a cura di Antonio Caroccia Francesco Di Lernia

Storia, analisi e didattica

Contributi del XX Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia II | I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia

Musica Storia, analisi e didattica

Contributi del XX Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia Foggia, Conservatorio 'Umberto Giordano' 18-20 ottobre 2013

a cura di Antonio Caroccia Francesco Di Lernia

II/2014







I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia II/2014

Comitato scientifico del numero II/2014

Antonio Caroccia Francesco Di Lernia Paologiovanni Maione Francesca Seller Agostino Ziino *Comitato di redazione de* I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano

Francesco Di Lernia Direttore del Conservatorio

Patrizia Balestra Coordinatore, docente di Storia della musica

Lilly Carfagno Bibliotecario

Antonio Caroccia Docente di Storia della musica per didattica

Augusta Dall'Arche Docente di Pedagogia della musica

Michele Gioiosa Docente di Pianoforte

Matteo Summa Docente di Storia della musica

Conservatorio di Musica 'Umberto Giordano'

Piazza Nigri, 13 I - 71121 Foggia Tel. 0881.723668 - 773467 Fax 0881.774687 info@conservatoriofoggia.it

Sede di Rodi Garganico Via Croce, sn I - 71012 Rodi Garganico (Fg) Tel. 0884.966580 Fax 0884.966366

www.conservatoriofoggia.it www.facebook.com/ ConservatorioGiordanoFoggia https://twitter.com/consfoggia

ISBN 978-88-8431-564-9

© 2014 Claudio Grenzi Editore

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, ristampata o riprodotta, in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo,

elettronico, meccanico, fotocopie, film, diapositive o altro senza autorizzazione degli aventi diritto.

Printed in Italy

Claudio Grenzi sas Via Le Maestre, 71 · 71121 Foggia info@claudiogrenzi.it www.claudiogrenzi.it

In copertina

Francesco Saverio Altamura, David ammonito da Nathan (part.) Caserta, Palazzo Reale, olio su tela, 1847.

La rivista scientifica «I Quaderni del Conservatorio» è una pubblicazione periodica senza fini di lucro a cura del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia. La redazione di questo numero è stata chiusa il 31 maggio 2014.

Indice

Presentazioni

- Alessandro Romanelli
- 9 Francesco Di Lernia
- 11 Francesco Passadore
- 13 Salvatore Sacco

Un compositore postridentino nell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Cerignola Patrizia Balestra

31 Arie des Trommlers

Satira politica tra testo e musica in Der Kaiser von Atlantis (1943-44) di Viktor Ullmann Paolo Candido

- 43 La fonte letteraria della Fausta di Donizetti e la poesia tragica improvvisativa in Italia fino agli anni Trenta dell'Ottocento Paola Ciarlantini
- 61 Federico Moretti (1769-1839) e le diverse redazioni del Metodo per chitarra Scelte editoriali e formazione del chitarrista-compositore tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo Antonio Dell'Olio

81 Il Tristan-Akkord Crisi della teoria dell'armonia Alessio Di Benedetto

- 97 Il processo ideologico del sinfonismo sovietico da Shakespeare a Mahler Samuel Manzoni
- 111 Quando frates sunt boni, sunt Bonifrates L'opera di *bonifrates* nel Portogallo del Settecento Rosana Marreco Brescia
- 119 Il canzoniere di Adriana Basile Nuove considerazioni su un inedito napoletano Francesco Nocerino
- 131 Patronage musicale Colonna nei monasteri femminili di Roma San Lorenzo in Panisperna, San Silvestro in Capite, Sant'Ambrogio della Massima Chiara Pelliccia
- 141 Pacini e Ricordi Un percorso attraverso l'epistolario Cira Russo
- 157 Spunti e riflessioni sul 'tempo dei personaggi' nell'opera verdiana: per una lettura di *Otello* Giacomo Sances
- 173 I solfeggi nella scuola di Nicola Zingarelli Paolo Sullo

Presentazione

Sono già alcuni mesi che sto vivendo il singolare e complesso approccio alla vita di presidente di un Conservatorio, come l'"Umberto Giordano" di Foggia. È la prima volta che mi accosto a questo lavoro. Non pensavo però che la mia primigenia attività di scrittore e giornalista mi avrebbe tolto le mansioni più appropriate di critico musicale. Ed eccomi allora qui a scrivere delle note su un convegno musicologico intrigante e forse anche un po' eterogeneo, che ha spaziato da Čajkovskij a Mahler, da Radesca ai canti gregoriani: tante prospettive, tanti suggerimenti verso nuove ricerche, verso innovativi e stimolanti approdi. Un conservatorio può restare immobile di fronte a tante sollecitazioni? Il lavoro che questo convegno ha fatto sbocciare nelle mani generose ed entusiastiche del professore Antonio Caroccia, porterà risultati di sicuro interesse e troverà nella sua ideale sintesi un importante segno di produzione musicale in questo particolare momento storico. Senza dimenticare che questo anno 2014 riporterà alla luce persino il nostro Auditorium, dopo anni bui, oggettive difficoltà e sterili questioni burocratiche, all'antico splendore. Potreste pensare che ho usato parole troppo enfatiche? Assolutamente no, ringrazio piuttosto chi ha curato, in modo così esaustivo ed organico questo prezioso lavoro, consigliandone la lettura a tutti gli allievi.

> Alessandro Romanelli Presidente del Conservatorio

Presentazione

È con grande soddisfazione che mi accingo a presentare il secondo numero dei Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia intitolati "Musica, storia, analisi e didattica".

Si tratta di un numero speciale che raccoglie parte dei contributi presentati in occasione del Ventesimo Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia, tenutosi dal 18 al 20 ottobre scorso proprio a Foggia, presso il Conservatorio della nostra città.

Difatti, sono proprio la realizzazione di convegni di studi, la pubblicazione di atti, riviste e monografie alcune delle *mission* di un Istituto come il nostro, impegnato a trecentosessanta gradi nel settore della didattica, della produzione e, appunto, nel campo della ricerca.

Sappiamo che una delle sfide del mondo contemporaneo è creare idee destinate a durare nel tempo.

Mi piacerebbe quindi che i *Quaderni* rientrassero, con gli anni, nel novero di questa privilegiata categoria, travalicando, così, ogni vincolo programmatico legato a uno specifico mandato dirigenziale. Sostenere la continuità di un'idea da migliorare nel tempo non è mai un'operazione semplice, ma può trasformarsi in una grande prerogativa di crescita di una comunità.

Ringrazio di cuore i membri del comitato scientifico e di redazione che hanno collaborato alla buona riuscita di questa pubblicazione e tutti i colleghi che hanno voluto onorarci dei loro lavori, rendendo ancor più prezioso questo numero che, com'è stato per il primo, mi auguro verrà accolto con entusiasmo da tutti: comunità scientifica, docenti e studenti.

Presentazione

Fra il Conservatorio di musica di Foggia "Umberto Giordano" e la Società Italiana di Musicologia, sin dai primi contatti avviati agli inizi del 2013, il rapporto di collaborazione da formale si è in breve mutato in una simpatica relazione amichevole, fondata sulla reciproca stima istituzionale e personale. Ciò grazie alla disponibilità e alla professionalità del maestro Francesco Di Lernia, direttore del Conservatorio, e dei suoi collaboratori più stretti, tra i quali il professore Antonio Caroccia, che si è particolarmente distinto nel contemperare le esigenze e le aspirazioni delle due istituzioni nell'organizzare l'ospitalità del XX Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia, tenutosi a Foggia nei giorni 18-20 ottobre 2013.

Il felice incontro fra le due istituzioni e la predisposizione alla ricerca musicologica, che da anni segna la vita del Conservatorio di Foggia, ha permesso la realizzazione di una singolare esperienza, che mai la Società Italiana di Musicologia aveva sperimentato in passato, ossia la pubblicazione di alcune relazioni presentate nelle sessioni del Convegno annuale da parte dell'istituzione ospitante.

Il Consiglio Direttivo della Società ha accolto subito con entusiasmo la proposta formulata dal maestro Di Lernia di allestire il secondo numero de *I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia* con i contributi musicologici di quegli studiosi che avessero accettato di partecipare a questo progetto editoriale e di sottoporre i loro lavori al vaglio di un comitato scientifico costituito da studiosi di entrambe le istituzioni. Comitato scientifico che ha assolto egregiamente anche il compito di allestire una raccolta di articoli, i cui soggetti spaziano attraverso diversi generi musicali e afferiscono ad un ampio arco temporale, che copre ben quattro secoli di storia.

Questo volume non è solo una testimonianza del valore della ricerca musicologica condotta da giovani studiosi, ma anche la dimostrazione di come istituzioni statali e associazioni private, che condividano analoghe finalità di ricerca, possano collaborare alla realizzazione di progetti scientifici comuni, superando agevolmente quei rallentamenti e quelle difficoltà che apparati
burocratici e amministrativi, non sempre lungimiranti, a volte pongono in campo più per inerzia che per espressa volontà. L'occasione offre il destro anche per
un'ulteriore constatazione: da una parte la disponibilità della Società Italiana di
Musicologia a forme di collaborazione sempre più aperte e scevre da preconcetti, dall'altra l'evoluzione di molti conservatori di musica italiani, che, sopravanzando il dettato di una riforma non ancora a pieno regime, stanno impegnando
sempre più intensamente risorse economiche e umane nella ricerca musicologica,
anche condividendo percorsi comuni con altre istituzioni. E il Conservatorio
"Umberto Giordano" ne è un brillante esempio e modello.

Francesco Passadore Presidente della Società Italiana di Musicologia

Salvatore Sacco

Un compositore postridentino nell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Cerignola*

Patrizia Balestra

La produzione e l'attività musicale sacra di don Salvatore Sacco, compositore della seconda metà del Cinquecento (1572-1622?), merita senz'altro attenzione perché al pari di altri autori della scuola palestriniana, contribuisce a chiarire lo stile compositivo che dominava nell'area romana a cavallo tra Cinque e Seicento. Dopo aver ricevuto i primi insegnamenti compositivi e praticato musica presso la scuola e la cappella della cattedrale di S. Pietro Apostolo di Cerignola, Sacco giunse a Roma negli ultimi anni del Cinquecento dove ebbe modo di perfezionare lo stile policorale.

La sua produzione musicale, interamente scritta per doppio coro, comprende sette mottetti sacri,¹ una messa *Sine nomine*, un *Dialogus B.V.M.* un *Magnificat* e le *Litanie B.V. Mariae Lauretane*, pubblicate dall'editore Bartolomeo Zanetti di Roma nel 1607.² Le composizioni sono inserite in un'antologia intitolata *Raccolta* | *Missa, Motecta Magnificat et* | *Litaniae B.M.V.* | *Salvatoris Sacchi* | *Cirinolani in Apulea* | *Cappellae magistri Civitatis Tuscanellae* | *Romae Ex Typographia Bartholomaei Zanetti* | *MDCVII*, una miscellanea che comprende anche altri 10 mottetti sacri di altrettanti importanti compositori della scuola di Palestrina.³

^{*} Tutti gli esempi musicali inseriti nel presente contributo sono tratti dall'edizione Salvatore Sacco, *Missa sine nomine*, a cura di Salvatore Villani, Bologna, Ut Orpheus edizioni, 2006.

^{1 -} O quanta digna gratia, Gaudeamus omnes, Veni Sponsa Christi, Veni Creator spiritus, Tu septiformis munere, Hostem repellas, Gloria Patris Domino.

^{2 -} Una breve ricostruzione sull'attività musicale romana di Salvatore Sacco e sulla sua produzione ce la fornisce Giulia Anna Romana Veneziano nell'introduzione musicologica dell'incipitario delle musiche a cura di Savino Romagnuolo e Vincenzo Di Donato, in *Salvatore Sacchi: un polifonista di musica sacra della scuola romana del Palestrina*, Cerignola, Centro regionale di servizi educativi e culturali, 1999, pp. 11-24.

