infine, tango argentino. La sua storia non è semplicemente una storia convenzionale di stili mutevoli e tradizioni nazionali in competizione, ma deve accogliere innumerevoli elementi non estetici, come la filosofia e i valori etici, che hanno modellato questi stili e che a loro volta ne sono stati influenzati.

L'Argentina ha accolto il secondo più grande flusso di immigrati tra 1821 e 1932, dopo gli Stati Uniti d'America, al primo posto, e prima del Canada. A partire dal 1850, milioni di persone lasciarono l'Europa e si stabilirono nelle Americhe. Circa quattro milioni di immigrati, principalmente italiani, spagnoli e francesi, si erano stabiliti in Argentina negli anni Venti.

Solo per fare un esempio, tra il 1876 e il 1976 circa 26 milioni di italiani hanno lasciato il loro Paese: 5,7 milioni sono andati negli Stati Uniti e 3 milioni in Argentina. Nel 1869, il 24% della popolazione totale della capitale Buenos Aires era costituita da italiani e l'8% da spagnoli. Non solo gli italiani erano il gruppo più numeroso di immigrati, ma la maggior parte dei nomi legati al tango erano italiani; notevole fu pertanto il contributo italiano e italo-argentino al tango. Gli immigrati italiani provenivano da tutte le regioni della Penisola, all'inizio in gran parte dal Nord, poi ne giunsero altrettanti dal Sud. I residenti stranieri non sono stati ben accolti dai criollos e gli italiani non hanno fatto eccezione. Inoltre, i porteños (gli abitanti di Buenos Aires, una città portuale) si prendevano gioco del loro linguaggio.

Inizialmente sia gli italiani che gli spagnoli si sposavano tra loro senza mescolarsi. I matrimoni misti arrivarono in seguito. Gli immigrati italiani in Argentina non parlavano la loro lingua madre con i propri figli e, di conseguenza, pochi italo-argentini ora parlano correntemente l'italiano. Tuttavia, gli immigrati non dimenticarono del tutto la loro lingua madre e molte parole italiane furono incorporate nella lingua di tutti i giorni. Questo processo ha dato origine agli slang di Buenos Aires: el lunfardo – questo termine è intimamente associato al tango, in quanto include anche termini che provengono da altri gruppi di immigrati – e al cocoliche – un ibrido di spagnolo e italiano, che non è più in uso.

Molti immigrati vivevano negli affollati conventillos (case popolari); spagnoli, italiani, polacchi condividevano patii e bagni. I patii svolgevano diverse funzioni, una tra le tante era che vi si suonava la chitarra, la fisarmonica o concertina, il mandolino, il violino e il bandoneon, strumento per eccellenza del tango, che esprimeva la melancolia e la nostalgia degli

immigranti. Creoli e stranieri si scambiavano informalmente abilità musicali e mescolavano tradizioni musicali e danzanti. In vari modi, questi gruppi stavano affrontando la vita insieme e plasmando una visione del mondo partecipata. Attraverso questo processo, nel tango è stato impresso un repertorio di emozioni condivise.

Le radici del musicista italo argentino Astor Piazzolla

Il nonno materno di Astor, Luis Manetti, che secondo Enriqueta Bertolami, cugina del musicista, era «la copia di Astor», era emigrato con sua moglie Maria Angela Clelia Bertolami dalla provincia di Lucca, in Toscana. Erano cugini. La casa dei nonni materni di Astor si trovava nel piccolo borgo di Massa Sassorosso, frazione di Villa Collemandina in Garfagnana, provincia di Lucca, nel cuore del Parco Nazionale dell'Appennino tosco-emiliano. La vecchia casa, come altre, dava sulla strada che porta alla chiesa. Per deterioramento e incuria, non rimangono resti dell'abitazione. Negli anni Cinquanta si costruì al suo posto la scuola del paese.

Il parroco di Massa Sassorosso, don Giuseppe Santandrea, nato a Villa Collemandina il 28 settembre 1921 e ordinato sacerdote nel 1944, celebrò la sua prima messa durante un bombardamento. Nel 1946 fu assegnato alla parrocchia di San Michele Arcangelo di Massa Sassorosso, in via della Chiesa 23, e lì rimase per sempre. Don Giuseppe, nel corso del suo lungo ministero, non si occupò soltanto dei fedeli. Sempre sollecito e pronto a pronunciare la parola giusta per migliorare



Lucca, Villa Collemandina, Massa Sassorosso (per gentile concessione di Riccardo Santi)



Lucca, Villa Collemantina, chiesa di San Michele Arcangelo a Massa Sassorosso, nella quale si sposarono i nonni materni di Astor Piazzolla (per gentile concessione di Riccardo Santi)

la situazione del paese, lavorò insieme a varie giunte comunali. Fu un ottimo amministratore dell'archivio parrocchiale, archivi che in Italia possono essere anche molto antichi: battesimi, matrimoni e decessi, e che contengono, nel nostro caso, informazioni sui nonni materni di Piazzolla prima che emigrassero in Argentina. Don Giuseppe si ritirò nel 2011 all'età di novant'anni e la comunità di Massa Sassorosso gli fu molto grata per i suoi sessantacinque anni di servizio.

Praticamente tutti gli abitanti del paese di Massa Sassorosso erano al corrente della storia di Piazzolla. Alcuni bisnonni o nonni dei residenti attuali avevano conosciuto i nonni materni di Piazzolla e sapevano anche dove si trovava la casa. Ma questa storia sembrava non avere alcun valore in un piccolo paese della Garfagnana.

Le origini paterne in Puglia sembrano essere state più note. Lo stesso Astor non aveva informazioni precise sulle origini dei nonni materni, genitori di sua madre Asunta Manetti. Sembra che dopo un concerto al Teatro Verdi di Pisa, nel marzo 1987, Piazzolla menzionò che i suoi nonni erano della provincia di Lucca, anche se in realtà non sapeva se fossero veramente di lì. Negli archivi della parrocchia di Massa Sassorosso fu rinvenuto il certificato di matrimonio di Clelia Bertolami e Luigi Manetti, i genitori di Asunta. Apparve l'evidenza della prova: sposati nella chiesa di San Michele Arcangelo, a Massa Sassorosso, nel 1888 emigrarono in Argentina a bordo del transatlantico Vittoria, che partì da Genova, per stabilirsi a Mar del Plata. C'era molta carne in

Argentina, a differenza del loro paese natale, dove erano abituati a mangiare polenta con castagne. La terra era fertile nella nuova destinazione, a differenza della Garfagnana, in cui era arida¹.

ASTOR PIAZZOLLA (1921 - 1992)

Durante il XIX secolo, molti importanti compositori introdussero elementi nazionalisti nella loro musica, in parte in reazione al predominio della musica tedesca. Con *La vita dello zar* (1836) di Mikhail I. Glinka, iniziò un movimento nazionalista russo nella musica, che fu successivamente ampliato da Mussorgskij, Balakirev, Rimskij-Korsakov e Prokofiev. Le composizioni di Liszt esprimevano lo spirito ungherese, poi intensificato da Bartók e Kodály. Da parte loro, Smetana, Dvorák e Janáček hanno usato melodie e ritmi della Boemia. La Norvegia aveva Grieg; la Finlandia Sibelius; e infine la Spagna aveva Falla, Albéniz e Granados. Con l'avvento del XX secolo, l'Inghilterra produsse Gustav Holst e Vaughan Williams; gli Stati Uniti avevano Copland, Gershwin, Ives e Bernstein; il Brasile Villa-Lobos; e l'Argentina Ginastera e Piazzolla.

Astor Piazzolla (1921-1992) è stato un compositore di tanghi moderni di formazione classica e jazz e la sua musica rifletteva e ispirava i sentimenti più profondi. Diceva spesso di aver avuto tre maestri: Alberto Ginastera, Nadia Boulanger e Buenos Aires. Aggiungo un quarto maestro: suo padre, Vicente 'Nonino' Piazzolla. Con Alberto Ginastera apprese la composizione e analizzò le partiture di Béla Bartók, il quale aveva esplorato sistematicamente la musica dei connazionali ungheresi. Mentre tra i discepoli di Nadia Boulanger troviamo compositori come Copland, Harris, Thomson, Carter, Quincy Jones e Piston. È stata questa donna che si è affrettata a dirgli che «la sua musica era ben scritta, ma mancava di sentimento [...]», un fallimento che era solito riferire alla maggior parte dei suoi discepoli. Questo scoraggiò molto Piazzolla; ma quando egli menzionò a malincuore il tango, e il bandoneon, Boulanger esclamò: «Amo quella musica». Stravinsky era stato suo allievo, scrisse la sua opera *Tango* e apprezzò molto le qualità del bandoneon. Boulanger convinse Piazzolla a suonare uno dei suoi tanghi al pianoforte e scelse *Triunfal*. Quando arrivò all'ottava battuta, lo prese per le mani e gli disse con fermezza: «Ecco Piazzolla. Non lasciarlo mai». Fu Vicente Piazzolla, 'Nonino', a regalargli il suo primo bandoneon, simbolo culturale e musicale che segnò per sempre suo figlio, attraverso lo strumento che gli dette l'occasione di 'essere argentino'. Chissà se si sarebbe mai immaginato, quando gli comprò quello strumento in un negozio di antiquariato di Manhattan per \$ 18, che Astor sarebbe arrivato così

1 M.S. Azzi, *Astor Piazzolla. Una vita per la musica*, Livorno, Sillabe, 2021, pp. 39-40.

lontano? Nel suo itinerario musicale possiamo vedere che fin da ragazzo ascoltava jazz e blues, ragtime e musica klezmer quando viveva nel vivace Lower East Side di Manhattan, a New York, e questo non gli impediva di ascoltare i dischi di Julio de Caro e Carlos Gardel, imparando a suonare il bandoneon. In seguito tornò con i suoi genitori a Mar del Plata, all'età di 16 anni, per poi trasferirsi a Buenos Aires. Buenos Aires è il tango e le sue orchestre, orchestre dove Piazzolla ha imparato gli yeites, il canyengue, la crosta e la sporcizia caratteristici del genere. Aníbal Troilo è stato il musicista di Buenos Aires che gli ha trasmesso questi segreti. Piazzolla con il suo bandoneon si sentiva sempre a casa, ovunque fosse, e non aveva bisogno di Buenos Aires per comporre perché aveva in testa tutta la musica della città. Diceva che conosceva a memoria tremila tanghi. Coloro che lo accusarono di non essere un 'suonatore' di tango, commisero un grosso errore, visto che lo era e ad alto livello. Sebbene Piazzolla mantesse lo spirito essenziale del tango, compose tanghi da ascoltare e introdusse dissonanze, armonie cromatiche e una più ampia varietà ritmica. Il 3 3 2 deriva dall'habanera, dalla milonga e dai primi tanghi, ed è stato utilizzato anche da Béla Bartók, di cui ha analizzato le partiture con Alberto Ginastera. La musica di Piazzolla, troppo complessa per i tangueros più conservatori, incontrò forti resistenze tra i puristi. Si racconta che negli anni Cinquanta, mentre Piazzolla dirigeva una sinfonia, un musicista dell'orchestra commentò: «Tu non hai niente a che fare con quel Piazzolla che suona il tango, vero?». Nonostante tutto, il pubblico che ascolta l'opera di Piazzolla è ampio e variegato e comprende appassionati di musica classica, di jazz e persino musicisti rock. Le sue composizioni combinano elementi di jazz, tango, klezmer, musica classica, in particolare quella di Bartók e Stravinsky. La melodia è 'pucciniana'. Amava Bach, Ravel, Mozart, Vivaldi e tanti altri compositori classici. Piazzolla ha raggiunto una rara sintesi tra le parti scritte, da lui composte, e le frasi che i suoi musicisti solisti hanno improvvisato, conferendo alla sua musica una chiara individualità e un indiscusso fascino. Paquito D'Rivera descrive la sua musica come un «veicolo per fondere la musica latina con il jazz» e la paragona al bebop inventato da Dizzie Gillespie, Charlie Parker e Thelonius Monk. Sebbene il bebop fosse saldamente ancorato al jazz precedente, all'epoca era considerato rivoluzionario. Dal canto suo, il 'nuevo tango' di Piazzolla esprimeva la nuova Argentina in cui si agitavano temi diversi e nuove sonorità. Durante la vita di Piazzolla, Buenos Aires è cambiata straordinariamente: da piccolo villaggio è diventata una moderna metropoli all'interno del villaggio globale. Piazzolla era argentino e cosmopolita; era a suo agio a New York, come a Parigi, a Milano, a Roma, a Buenos Aires e a Punta del Este.

Piazzolla ha usato il termine 'swing' per riferirsi alla consapevolezza e coscienza ritmica. «Chi non conosce il significato dello swing nella musica non può suonarlo», diceva. Il New Grove Dictionary of Jazz definisce lo

swing nei seguenti termini:

Anche se fondamentale per la percezione e l'esecuzione del jazz, lo swing ha resistito a definizioni o descrizioni concise. Quasi tutti i tentativi di definirlo si riferiscono allo swing come un fenomeno principalmente ritmico che risulta dal conflitto tra un tempo fisso e l'ampia varietà di durate effettive e accenti che un jazzista suona contro il tempo. Ovviamente ha anche altre proprietà, una delle quali è probabilmente la propulsione che ogni jazzista impartisce a ciascuna nota attraverso la manipolazione del timbro, dell'attacco, del vibrato, dell'intonazione o altro; questo è combinato con il corretto posizionamento di ogni nota per produrre swing in una varietà di modi.

Per liberare il tango dai suoi schemi tradizionali, Piazzolla iniziò ad utilizzare nuovi toni, colori e ritmi, per dare più sfumature alla sua musica. Era un ammiratore del cool jazz, un movimento con cui si identificava. In Argentina, i tangueros tradizionali hanno trovato la loro musica emotivamente fredda, anche se questo è lontano dall'essere vero. Dramma, passione, malinconia e nostalgia sono sempre presenti nella musica di Piazzolla. Egli Aveva un'ammirazione speciale per Stan Getz, Miles Davis, Stan Kenton, Gil Evans, il Modern Jazz Quartet, George Shearing e Dave Brubeck. Grazie al cool jazz, il contrappunto improvvisato ha avuto una rinascita. Piazzolla incorpora queste risorse nella sua musica; infatti i suoi musicisti avevano anche una certa libertà di improvvisazione, cosa non comune nel tango tradizionale.

Era sempre consapevole di ciò che stava accadendo nel mondo musicale, dal rock alla musica cult. Astor si collocava in quella stessa ricerca: nel 1974 registrò con Gerry Mulligan e passò dal tango al jazz. Più tardi, nel '76, fu colpito dalla fusione di Chick Corea con Return to Forever. A sua volta, nel 1986, quando registrò con Gary Burton, portò questo illustre vibrafonista jazz al tango. E nelle sue ultime registrazioni in studio, a New York, nel 1989, fa puro tango. In Camorra I si sente un Piazzolla tornato alle origini dopo essere entrato in contatto con un certo mondo musicale: ci sono Julio De Caro, Gobi, Aníbal Troilo.