^{3 -} Francesco Soriano, Giovanni Maria Nanino, Ruggiero Giovannelli, Arcangelo Crivelli, Giovanni Bernardino Nanino, Teofilo Gargari, Gaetano Troiani Tudertini, Annibale Stabile, Francesco Anerio, Cesare Zoilo.

Questa unica pubblicazione accertata di Salvatore Sacco, edita nel periodo in cui il compositore era maestro di cappella presso la cattedrale di S. Giacomo a Tuscania (VT), costituisce anche una fonte d'informazione primaria sul suo impiego romano presso l'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini e dei Convalescenti, lavoro svolto dal 1598 al 1605, prima come cappellano e organista, poi come maestro di cappella. Infatti questi ed altri brevi accenni sulla sua vita sono espressamente dichiarati dal compositore nella dedicatoria dell'opera che egli indirizza a Girolamo Matteucci, arcivescovo toscanese e vescovo di Viterbo.

Gli anni in cui operò presso la SS. Trinità dei Pellegrini diedero a Sacco l'opportunità di perfezionare lo stile policorale e di conoscere i più importanti compositori dell'area romana. La pubblicazione, infatti, si realizza subito dopo questo periodo e non a caso contiene brani di compositori già celebri, tutti legati per brevi o lunghi periodi all'arciconfraternita romana. L'antologia, intestata a Salvatore Sacco, manifesta espressamente l'intento di raccogliere in un'unica stampa le sue 11 composizioni sacre, quale riconoscimento della sua particolare abilità ed espressività compositiva. Inoltre, il prestigio di cui godeva la SS. Trinità in quegli anni, appoggiata e sostenuta economicamente dal cardinale Alessandro Peretti di Montalto e da papa Clemente VIII, permetterà a Sacco di occupare incarichi di prestigio e di essere apprezzato anche nell'ambiente ecclesiastico e del Vaticano.

I primi anni del 1600 costituiscono dunque un periodo di particolare notorietà per il compositore cerignolano, un dato che ci viene confermato anche in un documento conservato nell'Archivio della Cattedrale di Cerignola. È una Bolla papale del 7 settembre 1600 in cui Clemente VIII, «nell'ottavo anno del suo pontificato, alla presenza dell'arcivescovo Mons. Berlingerio, ⁵ suo referendario, e del vicegerente cardinale Rusticucci», ⁶ cede alla chiesa di S. Pietro, per mezzo di D. Salvatore Sachus, «agente e insigne rappresentante della comunità di Cerignola», varie reliquie di santi, tra cui quelle di S. Sebastiano. Il documento, dopo aver elogiato la città di Cerignola, cittadina di 2000 abitanti, riconosciuta come antichissima di origini e ricca di testimonianze di martiri cristiani, descrive con minuzia dove doveva avvenire l'estrazione e come consegnarle con tutti i dovuti onori alla chiesa di S. Pietro Apostolo (figura 1).

Dopo l'ultima traccia della pubblicazione del 1607, si erano disperse le notizie sul compositore cerignolano, ma l'analisi di alcuni documenti dell'Archivio Capitolare di

^{4 -} Tale importante dato viene confermato nell'accurato studio dei documenti di archivio della confraternita, a cura di NOEL O'REGAN, *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Musica at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550-1650*, London, Royal Musical Association, 1995, (Royal Music Association Monographs, 7), pp. 79-81.

^{5 -} In seguito nominato cardinale da papa Urbano VIII, nel concistoro del 19 gennaio 1626.

^{6 -} Personaggio di grande prestigio all'interno della curia romana, ricoprì vari e importanti incarichi, tra cui quello di vicario generale di Roma.

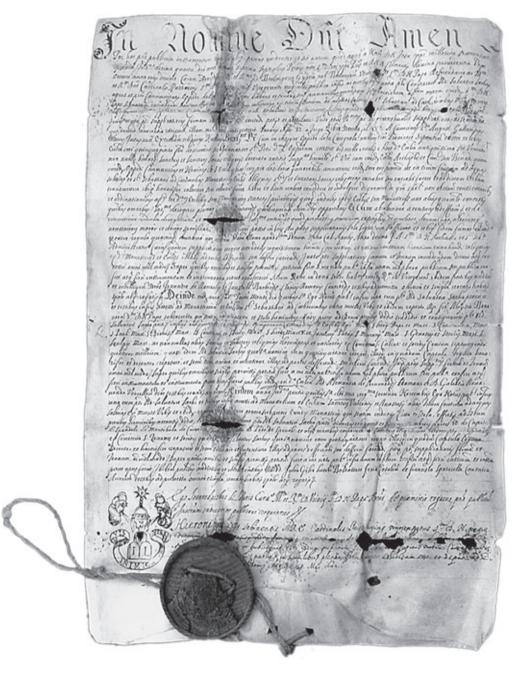


Figura 1: Bolla di Clemente VIII (serie varie, b. 133). Su gentile concessione dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di San Pietro Apostolo di Cerignola.

S. Pietro ha permesso di ricostruire la sua ultima fase lavorativa. Già in un precedente convegno ho avuto modo di dimostrare che Salvatore Sacco trascorse l'ultimo periodo della sua vita a Cerignola e fu occupato come maestro di cappella e procuratore del capitolo della collegiata, chiesa presso la quale nella sua infanzia e adolescenza si era formato come musicista. Un ulteriore studio delle fonti archivistiche, non solo ha permesso di mettere in luce altri particolari della vita e dello stile musicale di Sacco, ma ha consentito anche di ricostruire alcune consuetudini e l'organizzazione musicale liturgica in una chiesa di un piccolo centro urbano, lontano da Roma e dai fasti delle grandi cappelle.

La collegiata di S. Pietro Apostolo, sede anche dell'Arcipretura Nullius, 8 riuscì a mantenere una pratica musicale religiosa osservante delle disposizioni del Concilio di Trento, regolamentata soprattutto attraverso le visite pastorali del vescovo della diocesi che controllava la prassi liturgica nelle varie chiese. 9 Ma lo stile della produzione musicale sacra risente anche delle svariate leggi e obblighi papali che spesso si preoccupavano di riportare a rinnovato rigore il cerimoniale ecclesiastico limitando gli abusi e le licenze musicali in chiesa. Soprattutto negli ultimi decenni del Cinquecento, nei documenti d'archivio capitolari sono numerosi i decreti e le disposizioni che legiferano nel quadro dei generali fondamenti ideologici fissati dal Concilio e dalle riforme cattoliche attuate da Pio V e da Clemente VIII. 10 Una diversa e più analitica fonte documentaria è rappresentata dai *Cerimoniali* (60.6) che regolamentavano più dettagliatamente le figure nel rito musicale. Questi documenti, insieme alle visite apostoliche del vescovo di Melfi, testimoniano un'attenta osservanza delle

^{7 -} PATRIZIA BALESTRA, Salvatore Sacco e l'attività musicale a Cerignola tra '500 e '600, in Enrico Radesca di Foggia e il suo tempo, Atti del Convegno di studi (Foggia, 7-8 aprile 2000), a cura di Francesca Seller, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001, (Strumenti della ricerca musicale, 5), pp. 127-137.

^{8 -} Concessione ottenuta nel 1502, con una bolla di Papa Giulio II.

^{9 -} Com'è noto il Concilio di Trento mantenne nei confronti della musica sacra una posizione non eccessivamente rigida, limitandosi a disposizioni generali che sollevavano sostanzialmente due questioni: la perfetta pronuncia delle parole nella messa cantata, in modo che gli ascoltatori fossero catturati dalle 'armonie celesti', e la necessità di evitare il *lascivum aut impurum* nella melodia dell'organo o del canto. L'applicazione nei dettagli di tali disposizioni fu demandata ai concili particolari e alle sinodi diocesane.

^{10 -} Mi riferisco in particolare alla bolla *Quo primum* del 14 luglio 1570 di Pio V – che unifica, sul modello della tradizione curiale romana, le numerose liturgie di cappelle, monasteri e cattedrali – e alla costituzione *Ex quo in Ecclesia Dei* del 20 febbraio 1596 di Clemente VIII che contiene funzioni riservate al vescovo, importante riferimento perché fornisce un quadro rituale in cui si devono svolgere le grandi celebrazioni nelle cattedrali. Sull'argomento si leggano anche: Jedin Hubert, *Il Concilio di Trento e la riforma dei libri liturgici*, in *Das Weltkonzil von Trient: sein Werden und Wirken*, hrsg. Georg Schreiber, Arthur Allgeier, Andreas Bigelmair et al., 2 voll., Freiburg, Herder, 1951; tr. it., Brescia, 1972, pp. 391-425 e Romita Francesco, *Jus musicae liturgicae. Dissertatio historico-iuridica*, Roma, Edizioni liturgiche, 1947, pp. 576-594.

disposizioni conciliari che venivano applicate soprattutto nelle sedi di culto sottoposte alla giurisdizione vescovile. Infatti, dal 1568 il capitolo della collegiata di S. Pietro stabilisce e avvia una serie di provvedimenti per garantire tutte le funzioni religiose e arricchire la prassi liturgica musicale:

Comanda continuo da cantare l'officio, e Vespri, Laude a completorio nelli più solenni tutte l'ore canoniche: a perché in ciascun giorno son obbligati cantare due Messe, ed officiature per li defunti, non si potrà osservare; ma cantare negli giorni festivi, e solenni i tre notturni col Te Deum Laudamus, et Vespero a tal che si possano cantare le Messe e gli preti esseno poveri possano andare a cercare per il loro vitto. Negli dì feriali, che dicano l'ora in choro tutti insieme, et le feste ogni cosa si canti. 11

La riorganizzazione dell'attività musicale a Cerignola, tra fine Cinquecento e primi decenni del Seicento, ruota intorno alla figura del compositore Salvatore Sacco. Le fonti di archivio consultate tracciano un panorama chiaro: sia durante la prima che la seconda fase della sua permanenza a Cerignola, si intensifica la presenza musicale all'interno del rito e si riscontra un'intensa ripresa delle funzioni musicali. Nel 1580, dopo la visita apostolica del vescovo Cenci, l'arciprete don Leonardo De Leo istituì una scuola di grammatica e musica per la formazione musicale dei cantori e per la prima volta nei registri capitolari appare un pagamento regolare per l'organista. Inoltre dal 1615, anno in cui Sacco rientra alla collegiata di S. Pietro, verrà istituito un oratorio (il Nostro compositore appare come uno dei promotori e sostenitori di tale istituzione) per l'esercizio della musica e delle preghiere.

La presenza di un musicista esperto, negli anni 1615-1622, fa rinvigorire la prassi liturgica musicale, delegata completamente al compositore cerignolano. Alcune delibere capitolari ribadiscono più volte, nel corso del Seicento, la necessità della presenza di un musico competente e stabiliscono un compenso di 40 ducati per il maestro di cappella, «che abbia à sonare l'organo in tutte le feste di precetto in questa nostra Chiesa e i primi vespri nelle feste maggiori». 12

In quel periodo, fondamentale si rivelò l'attività dell'oratorio che costituiva una vera e propria fucina di formazione e pratica musicale. Non è un caso che tale organismo sia stato costituito negli anni del ritorno di Salvatore Sacco a Cerignola. A Roma, egli aveva vissuto questa esperienza presso l'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini e sicuramente nel periodo in cui operò presso la collegiata di S. Pietro potette mettere a frutto la sue esperienze precedenti di organista e maestro di cappella. Tale incarico comprendeva anche l'obbligo di selezionare ed istruire i chierici più adatti al servizio di cantori.

^{11 - 54.19:} *Libro degli obblighi delle messe*, copia della visita apostolica fatta dal rev.mo vescovo di Melfi, mons. Cenci a Cerignola, il 24 gennaio 1581, f. 3.

^{12 - 83.3:} Conclusioni capitolari 1691-1716, f. 2.

Come si è già osservato, ¹³ la collegiata di S. Pietro sin dagli ultimi decenni del Cinquecento disponeva di una scuola in cui si impartivano ai ragazzi soprattutto nozioni di musica e grammatica, utili per farne dei buoni sacerdoti-cantori. La prassi comune di formazione tecnico-teorica delle scuole musicali ecclesiastiche prevedeva l'apprendimento del contrappunto, lo stile gregoriano e l'uso della modalità. Ma il lavoro di apprendistato comprendeva anche la conoscenza della musica di compositori che avevano lasciato un'impronta rilevante nello stile della musica sacra per poter eseguire vocalmente tutti gli artifici, le figure, i rapporti di 'equalità' o di 'inequalità'. Inoltre il cantore di cappella doveva esercitarsi sul contrappunto alla mente e sul contrappunto su canto fermo, cioè sull'improvvisazione che in genere era preparata prima e poi imparata a memoria. ¹⁴ Ultimati gli studi e assunto il ruolo di cantore secondo la personale tessitura vocale, i sacerdoti diventavano titolari di una cappella musicale e percepivano la relativa modesta rendita che però riuscivano ad integrare con altre somme di denaro attinte dalla 'massa' capitolare, cioè dalle rendite o entrate comuni, non legate alla titolarità personale.

Presso la collegiata chiesa di S. Pietro, Istruzioni precise regolavano l'attività dei preti-cantori e il loro ruolo all'interno della pratica musicale. A tal riferimento, può essere utile leggere le prime undici delle ventuno norme a loro dedicate:

- 1. In primis devono procurare essi cantori, che con ogni zelo per il Servizio di Dio nostro Benefattore, si dicano l'ore canoniche al suo debito tempo tanto quanto si leggano, quanto si cantano, [...], che nelle Messe Maggiori l'officio si canti tutto dal principio alla fine, e nelle feste di precetto si canti da Die <u>Laudi</u> in poi fino al fine.
- 2. Item a questo fine il Capitolo tiene quattro Cantori due per ciascheduna cantoria.
- 3. Item detti cantori a tempo si canterà l'officio o altro, si dà loro Autorità di chiamare à se alcuni Sacerdoti bene introdotti nella cantilena.
- 4. Item Nessuno Sacerdote ardisca intonare, ne cominciare Salmi hinni, ò altro nel coro, ma deve aspettare non solo il cominciare, ma anche la fine dal suono della bocca del cantore, e così seguitare.
- 5. Item si dà potestà a detti Cantori, che quando avranno da cantare

^{13 -} Balestra, Salvatore Sacco cit., p. 131.

^{14 -} Un utile approfondimento su questo argomento è il trattato del teorico Ludovico Zacconi, *Prattica di Musica I seconda parte I divisa, e distinta in quattro libri I ne quali primieramente si tratta de gl'Elementi Musicali* [...], Venezia, Alessandro Vincenti, 1622 (rist. anast. Bologna, Forni, 1983), un'opera destinata ai compositori di musica sacra, ma soprattutto ai cantori.

l'officio, e particolarmente nelle feste maggiori, si devono chiamare due altri sacerdoti pratici a cominciare l'invitatorio. ¹⁵

6. Item conoscendo detti Cantori che l'Ebdomadario in dette feste maggiori non fosse di buona voce, ò pronuncia si dà autorità a chiamare altro Sacerdote, a detto officio di buona voce, e pronuncia.

7 Item conoscendo anche, che chi legge in coro tanto nelli giorni solenni, quanto feriali non leggesse bene o con quella puntualità che si deve, si dà anche autorità di levare l'uno, che mal legge e ponere altro, che legge bene. 8 Item detti cantori devono fare intonare il Te Deum Laudamus da quelli stessi due sacerdoti, che hanno cominciato l'officio in dire, e cantare l'invitatorio [...] acciò poi essi stessi seguitano ad intonare l'antifona, e Salmi tanto delle Laudi, quanto l'altre fino alla fine dell'officio. 9 Item Ciascuno Sacerdote, che non volesse dire la sua Antifona purchè non

9 Item Ciascuno Sacerdote, che non volesse dire la sua Antifona purchè non sia in alcun difetto d'infermità, se li punta il doppio di quella canonica.

10 Item nelle processioni essi cantori abbiano da destinare due Sacerdoti à dire, a cantare le litanie, con che poi il più vecchio abbia da dire le preci, ed orazioni.

11 Item detti cantori abbiano pensiero prima, che si esce a dire il Vespero, ò Messa di trovare nell'Antifonario quello che li spetta acciò poi non succeda disturbo in coro così avvertire l'organista di prepararsi nel suo luogo prima che esce à dire il Vespero, ò Messa.

Queste ed altre dettagliate informazioni riguardanti il servizio musicale sono contenute nei due *Libri degli obblighi delle Messe* compilati tra il 1594 e il 1622. Anche il *Quinterno (1594-1614)* e le *Conclusioni capitolari* relativi a questo periodo registrano una maggiore attività legata alla musica e agli esecutori, rispetto a tutto il Seicento. L'intero personale della chiesa – vicario capitolare, arciprete, procuratori, sacrestano, curati, cantori e maestro di cerimonia – sono coinvolti in varia misura in diversi incarichi, descritti dettagliatamente perché la collegiata di S. Pietro potesse avere un servizio musicale ineccepibile.

Così, nelle Istruzioni per l'elezione del nuovo arciprete si prevede che questi, tra gli altri obblighi, doveva 'congregare' il clero a cantare la messa dello Spirito Santo con delle orazioni ben precisate e dopo «con tutt'il Choro avanti il Santissimo Sacramento» doveva intonare *Veni Creator Spiritus* per implorare l'aiuto divino.

^{15 - 54.19:} *Libro degli obblighi delle messe*, copia della visita apostolica fatta dal rev.mo vescovo di Melfi, mons. Cenci a Cerignola, il 24 gennaio 1581, ff. 29-31. Questa Istruzione, particolarmente interessante ai fini del nostro studio, ci conferma che venivano impiegati almeno sei cantori professionisti, necessari soprattutto nella pratica policorale.

Ma l'attività musicale presso S. Pietro Apostolo è anche documentata all'interno degli obblighi dei procuratori che dovevano controllare le assenze dei coristi e del personale della chiesa con il sistema della puntatura. Ogni assenza, a seconda delle festività, corrispondeva ad un'ammenda segnata in punti, equivalenti a uno o più carlini o porzioni di grano. Si riporta il relativo brano:

Item habbiano d'attendere con diligenza al puntare gli assenti al Servizio del Coro e Chiesa = cioè nelle feste Maggiori, e processioni due carlini il punto, tanto nella Messa, quanto nell'offizio, ed il Vespero, come anche nelli morti di carlini sei, o grano venti 6:1:0 nelle quali devono intervenire tutti, e nelle Domeniche, e feste di precetto un carlino lo punto, cioè l'officio, Messa e vespero, così anche nelli morti di carlini trentadue – 3:1:0 e negl'altri giorni feriali à grano tre il punto per ciascun hora, e Messa. ¹⁶

Negli stessi emendamenti si regolamenta anche l'assenza per 'oblio o contumacia' dei cantori dall'Ufficio in modo tale che a questi «non solo non li compete la rata del cantorato ma anche la porzione per tutto quel tempo che non hà servito».

Non si può stabilire se Salvatore Sacco esercitò la mansione di maestro di cappella oltre il 1622, né esattamente l'anno della sua morte perché sono andati smarriti, sia il libro delle conclusioni capitolari relativo agli anni 1623-1630, sia il registro dei defunti di tutto il 1600. Sappiamo con certezza che in quegli anni svolse anche l'attività di procuratore del capitolo della collegiata Chiesa Nullius di Cerignola e che in seguito tale incarico fu assegnato, intorno al 1628, ad altra persona. ¹⁷

Dopo la sua morte e soprattutto dalla metà del Seicento, S. Pietro Apostolo non potrà più disporre di un musicista esperto interno alla chiesa e di un coro stabile, un evidente segnale della chiusura della scuola annessa che provvedeva all'istruzione dei preti cantori. Il servizio musicale fu demandato ad esterni, che compaiono regolarmente nei registri di spese e il cui compenso occasionale previsto era di 6 carlini per l'organista, 25 per il maestro di Cappella e 40 per cantori e parrocchiani di rinforzo al coro. 18

^{16 -} Libro degli obblighi delle messe, copia della visita apostolica fatta dal rev.mo vescovo di Melfi, mons. Cenci a Cerignola, il 24 gennaio 1581, ff. 1157-1158.

^{17 -} Quest'ultimo dato lo si può ricavare nelle *Conclusioni Capitolari* successive (relative agli anni 1631-1647), in cui in un atto del 23 ottobre 1631 il Capitolo rinnova un contratto di altri tre anni ad un altro sacerdote per il servizio di maestro di Cappella, insieme all'obbligo di scegliere e istruire alla musica tra i nuovi chierici «quelli che sono atti al servizio di Nostra Chiesa». Da notare, inoltre, che tale affermazione sembra richiamarsi ancora alla concezione medioevale della distinzione tra *cantor* e *musicus*, cioè tra chi esegue musica e chi la compone. Più di una volta troviamo nei documenti una frase di questo genere riferita ai cantori, a volte accompagnata dall'aggettivo 'idonei', che ci fa capire quanto fosse primaria l'esigenza di saper scegliere persone adeguatamente preparate, in una categoria che non aveva questi requisiti.

^{18 - 83.2:} Conclusioni capitolari 1631-1647, f. 15.

1. Policoralità romana e stile musicale di Salvatore Sacco

Lo stile policorale sacro conobbe una grande diffusione in tutta l'Europa cattolica, ed in particolare a Roma tra il 1580 e il 1620. ¹⁹ Tale linguaggio musicale a due voci rientra nella logica compositiva del Concilio di Trento che raccomandava una chiara declamazione del testo sacro, insieme ad un parco uso di strumenti. La tecnica imitativa della generazione precedente non era più in grado di soddisfare tali esigenze e vari compositori dell'area romana, tra cui lo stesso Palestrina, ²⁰ cominciarono a sperimentare uno stile con due gruppi vocali all'interno di una struttura in gran parte omofonica, sostenuta da soli strumenti di ripieno e di basso continuo.

Tra fine Cinquecento e primo Seicento, a Roma, il clima più sperimentale si identificava nella Confraternita o nell'Oratorio, *in primis* quello di S. Filippo Neri, uno dei fondatori dell'Arciconfraternita della SS. Trinità e amico di lunga data di Clemente VIII. L'interesse musicale per lo stile policorale in questi ambienti era legato anche all'impostazione musicale più ricorrente che era quella del dialogo dei testi nelle forme del salmomottetto e delle antifone mariane. Né bisogna trascurare l'aspetto architettonico sonoro di questo stile che coincideva con le nuove costruzioni di grandiose cappelle in cui erano graditi giochi di sonorità ed echi di grandi effetti. ²¹ Tutti i compositori che precedettero

^{19 -} Questo stile, ancora embrionale, fu utilizzato per la prima volta a Roma, nel 1570, da Giovanni Animuccia nel suo Secondo libro di *Laude Spirituali*. Nella prefazione di questo volume, per la prima volta, si annuncia un programma di musica sacra romana: «Ma essendosi poi tuttavia l'oratorio suddetto per gratia di Dio venuto accrescendo co'l concorso di prelati & gentil'huomini principalissimi, è parso anco a me conveniente di accrescere in questo Secondo libro l'harmonia & e i concenti, variando la musica in diversi modi, facendola hora su parole latine, hora sopra vulgari, e hora con più numero di voci & hora con meno, & quando con rime d'una maniera & quando d'un'altra, intrigandomi il manco ch'io potuto con le fughe & con le invenzioni, per non oscurare l'intendimento delle parole, acciocché con la lor efficacia, aiutate dall'harmonia, potessero penetrare più dolcemente il cuore di chi ascolta».