Ogni innovatore ha la capacità di reinventare un genere e trascendere il paradigma originale. Interrogare la musica di Piazzolla per ritrovare i canoni è – senza volerlo – augurare la morte del tango. Non è un caso se Piazzolla suscitò così tante polemiche. Ogni musicista che infrange il paradigma prevalente deve resistere. Piazzolla fu diffamato, umiliato, insultato, maltrattato, nella sua quadruplice veste di compositore, direttore d'orchestra, arrangiatore e suonatore di bandoneon. Piazzolla compose 3.500 opere e ne incise 840. La SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de la Musique) di Parigi lo considera uno dei compositori più prolifici, in un pantheon che condivide con Mozart.

L'assurda guerra condotta in Argentina tra piazzollisti e antipiazzollisti

durò decenni. Promotore di un profondo rinnovamento della musica del tango, Piazzolla era in continua evoluzione e il suo lavoro rifletteva la vita di Buenos Aires, il rumore e la frenesia della società contemporanea e l'intera gamma delle emozioni umane. Adorato e odiato, morì nel 1992. Oggi è considerato una delle glorie della cultura argentina. Piazzolla è allo stesso tempo il prodotto di una tradizione e la rottura con quella stessa tradizione. Piazzolla rompe un paradigma, ed è per questo che la sua musica è stata rifiutata, la sua persona vilipesa. Astor Piazzolla non aveva slogan o appartenenze politiche, ma parlava al suo pubblico in una lingua nuova. Sebbene non si sia mai definito tale, la sua musica si è sempre rivolta a tutte le classi, raggiungendo il pubblico più diverso. Per Piazzolla la domanda pressante era: «Ti piace la mia musica o no?». Non ha mai accettato di abbassare i suoi standard per corteggiare interessi commerciali. «Il mio sogno – una volta ha dichiarato – è quello di far conoscere la mia musica e la musica del mio Paese a tutto il mondo».

Tra le 260 persone che ho intervistato per la biografia di Piazzolla, Astor Piazzolla. Una vita per la musica ho raccolto testimonianze molto preziose.

Milva racconta che Astor gli ha lasciato «una ricchezza musicale che rimane con me e rimarrà, per tutta la vita. È il compositore che ha scelto le note meravigliose. Astor era molto serio. Il rigore di Astor».

Gary Burton si riferisce al fatto che

in generale, una musica nazionale rimane abbastanza semplice, quasi come un folklore e non progredisce verso la raffinatezza e lo sviluppo. I pochi esempi che vedo si sono verificati con il jazz e il tango. E nel caso del tango, ovviamente Astor è stato il facilitatore di una transizione, dalla musica per un ballo alla trasformazione della musica da concerto. So che questo lo ha reso controverso, perché ci sono persone che odiano il cambiamento. Con Astor ho imparato il significato del dramma. Il tango ha questo meraviglioso e costante cambiamento emotivo/cambiamento d'umore. Accelera, rallenta, prende vigore, è sottile, ma è molto drammatico. Quando suonavo con Astor, continuavo a dirmi 'di più!', 'Di più!', 'Meno', di più!' 'Ora', 'Jee!' Quindi mi sono ritrovato ad essere ancora più drammatico, e mentre creavo la musica, mi sono reso conto che era venuta bene, wow, ha funzionato davvero. Quando un attore è in scena esagera i suoi movimenti e il suo linguaggio per trasportare quel pubblico. Astor mi ha spinto: «No, no, più, più drammatico». Più forte, ora di meno. E ho scoperto che aveva più espressività di quanto avessi mai conosciuto prima. Una volta che ho imparato a suonare la sua musica, ho avuto un maggiore senso del bravado.

Al Di Meola afferma che «di solito la musica intricata raggiunge il lato intellettuale, ma Piazzolla aveva un modo per arrivare direttamente al cuore, e aveva la capacità di toccare aree emotive molto diverse, l'intero

repertorio emotivo. La sua musica può farci piangere, e quando un musicista ci riesce, è un grande musicista». Plácido Domingo afferma che «con il contrappunto e l'armonia contemporanei ha portato la sua musica su un piano ancora più sofisticato». Eladia Blázquez ci confida che «era grande e molto tenero, una qualità che pochi sanno». Juan Carlos Copes sottolinea che «negli anni abbiamo raggiunto quello che diceva sempre Piazzolla, "lo non sono avanzato, ma voi siete molto in dietro"». Graciela Daniele, coreografa argentina, residente a New York dal 1958, che tra l'altro ha coreografato tre film di Woody Allen, ricorda che Astor le disse un pomeriggio: «non spiegarmi la scena, dimmi una parola che mi ispira: passione, gelosia». Il giorno dopo, Astor consegnò la musica per il suo balletto.

Maximiliano Guerra:

Noi siamo il tango. Dico sempre che Piazzolla ha avuto la grande sensibilità e intelligenza per crescere con la città. Ballo con la musica di Piazzolla, perché è il sangue che scorre nelle mie vene. È il ritmo del mio cuore. È così che sono cresciuto. Sono di Buenos Aires. A quel ritmo, il mio cuore batte. La musica di Piazzolla ha tutto ciò che è diabolico e tutto ciò che è angelico, e anche tutto ciò che è sensuale e terreno. È il collegamento a terra. È il coltello, la lotta, la passione, il sesso. Questo è tutto. Quando lo interpreto, ha quella forza bidimensionale. Quando ballo Contrabajo, sento il peso del lavoratore, e ho l'immagine dell'uomo stesso, come la vita, la delusione e la forza per continuare, e la caduta e andare avanti. Cadi e rialzati. Quando ho ballato El Reñidero con Maia Plisetskaja, ha subito colto la postura e le sensazioni così che fosse tango. Il russo, anche nella sua musica, ha quella cosa fondamentale, radice, ritmo e passaggi con grande forza, altri molto malinconici, quasi tristi. Non siamo così tristi, i russi sono più tristi. Sono anche più vecchi. Hanno il loro tango. Anche i russi sono sopravvissuti. Sono più tristi degli argentini. Guarda che ricchezza ha quel Paese... Gli argentini sono dei sopravvissuti...

Vladimir Vassiliev scrive che Piazzolla gli aveva permesso

di esprimere quelle cose "tabù" nel balletto e nell'opera accademica. Nessuno potrebbe immaginare il "tango" al Teatro Colón o al Bolshoi, ma con il passare degli anni la storia si occupa di rimettere le cose al loro posto. Oggi il nome di Astor Piazzolla risplende sui manifesti di molti teatri d'opera d'Europa. Il tango argentino smise di essere solo un ballo da sala; molti coreografi si rivolgono alle opere di questo grande compositore, e il nome di Piazzolla è sinonimo della cultura musicale dell'Argentina. Sono orgoglioso di non essere l'ultimo a rendere popolare Piazzolla. I miei più umili omaggi russi a lei, Gran Maestro.

La risposta di Piazzolla a tanta resistenza nel suo paese fu di restare assolutamente fedele alla sua musica. Ha sempre seguito le proprie esigenze

espressive e non si vendette mai per interessi commerciali. Ha sacrificato la vita personale e la salute per la sua musica. E soprattutto, fu un musicista che desiderava imporre la sua musica in tutto il mondo.

Piazzolla aveva in mente tutta la musica della città di Buenos Aires e, in un certo senso, è stato fortunato a portare con sé, nella sua testa, il suo capitale di lavoro. Era un intraprendente nipote di immigrati italiani, un self-made man, un costruttore dell'idea di Argentina. Il mondo di oggi pone grande enfasi sulla produzione simbolica: i confini sono geografici e sono simbolici; il mondo postmoderno è fusione. Astor Piazzolla ha fatto la sua fusione.

Quest'anno si celebra il centenario della nascita di Astor Piazzolla e la musica di un uomo che è stato un genio. Anche se il genio ha vissuto senza rendersene conto.



"Largo Astor Piazzolla" a Massa Sassorosso, intitolato all'artista dall'Amministrazione comunale di Villa Collemandina (per gentile concessione di Riccardo Santi)

CONTEMPLAZIONE PER ORCHESTRA DI ALFREDO CATALANI:
UN ESEMPIO DI SINFONISMO ITALIANO DI FINE OTTOCENTO

di Marco Giovanni Barsella

C'est un fait nouveau et l'une des originalités les plus heureuses de l'Exposition, que ces auditions d'artistes étrangers interprétant dans toute sa pureté la musique étrangère. La musique devait avoir sa place, comme les autres arts, dans ces grands concours internationaux. Elle l'a désormais. Nous voyons au Champ de Mars ce que sont les peintres et les sculpteurs de tous les pays; nous apprendrons au Trocadéro ce que sont les musiciens¹.

La novità dell'Esposizione universale di Parigi del 1878, quella dove fu esposto il fonografo di Edison, fu la serie di concerti divulgativi offerti al Palazzo del Trocadéro in cui si alternarono orchestre straniere da tutta Europa. Questa costituì la prima occasione per due orchestre italiane, quella della Scala e quella di Torino, di confronto diretto con il panorama strumentale europeo. Si pose il problema per Franco Faccio, che all'epoca si trovava alla guida dell'orchestra scaligera (la prima ad essere ospitata) di concepire un repertorio per i concerti. Il regolamento prevedeva che venissero eseguiti pezzi di autori italiani contemporanei viventi e di autori non-italiani già morti. Nessuno avrebbe scommesso sul fatto che l'orchestra milanese potesse reggere il confronto con le altre orchestre straniere². A causa del dilettantismo diffuso e della penuria di professionisti le orchestre italiane dell'Ottocento erano di qualità inferiore rispetto alle altre europee. L'orchestra non aveva una amalgama, era composta da solisti e aggiunti, i direttori erano perlopiù violinisti modesti pronti a sopprimere parti ritenute poco agevoli. Tutto ciò favorì anche la pratica della riduzione pianistica a conferma del dilettantismo diffuso. Il compositore fino a Martucci e Toscanini era praticamente obbligato a seguire le prove per cercare

1 Le Gaulois, 22 juin 1878, n. 3529, «Concerts du Trocadéro. L'orchestre de la Scala, de Milan».

2 F. Filippi, L'orchestra della Scala a Parigi, in «Gazzetta Musicale di Milano», XXXIII, 25 del 23 giugno 1878.



Antico Palazzo del Trocadéro, sede dei concerti dell'Esposizione universale
(© DR - COLLECTION AUDITORIUM-ONL)

sempre di mediare con l'orchestra per salvare quanto possibile del suo lavoro. Negli anni che vanno dal 1861 al 1884, dopo lo sperimentalismo delle prime «Società del Quartetto» dei primi anni post-unitari, poco alla volta anche l'Italia si dotò di orchestre sinfoniche professionali e si affermò nel panorama europeo. Si passò dai primi tentativi impacciati di divulgazione di musica sinfonica da parte delle società quartettistiche (anche mediante pubblicazione di periodici, concorsi, conferenze musicologiche, pubblicazioni di partiture economiche) alla organizzazione di nuovi enti più adeguati, come ha dimostrato la più matura performance delle orchestre alla Esposizione universale di Torino, anche se il ripristino veramente nazionale invece si dovrà imputare alla «Generazione degli Ottanta». Il M^o Faccio fu un personaggio chiave in questa fase perché migliorò lo standard delle principali orchestre italiane dell'epoca (quella dei teatri di Milano e Torino) e definì praticamente per primo (insieme a Carlo Pedrotti) il ruolo del direttore d'orchestra in Italia. Faccio, come spiegò al direttore della Perseveranza³, scelse di rappresentare da un lato la grande storia italiana,

da Boccherini a Verdi, dall'altro di eseguire pezzi di musica contemporanea italiana anche di artisti emergenti⁴ (come Catalani), però includendo anche un pezzo di Berlioz, come omaggio alla nazione ospitante, e uno di Beethoven, per dimostrare che l'orchestra della Scala era capace di dirigere tale autore. Per stilare il programma Faccio chiese anche l'appoggio di Verdi, che rispose seccamente dicendo che non avrebbe potuto esprimere alcun giudizio viste le condizioni imposte dai concerti. Il Maestro si limitò ad augurare una buona riuscita dell'impresa⁵. Una volta stilato il repertorio, si dovette preoccupare di decidere il programma del primo concerto, quello più importante. L'orchestra della Scala si sarebbe dovuta esibire, mercoledì 19 giugno, poi il 22, il 25, il 29 e il 2 luglio. La scelta cadde sui seguenti pezzi (in ordine): Foroni, Sinfonia in Do; Catalani, Contemplazione e Scherzo; Gomes, Sinfonia dall'opera Guarany; Bazzini, Gavotta per soli strumenti ad arco; Ponchielli, Sinfonia nell'opera I Promessi Sposi (fine prima parte del concerto); Beethoven, ouverture Coriolano; Faccio, Marcia funebre nell'opera Amleto; Verdi, Sinfonia nell'opera I Vespri siciliani; Berlioz, ouverture Il carnevale romano; Rossini, Sinfonia nell'opera L'Assedio di Corinto. Faccio decise rischiosamente di dedicare la prima parte del concerto a compositori soprattutto emergenti⁶: se Bazzini poteva essere conosciuto da più tempo grazie alla sua carriera concertistica internazionale, Ponchielli aveva conquistato il successo soltanto da due anni e Catalani era completamente sconosciuto. Questi si era fatto conoscere al grande pubblico milanese solo con La Falce, scritta a compimento dei suoi studi in conservatorio. Per questo e per la qualità dei pezzi, la cronaca⁷ non si interessò molto di lui. La disposizione dei singoli pezzi della prima parte fu guidata dal carattere delle singole composizioni, secondo il Filippi⁸ infatti le composizioni di Catalani, eleganti e tranquille, «quasi arcaiche», furono messe in quest'ordine nella scaletta in modo tale da stemperare «l'esplosione di genio» di Foroni. Faccio decise invece di collocarsi nella parte di programma con i compositori affermati, parte aperta da Beethoven e chiusa da Rossini. La sua Marcia funebre⁹ riuscì ad attirare l'attenzione del pubblico che lo premiò con

4 H. Moreno, L'orchestre de la Scala, in «Le Ménestrel», XLIV, 30, 23 giugno 1878.

5 G. Verdi, Lettere, a cura di E. Rescigno, Torino, Einaudi, 2012, p. 748 [464].

6 L'Univers, 21 juin 1878, n. 3902.

7 «Sorvoliamo su alcuni lavori dello Smareglia, del Catalani [sic] e di altri giovani d'ingegno che sono in sul principio della loro carriera e devono essere soddisfatti se dai loro primi passi vennero tratti lieti presagi intorno al loro avvenire» (cfr. F. D'Arcais, La musica italiana all'esposizione di Parigi, in «La nuova antologia», 15 settembre 1878, XLI, volume XI, fascicolo XVIII, p. 335).

8 Filippi, L'orchestra della scala a Parigi, p. 223.

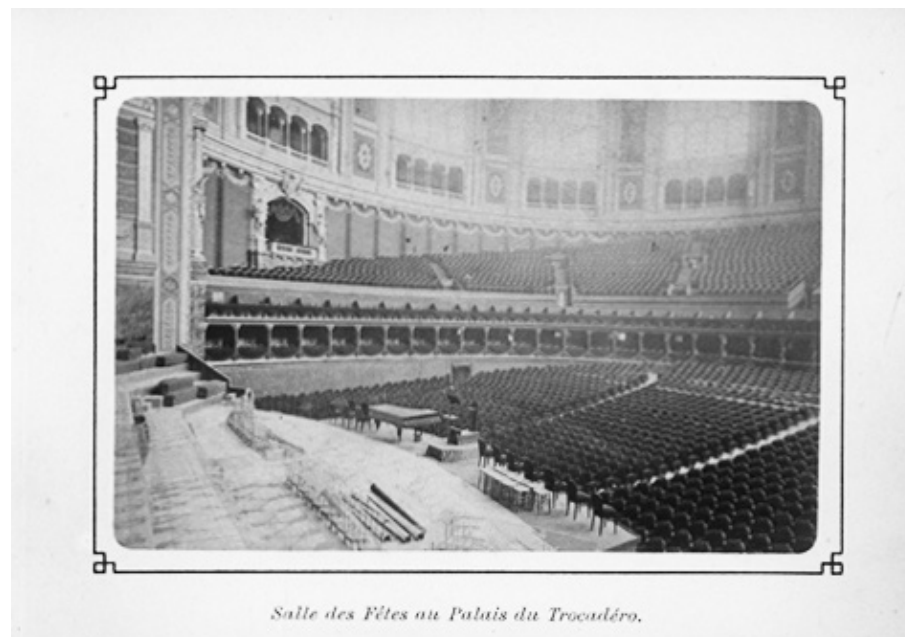
9 Si tratta di una composizione da 19 righe di partitura caratterizzata da un crescendo travolgente che arriva al suo compimento soltanto a b.200 con fff di indicazione dinamica e da un elemento motivico che viene esposto all'inizio dai Violoncelli (b. 117) ed

3 Lettera pubblicata in «Gazzetta Musicale di Milano», XXXIII, 24 del 16 giugno 1878, p. 213.

molti applausi e con un bis. Come anticipato, il concerto si tenne al Palazzo del Trocadéro. Il tratto distintivo di questo edificio era il corpo centrale tondeggiante paragonato a una torre immensa, da fare invidia a Castel Sant'Angelo¹⁰. La sala ospitava un organo monumentale ed era in grado di ospitare tra i duecento e i quattrocento musicisti, ma fino al primo concerto non c'erano certezze sulla resa acustica, dubbi che purtroppo non erano infondati. Martin Röder nella «Gazzetta Musicale di Milano»¹¹ scrisse che proprio i posti riservati alla critica erano quelli con un acustica peggiore, in quanto, a differenza dei palchi, i suoni (specie degli archi) tendevano a prolungarsi più del dovuto. Purtroppo il giorno del debutto a causa di un temporale la sala non poté riempirsi completamente¹². Nonostante ciò, il successo fu clamoroso e universalmente riconosciuto¹³. Fino a quel momento si credeva che tutta l'arte italiana si riassume in Verdi. Egli si confermava indubbiamente come il più illustre, ma questo concerto dimostrava che l'Italia era capace di offrire anche altri esempi encomiabili¹⁴. Le critiche da un lato riguardavano soprattutto la grande presenza di ouverture (d'opera o no). D'altro canto non si poteva fare altrimenti, non si crea un repertorio strumentale in pochi anni. L'Italia comunque esponeva i suoi tentativi di emancipazione dalla musica teatrale, tentativi riconosciuti positivamente da una parte, mentre dall'altra ritenuti goffe imitazioni del mondo tedesco. Catalani diventa a tal proposito esemplare:

Il y a comme une tendance à se rapprocher des Allemands, sur ce terrain comme sur d'autres. Or, il sied aux Allemands d'être Allemands, et aux Italiens d'être Italiens. Les morceaux de symphonies de M. Catalani en sont, à mon avis, la preuve sensible: on y voit l'homme du Midi s'efforçant, comme on dit, d'entrer dans le pou de l'homme du Nord, et n'y parvenant pas¹⁵.

In questa avventura vaga e impacciata nel repertorio sinfonico propriamente detto, non quello delle ouverture, l'interpretazione degli italiani veniva considerata «fuori stile». Non piacque né l'esecuzione del Carnaval



Salone delle Feste, dove si tenne il concerto diretto dell'Orchestra della Scala
(©DR - COLLECTION AUDITORIUM-ONL)

romain né l'esecuzione del Coriolano di Beethoven¹⁶. I pezzi che invece meritano il bis furono, oltre alla Marcia funebre già menzionata, l'ouverture dai Vesperi Siciliani di Verdi e una Gavotta per archi di Bazzini, altra composizione di cui si sa pochissimo (probabilmente si tratta di un riadattamento orchestrale della gavotta tratta dal Quartetto op.75)¹⁷. Complice del successo della Gavotta l'indiscutibile bravura degli archi¹⁸ riconosciuta generalmente dalla stampa francese, di gran lunga incomparabile rispetto alla modestia degli strumenti a fiato. Ciò che ha impressionato di più i critici francesi furono comunque la Marcia Funebre e il suo compositore. In quel

elaborato in tema dai violini (b. 122). È interessante, e forse un po' retorico, l'uso mano sempre più roboante della grancassa.

10 AA.VV., Guide de l'Exposition universelle et de la ville de Paris pour 1878, avec plans des théâtres et des arrondissements de Paris, Paris, Impr. Alcan-Lévy, 1878, p. 21.

11 «Gazzetta Musicale di Milano», XXXIII, 25, 19 giugno 1878, p. 225.

12 A. Curti, L'Orchestra della Scala a Parigi, op. cit., pp. 6-7.

13 Anche se alcuni lo riconducevano alla forte presenza di italiani tra il pubblico (cfr. l'Appendice I e C della mia Tesi di diploma accademico di I livello in Direzione d'Orchestra presso l'ISSM Boccherini, collocazione Tes.A.19-20.2, da cui è tratto il presente articolo).

14 D'arçais, op. cit., p. 331.

15 G. Jules, Exposition Universelle – Premier concert de l'orchestre de la Scala, in «Le Soleil», VI, 170, 24 juin 1878.

16 A. Pougin, Revue Musicale, in «Journal officiel de la République française», X, 172, 25 juin 1878 e altri numerosi articoli dell'epoca raccolti nella prima Appendice I della mia Tesi.

17 L'esistenza di una «gavotta» nel repertorio di Bazzini potrebbe dare forse una spiegazione, seguendo un'intuizione della prof.ssa Biagi Ravenni, alla presenza di una «gavotta» (recentemente scoperta) nel catalogo di Giacomo Puccini.

18 Che poterono dimostrare anche in Contemplazione come riporta la corrispondente del Corriere della Sera nell'edizione del 23 giugno 1878 (articolo presente in I-Li, B.I.16): «La Contemplazione del Catalani è un lavoro d'eccellente fattura, in cui gl'istrumenti ad arco ebbero campo di fare sfoggio di tutta la loro valentia»; oppure come possiamo leggere su Fanfulla del 24 giugno 1878 (sempre in I-Li, B.I.16): «La Contemplazione e lo Scherzo del giovane maestro Catalani erano il secondo numero. La prima parte, melodia piana, dolce, un po' wagneriana se volete, eseguita stupendamente dagli istrumenti ad arco, non entusiasmò, ma piacque. È un pezzo che, eseguito in proporzioni e recinto più ristretti, deve fare un grande effetto».

pezzo veramente riconoscevano l'entusiasmo dell'orchestra, quella energia, quella furia (come la chiamano spesso) che fece davvero il successo di quella serata¹⁹. Molto spazio negli articoli è stato dedicato a questa intensa sintonia che era riuscito ad ottenere Faccio tra lui e la sua orchestra. L'orchestra tornò a Milano, dopo quella successione di concerti, avendo acquistato comunque un apprezzamento da parte del pubblico internazionale (di sicuro molta curiosità se riuscì ad attirare pubblico per un incasso di ventottomila franchi in soli tre concerti²⁰) mentre il direttore ottenne una fama e una solida stima che si concretizzò in riconoscimenti come la sua accoglienza nella società dei compositori di Parigi²¹.

Alfredo Catalani dunque fece il suo esordio internazionale come compositore per musica sinfonica e non come operista, come oggi è maggiormente conosciuto. Questo però non deve sorprendere perché durante i suoi studi milanesi fu vicino agli ambienti scapigliati più avveniristi che propugnavano una rinascita strumentale italiana. Dopo il successo del saggio di compimento di studi avvenuto con l'esecuzione de *La Falce* (il cui libretto era di Arrigo Boito) il 19 luglio del 1875 presso il Conservatorio di Milano, Catalani fu indicato da Bazzini stesso per ricoprire il posto rimasto vacante di direttore artistico della Società del Quartetto milanese. *La Falce* aveva colpito l'uditorio soprattutto per la sua parte puramente sinfonica, soprattutto per il Prologo²², che venne selezionato per essere eseguito a un concerto della società del quartetto il 26 dicembre, concerto diretto da Franco Faccio, il quale non poté eseguire la prima dell'egloga in conservatorio per impegni all'estero. La stima di Faccio risaliva quindi già agli anni di studio di Catalani. La critica era perlopiù concorde ad attribuire pregio alla scrittura per orchestra del nuovo compositore emergente mentre si dimostrava piena di riserve per quanto concerne la gestione della melodia e del canto. In relazione al concerto tenutosi nel dicembre 1875 si scrisse:

L'ingegno del Catalani è audace, è vastissima la sua cultura musicale. Egli possiede un contrappunto abbondante e serrato, maneggia le

forze orchestrali con sicurezza imperterrita, è un sinfonista completo²³.

Alla lettura di queste parole viene spontaneo, per chi si occupa di questo periodo di storia della musica italiana, ricordare un'osservazione analoga del Filippi nei confronti di un altro lucchese emergente: Giacomo Puccini. Entrambi emergevano per una spiccata sensibilità nei confronti della scrittura per orchestra. In generale possiamo trovare dei tratti biografici condivisi in Catalani e Puccini, i quattro anni di differenza che li separano non sono così tanti da impedire loro uno sviluppo di carriera (perlomeno all'inizio) simile. Entrambi sono «figli d'arte», nel senso che provenivano da famiglie dove si coltivava lo studio della musica (si parva licet componere magna, la famiglia Puccini infatti è per tradizione indiscutibilmente più importante di quella Catalani). Entrambi hanno frequentato l'Istituto Pacini²⁴ e Fortunato Magi ma in maniera diversa, essi infatti condussero una formazione musicale differente.

Gli studi musicali di Catalani iniziarono sotto la guida del padre, dello zio (entrambi allievi di Pacini) e del nonno in famiglia. Per essere ammesso alle «scuole superiori di Contrappunto e Composizione» all'Istituto musicale cittadino occorre avere l'attestazione di aver compiuto un corso di «Lingua latina e di Belle Lettere»²⁵. Catalani si preparò privatamente, superò l'esame per il passaggio agli studi della «Grammatica Inferiore» nel 1863 e venne ammesso alla classe di Fortunato Magi. Questa è la ricostruzione di Zurletti²⁶. La letteratura in realtà è vaga²⁷ circa l'anno di iscrizione di Catalani all'Istituto Pacini. Ciò che ha fatto scattare in me un dubbio, oltre a questa vaghezza, è stato appunto il fatto che fosse entrato nella «classe di Magi». Egli divenne professore di Composizione e contrappunto nel 1864²⁸, poco dopo la morte del suo maestro e padre di Giacomo Puccini, Michele Puccini. Per questi motivi ho condotto una ricerca approfondita nell'Archivio Storico dell'Istituto Boccherini e ho constatato con

23 Il concerto sinfonico di ieri, in «Pungolo – Milano», martedì 28 dicembre 1875.

24 Si tratta dell'Istituto musicale lucchese fondato nel 1842 da Carlo Ludovico di Borbone. Prese il nome del suo primo direttore, Giovanni Pacini nel 1872, anno della morte di questi. La denominazione attuale risale al 1943, anno in cui venne intitolato a Luigi Boccherini in occasione del bicentenario della nascita.

25 I-Li B.I.129a, Regolamenti organico e disciplinare per l'Istituto Musicale e Cappella del comune di Lucca approvati dalla rappresentanza municipale con deliberazioni degli 8 e 19 novembre 1862.

26 M. Zurletti, Catalani, Torino, EDT, 1982.

27 Gatti non accenna, così come Cortopassi e Bonaccorsi, a una data precisa. C. Gatti, Catalani. La vita e le opere, Milano, Garzanti, 1953; R. Cortopassi, Il dramma di Alfredo Catalani, Firenze, la Voce, 1954; A. Bonaccorsi, Alfredo Catalani, Torino, Edizione Arione, s.d.).

28 Come attesta il prot. n°407/1864 della «comunità» di Lucca del 23 febbraio 1864 (conservato nell'Archivio storico dell'ISSM Boccherini), data dell'accettazione della sua domanda per ricoprire tale ruolo.

19 «L'orchestre milanaise a surtout de la verve et de la grâce, de la furia et de la délicatesse, et il sait tirer parti de ces dons, qui ne s'excluent pas. L'ampleur est, dans son jeu, à un degré moindre. Il donne la sensation du joli, du gracieux, du spirituel, du passionnée, mais non du grand. Les instruments à cordes, qui règnent en maîtres, son excellents; les autres sont inférieurs, pas seulement par le nombre» (H. de Lapommeraye, La Musique à l'exposition, in «La France», XVII, 21 juin 1878).

20 «Gazzetta Musicale di Milano», XXXIII, 27, 7 luglio 1878, p. 244.

21 «Gazzetta Musicale di Milano», XXXIII, 28, 14 luglio 1878, p. 255.