^{20 -} Su questo argomento ha ampiamente argomentato Klaus Fischer, *Le composizioni policorali di Palestrina*, trad. it. di Sergio Sablich, in *Atti del convegno di studi palestriniani*, (Palestrina, 28 settembre – 2 ottobre 1975), a cura di Francesco Luisi, Palestrina, [Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina], 1977, pp. 339-363.

^{21 -} Per maggiori approfondimenti sulla policoralità romana cfr. Laurence Feininger, *La scuola policorale romana del Sei e Settecento*, in *Collectanea Historiae Musicae II*, Firenze, Olschki, 1957, (Historiae musicae cultores. Biblioteca, 6), pp. 193-201; Giancarlo Rostirolla, *Policoralità e impiego di strumenti musicali nella basilica di San Pietro in Vaticano durante gli anni 1597-1600*, in *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII*, Testi della Giornata internazionale di studi (Messina, 27 dicembre 1980), a cura di Giuseppe Donato, Roma, Torre d'Orfeo, 1987 (Miscellanea musicologica, 3), pp. 11-54; Noel O'Regan, *Early roman polychoral music: origins and distinctiveness*, in *La scuola policorale romana del Sei-Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger (Trento, 4-5 ottobre 1996), a cura di Francesco Luisi, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1997, pp. 43-62. È utile inoltre consultare i lavori di alcuni convegni che hanno affrontato il

Sacco nella cappella dell'arciconfraternita romana e con cui il compositore pubblicò la sua raccolta nel 1607, avevano già composto nello stile policorale. La pubblicazione di Zanetti conferma il prestigio che il compositore cerignolano si era guadagnato a Roma in quegli anni e non è escluso che le sue composizioni siano state eseguite, oltre che alla SS. Trinità, anche in altre cappelle e basiliche tra cui quella di S. Pietro, al pari di quelle degli altri compositori inseriti nell'antologia a stampa.

Lo stile musicale di Salvatore Sacco è strettamente legato all'ambiente romano presso cui operò per cui la sua musica riassume alcune tendenze già espresse da Palestrina e i suoi allievi negli ultimi due decenni del Cinquecento. Per esempio, nell'unica messa che ha composto, la *Sine nomine*, il trattamento strutturale rivela un procedimento delle voci ancora legato ad una sicura e precisa indipendenza dello stile ecclesiastico. Mancano quelle caratterizzazioni dello stile sacro di metà Seicento che utilizzano virtuosismi e cromatismi. La creatività del compositore si esprime qui nel rispetto della grande tradizione romana, con una particolare cura dell'espressività e un attento uso della retorica degli affetti. Si veda per esempio come nel *Credo* della messa Sacco enfatizza la Resurrezione di Gesù (*Et resurrexit*) attraverso il cambiamento del ritmo e la dilatazione dei valori (cfr. esempio 1).

Ma le scelte compositive di Sacco sembrano assorbire anche altre tendenze di quel momento, come la preferenza per la forma mottettistica che, al pari del madrigale, non essendo legata ad un modello testuale rigido, permetteva un'espressione musicale più libera. Oppure egli dimostra grande interesse per alcuni tipi di testo liturgico come Litanie, *Magnificat* e Antifone mariane, sia per la loro struttura testuale che si prestava meglio ad essere declamata nello stile a doppio coro, sia per la destinazione non solo liturgica, ma anche paraliturgica di queste forme.

Anche se la sua unica raccolta del 1607 non ci permette di datare con precisione le varie composizioni contenute all'interno, eppure alcune di esse mostrano i segni di una naturale maturazione dello stile policorale. Infatti in alcuni brani, come il mottetto *Veni creator spiritus* il cui testo si rivela molto appropriato per le celebrazioni della SS. Trinità, egli rispetta la struttura della strofa dividendo il materiale fra i due cori e caratterizzando l'inizio del brano con un lungo tratto in stile imitativo per il primo coro, seguito da una breve e più omofonica entrata del secondo coro. Questa tecnica, a fine Cinquecento, riprendeva lo stile dei compositori di musica sacra più

tema delle cappelle musicali in Italia: La Cappella musicale nell'Italia della Controriforma, Atti del Convegno internazionale di studi (Cento, 13-15 ottobre 1989), a cura di Oscar Mischiati e Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 27); La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993; La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio, Atti del Convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno 1992), a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994 (Strumenti della ricerca musicale, 2); Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento, Atti del Convegno internazionale (Camaiore, 21-23 ottobre 2005), a cura di Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni e Andrea Chegai, Firenze, Olschki, 2007 (Historiae musicae cultores, 108).

Esempio 1: Salvatore Sacco, «Credo» dalla messa Sine nomine, bb. 83-86.



conservatori e probabilmente appartiene ai primi pezzi che Salvatore Sacco compose, in onore della festa patronale della confraternita.

Un altro procedimento tecnico adottato da Sacco e largamente usato dai compositori che operarono soprattutto nella Cappella Sistina, ²² tende ad attenuare il contrasto della frequenza fra l'alternanza dei due cori. Così avviene nel mottetto *Tu septiformis munere* (esempio 2) che inizia con il primo coro e un soggetto imitato che spiega, attraverso la linea melodica che si espande, le parole iniziali del brano; l'episodio seguente, invece, sul testo *Dextre Dei tu digitus* viene alternativamente ripartito fra primo e secondo coro seguendo una struttura caratteristica di tutta la scuola romana.

In seguito Sacco abbandonerà questo tipo di struttura, e stimolato da una maggiore ricerca di varietà compositiva utilizzerà un'altra tecnica che possiamo attribuire al suo stile più maturo. Tale procedimento è già evidente nel mottetto *O quanta digna gratia* (esempio 3), in cui egli adotta l'alternanza della struttura contrappuntistica con la scrittura omofonica utilizzando frequenti cadenze per una maggiore chiarezza e semplicità di armonia.

La caratteristica più evidente della prima parte di questa composizione è la sua densità, che emerge già all'ascolto; infatti anche cantando separatamente le parti dei due cori, si può ottenere un buon effetto armonico, un risultato sonoro che fa quasi dimenticare di eseguire solo una parte del Tutti. Ma l'effetto pieno è garantito soprattutto dall'entrata contemporanea dei cori che producono una doppia imitazione, tra le voci e tra i due cori. Sacco riesce così ad ottenere un efficace risultato esecutivo rendendo bene il carattere solenne e celebrativo del mottetto, dedicato alla città di Tuscania e ai suoi martiri. ²³

Nella seconda parte (esempio 4), invece, influenzato dallo stile madrigalistico e spinto dalla ricerca di una migliore aderenza testo-musica, Sacco alterna la frammentazione del testo nel dialogo antifonale tra i due cori, con sezioni in stile contrappuntistico.

Seguendo questa tecnica, che inizia sulle parole «es Tuscana civitas», egli riprende l'andamento tipico del mottetto per doppio coro – caratterizzato da blocchi armonico-ritmici e declamato più volte dallo stesso testo – per poi arrivare allo scioglimento finale del procedimento, sull'ultima ripetizione delle parole «Omnem excellis Tusciam» che chiude a 8 voci in pieno stile polifonico.

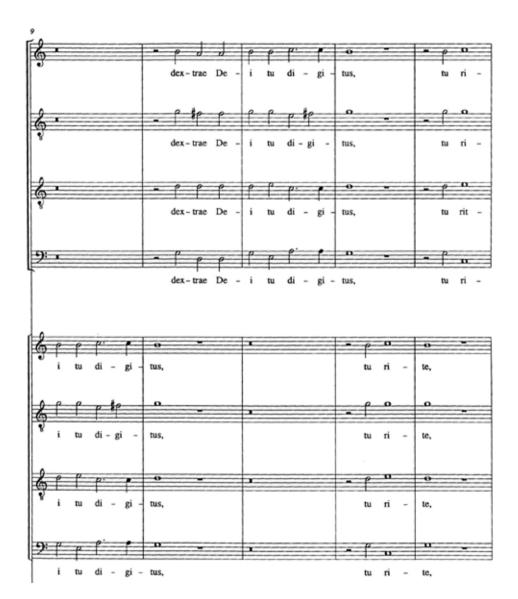
Infine nell'ultima parte, sulla ripetizione dell'esaltazione *Alleluia*, egli esaspera il procedimento di proposta-risposta tra i due cori avvicinandoli e quasi sovrapponendoli: un pieno finale che, pur nella sua semplicità, risulta di sapiente effetto.

^{22 -} Oltre a Palestrina ed alcuni suoi allievi, in particolar modo Teofilo Gargari, un compositore che eccelse soprattutto nello stile contrappuntistico.

^{23 -} Questo mottetto è forse l'ultimo composto, tra quelli inseriti nella raccolta a stampa. Il brano fu eseguito in occasione del suo ingresso come maestro di cappella presso la chiesa di S. Giacomo a Tuscania, avvenuto a fine ottobre del 1606: «O quanta digna gratia | es Tuscana Civitas | quae Martyrum corporibus | Omnem excellis Tusciam. Alleluia, alleluia».

Esempio 2: Salvatore Sacco, mottetto *Tu septiformis munere*, bb. 4-13.









La maggior parte dei mottetti sono pensati per occasioni 'straordinarie', come la ricorrenza del Santo Patrono (la domenica della SS. Trinità), le esposizioni del Santissimo, oppure la processione del Corpus Domini (*Gloria Patri Domino* e *Gaudeamus omnes*). Ma un'occasione davvero straordinaria si rivelarono le celebrazioni per l'Anno Santo, a Roma, nel 1600. Noel O'Regan afferma che presso la cappella della SS. Trinità e dei Pellegrini furono offerti vari concerti a doppio coro ai numerosi cardinali in visita della città per la particolare ricorrenza, e che le uniche partiture sopravvissute di quel periodo sono per la maggior parte nello stile policorale. Inoltre «un pagamento della SS. Trinità per la musica acquistata nel 1609 (doc. 8/7) potrebbe includere una copia dell'antologia di Zanetti del 1607». Questo ci fa pensare che presso la confraternita romana fu eseguita musica di Sacco, anche dopo che egli ebbe lasciato l'incarico presso l'Istituzione nel 1605. 25

Non sappiamo se Salvatore Sacco compose altra musica dopo la pubblicazione, ma quasi sicuramente continuò a far eseguire le sue precedenti composizioni anche negli incarichi successivi a Roma, che si concludono presso la chiesa di S. Pietro Apostolo a Cerignola. Il ritorno nella sua cittadina natale è attestato, oltre dai numerosi atti in cui compare come procuratore capitolare, anche in un contratto di enfiteusi, dell'8 settembre 1617, in cui il capitolo gli concede per due anni l'uso di *duos casaleni*, dietro pagamento di un canone annuo di 4 ducati e l'obbligo della ristrutturazione degli immobili. ²⁶

Dopo il 1622 non ci sono più riferimenti a Salvatore Sacco nei documenti d'archivio, ma la facoltosa famiglia Sacco rimane nelle fonti sino a tutto il Settecento, citata spesso per ordinazioni di messe e donazioni.

È utile infine rilevare l'importanza di queste fonti ecclesiastiche, non solo perché aggiungono dati significativi alla nostra conoscenza dell'attività di uno stimato compositore ancora poco conosciuto nella nostra epoca, ma anche perché contribuiscono ad arricchire lo studio della storia della musica sacra e della pratica musicale liturgica tra XVI e XVII secolo.²⁷

^{24 -} O'REAGAN, Institutional Patronage, cit., p. 75.

^{25 -} La diffusione della pubblicazione di Sacco viene confermata anche dalla sopravvivenza a tutt'oggi di alcuni esemplari della stampa del 1607. Alla luce delle conoscenze attuali, copie complete di questa antologia si trovano presso la Biblioteca Capitolare di Verona e alla Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna, mentre parti incomplete della sua produzione sono conservate presso l'Archivio storico comunale di Tuscania (il fascicolo del basso del secondo coro), alla Proskesche Musikbibliothek di Regensburg (A1, B1, T2, Bc) e presso la Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk di Danzica (una parte della messa *Sine nomine*).

^{26 -} Per maggiori approfondimenti cfr. Balestra, Salvatore Sacco cit., p. 135.

^{27 -} Un sincero ringraziamento va ai responsabili dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di S. Pietro Apostolo di Cerignola ed in particolare a mons. Carmine Ladogana, per avermi concesso la consultazione, lo studio e la pubblicazione dei materiali.

Esempio 4: Salvatore Sacco, mottetto O quanta digna gratia, bb. 13-16.



ABSTRACT – The production and sacred music activity of don Salvatore Sacco, composer of the second half of the sixteenth century (1572-1622?) help to clarify the compositional style that prevailed in Rome between the sixteenth and seventeenth centuries. After studying in Cerignola at the music school of the collegiate church of St. Peter, Sacco moved to Rome, where he held the position of organist and then choirmaster at chapel of the confraternity of SS. Trinità dei *Pellegrini*, in the years 1600-1605. During that period he compiled an anthology of double-choir, a missa *Sine nomine*, a *Magnificat*, the *Marian litany* and a number of motets for common feasts. The evolution of the polychoral idiom in Rome can be seen as an explicit response to demands in the wake of the Council of Trent for a clear declamation of the sacred text, combined with musical interest. After a few years Sacco returned to the collegiate church in Cerignola and during the early of 1615 S. Pietro Apostolo began to establish a regular choir of professional singers, as an alternative to the singing chaplains used since the 1580s. Six adult singers represented the norm for major churches with established *cappella*, this number ensuring the presence of at least one singer on each part despite absences or resignations. The documents of the Chapter of S. Pietro Apostolo not only add significant information to our knowledge of Salvatore Sacco's activity out of his Roman employment, but contribute to the study of liturgical music practice between the sixteenth and seventeenth centuries.

Arie des Trommlers

Satira politica tra testo e musica in Der Kaiser von Atlantis (1943-44) di Viktor Ullmann

Paolo Candido

La grande popolarità conquistata dall'opera *Der Kaiser von Atlantis*, a partire dalla *première* del 1975, è dovuta alle sue tante peculiarità musicali e poetiche, che ne fanno forse l'opera più rappresentativa di tutta la letteratura musicale concentrazionaria. ¹ L'opera, scritta da Viktor Ullmann² nel campo di concentramento di Terezín (Theresienstadt) tra il settembre 1943 e l'ottobre 1944 su libretto di Petr Kien,³ è divisa in quattro quadri e narra una vicenda fantastica nella quale la Morte (*der Tod*) decide di abdicare dal suo ruolo per protesta contro il progetto di una «grande guerra benefica di tutti contro tutti» proclamata da Overall, imperatore di Atlantide: da quel momento gli uomini cessano di morire. La vicenda si conclude con la decisione della Morte di tornare a svolgere la propria funzione a patto che la prima vittima sia proprio il *Kaiser* Overall, il quale, non potendo sopportare l'idea di vivere senza poter vedere gli altri morire, accetta suo malgrado la sconcertante proposta.

Sebbene il lavoro, grazie alla presenza di due personaggi simbolici (la Morte, nelle vesti di un reduce del primo conflitto mondiale, e Arlecchino/Pierrot, che simboleggia la Vita), si presenti come un'opera allegorica, allo stesso tempo contiene anche forti elementi satirici.

^{1 -} Il termine *musica concentrazionaria* è stato coniato per designare tutta la produzione musicale composta tra il 1933 e il 1945 da musicisti imprigionati o deportati in tutti i campi di prigionia, transito, lavori forzati, concentramento, sterminio, penitenziari militari, POW Camps, Stalag e Oflag aperti da Terzo Reich, Italia, Giappone, Repubblica di Salò, regime di Vichy e altri paesi dell'asse, Gran Bretagna, Francia, Unione Sovietica e altri paesi alleati. Cfr. Francesco Lotoro, *Alla ricerca della musica perduta: prolegomeni a una letteratura musicale concentrazionaria*, Barletta, Rotas, 2012.

^{2 -} Viktor Ullmann (Teschen, 1 gennaio 1898 – Auschwitz, 18 ottobre 1944), compositore e direttore d'orchestra ebreo austriaco, allievo di Arnold Schönberg e Alexander von Zemlinsky, fu deportato a Terezín l'8 settembre 1942 con la moglie e i figli.

^{3 -} Franz Petr Kien (Varnsdorf, 1 gennaio 1919 – Auschwitz, ottobre 1944), poeta e pittore ebreo ceco, fu deportato a Terezín nel dicembre del 1941.

Il riferimento alla figura del Führer Adolf Hitler e al suo folle progetto di morte fu palese sin dall'inizio, visto che le fonti⁴ recano i segni evidenti degli interventi di censura imposti dai referenti della *Freizeitgestaltung*, l'organo dell'amministrazione ebraica di Terezín che sovrintendeva all'organizzazione del tempo libero, onde prevenire i severi provvedimenti del Comando delle *SS*. Si legge in questi interventi la grande preoccupazione destata dalla messa in scena dell'opera che, infatti, conobbe diversi differimenti, fino alla sospensione delle prove per la deportazione ad Auschwitz degli autori e della maggior parte degli esecutori.

Uno di questi interventi di censura colpì l'aspetto musicale della prima parte dell' Arie des Trommlers (l'aria del Tamburino, il personaggio incaricato di portare i suoi proclami nei villaggi e unico a restare fedele al Kaiser fino all'ultimo), collocata alla fine del primo quadro. L'aria è costruita come parodia del Kaiserhymne, brano composto da Franz Joseph Haydn nel 1797, che fu inno della Casa d'Asburgo e inno nazionale austriaco fino al 1918. Tale sottile trovata non poteva comunque essere adatta a superare la censura, dato che la melodia del Kaiserhymne, rivestita con il testo Das Lied der Deutschen (Il canto dei tedeschi), era divenuta già nel secolo precedente un canto patriottico tedesco e, dal 1922, inno della Repubblica tedesca. Anche il più sprovveduto o meno acculturato dei tedeschi sarebbe rimasto indignato all'ascolto di tale oltraggio e quindi Ullmann fu costretto a rinunciare a questa scelta e a comporre poi una nuova versione dell'Aria.

La parodia dell'inno è basata su una nuova armonizzazione e sulla trasformazione modale della melodia, oscillante tra il *deuterus* gregoriano (modo frigio) e il minore naturale (modo eolio). Probabilmente la scelta del modo non fu dettata solo dal suo particolare effetto sonoro. Ullmann, che era profondamente imbevuto di cultura classica, potrebbe essersi riferito più propriamente alla teoria greca dei modi, nella quale il *deuterus* corrisponde alla *harmonia* dorica, cosa che comporterebbe una serie di implicazioni interessanti:

- 1) Platone definisce questa come l'*harmonia* "violenta" e «che imiterà convenientemente parole e accenti di chi dimostra coraggio in guerra e in ogni azione violenta; e pur se è sconfitto o ferito o in punto di morte o vittima di qualche altra sciagura, sempre reagisce alla sorte con fermezza e sopportazione»;⁵
- 2) nella teoria pitagorica dell'ethos è l'*harmonia* che corrisponde politicamente ad un governo di tipo tirannico⁶ (ciò potrebbe rimandare ad un'altra considerazione che

^{4 -} Presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea sono conservati la partitura autografa e due libretti, uno manoscritto e uno dattiloscritto.

^{5 -} Platone, *La Repubblica*, a cura di Franco Sartori, Bari, Laterza, 2001, p. 110.

^{6 - &}lt;a href="http://www.musicacolta.eu/2009/06/25/modo-frigio-e-modo-dorico/">http://www.musicacolta.eu/2009/06/25/modo-frigio-e-modo-dorico/ (ultima cons. 8 marzo 2014).

Platone pone sulle labbra di Socrate: che «l'uomo tirannico – come lo stato tirannico – è schiavo, povero, pieno di paura, di lamenti e di gemiti; perciò il tiranno è l'uomo più sventurato e infelice»);⁷

- 3) dietro la scelta di Ullmann si potrebbe nascondere un riferimento all'associazione delle *harmoniai* greche alle caratteristiche dei popoli di cui i modi portavano il nome: ai Dori, infatti, taluni studiosi attribuivano l'origine delle pratiche omosessuali diffuse nell'antica Grecia⁸ (e questo come possibile riferimento al contrasto tra la presenza di omosessuali nelle file del partito nazista e la politica omofoba dello stesso);
- 4) inoltre l'alterazione ascendente del settimo suono del modo dorico aveva consentito ad Ullmann di trasformare un frammento della melodia dell'inno



in una citazione del Requiem di Antonín Dvořák,



ottenendo un duplice risultato: auspicare la fine della Repubblica di Weimar con la morte del suo Führer ed esprimere il declino del governo tirannico, attraverso l'alterazione dell'assetto sonoro della *harmonia* dorica che lo rappresentava.

Per quanto riguarda il testo invece, l'aria è concepita come parodia del *Große Titel des Kaisers von Österreich*, il lungo elenco dei titoli degli imperatori d'Austria dal 1869 alla caduta della monarchia nel 1918. Per questo ulteriore riferimento alla casa d'Asburgo vi

^{7 -} Platone, *La Repubblica*, cit., p. 25.

^{8 -} Cfr. Erich Bethe, *Die dorische Knabenliebe, ihre Ethik und ihre Idee*, Frankfurt am Main, J. D. Sauerländer's Verlag, 1907.

è chi ha ipotizzato che nel mirino di Ullmann non vi fosse tanto il Führer quanto il defunto Kaiser Franz Joseph, responsabile dello scoppio del primo conflitto mondiale e dell'impiego dei gas tossici, di cui era stato testimone lo stesso Ullmann nella famosa battaglia di Caporetto in qualità di osservatore dell'esercito austro-ungarico. Ma, ad una più attenta analisi, il riferimento all'imperatore austriaco sembra dovesse servire soltanto a mascherare il vero bersaglio della satira.

Nonostante gli attenti controlli della *Freizeitgestaltung* il testo rimase invariato ma non perché mancasse di riferimenti satirici, bensì perché questi risultavano più difficilmente riconoscibili. Ad esempio, non ha subìto modifiche il nome 'Overall', versione anglofona dell'espressione *über alles* contenuta nell'inno nazionale tedesco. Ciò può essere giustificato notando che per il pubblico di lingua tedesca l'*Overall* rappresentasse semplicemente una tuta da lavoro.

Questi i testi del Große Titel e dell'Arie des Trommlers posti a confronto:

Große Titel des Kaisers von Österreich 10 Arie des Trommlers Seine kaiserliche und königliche Apostolische Maiestät Im Namen seiner Majestät des Kaisers Overall! Franz Joseph der Erste. Wir, zu Gottes Gnaden Overall der Einzige, Von Gottes Gnaden Kaiser von Österreich; Ruhm des Vaterlandes, König von Ungarn und Böhmen, von Dalmatien, Kroatien, Segen der Menschheit... Slawonien, Galizien, Lodomerien und Illvrien: Kaiser bei der Indien. Könia von Jerusalem. etc.: König von Atlantis. Erzherzoa von Österreich: regierender Herzog von Ophir Großherzog von Toskana und Krakau: und wirklicher Truchsess der Astarte. Herzog von Lothringen, von Salzburg, Steyer, Kärnten, Krain Ban von Ungarn. und der Bukowina: Kardinal-Fürst von Ravenna. Großfürst von Siebenbürgen: König von Jerusalem. Markgraf von Mähren: Zur Verherrlichung unserer göttlichen Natur, Herzog von Ober- und Nieder-Schlesien, von Modena, Erzpapst, Parma, Piacenza und Guastalla, von Auschwitz und Zator, von Teschen, Friaul, Ragusa und Zara; der mit dem Sieg unserer apostolischen gefürsteter Graf von Habsburg und Tirol, von Kyburg, Görz Majestät und Gradiska; [...] Fürst von Trient und Brixen; Markgraf von Ober-und Nieder-Lausitz und Istrien; Graf von Hohenembs, Feldkirch, Bregenz, Sonnenberg etc.; Herr von Triest, von Cattaro und auf der windischen Mark: Großwojwod der Wojwodschaft Serbien etc. etc.