22 Ci sono diversi articoli che sottolineano le spiccate capacità di scrittura strumentale già maturate da Catalani. Ad esempio: «Il pezzo migliore della Falce è il prologo sinfonico [...]. È una stupenda pagina di musica istrumentale, che dipinge l'aurora, la sveglia, la battaglia [...]. In questo brano sinfonico avvi una robustezza e varietà di tavolozza istrumentale veramente fenomenali per un esordiente» (F. Filippi, Rassegna Drammatico-Musicale, in «La Perseveranza», 19 luglio 1875).

mia grande sorpresa che Catalani non risulta negli elenchi ufficiali degli alunni²⁹ se non negli ultimi anni prossimi al diploma e in modo discontinuo. Alla luce dei documenti che abbiamo e al livello delle ricerche che ho compiuto, non possiamo ipotizzare un percorso regolare come quello di Puccini (che possiamo ricostruire grazie al materiale che si conserva degli anni 1868-1869 e degli anni dal 1871-1872 al 1879-1880³⁰). Sembra strano che sia stato ammesso in età avanzata, cosa permessa dall'art. 11 del Regolamento Organico del 1862³¹ nel caso in cui il candidato avesse «frequentato con profitto altre scuole musicali» ed esibito «gli attestati di buona condotta». Ma è altrettanto strano che nei registri così precisi non ci sia traccia per così tanti anni, nonostante ben due articoli del Regolamento organico dello stesso anno (artt. 12 e 14) e uno del Regolamento disciplinare (art. 8) menzionino appunto l'obbligo da parte del Segretario archivista di tenere un registro degli scolari e della loro posizioni nelle classi. Molto probabilmente studiò con il padre³² che aveva rapporti fre-

quenti con l'Istituto, anche se i racconti biografici ci dicono che il padre era disilluso e non voleva che suo figlio facesse della musica il suo futuro³³. È possibile che Alfredo non si sia iscritto regolarmente all'Istituto Pacini perché la famiglia appunto voleva che si concentrasse sugli studi liceali in vista di quelli universitari³⁴. Niente vieta che abbia potuto studiare privatamente anche con Magi e che si sia regolarizzato iscrivendosi una volta diplomatosi al liceo. Scopro con questa mia ricerca un'altra voragine (che si aggiunge a quella del periodo parigino) nella biografia di Catalani che andrebbe colmata con un lavoro approfondito. Fortunato Magi (possiamo presupporre) seppe comunque trasmettere ad Alfredo Catalani le sue abilità prima di tutto contrappuntistiche ma anche orchestrali. Catalani già negli anni lucchesi si mise alla prova cercando di coniugare la cantabilità di certe melodie con le trame contrappuntistiche dell'orchestra. Ottenne degli ottimi risultati che gli valsero il primo premio della classe di composizione del 1872. In quell'anno presentò il suo primo lavoro orchestrale, la Sinfonia a piena orchestra. Il genere non è affatto sconosciuto in ambiente lucchese; esso presuppone appunto che sia valorizzata la pienezza dell'orchestra, cosa che non riesce in realtà al giovane Catalani che tende a sfruttare i fiati come semplice ripieno o infittimento.

Il confronto con Puccini prosegue anche negli studi a Milano, dove entrambi si perfezionano con Bazzini. L'influenza che questi esercitò su Catalani riguardò soprattutto l'aspetto meno prevedibile del teatro in musica, l'aspetto più strumentale e orchestrale. Bazzini era da considerarsi il maggior musicista italiano non operista del tempo³⁵, Catalani invece un giovane discendente della tradizione strumentale lucchese: «l'innesto non poteva essere più regolare: si trattava di affinare e inquadrare in una dimensione europea la tradizione che affiorava in Catalani»³⁶. La storia mostra che Catalani non seguì il proprio maestro nella composizione strumentale ma si dedicò quasi esclusivamente alla composizione di opere, scelta motivata non per ultimo da questioni di sopravvivenza. Un altro motivo era il cercare di coniugare questa forte capacità di caratterizzazione coloristica con

al Conservatorio di Parigi, e quindi a quello di Milano» (da «L'illustrazione popolare», XXX, 34, 20 agosto 1893).

33 Cortopassi, op. cit., pp. 9 e 16.

34 Tesi che veniva riportata anche quando Catalani era in vita: «[...] i genitori d'Alfredo avevano stabilita ben diversa la carriera del loro figlio; essi lo sognavano laureato o avvocato, o ingegnere, o medico all'Università di Pisa, talché gli avevano fatto percorrere l'intero corso delle pubbliche Scuole liceali» (cfr. Soffredini, Alfredo Catalani, in «Gazzetta musicale di Milano», XLV, 9, 2 marzo 1890, p. 138).

35 «Il Bazzini, predicando coll'esempio, è uno dei maestri che per primi hanno dimostrato ai nostri giovani compositori potersi cogliere invidiabili allori anche fuori dalla scena» (cfr. F. D'arcas, La musica italiana all'esposizione di Parigi, in «La Nuova Antologia», 15 settembre 1878, XLI, volume XI, fascicolo XVIII, p. 334).

36 Zurletti, op. cit., p. 37.

29 L'assenza nei registri non si deve imputare a una scarsità di materiale d'archivio. Del 1863 risultano tre «Statistiche classificate», cioè tre elenchi degli allievi elencati nelle rispettive classi coi rispettivi professori: due sotto prot. n° 9, l'uno che porta la data del 26 gennaio 1863 e l'altro del Marzo 1863; un altro ancora sotto prot. n°77 che riguarda l'anno scolastico 1863-1864 datata 15 dicembre 1863. Ho controllato anche le statistiche degli anni 1862, 1864-1865 (prot. n° 166), 1865-66 (prot. n° 20), 1867-1868 (prot. n° 57) e non risulta il suo nome. Ho controllato anche il Repertorio dei protocolli ma è presente solo suo padre. Ho provato anche a guardare i coinvolti alle feste di S. Croce ma non risulta neanche in quegli elenchi. La prima apparizione, stando alle mie ricerche è nella stessa Statistica Classificata in cui appare per la prima volta Giacomo Puccini, cioè quella relativa all'anno accademico 1868-1869 (prot. n° 59/1869), in cui appare un certo «Catalani Adelfo» allievo nella classe di Organo di Fortunato Magi. Essa è una storpiatura del nome Alfredo come conferma il prot. n° 30 dello stesso anno che presenta un elenco degli alunni richiesto dal ministero: qui infatti il nome è riportato correttamente. Per certi versi quindi l'idea che Catalani entrò con Magi «dopo aver sostenuto un esame» (si intende scolastico) rimane vera. L'anno accademico 1868-1869 è quello successivo alla sua licenza ginnasiale (M. Menichini, Alfredo Catalani alla luce di documenti inediti, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1993, doc. C). Questo non vuol dire che negli anni successivi il nome Alfredo Catalani appaia con regolarità nei documenti in archivio. Non ci sono pervenute attestazioni risalenti al 1870. Appare di nuovo nella statistica classificata dell'anno accademico 1871-1872 (prot. n° 68/1871), ancora una volta l'anno accademico successivo a un esame, la licenza liceale (Menichini, op. cit., doc. E). Resta da spiegare anche perché Gatti affermava di avere un volume di contrappunti composti tra il marzo 1869 e il giugno 1870 (Gatti, op. cit., p. 13). Nel 1869 infatti non è iscritto alla classe di contrappunto. Forse faceva parte della documentazione presentata per l'ammissione? Il fatto che Gatti ricorda che era custodito nella biblioteca familiare può essere segno del fatto che fosse proprio in famiglia che Catalani si sia esercitato.

30 A tal proposito la prof.ssa Biagi Ravenni sta curando un articolo in cui sarà presente un prospetto aggiornato della formazione di Puccini.

31 I-Li B.I.129a.

32 In molti articoli usciti in occasione della sua morte si accenna prevalentemente agli studi parigini e milanesi, della formazione precedente ci sono testimonianze come «[...] Vi [a Lucca NdR] nacque il 19 giugno 1854 da buona famiglia che gli fece compiere gli studi del liceo. Suo padre gli insegnò i primi rudimenti della musica; lo mandò a studiare

la naturale propensione alla melodia e alla liricità che spingeva Catalani a ricercare la valvola di sfogo nell'opera. Zurletti chiosa bene sull'apporto della scuola di Bazzini:

L'insegnamento bazziniano sui musicisti preromantici si ricongiunge in Catalani a quel filone strumentale che proprio nel Sei e Settecento aveva dato a Lucca i suoi prodotti migliori, e forma una base solida, ben più solida che non nei musicisti a lui vicini nel crogiolo milanese. Su tale base l'esperienza francese stende un velo prezioso di eleganza fine e discreta. E quell'abilità tecnica, unita a questa esigenza di eleganza, è tutto quel che Catalani ebbe dall'insegnamento³⁷.

Si spiega dunque con il percorso di studi intrapreso e con le frequentazioni milanesi la cura di Catalani per la scrittura dell'orchestra. Contemplazione per orchestra risulta essere quindi un ottimo esempio per studiare il fenomeno del sinfonismo italiano di fine Ottocento di cui il suo compositore risulta uno dei protagonisti. Occorre prima inquadrare il periodo di composizione e problematizzare il genere.

Antonio Rostagno in una sua pubblicazione³⁸ offre dei modelli e degli schemi di riferimento che permettono di orientarci nel complesso e ancora poco studiato panorama della musica orchestrale ottocentesca in Italia. Di seguito la sua proposta di periodizzazione³⁹:

- I. Gli anni '40-'50 presentano una serie di «eventi-segnaletica» che preludono all'affermazione di un organico interesse sinfonico;
- II. I '60 potrebbero essere definiti come «decennio delle Società del Quartetto», prime sedi del moderno concerto sinfonico, sebbene con statuti sociali piuttosto conservatori;
- III. I '70 possono essere definiti come «decennio delle Società orchestrali» già impostate su moderni criteri organizzativi;
- IV. Gli '80, «il decennio delle Grandi esposizioni», è diretta conseguenza del precedente processo.

Nel corso di un secolo la musica strumentale passa da essere un genere minore sottomesso all'opera, tanto che Verdi affermava che «La nostra musica, a differenza della tedesca che può vivere nelle sale con le Sinfonie, negli appartamenti coi Quartetti, la nostra, dico, ha il suo seggio principale in teatro»⁴⁰, a momenti di intenso sperimentalismo che portavano certi critici come il D'Arcais a sostenere addirittura che «Siamo in un periodo di supremazia della musica istrumentale; gli strumentisti sono il frutto migliore che

si raccoglie dall'insegnamento dei nostri conservatori»⁴¹ per poi tornare a un ulteriore decadimento una volta che la giovane scuola dà nuova linfa all'opera. In particolare le composizioni sinfoniche maggiori di Catalani si collocano nel decennio 1875-1885, periodo aperto dal Prologo de La Falce e chiuso con il poema sinfonico Ero e Leandro, rappresentato la prima volta alla Scala il 9 maggio 1885. Si tratta forse del periodo di maggiore fioritura stimolata dalla nascita di numerose istituzioni orchestrali, dai «Concerti Popolari» di Torino del 1872 ai «Concerti sinfonici popolari» del Conservatorio di Milano nel 1877, all'istituzione (grazie anche all'appoggio del maestro Faccio) della Società orchestrale del teatro alla Scala nel 1879, teatro che finalmente affiancò una stagione sinfonica a quella lirica. Questi sono anche gli anni in cui Wagner irruppe in Italia⁴² e dove maturano le più grandi orchestre d'Italia che si esibiscono in occasione dell'Esposizione Universale di Torino del 1884 considerata da Rostagno l'evento simbolo del raggiunto cambiamento e ammodernamento di atteggiamento su scala nazionale (parteciparono orchestre di Milano, Torino, Bologna, Napoli, Roma e Parma). Anche da un punto di vista di genere di composizione, Contemplazione rientra in un periodo cruciale.

La musica orchestrale, come d'altronde quella operistica, in Italia si basava sul concetto di «convenzione», vale a dire su tratti condivisi che permangono oltre tecniche compositive e poetiche. Per tale caratteristica è difficile individuare una scansione netta nel suo sviluppo, nonostante questo però siamo in grado di distinguere tre modelli di composizione per orientarci.

Rostagno⁴³ ritiene che il secolo sia attraversato da notevoli cambiamenti della concezione della musica orchestrale e che sarebbe riduttivo adottare un unico sistema interpretativo. Per linguaggi radicalmente diversi occorre trovare strategie analitiche diverse, non possiamo parlare di musica per orchestra in generale e con lo stesso sistema approcciarsi alla sinfonia da La Scala di Seta di Rossini (1812) e al Notturmo per piccola orchestra di Martucci (1896). Egli dunque si propone di usufruire di un metodo comparativo (nelle sue linee di fondo mutuato dall'etnomusicologia) di volta in volta declinato in base alla situazione. Per la prima fase il modello di riferimento è l'«archetipo». Esso si caratterizza per un gruppo di tratti che non variano

41 F. D'Arcais, I concerti orchestrali all'Esposizione di Torino, in «La Nuova Antologia», vol. 46, fasc. XVI, 15 agosto 1884. Nello stesso articolo il D'Arcais si sbilancia anche in affermazioni piuttosto significative per l'auto-percezione che si aveva del progresso sinfonico in Italia: «Nella musica istrumentale abbiamo fatto, da vent'anni a questa parte, notevoli progressi e oggi siamo a paro, se non della Germania, certo della Francia [...]».

42 In ordine di prime rappresentazioni italiane: Lohengrin (Bologna, 1871); Tannhäuser (Bologna, 1872); Der Fliegende Holländer (Bologna, 1877); Der Ring des Nibelungen (Venezia, 1883).

43 Cfr. Rostagno, op. cit., secondo capitolo, pp. 53-59.

37 Ibidem.

38 A. Rostagno, La musica italiana per Orchestra nell'Ottocento, Firenze, Olschki, 2003.

39 Ivi, p. 32.

40 A. Luzio, Carteggi Verdiani, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, III, 1937, pp. 162 e sgg.

né si concretizzano in un esempio che possa essere preso come «proto-tipo»; si tratta di un modello a scopo regolativo piuttosto che valutativo, fondato soprattutto sul principio di ordinare le invarianti. La seconda fase è caratterizzata dalla dialettica tra modello e formalizzazione, cioè tra un insieme di elementi che devono essere presenti e una realizzazione tra le tante possibili. Infine si arriva alla idea compiuta di «opera», dove c'è una piena consapevolezza da parte del compositore anche a seguito di un cambiamento di status istituzionale ed economico. Sintetizzando, si passa da una fase in cui le composizioni rispondono a delle aspettative condivise tra produttore e consumatore a una fase in cui prevale la creatività da parte del compositore; si passa da una fase in cui un brano è determinato da regole determinate da lontano (distali) a una fase in cui il pezzo è principalmente determinato dal compositore (regole prossimali). Il passaggio da una fase all'altra si può individuare in un evento rilevante e una distinzione di genere:

- I. La sinfonia in movimento unico (ouverture) dell'età rossiniana e le vie alternative fino all'Unità (Rossini e Mercadante)
- II. La sinfonia descrittiva e il poema sinfonico italiano (1850-1900) (Bazzini)
- III. La sinfonia neoclassica multipartita (1880-1905) (Martucci)

La «sinfonia rossiniana» indica un genere che raccoglie una sterminata quantità di brani occasionali, non solo per il teatro (d'opera o di prosa) accomunati da tratti parziali comuni portati alla perfezione da Rossini. Oltre l'ouverture si segnalano la sinfonia fugata (tipica della scuola napoletana), sinfonia ciclica, sinfonia funebre. Si tratta di composizioni di «dotta fattura» dove il sapere si esplicita nell'applicazione chiara e corretta delle convenzioni formali. In questa fase sembra che l'applicazione delle convenzioni generali prevalga sull'uso critico individuale di esse⁴⁴. L'impianto di massima della sinfonia rossiniana è costituito da un'introduzione lenta, seguito da un movimento veloce (Allegro) che si conclude con una stretta agogica e incremento dinamico. Col tempo questa struttura rigida, il bitematismo, la duplice scansione dell'Allegro (esposizione-ripresa), i piani tonali pre-costituiti si dimostrarono inadeguati per la espressione delle nuove idee che propugnavano le sinfonie descrittive: si aprì così la strada al poema sinfonico.

Se dovessimo scegliere un anno di svolta prenderemmo il 1850, anno in cui Jacopo Foroni compone le sue sinfonie avviando il processo di critica della sinfonia rossiniana. Le sue composizioni per orchestra rappresentano un esempio di assimilazione personale del classicismo. Nella Sinfonia n.1 in do minore applica una tecnica dello «sviluppo continuo»: tutto, anche le

sezioni di ponte, prosegue il lavoro dei temi principali senza mai arrestare il processo trasformativo. Foroni fa leva sulla ripresa, evita di riproporla identica ma modifica l'ordine degli elementi variandone impercettibilmente l'aspetto superficiale. Il nuovo modo di scrivere sinfonie (nasce il genere della sinfonia a forma libera) si fondava sulla circolazione e trasformazione di motivi, eredità in parte della scuola Napoletana (Lauro Rossi). Anche Boito, si accosta al Rossi con la sua Sinfonia in la minore. Compagno di studi di Boito, Franco Faccio compose una Sinfonia in fa che rientra in questa categoria. In generale, la forma nella seconda fase sinfonica non si fonda su un'architettura statica e solidamente equilibrata, cioè sulla base di convenzioni condivise a priori prive di potenzialità descrittive, fondate sul principio della «musica tutta ideale». Superati i principi classicisti, aumentò l'apporto individuale da parte del compositore, la forma viene concepita piuttosto come processo, sviluppo narrativo, drammatizzazione resa possibile dalla «coltura» delle ouvertures descrittive. La via di Foroni è la via di mezzo tra le forme tradizionali e le nuove funzioni strutturali⁴⁵. Nonostante fossero inserite le sue composizioni spesso nei programmi, Foroni non fu preso però come modello perché la sua scrittura è troppo distante dalla tradizione filo-operistica: la sua acquisizione infatti dipende da una storia personale, dal padre che visse e fece carriera all'estero, in particolare in Svezia. È dunque Bazzini che propriamente dà avvio alla «rinascita strumentale italiana» soprattutto per l'enorme influenza che ha esercitato sui suoi allievi.

Bazzini è, ricordiamoci, da considerarsi senza troppe riserve, per influenza e qualità delle composizioni, il maggior compositore strumentale del medio Ottocento italiano. Bazzini nelle sue ouvertures descrittive tratta ogni tema come se fosse un personaggio e concepisce il loro intreccio come se fosse un romanzo⁴⁶. Saul e Re Lear sono esempi davvero interessanti, l'ultimo lo è ad esempio per l'uso sperimentale del clarinetto basso (strumento che troviamo anche nell'organico gigantesco del poema di Catalani, Ero e Leandro), ma la Francesca da Rimini è di gran lunga più innovativa, tanto che per questa sua composizione Bazzini è da considerarsi il padre del poema sinfonico in Italia. Egli seppe dimostrare di avere una grande capacità narrativa e il fatto che ci riuscisse senza l'ausilio delle scene è indice di un cambiamento estetico nel paese del melodramma. Non siamo arrivati alla «musica assoluta» di Wagner, ma la narrazione non è più una prerogativa della musica teatrale. Per lo sviluppo impetuoso e maestoso, in questo lavoro Bazzini si rifà molto probabilmente alle ouvertures di Meyerbeer, soprattutto quella dalla Struensee⁴⁷. La generazione degli allievi di Bazzini è

45 Cfr. M. Pessina, Il repertorio sinfonico italiano 1861-1884, in G. Salvetti, Musica strumentale dell'Ottocento italiano, Lucca, LIM, 1997.

46 Rostagno, op. cit., p. 145.

47 Ibidem.

44 Ivi, p. 55.

quella che abbandona definitivamente la sinfonia rossiniana per dedicarsi al «poema sinfonico», si tratta di Catalani, Smareglia, Puccini ecc...

Il poema sinfonico non è inscrivibile in schemi convenzionali, per sintassi, per armonia e orchestrazione si distingue enormemente dalle composizioni per orchestra della generazione precedente. Tutto ciò fu reso possibile ovviamente anche dal miglioramento della qualità esecutiva della musica sinfonica adesso nelle mani di orchestre stabili composte da professori d'orchestra finalmente degni di questo titolo. Se Mercadante componeva per orchestre semidilettanti, Foroni per l'orchestra della Scala e Bazzini per la società del quartetto, gli allievi di questi finalmente comporranno per società orchestrali nate appunto dalle difficoltà organizzative nella promozione di musica orchestrale sempre più complesse da parte delle società del quartetto. L'innalzamento degli standard fa sì che i maggiori operisti come Ponchielli, Boito, Verdi stesso e, più tardi, Catalani e Puccini, concepiscano lo sviluppo di temi e motivi ricorrenti inquadrati in un contesto narrativo-psicologico con una logica prettamente sinfonica e musicalmente più completa. Tra la prima e la seconda fase si attesta un cambiamento di poetica, dalla tradizione si passa all'«eclettismo», dall'«archetipo formale» si passa al contenuto tematico e motivico ispirati dalla traccia programmatica. Si riscontra ciò ovviamente anche in campo teatrale dove parallelamente alle prime rappresentazioni di opere di Meyerbeer si ricerca un nuovo linguaggio che Basevi trova nella scelta eclettica tra «la dottrina germanica, la melodia italiana e la drammaturgia francese»⁴⁸. A differenza dell'idea che si erano affermate nel mondo tedesco con Wagner e Schumann, in Italia e in Francia l'internazionalismo non era osteggiato bensì era posto al centro come valore estetico. Si può trarre insieme a Rostagno una sintesi dell'evoluzione tra gli anni Cinquanta e Settanta dell'Ottocento:

A una forma convenzionale (archetipica), astratta (ideale) e statica (a sezioni fisse, rigidamente localizzate, e nettamente delimitate) subentra una forma dinamica aderente al «concetto» (Basevi) e alle «intenzioni drammatiche» (Verdi) insite nel soggetto implicito o esplicito di ogni nuova composizione⁴⁹.

Inoltre, parallelamente, c'è un cambiamento della nozione di «originalità», dall'idea di varietà di elementi esteriori si passa all'«originalità» come individualità di ogni autore e di ogni opera. La prima idea cercava la riconoscibilità, di inserirsi in un linguaggio convenzionale, la seconda invece conduceva lo «stile» a un aspetto individuale e personale, non generazionale.

48 «Colla Traviata si avvicinò alla scuola francese; e col Simone tentò abbeverarsi al fonte della musica germanica. Per un certo lato il Verdi può chiamarsi eclettico, non certo perché abbia voluto conciliare le diverse musiche, ma perché piuttosto ha cercato in tutte un fondamento stabile alla sua propria» (da A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, p. 309).

49 Rostagno, op. cit., p. 59.

L'ultima fase, di cui farò solo un accenno, riguarda un sinfonismo «neoclassico». Essa sembra segnare un cambiamento radicale di tendenza italiana dello sviluppo di musica orchestrale. Con la svolta delle sinfonie di Sgambati negli anni Ottanta (La prima sinfonia op.16 in re maggiore e la seconda in mi bemolle maggiore pubblicata nel 2014⁵⁰), per la prima volta l'Italia sembra allinearsi con il resto d'Europa nel distacco nei confronti della musica a programma. È un periodo che adotta Brahms come punto di riferimento e cerca di recuperare la tradizione della sinfonia classica viennese. Lo stile compositivo, però, volendosi distaccare dal «descrittivismo» della fase precedente, risulta davvero lontano dal mondo teatrale. Questo comportò che le composizioni ascrivibili a questo genere venissero sì considerate prestigiose, ma in astratto, essendo nei fatti ignorate dalla gran parte della pubblico tradizionalmente più legata al melodramma. Questo ci fa riflettere ancora una volta sul fatto che in Italia la musica sinfonica sembra godere in realtà solo di luce riflessa e che interessi solo nelle relazioni linguistiche con il repertorio. Non bisogna però negare in assoluto l'esistenza di legami e mediazioni con la tradizione. Lo stesso Martucci, che non si occupò di teatro, nella sua produzione, da quella pianistica a quella sinfonica, soprattutto nel Notturmo op.70, è imparentato con il vicino teatro pucciniano⁵¹ più di quanto la critica lo considerasse. La sentimentalità espressa in modo indefinito da questo pezzo è di carattere «latino», impossibile da ricondurre per intero a un «germanismo». Con Martucci, morto nel 1909 però si esce dal XIX secolo. La sua opera quindi può essere presa come esempio finale dello sviluppo ottocentesco della musica per orchestra, genere ormai aperto agli sviluppi della cosiddetta «generazione dell'Ottanta».

Catalani si colloca tra gli autori, soprattutto operisti, che verso gli anni '70 dell'Ottocento sperimentarono una forma alternativa sia alla rigida sinfonia rossiniana, sia all'ouverture bazziniana con riprese molteplici: la «forma a sviluppo continuo». Questa forma, che possiamo collocare all'altezza della seconda fase, si basa su un solo tema, esposto in apertura, che sorregge l'intero pezzo mediante continue trasformazioni sviluppando il materiale melodico di partenza, tema le cui dimensioni sono usualmente limitate. Egli è il compositore che offre i due esempi principali, proprio con *Contemplazione* e *La Battaglia di Bedr* (cioè il prologo sinfonico de *La Falce*). Oltre a Catalani, bisogna ricordare Giovanni Bolzoni, Gaetano Coronaro ma soprattutto Giacomo Puccini con il suo *Preludio a orchestra SC1* e il *Preludio sinfonico SC32*. È il «preludio sinfonico» l'esempio di «forma a sviluppo continuo» per eccellenza; questo genere riscosse un successo

50 Edizione curata da Francesco Attardi per la casa editrice Suvini Zerboni, n.e. ESZ 01462600.

51 S. Martinotti, *L'Ottocento strumentale italiano*, Forni Editori, Bologna, 1972, p. 462; anche da un punto di vista di orchestrazione (Rostagno, op. cit., p. 187).

tale da poter influenzare addirittura la musica operistica. Grazie a questo nuovo «organismo», negli anni '80, si moltiplicano gli esempi di intermezzi. Essi trovano la loro ragione nella necessità che il compositore sentiva di condividere le novità orchestrali anche con un pubblico non provveduto. Uno dei primi esempi che vanno in questa direzione è il preludio della Turanda di Bazzini (1867), eseguito anche a Parigi nel 1878 come Contemplazione, ma non nello stesso concerto. Occorre aggiungere a questo esempio anche la battaglia dal quarto atto del Mefistofele di Boito e il preludio della Gioconda. I veri e propri intermezzi, tra gli anni '80 e '90, sono la tregenda dalle Villi (1883), i preludi dell'Edgar (1889) e l'intermezzo di Manon Lescaut (1893) di Puccini, l'intramontabile intermezzo di Cavalleria Rusticana di Mascagni (1889), il notturno del Cristoforo Colombo di Franchetti (1892), il preludio del quarto atto dalla Wally di Catalani (1892). Sempre negli anni Ottanta dell'Ottocento, il preludio sinfonico divenne un genere autonomo in cui il compositore poteva esprimere elegantemente la sua orchestrazione senza ricorrere a un tipo di forma eccessivamente pesante, aspetto che avrebbe impedito la ricezione da parte di un pubblico più esteso rispetto a quello degli addetti ai lavori. La struttura standard del preludio (come quella delle altre «forme a sviluppo continuo») può essere schematizzata nel modo seguente:

- Esposizione del tema principale (pp-strumentazione leggerissima);
- Ampliamento (e melodico e di orchestrazione) a ondate successive tradotte in un crescendo dinamico e agogico;
- Sezione centrale: più animata, tema iniziale contornato da contrappunti, (tecnica parallela anche nell'evoluzione di questa forma, il poema sinfonico, come si vede ad esempio dal Preludio sinfonico e il Capriccio sinfonico di Puccini);
- Apice, evidenziato dal gran dispiego di ottoni;
- Ripresa variata (nella strumentazione) con tendenzialmente un effetto dissolvenza fino a un pp-finale⁵².

Il termine «preludio» divenne ordinario, riusciva a rendere conto di una certa libertà formale rispetto al termine sinfonia, storicamente più orientato. La diffusione lo fece includere nel vocabolario della formazione musicale lucchese. L'adozione della denominazione «preludio» può essere indice in questo contesto, se non di una ammodernamento, perlomeno di un aggiornamento. Nella duratura tradizione lucchese, insieme al Mottetto, sono pezzi strumentali a scandire il servizio liturgico. A Lucca (come anche altrove) il termine Sinfonia è caratterizzato da una forte polisemia, può andare a includere un concerto solistico, una sinfonia concertata oppure anche una «sinfonia avanti» qualcosa, una sorta di ouverture (altra

parola che ricorre⁵³). Questi pezzi venivano spesso dislocati a copertura (ovvero a sostituzione) di alcune parti del proprium missae⁵⁴, come si faceva con l'organo. Un punto di riferimento indispensabile per la ricostruzione del repertorio storico delle liturgie lucchesi rimane il fondo Puccini (dove troviamo spesso sinfonia di... seguito da un plurale) e con le partiture. Troviamo una sinfonia che accompagna salmi⁵⁵ e anche, del 1814 (proprio all'inizio del secolo sui cui ho dedicato tante pagine), una sinfonia a piena orchestra⁵⁶ composta da Domenico Puccini. Nel capitolo precedente abbiamo visto che quello che ci risulta essere il primo lavoro sinfonico di Catalani condivida lo stesso nome⁵⁷ anche se sembrerebbe che il suo indirizzo fosse diverso. La sinfonia di Domenico Puccini è un chiaro esempio di passe-partout, musica a riempimento di un momento della liturgia⁵⁸, mentre quella di Catalani ha verosimilmente un carattere autonomo. Dal 1814 al 1872 c'è un cambiamento di fase, come illustrato nello scorso paragrafo. Forse è per specificare la diversa destinazione di questa forma sinfonica non esente da anomalie strutturali, che nel corso degli anni Settanta,

53 Una parola che verosimilmente non ricorre nei programmi è il termine «preludio», come mi è stato riferito da Fabrizio Guidotti con cui ho avuto il piacere di confrontarmi sull'argomento.