^{9 -} Cfr. Herbert Thomas Mandl-Dževad Karahasan-Jean-Jacques Van Vlasselaer-Ingo Schultz-Herbert Gantschacher, *Tracks to Viktor Ullmann-Spuren zu Viktor Ullmann-Sur les traces de Viktor Ullmann*, Wien, Edition Selene, 1998.

^{10 -} Cfr. Ernst Trost, *Das blieb vom Doppeladler: Auf den Spuren der versunkenen Donaumonarchie*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969, p. 360.

Rispetto al *Große Titel* vanno sottolineate l'identità di alcune espressioni: *König von Jerusalem* (re di Gerusalemme), *Gottes Gnaden* (grazia di Dio); e la parziale somiglianza di altre: *Kaiser* (imperatore), *Fürst* (principe); nonché la citazione della nazione ungherese e di una città italiana. Per il resto i titoli del Kaiser Overall appaiono essere di ben altra natura, per la cui comprensione cercherò per brevità di fornire solo alcuni spunti di riflessione che non hanno e non possono avere la pretesa di esaustività.

Una prima differenza possiamo individuarla già nell'appellativo 'der Einzige' (l'Unico) che sostituisce l'ordinale *der Erste* (primo) attribuito a Franz Joseph. A questo proposito possiamo individuare due distinti riferimenti:

- 1) una poesia di Friedrich Hölderlin, ¹¹ per l'appunto dal titolo *Der Einzige*, filtrata attraverso la lettura del filosofo filonazista Martin Heidegger che, nelle sue lezioni su due poesie di Hölderlin tenute all'Università di Friburgo nel *Wintersemester* 1934/35, parlava di un «einzige Führer» ¹² e, prendendo le distanze dal nazionalsocialismo, responsabile dello «sviamento della Germania», ¹³ arrivò a proporre se stesso quale «Führer spirituale»; ¹⁴
- 2) ma, ancor più, il saggio del filosofo anarchico Max Stirner, dal titolo *Der Einzige* und sein Eigentum (L'unico e la sua proprietà), opera dileggiata e fortemente criticata da Marx ed Engels e che, come già notato in quell'epoca, era stata fonte di ispirazione tanto per il fascismo mussoliniano quanto per il nazismo hitleriano. ¹⁵

Invero questa espressione fu censurata e sostituita con un'altra ugualmente attinente alla figura di Hitler ma in maniera forse meno evidente: 'der Siebente', il Settimo. Hitler, infatti, era stato il settimo membro dell'*Arbeitsausschusses* (Comitato di lavoro) del *Deutsche Arbeiterpartei*, il nucleo originario del partito nazionalsocialista. ¹⁶

Proseguendo nella lettura dei titoli, notiamo una certa schematicità che ci consente di raggrupparli in gruppi di due o tre in base alla loro tipologia.

Il primo gruppo è costituito da due appellativi (*Ruhm des Vaterlandes*, *Segen der Menschheit*), che definiscono antifrasticamente la natura del Kaiser.

^{11 -} La poetica di Hölderlin era ben nota ad Ullmann tanto che, ancora a Terezín e su testi dello stesso poeta, compose due *Hölderlin-Lieder* (1943-44) e la *Abendphantasie* (1944) per voce e pianoforte.

^{12 -} Cfr. Martin Heidegger, *Hölderlins Lieder "Germanien" und "Das Rhein"*, in *Gesamtausgabe-II. Abteilung: Vorlesungen 1923-44*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980, band 39, p. 210.

^{13 -} Cfr. Alberto Altamura, Heidegger e gli Hölderlins Lieder «Germanien» und «Das Rhein», in La Germania segreta di Heidegger, a cura di Francesco Fistetti, Bari, Dedalo, 2001, p. 151. 14 - Ibid.

^{15 -} Cfr. C.R.B., *Nietzsche, Hitler and Stirner-Pathological Studies*, «The Age» 27210, 4 luglio 1942, p. 7.

^{16 -} Cfr. WILLIAM LAWRENCE SHIRER, Storia del Terzo Reich, Torino, Einaudi, 2007.

Per quanto riguarda l'espressione 'Ruhm des Vaterlandes' (Gloria della Patria), bisogna aver presente che il termine "Patria" fu abbondantemente utilizzato da Hitler per la propria propaganda e compare innumerevoli volte anche nel suo *Mein Kampf*. Il legame tra la figura di Hitler e il concetto di Patria era fortemente radicato nei seguaci del partito nazionalsocialista: valga come esempio una dedica contenuta in un libro appartenuto al Führer, così concepita: «Dem treuen Kämpfer unseres heiligen Vaterlandes Herrn Adolf Hitler in tiefer Verehrung». ¹⁷ Ma, partendo dalla constatazione che nel *Kaiser* Ullmann sembra ispirarsi alla poetica barocca e in particolare alle cosiddette "danze macabre" (in voga tanto nell'arte medievale quanto in quella seicentesca), si può avanzare un'altra ipotesi: che questo appellativo rimandi ad un sonetto sulla guerra dei Trent'anni, scritto nel 1636 dal poeta e drammaturgo Andreas Gryphius, dal titolo *Tränen des Vaterlandes* (Lacrime della Patria). Nel testo l'autore descrive gli orrori di quella guerra con espressioni che potevano riferirsi perfettamente alla situazione dell'Europa durante il secondo conflitto mondiale:

Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr denn ganz verheeret! [...]
wo wir hin nur schaun
Ist Feuer, Pest, und Tod, der Herz und Geist durchfähret.
[...]
Dreimal sind schon sechs Jahr, als unser Ströme Flut
Von Leichen fast verstopft, sich langsam fort gedrungen.
Doch schweig ich noch von dem, was ärger als der Tod,
Was grimmer denn die Pest, und Glut und Hungersnot,
Daß auch der Seelen Schatz so vielen abgezwungen. ¹⁸

Si noti in particolar modo il verso «*Dreimal sind schon sechs Jahr* (Tre volte son già sei anni)»: 18 anni, tre volte il numero 6, il numero della bestia dell'Apocalisse che identificava l'Anticristo. E, inoltre, 18 anni prima dell'epoca in cui Ullmann componeva quest'aria, il 27 febbraio 1925 Hitler, a due mesi di distanza dalla sua scarcerazione dalla prigione di Landsberg, rifondava il partito nazionalsocialista dichiarando guerra al marxismo e agli ebrei, e il 18 luglio pubblicava il suo *Mein Kampf*.

^{17 - «}Al fedele combattente della nostra santa Patria il signor Adolf Hitler con profonda riverenza» (traduzione nostra). Ambrus Miskolczy, *Hitler's Library*, english translation by Rédey Szilvia and Michael Webb, Budapest, New York, Central European University Press, 2003, p. 90.

^{18 - «}Siamo completamente rovinati, anzi più che rovinati! [...] dovunque guardiamo è fuoco, peste, e morte, che trapassano il cuore e lo spirito. [...] Tre volte son già sei anni che la corrente dei fiumi scorre lentamente quasi ostruita dai cadaveri. E taccio però di ciò che della morte è ancor peggio, più orrendo della peste, e dell'incendio e della carestia, che tanti vengano depredati anche del tesoro dell'anima» (traduzione nostra). Andreas Gryphius, *Tränen des Vaterlandes*, in http://gutenberg.spiegel.de/buch/2204/6> (ultima cons. 8 marzo 2014).

Per l'espressione 'Segen der Menschheit' (benedizione dell'Umanità) si legga invece questo passo tratto proprio dal *Mein Kampf*:

[...] deve partire dalla massima che per <u>l'umanità la benedizione</u> [sottolineato nostro] non si trovò mai nella massa ma nelle teste creatrici, le quali dunque sono i veri benefattori del genere umano. È nell'interesse della collettività l'assicurare loro la dovuta influenza e facilitarne l'opera. Certo, non si serve a questo interesse e non lo si soddisfa lasciando dominare gli incapaci e gli inetti, ma solo affidando la direzione a quelli che la Natura ha dotati di particolari qualità. ¹⁹

Il secondo gruppo apre la serie dei veri e propri "titoli" dell'imperatore Overall: Kaiser beider Indien e König von Atlantis.

Che l'espressione 'Kaiser beider Indien' (imperatore delle due Indie) possa riferirsi al Führer, lo dimostra la grande attenzione mostrata dal regime nazista all'area tibetana e all'India, come regioni di cui sarebbero stati originari gli arii, dai quali sarebbe poi disceso il popolo tedesco. Ciò è attestato anche dalle numerose spedizioni realizzate da Heinrich Himmler con la Almenerbe, la società creata per svolgere ricerche sulle origini antropologiche della razza germanica, tra le quali diverse ebbero come destinazione il Tibet con l'intento di verificare una teoria di Hans Günther, ²⁰ secondo il quale gli antichi Ariani sarebbero stati originari dell'Himalaya e avrebbero successivamente conquistato India, Cina e Giappone. Inoltre, anche la scelta della svastica, sebbene filtrata attraverso il movimento teosofico fondato dalla sedicente *medium* russa Helena Petrovna Blavatsky, ²¹ va ricollegata al mondo Hindu, essendo un simbolo di culture religiose originarie dell'India. E ancora, non si può non ricordare che nel 1941, dall'accordo tra Hitler e il capo di Stato del governo dell'India libera, Subhas Chandra Bose, era nata la *Indische Freiwilligen* Legion Regiment 905, un'unità costituita da volontari indiani, creata per essere utilizzata in Asia contro i britannici e successivamente trasferita in Olanda e in Francia, sotto il controllo delle Waffen-SS.²² A ciò si aggiunga anche il fatto che al popolo giapponese, alleato della Germania, era attribuito il titolo di "Ariano onorario". 23

^{19 -} Adolf Hitler, *Mein Kampf*, München, Franz Eher Nachfolger, 1932; trad. it. di Bruno Revel, *La mia battaglia*, Milano, Bompiani, 1937.

^{20 -} Hans Friedrich Karl Günther (Freiburg im Breisgau, 16 febbraio 1891 – ivi, 25 settembre 1968), antropologo tedesco, propugnatore della teoria della razza e dell'eugenetica.

^{21 -} Helena Petrovna Blavatsky (Ekaterinoslav, 12 agosto 1831 – London, 8 maggio 1891), filosofa russa, nel 1875 fondò a New York la Società Teosofica.

^{22 -} Cfr. Massimiliano Afiero, *Indische Freiwilligen Legion der Waffen SS: la legione SS india*na di Subhas Chandra Bose, Voghera, Marvia, 2007.

^{23 -} Karl Haushofer (München, 27 agosto 1869 – Pähl am Ammersee, 10 marzo 1946), generale, geografo e geopolitico tedesco, chiamava i giapponesi gli "Ariani dell'Est". Cfr. Trevor Ravenscroft, The Spear of Destiny: The occult power behind the spear which pierced the side of Christ and how Hitler inverted the force in a bid to conquer the world, Boston-York Beach, Weiser Books, 1982, p. 229.

Oltre al riferimento alle Indie Orientali il nazismo ne fece uno ancor più goffo alle Indie Occidentali, il continente americano. Per motivi di mera convenienza (un giornalista nazista aveva una nonna Sioux) nel 1938 la *Reichspressekammer* dichiarò che gli indiani Sioux fossero ariani (connotazione che fu poi estesa a tutti i nativi americani).²⁴

Discorso simile va fatto anche per il titolo 'König von Atlantis' (re di Atlantide). Il mito di Atlantide, l'isola leggendaria che, secondo Platone, sarebbe sprofondata in un giorno e una notte di terremoti e diluvi, ²⁵ attraeva i teorici nazisti. ²⁶ Uno degli obiettivi delle spedizioni tibetane di Himmler era quello di trovare le spoglie degli Atlantidei bianchi ²⁷ e molte delle teorie sull'origine ariana della razza germanica partivano proprio dal continente sommerso, come la "teoria del ghiaccio cosmico" di Hanns Hörbiger e quelle di Alfred Rosenberg e Julius Evola. Simili erano inoltre le tesi sostenute dalla Società Thule, alla quale Hitler era stato iniziato nel 1919 e che prendeva spunto dalle teorie elaborate dalla teosofa Blavatsky sull'origine delle razze. ²⁸ Probabilmente fu per questo motivo che il titolo dell'opera *Der Kaiser von Atlantis* fu censurato, forse da Kien e da Ullmann stesso, e mutato in *Der Tod dankt ab* (La morte abdica).