54 Questa tradizione raggiunge anche l'Ottocento, dalle locandine (I-Li, Archivio Storico, Scheda 2) per esempio si legge «Sinfonia a piena orchestra del M^o Cav. Saverio Mercadante, sui motivi dello Stabat di Rossini» in apertura della funzione della mattina del 14 settembre 1869 (I-Li, B.IV.1). Oppure In concomitanza con il Primo Vespri viene eseguita una «Gran Sinfonia dell'esimio Volfango Mozart». Dopo il Secondo salmo viene eseguito un «concerto a piena orchestra, eseguito dall'Ill.mo Sig. Augusto Michelangeli» (sempre nel 1869). O ancora, dopo il secondo salmo, viene suonato un «concerto per violino di Beriot, eseguito dal Sig. Augusto Michelangeli» durante le funzioni musicali per la solennità dell'esaltazione della S. Croce 1862).

55 I-Li, F.P.G.12, Giacomo Puccini (senior) De profundis a 4 v. concertato con sinfonia.

56 I-Li, F.P.D.2d.

57 I-Li, B.V.182; Ci sono nell'inventario anche una Sinfonia a piena orchestra di Fortunato Magi (manoscritto autografo con data 1857 i cui frammenti ho ricomposto recentemente) collocazione C.VI.83; una Sinfonia a piena orchestra di Andrea Bernardini del 1871 la cui collocazione è D.Bern.III.63 ed altri esempi ancora.

58 Insieme alla partitura nel Fondo è conservata, allegata anche una nota di Antonio Puccini che si è occupato di sistemare le carte e il repertorio del figlio. Riporto la trascrizione a cura di Giulio Battelli:

«Sinfonia di D. Puccini fatta il 1814
con idea che precedesse l'introito di S. Croce Nos autem
sulla lusinga che dovesse in tal anno farsi la
festa in grande, e con intervento di Personaggi, onde
fra l'ingresso de medesimi, e la susseguente venuta di
Mons[ignor] Arcivescovo dalla sacrestia processionalmente
all'alt[a]re, vi fosse appunto il tempo per questa sinfonia
alla quale doveva unire il detto introito il quale
non fu proseguito vedendo che non era per attuarsì la festa
come veniva ideato [...] l'avrebbe compito, vivendo,
in altro tempo più favorevole».

52 Rostagno, op. cit., pp. 154-155.

leggermente in ritardo con il resto d'Italia, abbiamo l'adozione dell'etichetta «preludio», come accennato sopra. Uno dei primi, se non il primo⁵⁹, è proprio il Preludio a orchestra di Puccini del 1876⁶⁰ acquistato dal comune di Lucca nel 1999. La composizione pur essendo piuttosto breve ci offre uno spaccato di un primo esempio di «forma a sviluppo continuo»: siamo di fronte infatti a una formula melodica ricorrente⁶¹ attorno alla quale Puccini compie degli esperimenti. Con l'opposizione tra mi maggiore e mi minore studia la resa di un colore brillante e di un colore irrequieto; l'alternanza del motivo iniziale e del tema principale costituisce l'impalcatura di questo preludio. Da un punto di vista di macrostruttura abbiamo elementi che si trovano nel modello di «preludio sinfonico», come l'inizio pianissimo, l'apice rafforzato⁶² che si avvia diminuendo verso una conclusione. Questa è caratterizzata da un fortissimo. Preludio simile, anche nella conclusione, ma più elaborata vista la maggiore esperienza, è il Preludio per vari strumenti di Fortunato Magi, composto nel 1877. Se scorriamo per prima cosa l'organico vediamo che è una composizione per grande orchestra. Esso comprende anche l'Oficleide (strumento molto sfruttato all'epoca, si trova anche nei preludi pucciniani e in altri lavori coevi di Catalani oggi sostituito solitamente con una tuba). La forma è accostabile agli altri preludi sinfonici, condivide infatti tratti generici come: l'inizio pianissimo con un'orchestrazione coerente (solo archi) e leggera (in questo caso priva di violoncelli e bassi); il linguaggio motivico generato dallo sviluppo del tema di impianto che ritroviamo verso la fine, con una ripresa verso la fine in un contesto variato; finale che tende a perdersi nel piano (anche se qui si conclude nei fatti con un accordo fortissimo e secco). A differenza di altri preludi però, questo è sorretto da una struttura a mio avviso più rigida in cui i blocchi sono facilmente individuabili⁶³. Se è semplice individuare i

blocchi di cui si compone questo Preludio è anche altrettanto vero che Magi prova a sorprenderci nei punti convenzionali che ci generano aspettative; il risultato però è una scrittura poco fluida e poco coerente, anche se accademicamente ricca da un punto di vista orchestrale. Magi dà prova di saper gestire diversi gruppi di strumenti, insieme o separati e di sfruttare i loro colori convenzionali. Dello stesso anno è il Preludio a piena orchestra di Carlo Carignani, eseguito dai professori della cappella comunale il 29 aprile⁶⁴. Questo pezzo apriva la seconda parte dello stesso saggio di studi chiuso da Puccini con il suo Mottetto per Baritono (SC2). Purtroppo non rimane

(quella da parte dell'oboe batt. 19-28 e dei Violoncelli 29-38) non apportano novità, si tratta soltanto di spostamenti di gruppi timbrici. Si passa dall'opposizione violini primi-violini secondi, viole e violoncelli all'opposizione oboe-clarinetto e fagotti e quella violoncello-fagotti, corni e viole. Una breve coda (batt. 38-41), giocata ancora una volta sull'opposizione di gruppi orchestrali (strumentini-archi), separa la fine dell'ambito del primo tema e conduce all'ambito del secondo tema che si distacca chiaramente dal primo per una relazione sempre di opposizione, questa volta tra minore/maggiore e piano/forte. Il tema in do maggiore viene esposto dai corni, dai primi due sorretti dal terzo e dal quarto con lo sfondo dato dagli archi (batt. 42-50). Esso viene riproposto in una scrittura per grande orchestra che si esaurisce a battuta 57 dove rimangono soli i flauti (a 2), clarinetti, fagotti, i primi due corni a sostegno con una nota lunga, e degli archi i violoncelli che per loro scrittura caratterizzata da un'acciaccatura contribuiscono solo come un effetto timbrico. Questa sezione che va da battuta 57 a 64 serve per diminuire la tensione per farla crescere di nuovo progressivamente (non subito mediante forcelle dinamiche ma con cambiamento di carattere dato prima dai tremoli degli archi e poi dalle semibiscrome strette dei corni) da battuta 65 fino ad arrivare alla riproposizione del primo tema «tutto spiegato con molto accento» anche se dal secondo ottavo della battuta 71 la dinamica in realtà è piano. Certamente in queste battute che vanno dalla 71 alla 81 l'intensità, vista anche l'ispessimento dell'organico usato, è maggiore ed è un piano sentito. Da battuta 82 si scende al pianissimo che scatta nel giro di poche battute ad un fortissimo (questa volta davvero da grande orchestra) a battuta 87 con il levare, solo che da battuta 91 ci troviamo in un'altra zona. Ecco che viene introdotto un nuovo elemento tematico (verosimilmente erede di quello precedente) che è il primo periodo che incontriamo del nuovo ambito del preludio, quello in la maggiore «un poco più mosso» rispetto all'ambito precedente. La liricità è ancora più marcata rispetto a prima data la presenza dell'arpa (strumento chiave per ottenere questo colore, come si vede anche nel preludio pucciniano che ho scelto). La prima tromba «solo, sottovoce con affetto e dolcissimo» canta accompagnata dall'arpa in orchestra vuota se non fosse scandita dal pizzicato dei contrabbassi e sorretta armonicamente dalla stabilità dei fagotti e dei primi due corni. Questa enunciazione dura fino a battuta 99 dove avviene il passaggio di testimone a favore del fagotto raddoppiato dal violoncello. Il crescendo molto che matura sotto in realtà è ingannevole perché non conduce a un forte. L'affrettando che abbiamo da battuta 105 avviene nel pianissimo che porta (un po' come si è visto prima) al vero fortissimo (a battuta 111) dove Magi appunta «Grandioso» e «massima forza». Da battuta 113 il Preludio si avvia verso la sua conclusione disgregandosi poco alla volta. Da battuta 120 si ha una sorta di ripresa, l'oboe ci fa sentire di nuovo il tema che aveva cantato con dolore a battuta 19. Questa volta però c'è una grande distensione da parte degli archi e una pronunciata presenza dei timpani. La distensione degli archi si interrompe da battuta 125 quando mediante un sottile movimento di quartine, in una scrittura più in generale più elaborata, si raggiunge la fine vera e propria a battuta 139, ribadita da un fortissimo secco a battuta 142.

64 I-Li, Archivio storico, Saggio di Studj, prot. n° 17/1877.

59 Secondo le mie ricerche sui saggi di studi nell'Archivio storico dell'ISSM Boccherini dal 1872 al 1875.

60 Dello stesso anno è conservata presso sempre la biblioteca dell'ISSM Boccherini una sinfonia a piena orchestra di Ferruccio Ferrari (collocazione E.I.4) il cui titolo in un primo momento doveva essere preludio sinfonico. Nella prima pagina di partitura intravedo una cancellatura sopra la quale è stato scritto il titolo definitivo, cancellatura che ha però lasciato segni che mi permettono di avanzare questa ricostruzione. Questo darebbe valore all'intuizione secondo cui in quegli anni abbiamo una transizione nel lessico dei generi.

61 M. Girardi, Preludio a orchestra di Giacomo Puccini – facsimile del manoscritto, in «Studi Pucciniani», vol. 4, Firenze, Olschki, 2010, p. 106.

62 Si trovano anche le indicazioni «sostenuto» e «pesanti» (cfr. c.[6] v riportata in Girardi, Preludio a orchestra, op. cit., p. 118).

63 Di seguito riporto una mia breve analisi a partire dall'edizione curata da Herbert Handt per casa editrice Kunzelmann del 2006 (n.e. 277578). Il primo criterio consiste nel separare la partitura in due aiutandoci con l'armatura di chiave: la prima (1-90) in la minore la seconda (91-142) in la maggiore. L'introduzione del tema è affidata dall'inizio fino a battuta di 18 agli archi in una scrittura molto semplice; le successive riproposizioni

traccia di questa musica se non qualche recensione nei periodici lucchesi⁶⁵.

Insieme alla forma del «preludio sinfonico», a sottolineare che comunque in Italia, nelle neonate società orchestrali, la componente consumistica era pur tuttavia presente, bisogna aggiungere il bozzetto sinfonico⁶⁶. La fase di composizione sinfonica descrittiva che riguarda anche Bazzini e Smareglia col tempo si apre a una caratterizzazione non più di un soggetto quanto di una «atmosfera» in senso lato a fianco al quale si sviluppa un bozzettismo di stampo più romantico, tra cui segnaliamo *Serenata romantica* (Bolzoni, Foroni), *Elegia* (Bottesini, Ponchielli), *Meditazione* (Coronaro), *Contemplazione*⁶⁷ (Catalani) sono alcuni dei protagonisti del repertorio del decennio 1875-1885. Si apre lo sviluppo del colore locale (La battaglia di Bedr). Nello specifico, *Contemplazione* da un lato richiama il filone del pezzo caratteristico di ambientazione romantica un po' di maniera, dall'altro anticipa quel colore melanconico di un filone anti-eroico. Proprio per questo suo colore «melanconico» è legittimo accostare la composizione a quelle del topos elegiaco, secondo la terminologia del prof. Mangani⁶⁸. Egli si è occupato dell'argomento in un importante articolo facendo anche una ricognizione delle composizioni di quel periodo che riportano il termine elegia esplicito nel titolo.

65 «Carignani, preludio a piena orchestra eseguito dai sigg. Professori della Cappella Comunale. Fu questo un grazioso lavoro melodico, con ricercato accompagnamento che nell'insieme accenna a studio assiduo, e dal quale traspare attitudine a ben comporre» (da *La Provincia di Lucca*, vii/15 del 4 maggio 1877); «Un preludio strumentale dell'alunno Carignani precedette il mottetto ed anche questo merita lode per il buon pensiero, la facile tonalità e l'effetto sempre crescente che vi si riscontra» (da *La Provincia di Lucca*, VII, 26, 3 agosto 1877); «Bravo sig. Carlo ella ha dello studio unito anche a del genio prosegua e farà onore al paese. (da *Mefistofele*, i/19 del 3 maggio 1877); «Né meno de' primi due si distinse l'alunno Carignani col suo Preludio a piena orchestra, chè se n'ecceitui forse un po' monotonia nel suo insieme è pur questo lavoro che rivela attitudine e studio in chi lo compose» (da *Il progresso*, I, 31, 5 maggio 1877).

66 Anche se appartengono a questo genere composizioni con due o più temi (Rostagno, op. cit., p. 153).

67 Il fatto che potesse essere accostato (se non incluso) nel «genere» del preludio era già condiviso alla stampa dell'epoca (cfr. articolo dalla rassegna musicale in appendice al *Risorgimento* del 30 agosto 1879 conservato nella raccolta di articoli su Catalani in I-Li, B.I.16).

68 M. Mangani, *Tono lirico e 'topos' elegiaco: la «triste rimembranza» di Amilcare Ponchielli*, in Ponchielli e la musica per banda, *Atti della Tavola Rotonda, Ridotto del Teatro Ponchielli*, 27 Aprile del 2001, a cura di L. Sirch, Pisa, ETS, 2005, pp. 186-231 (l'elenco si trova nelle pp. 195-197). La mia proposta di accostamento è stata accolta positivamente dal prof. Mangani con il quale ho avuto uno scambio di opinioni. Se prendiamo, come prende Carlo Gatti, *Contemplazione* come composizione chiave per comprendere la musica del compositore lucchese, possiamo definire lo stesso Catalani «elegiaco». Scrive Gatti in un articolo pubblicato nell'agosto del 1918 nell'«*Illustrazione italiana*» e riproposto a Lucca da «*Il Serchio*»: «Povero Catalani, forse era presago della sua avversa sorte, se scriveva sul fiorire d'ogni sua più lieta speranza quel primo pezzo *Silenzio e Contemplazione*. La sua vita di contemplazione si svolse nel silenzio e quando morì fu ancora silenzio intorno alla sua spoglia» (in «*Il Serchio*», II, 69, del 28 agosto 1918).

Secondo questo articolo, gli anni Settanta del XIX secolo possono essere definiti un decennio «elegiaco». All'inizio del secolo il genere elegiaco era associato a uno stile impegnato e commemorativo non necessariamente con tratti che evoca il dolore della scomparsa. Con la ridefinizione di Schiller che indentifica l'elegia con l'anelito all'Ideale di chi sperimenta l'insoddisfazione nel mondo⁶⁹, l'ambito del termine si amplia. Poco alla volta, verso la metà del secolo, perde il carattere commemorativo per diventare un genere più intimo e armonicamente sperimentale. Riprendendo le parole di Schiller:

Il contenuto del lamento poetico non può dunque mai essere un oggetto esteriore, bensì un oggetto ideale interiore; anche quando piange una perdita reale deve prima farla assurgere a perdita ideale⁷⁰.

Si passa da un termine con connotazione d'uso a uno che indica una categoria stilistica ed espressiva. Un apporto considerevole alla definizione del termine elegiaco viene dalla Francia, si pensi per esempio alla *Élégie* op.24 di Fauré. È in Francia che abbiamo forse l'uso del termine elegiaco completamente svincolato dalla dimensione celebrativa, come possiamo vedere dalle liriche di Berlioz, in particolare dalle *Neuf Mélodies*, ciclo di melodie «irlandesi». Esse sono caratterizzate da una evidente sperimentazione compositiva che conserva il riferimento funebre tradizionale che si presenta però del tutto ideale come il lamento di un amante che invita la sua amata a piangerlo. Proprio a Parigi, Bazzini si avvicinò al genere elegiaco, occasione in cui concepì una raccolta di pezzi lirici (op.35) il cui brano di apertura era appunto un'elegia. Qui viene a mancare ogni caratterizzazione funebre in favore di una dimensione di una cantabilità contenuta. In definitiva, il tono elegiaco non è dato tanto da una tipologia formale quanto piuttosto da un colore complessivo. Intorno proprio al 1878 venne composta da Amilcare Ponchielli una *Elegia per grande orchestra* (op.114)⁷¹ da non confondere con l'*Elegia per banda* (op.160) Sulla tomba di Garibaldi. Questa composizione a forma di sviluppo continuo è un ottimo esempio della maturità cui era raggiunta la scrittura per orchestra e un riferimento fondamentale per chiarire anche i primi lavori di Puccini, nonostante non si sia trovata traccia di una sua esecuzione all'epoca⁷². L'*Elegia* op.114 è il ri-

69 «Se il poeta contrappone la natura all'arte e l'ideale alla realtà, in modo che la rappresentazione della natura e dell'ideale abbia una posizione dominante e il piacere da loro suscitato divenga sentimento dominante, chiamo elegiaco tale poeta» (cfr. F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, a cura di E. Franzini, Milano, Abscondita, 2014, p. 47).

70 Schiller, op. cit., p. 49.

71 Per quanto riguarda l'analisi dettagliata di quest'opera rimando all'articolo citato di Mangani, in particolare alle pp. 206-219.

72 A. Gerhard, Ponchielli, Wagner e il «genere sinfonico orchestrale» negli anni Ottanta, in «*Studi Pucciniani*», vol. 4, Centro Studi Giacomo Puccini, Firenze, Olschki, 2010, p. 27.



Prima pagina del manoscritto autografo di *Contemplazione* per orchestra

sultato dell'unione della componente lirica contenuta e dei procedimenti tipici di Ponchielli di elaborazione di motivi e temi, e di sovrapposizione di elementi che si distinguono sia da un punto di vista ritmico che timbrico, cosa che conferisce alla partitura una certa fluidità⁷³.

Prima di procedere su una trattazione più specifica della composizione oggetto di questo articolo, mi soffermerei sul titolo *Contemplazione*. Nell'Appendice in cui figurano gran parte dei titoli di opere per orchestra nella monografia di Rostagno⁷⁴, nonostante ci siano diverse Meditazioni, oltre quella di Catalani c'è solo una *Contemplazione* di Faccio. Il titolo e l'anno di esecuzione, il 1879, mi hanno incuriosito poiché tale composizione avrebbe potuta essere un frutto dell'incontro col maestro lucchese. Rostagno trae l'informazione dal programma del XXXII concerto popolare di Torino tenutosi il 13 aprile 1879⁷⁵. Di questa composizione non si hanno tracce. Dai giornali dell'epoca traiamo che era una composizione nuova e in forma di «preludio»⁷⁶. Rostagno identifica questo lavoro con una «Meditazione»

dall'opera *Amleto*, cosa che non fa Pessina⁷⁷. Questa composizione appare nei programmi invece dei concerti tenutesi al Teatro dal Verme di Milano eseguiti dall'orchestra milanese reduce dalla trasferta in Francia⁷⁸. In questi concerti venne riproposta parte del programma parigino ma non *Contemplazione*⁷⁹. Le mie ricerche mi hanno portato a conclusioni divergenti. Mi sono confrontato con il M° Anthony Barrese a capo dell'«Amleto Project» che si è occupato dell'edizione critica dell'opera di Faccio. Non risulta che ci sia una «Meditazione» da quest'opera, anzi, mi è stato assicurato che già all'epoca circolavano poche e false informazioni sull'opera. È giusto supporre che *Contemplazione* sia un altro nome per il preludio orchestrale eseguito a Parigi come numero 8 del secondo concerto e a Milano col nome «Meditazione»⁸⁰ dove in effetti fu eseguita una sezione dell'opera *Amleto*, la Marcia funebre, che riscosse un enorme successo⁸¹. Anche la composizione di Catalani, oggetto di questo articolo, testimonia l'interscambiabilità tra *Contemplazione* e *Meditazione* negli articoli dove veniva citata per la prima

[...]» (in «Gazzetta piemontese», XIII, 102, 12 aprile 1879); «Per me avrei preferito udire due volte la *Contemplazione* del Faccio, stata bensì applaudita, ma meno di quanto si meritava, tenuto conto del successo che ebbe quello scherzo Satirico del Gounod. (f.to Berganovich)» (in «Gazzetta piemontese», XIII, 104, 15 aprile 1879); «Turin. — Les concerts populaires ont recommencé le dimanche de Pâques. On y a applaudi un prélude de Faccio et la symphonie de Goldmark, Noce champêtre» (in «Revue et Gazette musicale de Paris», XLVI, 19, 11 mai 1879).

77 M. Pessina, *Il repertorio sinfonico italiano 1861-1884*, in *Musica strumentale dell'Ottocento italiano*, «Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano», a cura di G. Salvetti 3/1995, LIM, Lucca, 1997; cfr. anche M. Pessina, *La società orchestrale del Teatro alla Scala di Milano (1878-1898)*, in «Milano Musicale 1861-1897», a cura di B.M. Antolini, LIM, Lucca, 1999, p. 220. Per la compilazione di questi documenti, Pessina si è semplicemente adeguato ai programmi conservati negli Atti della Società presenti nel Conservatorio di Milano.

78 In «Gazzetta musicale di Milano», XXXIII, 28, 14 luglio 1878, p. 249.

79 Secondo Paolo Petronio fu eseguito da Faccio prima a Milano poi a Parigi (p. 33). Stando alle mie ricerche, sono attestate solo le «prove» con la generale (in «Gazzetta Musicale di Milano», XXXIII, 23, 9 giugno 1878, p. 209). Nei giornali dell'epoca non ho trovato traccia di una esecuzione pubblica (se non si conta la generale) e neanche in altre monografie. Ritengo che dopo l'unico concerto di Parigi non venne più eseguito (sicuramente non dalla Società orchestrale del teatro alla Scala, non venne neanche riproposto ai concerti al teatro Dal Verme, cfr. Pessina, *La Società orchestrale del teatro alla Scala di Milano (1878-1897)*, cit., p. 219), ma bisognerebbe avere un quadro più dettagliato delle esecuzioni.

80 Cfr. «Gazzetta Musicale di Milano», XXXIII, 21, 26 maggio 1878 (Figura 1) oppure «Samedi, une ovation a été faite à M. Faccio et à ses musiciens après l'ouverture de la Muette de Portici; on a bissé le menuet de Boccherini et la Méditation de Faccio» (in «Revue et Gazette musicale de Paris», LXV, 26, 30 juin 1878, p. 206); oppure «A Parigi [Faccio NdR.] fece eseguire dalla sua orchestra la Marcia funebre dall'*Amleto* e una Meditazione e che fu portata a cielo» (F. D'arcai, *La musica italiana all'esposizione di Parigi*, in «La Nuova Antologia», XLI, vol. XI, fasc. XVIII del 5 settembre 1878, p. 336).

81 Si veda l'Appendice I della mia Tesi.

73 Mangani, art. cit., pp. 220-221.

74 Rostagno, op. cit., pp. 227-278.

75 G. Depanis, *I concerti popolari ed il teatro regio di Torino: quindici anni di vita musicale*, vol II, 1879.1886, Torino, Sten, 1915, p. 59.

76 «Per oggi contentatevi di gettare un guardo sul cartellone del programma: il compilatore vi ha dovuto salire tutti i gradi della novità per esprimere bene e intieramente quello che ci sarà domani. Lì ci avete il nuovo (un preludio-contemplazione del maestro Faccio)

volta⁸². L'Amleto di Faccio contiene un preludio all'inizio della seconda parte del primo atto e all'inizio della seconda parte del terzo atto (dedicata alla Pazzia di Ofelia). L'uno è lungo 39 battute, l'altro 29: troppo poche (e anche l'agogica non aiuta) per costituire un brano indipendente che possa reggere il confronto con la Danza delle ore di Ponchielli e l'ouverture dal Guglielmo Tell di Rossini⁸³, anche se il preludio dal terzo atto ha rispetto all'altro una coerenza che potrebbe renderlo autonomo. In definitiva Contemplazione di Faccio è totalmente sconosciuto, non risulta nei fondi delle biblioteche di conservatorio principali, possiamo dire che se è la Meditazione parigina, era un «prélude large, mélodique et doux qui rappelle la manière de [notre] Gounod»⁸⁴. Sarebbe interessante un giorno riscoprirlo per provare a compiere una comparazione.

Veniamo adesso, finalmente, a una trattazione mirata della composizione di Alfredo Catalani⁸⁵. Considerando Contemplazione una forma a sviluppo continuo ammettiamo che possiamo individuare quei cinque punti che Rostagno evidenziava come caratteristici del genere. Essendo una forma che si concentra sullo sviluppo, l'esposizione e la ripresa saranno le sezioni meno estese. La prima zona occupa infatti 15 battute mentre la zona finale 23, in quanto comprende anche la coda in dissolvenza. Il nucleo della composizione quindi si estende da b.16 a b.92, nucleo caratterizzato da uno sviluppo progressivo e orientato verso l'apice raggiunto a b.77, la cui zona si dispiega però fino a b.85. In generale la composizione è incardinata su un tappeto sincopato affidato tendenzialmente a corni, viole o fagotti, tappeto sul quale viene ricamata la melodia (più o meno declinata in base alla sezione) che spazia in un ambito che le permette una spiccata cantabilità. Questo movimento indefinito è sfruttato dal compositore, anche in altre composizioni (come la successiva In sogno per pianoforte) col proposito di creare un'atmosfera estatica e riflessiva⁸⁶. La strumentazione all'inizio è

leggera, l'elemento sincopato appartiene ai corni e ai fagotti, la scansione del tempo viene affidata ai pizzicati dei contrabbassi e i violoncelli danno movimento con la loro tensione dinamica. Con un attacco morbido, i violini primi enunciano per primi la melodia a b.3 esplicitando quasi qualcosa che si avvertiva nella tensione che già si avvertiva nei violoncelli. La liricità della linea è data dall'equilibrata disposizione di direzioni ascendenti e discendenti, moti congiunti e salti eleganti, tutto ciò sempre con una certa varietà ritmica che costituirà il bacino di riferimento i cui singoli costituenti verranno esaltati nello sviluppo⁸⁷.



Esempio musicale 1, bb.3-15 dei Violini I

A tal proposito, è plausibile ritenere che la quartina di semicrome di b.14 dei contrabbassi (infatti, sebbene le funzioni orchestrali si mantengano, gli strumenti che le adempiono non rimangono, come ragionevole che sia, sempre gli stessi) sia quella particella ispiratrice della prima fase di sviluppo e di movimento che si apre da b.16 e facilmente individuata dalla chiusura evidente suggerita dal formulario cadenzale tra le bb.14-15. Dalla lettera A possiamo notare questa quartina che si riverbera passando, di battuta in battuta, dai violoncelli alle viole (prima in un'ottava poi in un'altra). Questo elemento ritmico dà movimento che si traduce in un crescita

82 Cfr. «Gazzetta Musicale di Milano», XXXIII, 21, del 26 maggio 1878; oppure «Nous avons entendu aussi deux petits morceaux de M. Catalani: une Méditation (contemplation) et un scherzo» (in «Le Temps», 25 juin 1878 (n° 6275), Critique musicale). A fare luce sulla confusione dei nomi è Carlo Gatti in un articolo pubblicato nell'agosto del 1918 nell'«Illustrazione italiana» e riproposto a Lucca da «Il Serchio»: «[...] dapprima intitolato Meditazione, poscia, e definitivamente, Contemplazione (solo taluna stampa reca: Silenzio e contemplazione) [...]» (in «Il Serchio», II, 69 del 28 agosto 1918).

83 «Dans le second concert de l'orchestre milanais, les morceaux les plus applaudis (applaudis et redemandés), ont été la Danza delle ore, de l'opéra Gioconda, de Ponchielli; la Meditazione-Preludio, de Faccio, et les ouvertures de la Muette et de Guillaume Tell» (in «Le Siècle», XLIV, 16, 631, 24 juin 1878).

84 «Petit Journal», XVI, 5659, 24 juin 1878 (le parentesi sono mie).

85 Le indicazioni della partitura che seguono fanno riferimento all'edizione critica che ho curato per la mia esecuzione di diploma e sulla quale sto lavorando in vista di una pubblicazione come alternativa all'edizione Spada non completamente fedele all'originale.

86 Il tempo non deve essere però troppo lento o i corni rischierebbero di appesantire

il pezzo, non deve essere quindi un adagio sentimentale come scrive il Filippi ne La Perseveranza il 17 giugno 1878 (ritaglio di articolo in I-Li, B.I.16): «La Contemplazione è un adagio sentimentale la di cui melodia serpeggia continuamente, un po' a guisa della melodia-continua Wagneriana; lo stile, le progressioni arieggiano la severità e gli atteggiamenti del gran Sebastiano: non è musica che il grosso pubblico possa gustare, ma di cui la critica deve riconoscere gli alti pregi». A proposito di questa nobiltà del pezzo non adatta al grande pubblico, ritorna, sempre su La Perseveranza, il Filippi l'8 dicembre dello stesso anno: «Io non esito però a dichiarare di nuovo che la Contemplazione è un brano di musica fatto con magistero artistico, elevatissimo, troppo elevato per il colto e rispettabile pubblico» (sempre in I-Li, B.I.16).