Il discorso diventa ancor più interessante con il terzo gruppo di titoli: 'regierender Herzog von Ophir und wirklicher Truchsess der Astarte' (duca reggente di Ofir e vero servo di Astarte). Notiamo subito la presenza della congiunzione *und*, che pone questi due titoli in stretta relazione. Con essi si fa riferimento alla figura biblica di Salomone, figlio di David e terzo re d'Israele.

Menzionata nel primo libro dei Re, nel libro dei Salmi ed in vari altri libri dell'Antico Testamento, Ofir era il luogo (mai identificato) da cui le flotte di Salomone e Chiram, re di Tiro ed amico di Salomone, portavano oro, pietre preziose e legno di sandalo. Nel primo libro dei Re si legge: «La quantità d'oro che affluiva nelle casse di Salomone ogni anno era di seicentosessantasei [sottolineato nostro] talenti». ²⁹ Torna qui ancora una volta il numero seicentosessantasei, il numero dell'Anticristo.

Anche nel secondo caso (wirklicher Truchsess der Astarte) il riferimento a Salomone è evidente. Astarte, dea della fertilità e della guerra, era una divinità fenicia, non estranea al mondo esoterico tanto caro a Hitler, oggetto di venerazione da parte di una grande quantità di popolazioni pagane. In uno dei tanti periodi bui della storia di Israele, Salomone, legato ad un gran numero di donne straniere come mogli o concubine, fece erigere in

^{24 -} Cfr. Martin Gardner, *Fads and Fallacies in the Name of Science*, Mineola, Dover publications, 1957, p. 155.

^{25 -} Cfr. Platone, Timeo, trad. di Francesco Acri, L'Aquila, REA edizioni, 2013.

^{26 -} Cfr. Franz Wegener, Il Terzo Reich e il sogno di Atlantide, Torino, Lindau, 2006.

^{27 -} Cfr. Christopher Hale, *La crociata di Himmler. La spedizione nazista in Tibet nel 1938*, Milano, Garzanti, 2009.

^{28 -} Cfr. Joscelyn Godwin, *Il mito polare. L'Archetipo dei Poli nella scienza, nel simbolismo e nell'occultismo*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2001, pp. 247-252.

^{29 - 1}Re 10, 14, in *La Sacra Bibbia*, edizione ufficiale della CEI, Roma, Conferenza Episcopale Italiana, 1974, p. 302.

Gerusalemme un tempio dedicato alla dea.³⁰ Nella bibbia ebraica essa è citata come *Ashtoreth* (מְשִׁמְּלֵע), nome ottenuto per mescolanza delle consonanti del nome semitico *Ashtart* con le vocali del termine *bosheth* (מְשַׁבַּׁ), che significa "vergogna".³¹ In tutte le civiltà presso cui è stata adorata, la modalità del suo culto è pressoché simile: all'interno dei suoi templi, le sacerdotesse ("serve") si dedicavano alla "ierodulia" o "prostituzione sacra", accoppiandosi con il sacerdote o con i fedeli. Inoltre è attestata anche la presenza di "servi" maschi,³² i quali, durante un rito sacro, praticavano la autocastrazione o la autoevirazione. Questo particolare può essere posto in relazione con le vere o presunte menomazioni genitali di Hitler. Di lui, infatti, si diceva sia che fosse "monorchide", cioè dotato di un solo testicolo, sia che da ragazzo, durante un gioco tra compagni, una capra lo avesse privato di parte del pene con un morso. Vere o false che siano tali notizie, è un dato che proprio in quegli anni fosse in voga una canzone inglese, scritta nello stile della *blue comedy* e basata sul motivo *Colonel Bogey March*, dal titolo: *Hitler Has Only Got One Ball* (Hitler ha solo una palla). Il riferimento alla dea Astarte, dunque, potrebbe avere tutte queste sfaccettature, che ne farebbero la più feroce satira contenuta nell'opera.

L'ultimo gruppo di titoli – *Ban von Ungarn*, *Kardinal-fürst von Ravenna* e *König von Jerusalem* – richiamerebbe la figura del Führer, riferendosi probabilmente a tre suoi grandi alleati.

'Ban von Ungarn' (bano d'Ungheria) fa riferimento al Banato d'Ungheria, piccolo territorio di soli 217 km², nato dallo smembramento del Banato di Temesvár (Timișoara) in seguito alla prima guerra mondiale e diventato parte del regno d'Ungheria, all'epoca retto dall'ammiraglio Miklós Horthy de Nagybánya. Il primo marzo 1920 questi era stato nominato capo provvisorio dello Stato col titolo di reggente (e ciò lo porrebbe in relazione al titolo di "bano", che di fatto corrisponderebbe a quello di viceré). Fu il primo in Europa, dopo la fine della Grande Guerra, ad adottare una politica antisemita, con l'emanazione della discriminatoria "Legge XXV" del 1920, 33 detta anche *numerus clausus*, e successivamente con la cosiddetta "prima legge antiebraica" del 1938. 34

Segue il titolo di 'Kardinal-fürst von Ravenna' (cardinale-principe di Ravenna). All'Arcivescovo di Ravenna, a partire dal X secolo, era stato riconosciuto il titolo di

^{30 -} Cfr. 1Re 11, 1-8, in La Sacra Bibbia cit., pp. 302-303.

^{31 - &}lt;a href="http://www.jewishencyclopedia.com/articles/3586-bosheth">http://www.jewishencyclopedia.com/articles/3586-bosheth> (ultima cons. 8 marzo 2014).

^{32 -} Sergio Ribichini, *A servizio di Astarte. Ierodulia e prostituzione sacra nei culti fenici e punici*, in *El mundo púnico: religión, antropología y cultura material*, Actas del II Congreso internacional del mundo púnico (Cartagena, 6-9 aprile 2000), a cura di Antonino González Blanco-Gonzalo Matilla Séiquer-Alejandro Egea Vivancos, Murcia, Universidad de Murcia-Instituto del Próximo Oriente Antiguo, 2004 (Estudios Orientales, 5-6), pp. 55-68.

^{33 -} CLAUDIA KOCSISNÉ FARKAS, *Gli ebrei ungheresi osservano con ansia le leggi razziali di Mus-solini*, in http://www.keshet.it/public/kesh%2017%20-%20claudia%20farkas.pdf?idtesto=772>(ultima cons. 24 maggio 2014).

^{34 -} Claudia Kocsisné Farkas, *Responsabilità per la discriminazione*, in http://www.publikon.hu/application/essay/550_1.pdf (ultima cons. 24 maggio 2014).

principe-Vescovo, che indicava la titolarità sia del ruolo pastorale nella diocesi sia del potere temporale su un territorio. Con l'appellativo "il cardinale di Ravenna" è passato alla storia Benedetto Accolti il Giovane (personaggio molto noto e menzionato da Lodovico Ariosto nell'*Orlando furioso*), il quale, dopo una rapida ascesa che l'aveva portato ad accumulare onori e cariche, fu incarcerato da Paolo III, accusato per «l'oppressione di Ancona, e il malgoverno che l'Accolti ne fece con rubamento delle pubbliche e private sostanze, aggiuntevi crudelissime carneficine», ³⁵ oltre che per altri crimini.

Non possiamo però non sottolineare come questo riferimento ad un personaggio italiano, geograficamente collocato nella regione romagnola (a poco più di 40 km in linea d'aria da Predappio), richiami quasi esplicitamente anche la figura di Benito Mussolini al quale, tra l'altro, il 26 ottobre 1923 la città di Ravenna aveva concesso la citta-dinanza onoraria. Mussolini, inoltre, nel 1924 aveva pubblicato un commento a *Il principe* di Niccolò Machiavelli, opera che egli definiva «vademecum per l'uomo di governo», così come nel 1910 sul quotidiano socialista di Trento «Il Popolo» aveva dato alle stampe un suo romanzo d'appendice dal titolo *Claudia Particella ovvero l'amante del Cardinale*, che narrava la vicenda del cardinale Carlo Emanuele Madruzzo, principe-vescovo della diocesi trentina nel '600, e della di lui amante. Infine nel 1927 era stata stampata in Italia una biografia propagandistica di Mussolini dal titolo *Il principe della stirpe e della Rinascenza imperiale di Roma*.

L'ultimo titolo, 'König von Jerusalem' (re di Gerusalemme), riprende esattamente uno dei titoli dell'imperatore d'Austria. Esso, più che un ulteriore rimando alla figura di Salomone, potrebbe voler ammiccare:

- 1) alle dicerie che circolavano già in quegli anni sulla vera o presunta origine ebraica di Hitler;
- 2) ai *Mischlinge*, categoria creata dalle leggi di Norimberga del settembre 1935 e formata da quei tedeschi che erano per metà (primo grado) o per un quarto (secondo grado) ebrei³⁸ (tra quelli di secondo grado, considerati tedeschi, erano annoverati molti alti ufficiali nazisti e anche molti di quelli considerati ebrei erano riusciti a confondersi nella popolazione ariana, tanto che il volto del Gefreiter Werner Goldberg era apparso su una rivista di propaganda nazista come immagine del «soldato tedesco ideale»);³⁹

^{35 -} Biblioteca italiana, o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati, Milano, presso la direzione del giornale, 1826, vol. 43, pp. 324-325.

^{36 - &}lt;a href="http://www.ravenna24ore.it/news/ravenna/0033762-revocare-cittadinanze-onorarie-personalita-del-regime-fascista">http://www.ravenna24ore.it/news/ravenna/0033762-revocare-cittadinanze-onorarie-personalita-del-regime-fascista (ultima cons. 8 marzo 2014).

^{37 -} Benito Mussolini, *Preludio al "Machiavelli"*, «Gerarchia» III/4, aprile 1924, p. 205.

^{38 - &}lt;a href="http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206504.pdf">http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206504.pdf (ultima cons. 25 marzo 2014).

^{39 -} Cfr. Bryan Mark Rigg, *I soldati ebrei di Hitler. La storia mai raccontata delle leggi razziali naziste e degli uomini di origine ebraica dell'esercito tedesco*, trad. di Alessandra Torchio e Ivan Mondo, Roma, Newton Compton, 2004.

3) al Gran Mufti di Gerusalemme Muhammad Amin al-Husayni, suprema autorità giuridica islamica responsabile della corretta gestione dei Luoghi Santi islamici di Gerusalemme, alleato del Führer nella distruzione dell'elemento ebraico, che il 28 novembre 1941 era stato ricevuto ufficialmente da Adolf Hitler a Berlino.