87 «Catalani sa ben trarre spunto da queste tre battute (bb.3-5 NdR) per articolare l'intero cantabile, valendosi di slanci isolati, come l'intervallo di sesta, messi in rilievo da figure melismatiche e da un andamento melodico prevalentemente discendente e per gradi congiunti» (M. Girardi, Tra Lucca e Milano: Musiche sinfoniche di Puccini e Catalani, in Puccini oltre la scena 1999-2000: Tra Lucca e Milano, Musiche Sinfoniche di Puccini e Catalani, Progetto Puccini nel Novecento 1999-2002, Lucca, Centro Studi G. Puccini, 1999, p. 17).

agogica e dinamica (oltre che orchestrale, dato che l'organico si amplia) che conduce il tutto al primo forte della composizione a b.23, che in quanto tale, pur essendo con passione, non deve essere troppo spinto. Interessante di questa fase di sviluppo è oltre alla quartina, la serie di semicrome (comunque non aliena ad essa) di violoncelli raddoppiati da contrabbassi a b.20 e b.22 che dovranno quindi uscire nell'esecuzione come compensamento in basso dello slancio degli archi più acuti. Armonicamente, una piccola progressione ci conduce a uno sforzato che con grande effetto si spegne in pianissimo⁸⁸. Questo primo blocco di sviluppo si conclude con un'armonia di re maggiore. La modalità dalla lettera B, che segna il nuovo blocco, cambia e si apre una frase in re minore. Questo blocco è caratterizzato da un uso impegnato degli strumentini, il testimone, infatti, passa a b.27 all'oboe che finora non aveva ancora suonato, oboe cui rispondono i clarinetti due battute più avanti e infine i violini primi (b.31). Da b.33 viene recuperato il forte, teso a un fortissimo preparato dai trilli dei contrabbassi (bb.34-36). Se il forte del primo blocco era espressivo, questo è già drammatico. A rendere questo effetto contribuisce l'entrata sia di trombone III ed oficleide oltre che ai timpani mentre flauti, oboi e violini primi e secondi scandiscono in modo ben pronunciato il tema. Anche questa volta la sezione di sviluppo si avvia alla fine con uno sforzato con diminuendo subito, questa volta verso un'armonia di sol maggiore, che viene tenuta pochissimo a partire dalla lettera C, lettera che apre una piccola sezione di collegamento incentrata sugli archi con i fiati ridotti ai soli corni.



Esempio musicale 2, bb.36-41

Ritmicamente l'elemento che spicca è la croma legata a una quartina di semibiscrome⁸⁹ mentre la sezione successiva (che inizia con b.56) si distingue per una coppia acefala di sestine di semicrome dei violoncelli oltre che a un'inversione di ruoli tra strumentini e archi per l'enunciazione

melodica. I violini primi rientrano alla lettera D, tre battute prima della nuova sezione (b.67) dove la sincope si scioglie in un moto terzinato continuo. La terzina dà decisamente ancora più proiezione e la linea scivola velocemente tra violini primi e violoncelli. Da b.73 abbiamo un ispessimento dato dall'entrata di trombone III ed oficleide. Infine, dopo un ritenuto particolarmente espressivo che trattiene l'esplosione, a b.77 viene raggiunto l'apice con dispiegamento da parte di tutta l'orchestra suddivisa principalmente in due blocchi: l'uno, dove si trova la melodia, costituito da strumentini e archi, l'altro, dove si trova il ripieno armonico, da ottoni e timpani. Con b.82 ci si avvia a conclusione di questa sezione larga, con una serie di trilli distribuiti nell'orchestra che conducono all'ultimo fortissimo, non solo dinamico ma anche armonico, a b.84 dove una settima di terza specie, il vero culmine per Rostagno⁹⁰, scende progressivamente a un'armonia di do, dominante di fa (siamo alla fine dello sviluppo e si sta creando l'aspettativa per la ripresa).



Esempio musicale 3, bb.75-79a

Questa «coda» non è un semplice pedale di dominante ma vede un continuo ripiegarsi nella seconda metà della battuta da parte di violoncelli e contrabbassi. Dopo una battuta di pausa con corona di sospensione, se ne trova un'altra vuota prima della vera e propria ripresa. Questa differisce dall'esposizione per colore (gli archi hanno le sordine) e per orchestrazione (per poco più di una battuta i clarinetti raddoppiano i violini primi e non ci sono i fagotti e i contrabbassi). Nonostante queste variazioni, la melodia rimane identica fino a b.104 dove inizia ad avviarsi alla conclusione. Già a battuta 109 il moto melodico si arresta e abbiamo una successione di semibreve, una lunga cadenza⁹¹ sorretta dagli elementi che avevamo all'inizio (il sincopato insieme alla tensione dinamica dei violoncelli). Essa conduce a un fa maggiore evanescente che arresta il sincopato a b.113 e chiude il pezzo a b.116. Contemplazione non emerge in quella occasione di esecuzione,

⁸⁸ La stampa parigina riconobbe a Faccio l'ottima capacità di rendere questi passaggi di dinamica (cfr. Appendice I e E della mia Tesi).

⁸⁹ Cellula che troviamo spesso nella scrittura per archi di Catalani, per esempio nel suo quartetto in la.

⁹⁰ Rostagno, op. cit., p. 155.

⁹¹ Caratteristica condivisa col Preludio Sinfonico di Puccini.

la critica o non se ne interessò (al massimo considerò solo lo Scherzo⁹²) o ne parlò genericamente in modo positivo⁹³ o addirittura lo affossò⁹⁴ in quanto troppo languido, pieno di gruppetti (d'altronde la scrittura è molto pianistica⁹⁵) e dall'accompagnamento ripetitivo. Qualunque sia stata l'opinione generale, Faccio ebbe le sue ragioni per non riproporlo nel concerto finale dove furono eseguiti i brani più applauditi nei vari concerti, per esempio la propria Marcia funebre, la Gavotta di Bazzini, la Sinfonia in Do di Foroni, oltre ai brani dei grandi (Boccherini, Verdi, Rossini ecc...).

In conclusione vorrei soffermarmi sul fatto che di questa partitura fino ad oggi si è parlato poco, anche perché è stata ritrovata da neanche quaranta anni. Della partitura si sono perse le tracce infatti per molto tempo; nella sua monografia del 1982 Zurletti non sa indicarne l'ubicazione. Questo fino all'11 novembre di quell'anno⁹⁶ quando arrivò all'Istituto Boccherini di Lucca da parte della Libreria Musetti di Pisa la proposta di acquisto di tre manoscritti autografi di Alfredo Catalani (gli altri due erano l'importantissima versione originale per orchestra della Chanson groënlandaise e una romanza dedicata alla madre). La partitura, come molte di quelle di musica strumentale o comunque non operistica, verosimilmente doveva far parte di un gruppo di partiture autografe smembrato e disperso nel tempo. Si può supporre solo che fosse passata tra le mani di Carlo Gatti in quanto ne parla nella sua monografia⁹⁷. Gran parte delle composizioni di Catalani arrivò nel 1929 all'Istituto Pacini insieme allo Stabat Mater di Boccherini. Fino al 31 ottobre di quell'anno furono conservati nell'archivio del Comune di Lucca anche se non si conosce né il donatore né la data di donazione. Maria Menichini⁹⁸ sostiene di non aver trovato nulla nelle sue ricerche presso l'Archivio storico del comune di Lucca e a questa fase della mia ricerca scelgo di fidarmi del suo lavoro magari per riconfermarlo in futuro. Resta plausibile che sia stato un dono da parte della famiglia non solo perché sarebbe stata la prima a essere motivata a raccogliere in un volume una accuratissima raccolta di ritagli di articoli di giornali riguardanti gli sviluppi della carriera di Catalani fin dagli inizi (raccolta giunta appunto insieme alle partiture e che oggi ha

la collocazione B.I.16) ma anche seguendo un indizio lasciato dal Gatti⁹⁹ in cui questi accenna a una piccola donazione fatta dai familiari. Una cosa che ho notato nel confrontare le partiture è che solitamente in alto a destra presentano dei numeri scritti in matita blu che non corrispondono alla numerazione presente nell'elenco allegato alla trasmissione da parte del comune¹⁰⁰. Si tratterebbe di una numerazione anteriore (non posteriore) all'Istituto Pacini perché si ritrova anche nelle tre partiture acquistate nel 1982. In queste, dei numeri rimane solo una traccia perché sono stati cancellati così come le lettere che scandivano la partitura (segni che invece nella partitura sorella, lo Scherzo, sono rimasti e molto probabilmente risalgono a Franco Faccio). Chiunque abbia dato una numerazione sembra aver seguito un criterio di genere, all'inizio troviamo infatti liriche con pianoforte per arrivare a una dimensione di organico sempre più allargata. Non penso sia dello stesso Catalani però, in quanto esistono autografi che non presentano alcun numero. Bisogna ammettere però che appartenevano al compositore perché altre composizioni strumentali, per esempio la fuga a quattro parti autografa conservata al Conservatorio di Milano, non presenta alcuna indicazione semplicemente perché facente parte di una prova d'esame¹⁰¹ che non è mai uscita dal conservatorio. Non è scontato quindi asserire che ci siano degli effettivi buchi o nuove partiture inedite; pare inoltre che Ero e Leandro non figurino nella stessa lista perché sul manoscritto¹⁰² secondo l'Archivio Storico Ricordi non risultano esservi segni di matita blu. Molto probabilmente tutti questi autografi erano stati raccolti all'interno di una cartella. Bisogna capire se però questa cartella era dell'archivio dell'editrice Lucca (tutte le composizioni in elenco sono anteriori alla fusione con la casa Ricordi) la quale le aveva ricevute direttamente dal maestro oppure era del Comune di Lucca oppure se è stata concepita semplicemente dalla famiglia. Se la numerazione crescente fosse un espediente editoriale per ordinare varie composizioni, sarebbe spiegabile perché Ero e Leandro e le opere non abbiamo un numero del genere in alto; avendo infatti delle dimensioni notevoli, queste partiture potevano avere una collocazione autonoma. L'ipotesi di numerazione editoriale sembrerebbe suggerita anche dalla presenza di numeri simili, sempre in alto a destra, ma di colore rosso, su alcuni spartiti manoscritti dell'Archivio storico Ricordi. Se si accettasse l'ipotesi dell'origine edito-

92 de Lapommeraye, art. cit.

93 Nouvelles Musicales de l'exposition, in «Revue et Gazette musicale de Paris», XLV, 25, 23 juin 1878.

94 Moreno, art. cit.

95 Martinotti, Ottocento Strumentale Italiano, op. cit., p. 494.

96 I-Li, Archivio Storico, Protocollo Corrispondenze, A/1.

97 Gatti, op. cit., p. 78.

98 Menichini, op. cit., pp. 53-54 anche se il suo metodo di spoglio è stato impreciso perché partiva dall'anno della morte e non dalla data dell'ultimo articolo (1900).

99 Gatti, op. cit., p. 14.

100 I-Li, Archivio Storico, Documento intestato comune di Lucca in data 31 ottobre 1929, prot. n°13514 che ha come oggetto «deposito di musica del maestro Catalani» riprodotto in Menichini, op. cit., pp. 55-56.

101 I-Mc-Ms.25/3.a.1; si legge oltre alla data (2 agosto 1874) anche l'ora di consegna (ore 13).

102 I-MR-PART00883.

riale della serie numerica, dovrebbe esistere un inventario in cui erano riportate e dovremmo spiegare come da Milano fossero giunte a Lucca e a Pisa, magari dopo un furto. Se invece pensassimo che in origine erano state donate dalla famiglia al Comune di Lucca tutte le partiture, dovremmo pensare a un furto dal deposito comunale nel quale erano state numerate in questo modo, considerando l'elenco presente nel documento del 1929 come confacente alla disposizione sparsa delle partiture al momento della consegna all'Istituto musicale. Oppure, ancora, dovremmo pensare a una raccolta familiare, ma per confermare questa ipotesi dovremmo poter consultare la sinfonia *La Notte* ad oggi nota praticamente solo per nome. A mio avviso l'opinione più plausibile sarebbe quella di una donazione al Comune dalla quale, in un secondo momento, sono state sottratte queste (almeno) tre partiture, ma avremmo bisogno di trovare l'atto di donazione dove è ragionevole pensare che fosse presente un elenco del materiale donato. L'ipotesi del furto potrebbe anche spiegare la volontà da parte di qualcuno di cancellare proprio i numeri. In definitiva, la partitura è rimasta sconosciuta, la prima edizione critica (e penso l'unica ad oggi) è di Pietro Spada e risale al 1988 (B.S.1125). Essa è presente in pochi fondi musicali in Italia: oltre alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nella biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia e in quella civica - sezione musicale di Torino. Esistono però fin dal 1878 riduzioni per pianoforte. Presso il Conservatorio di Milano è conservata la versione a quattro mani edita da Lucca proprio l'anno della sua composizione; sempre della Lucca la riduzione per pianoforte nel 1879 (n.e. 26181-4), riduzione che esiste anche nella versione di Spada (B.S.1307). Ciò nonostante, il pezzo è eseguito relativamente spesso grazie soprattutto all'interesse di Riccardo Muti il quale non solo l'ha inciso in un disco nel 1997 con la Filarmonica della Scala insieme ad altre di Puccini e Ponchielli, ma che negli ultimi anni sta anche proponendo in una serie di concerti, alcuni importanti come quelli che ha diretto nel gennaio del 2017, i primi concerti al teatro scaligero dopo dodici anni di sua assenza oppure a Spoleto lo stesso anno o ancora in un tour europeo che interessò anche Parigi dove *Contemplazione* (verosimilmente) non veniva eseguita da 140 anni. Il Maestro si spende in generale per la divulgazione anche dei capolavori «sinfonici» degli operisti italiani con l'idea che non fossero da meno ad altri coevi europei. *Contemplazione* ritorna oggi nei programmi dei concerti proprio come esempio di sinfonismo italiano di fine Ottocento, per mostrare il livello di scrittura dei compositori dell'epoca. Se l'Ottocento strumentale italiano non trova pregio in sé come qualità delle composizioni rispetto alla coeva musica teatrale, è indubbio infatti che il suo studio è essenziale per capire i radicali cambiamenti culturali dell'Italia ottocentesca e, da un punto di vista musicale, rimane fondamentale per comprendere l'evoluzione del linguaggio operistico e della successiva musica italiana.

finito di stampare nel novembre 2021
presso la Tipografia Bongi (San Miniato, PI)
per conto di
s i l l a b e