In conclusione, la prima parte dell'*Arie des Trommlers*, questa ricca composizione satirica fatta di sottili allusioni e velati rimandi, sembrerebbe presentarsi proprio come una *lanx satura* (il piatto di primizie da offrire agli dei, dal quale ha avuto origine la *satura* latina), una sorta di "macedonia", con la quale Ullmann *castigat ridendo* Adolf Hitler (che, tra l'altro, fu da un certo momento in poi vegetariano). Sul piano formale si delinea perciò una struttura del tutto insolita per un'opera musicale: quasi "mosaico" o "puzzle" o "gioco enigmistico" o addirittura "caccia al tesoro". Che fosse questa l'intenzione degli autori, non possiamo stabilirlo con assoluta certezza. Certo è che, per Ullmann,

[...] Terezín era ed è la scuola della forma. In precedenza, dove non si sentiva la violenza e il fardello della vita materiale, perché la comodità, questa magia della civilizzazione, li ha repressi, è stato facile creare la bella forma. Qui, dove si deve superare anche nella vita quotidiana la materia attraverso la forma, dove tutto l'artistico è in netto contrasto con l'ambiente: qui è il vero insegnamento supremo, quando con Schiller si intende il mistero dell'opera d'arte così: annientare la sostanza attraverso la forma – il che probabilmente è la missione fondamentale non solo dell'uomo estetico, bensì anche di quello etico. 40

ABSTRACT — Viktor Ullmann's opera *Der Kaiser von Atlantis*, written in the concentration camp of Theresienstadt, was never performed in the camp due to the deportation of its writers and performers on the eve of the premiere. At present, the numerous data emerged about the genesis and nature of this opera show that, in most cases, the quest never overstepped the bounds of immediate appearances, avoiding the search for a deeper understanding of the political and social meaning of the work. Assuming that Terezín was the place the Reich especially chose to gather the most authoritative representatives of the Jewish *intelligencija*, and that the opera was intended just for that kind of audience, this research focuses on the analysis of the first version of the 1st Scene's ending air (*Arie des Trommlers*), to bring out all the subtle allusions contained in the libretto as well in music, that make this aria one of the finest examples of political satire findable in music. In it, the seemingly light-hearted parody of the *Große Titel des Kaisers von Österreich* shows, if one carefully analyzes it, the reference to Kaiser Franz Joseph (according to some, the main target of the satirical allusions) as just a clever way to throw off the Nazi censorship and a chance to make fun of the oppressor under his own nose, highlighting all his weaknesses and inconsistencies.

^{40 -} VIKTOR ULLMANN, Goethe und Ghetto, in Viktor Ullmann 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt, herausgegeben und kommentiert von Ingo Schultz, Neumünster, Bockel Verlag, 2011, p. 111 (Verdrangte Musik-Band 3, Zweite, Korrigierte Auflage). [Trad. it. di Annemette Schlosser-Bernardelli].



Ritratto di Tommaso Sgricci (1789-1836).

La fonte letteraria della *Fausta* di Donizetti e la poesia tragica improvvisativa in Italia fino agli anni Trenta dell'Ottocento

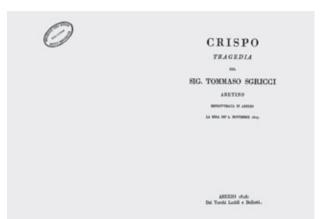
Paola Ciarlantini

Dell'opera di Gaetano Donizetti *Fausta* (su libretto di Domenico Gilardoni, completato dal compositore per l'improvvisa morte del poeta), rappresentata per la prima volta con buon successo al Teatro San Carlo di Napoli il 12 gennaio 1832, non è stata sinora accertata la fonte librettistica. La definisce "non individuata" anche William Ashbrook nel suo fondamentale saggio dedicato alle opere donizettiane e non è altresì indicata nei dizionari correnti.¹

Nel corso di uno studio condotto sulla rivista bolognese diretta da Gaetano Fiori «Teatri, arti e letteratura» (1824-1863), mi sono imbattuta tempo fa in una recensione relativa ad un allestimento della *Fausta* al Teatro Carolino di Palermo nella tarda stagione del carnevale 1834, in cui l'estensore anonimo indicava in modo circostanziato la fonte letteraria:

Quel genio creatore di Tommaso Sgricci, superando ogni sorta d'ostacolo, improvvisò in Arezzo sua patria, or son sett'anni, il *Crispo*, e ne ottenne dagli uditori moltissimi plausi: la quale tragedia venne per cura di non pochi giovani prestanti raccolta ed affidata quindi alle stampe. Renduta in tal guisa di pubblica ragione, servì di modello al sig. Domenico Gilardoni onde scriver la *Fausta* melodramma tragico che il maestro Donizzetti vestì poi di note musicali. E questo spartito, che rappresentato la prima fiata in Napoli nel gennaro 1832 ebbe un esito, al dir di quei giornalisti, piuttosto felice; che comparso sulle scene di Milano nel dicembre dello

^{1 -} Ci si riferisce a: William Ashbrook, *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987, p. 305. In questa sede si desidera ringraziare per la squisita disponibilità nel fornire informazioni, consigli e materiale di studio: il Dott. Alberto Beltramo, direttore della Biblioteca della Casa di riposo per Artisti Drammatici Lyda Borelli di Bologna; il Prof. Arnaldo Giacomucci; il Dott. Fulvio Stefano Lo Presti; il Dott. Giuseppe Martelli; il Dott. Giorgio Migliavacca; il Dott. Sergio Ragni; il Prof. Elvidio Surian. Un ringraziamento particolare va al Prof. Antonio Caroccia, alla cui affettuosa sollecitudine questo contributo deve molto.



Crispo, tragedia di Tommaso Sgricci. Bologna, Biblioteca della Casa di risposo per Artisti Drammatici Lyda Borelli, coll. Gandusio VI A 2/1-3. ALBERTO DE LIPPI

DOCTIONS ORGANO ED UNO DE MITOLATURE MEL-MUCANDRIS, AUSTRIA DE MURRIS SATURAS ED ARTE

SIGNORE

Se a Foi debbono in parte il lor nucionento quaete Aretine sovelle il Canos, il Tusra, e il Samont, se la laro eternità debbono a Foi, da cui mune il lel pusiero di sottrarle all'oblio è ben ragione di abbia a mostraila Primognosita sotto gli ampiri del vastro nune. Di Foi, già benenerito delle lettere, vienuggiurmente humo



PERSONAGGI

corrarros il Grande.
restra, sua sposa.
convo, figlio di Costantino.
restrata
restrata
con soli Costantino.
restrata
con soli Costantino.
restrata
con soli Costantino.
restrata, confidente di Franta,
restrata, confidente del Costantino.
restrata del Costantino.
con di popole, di donnelle, di materne

La Scena è in um parte della Reggia nel Gampidoglio.

L'Asione inopolacia ad for del mattice.

CRISPO

ATTO PRIMO

SCENA L

Flux hurs, she jeint Instinuents Bulle Impulse and 4 in Buggia severe Bolf under della neute, all quarta si micalphia punite quarta di micalphia punite, quarta di micalphia punite, quarta di micalphia punite, quarta di punite di punite di quarta di distinuenti di quarta di prima di quarta di distinuenti di quarta di quarta di distinuenti di quarta d

stesso anno non incontrò il gusto del pubblico; che sposto lo scorso mese in Venezia, non poté salvarsi dal naufragio; venne ora scelto dalla nostra impresa, e destinato [...] per lo debutto del sig. Basadonna [Giovanni], venuto tra noi a rimpiazzare il sig. Gentili [Pietro].²

Ad una successiva indagine, l'annotazione si è rivelata esatta ed il motivo per cui tale fonte non era stata finora individuata risiede presumibilmente nel fatto che appartiene al circuito del teatro tragico estemporaneo, genere molto diffuso in Italia negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, veicolato all'interno di specifiche accademie date in circoli privati e teatri pubblici da declamatori-improvvisatori celebri e apprezzati dal pubblico. Questo intervento si prefigge pertanto di fare chiarezza sulla fonte letteraria della *Fausta*, dimostrandone la derivazione del libretto, e nel contempo di illustrare per tratti fondamentali il repertorio, il circuito, le modalità di fruizione e il giudizio estetico comune all'epoca sulla poesia d'improvvisazione,³ soprattutto in rapporto al teatro d'opera, interessante argomento su cui a tutt'oggi la bibliografia è modesta e l'informazione lacunosa. Per tale motivo, si tratterà in particolare questa materia, ricorrendo poi ad un prospetto comparativo riepilogativo tra la tragedia che ha ispirato il libretto e il libretto stesso, seguito da un'*Appendice* dedicata alla fortuna dell'opera in età preunitaria.

La fonte letteraria della donizettiana *Fausta* va individuata nella tragedia *Crispo* che il tragediografo-improvvisatore Tommaso Sgricci (Castiglion Fiorentino, 31 ottobre 1789 – Arezzo, 23 luglio 1836), all'epoca tanto famoso dall'essere ribattezzato "L'Unico Aretino" aveva improvvisato in una sua accademia tenuta presso il Teatro Nuovo di Arezzo, sua città d'adozione, il 3 novembre 1827, destando gli entusiasmi del pubblico:

Dopo l'esito fortunato della tragedia *Il Crispo* improvvisata la sera del dì 3 novembre corrente, il sig. Sgricci ci aveva fatto concepire la seducente lusinga di volerci accordare dentro pochi giorni il favore di un secondo improvviso. Il suo amore per la patria lo ha sollecitato a soddisfare la comune impazienza, e a presentarsi in questo R. Teatro nella sera dello scorso sabato con un nuovo slancio del suo poetico genio. Fra i temi introdotti nell'urna dopo averne fatta lettura, tre ne fuorno estratti a sorte da una

^{2 -} Cfr. «Teatri, arti e letteratura» (in seguito citata come TAL) XII/521, 6 marzo 1834, pp. 11-13.

^{3 -} Per approfondimenti sull'argomento si rimanda a: Adele Vitagliano, Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni, Roma, Loescher, 1905; Alessandra Di Ricco, L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento, Milano, FrancoAngeli, 1990; L'arte del dire. Atti del Convegno di studi sull'improvvisazione poetica (Grosseto, 14-15 marzo 1997), a cura di Maurizio Agamennone, Grosseto, Biblioteca comunale Chelliana-Archivio delle tradizioni popolari della Maremma grossetana, 1999 (Quaderni dell'Archivio delle tradizioni popolari della Maremma grossetana, 4).

Deputazione alla presenza degli spettatori accorsi anche dalle circonvicine popolazioni, i quali decisero per acclamazione la scelta del *Tieste*. [...] Tutti questi, e mille altri pregi compariranno ben presto agli occhi del pubblico, giacché le due comitive di giovani diretti dai sigg. abate Testi e dottor Rossini, hanno raccolto anche questa tragedia dalla voce dell'improvvisatore, con successo uguale a quello del *Crispo*. [...] Nell'uscire dal teatro, il ritorno del sig. Sgricci al Palazzo Azzi ove dimora, fu come nella sera, egualmente ricordevole del 3 corrente, un vero trionfo, in mezzo ad una folla di popolo che lo accompagnava con torce accese, preceduto dalla banda civica. Per colmo di universale consolazione, questi due giorni di straordinario concorso ed esultanza non furono disturbati da verun sinistro avvenimento.⁴

Dopo studi giuridici, l'originale vocazione di Sgricci si era rivelata nel 1813 e da allora era vissuto praticamente sempre in *tournée*. La sua 'specializzazione' nel variegato universo dei poeti estemporanei italiani di genere colto era proprio quella di improvvisare tragedie in cinque atti su temi scelti dal pubblico. La procedura in un'accademia di poesia estemporanea era in genere questa: si inserivano in un'urna una serie di argomenti possibili da sviluppare all'impronta, poi ne veniva estratto uno all'inizio dell'accademia, di fronte al pubblico (solo quando le esibizioni avvenivano in case private, si potevano, per così dire, scegliere informalmente per acclamazione gli argomenti). Se il poeta *performer* era celebre, si trovava sempre sul posto, pronto a registrare ogni sua singola sillaba, un nutrito gruppo di stenografi volontari. Questo permetteva di poter stampare successivamente l'esito dell'esibizione, incrementando un circoscritto ma solido genere editoriale. Non si è approfondita la questione, ma si ritiene probabile che i capi stenografi, sotto la direzione dei quali vari collaboratori operavano nel corso dell'accademia, curassero poi la successiva redazione a stampa della *performance* improvvisativa, traendone un beneficio economico. ⁵

^{4 -} Articolo siglato (G. Fir) e pubblicato in TAL V/186, 29 novembre 1827, p. 107. Per approfondimenti su Sgricci, vedasi Carlo Pocci, *Sgricci Tommaso, cenni critico-biografici*, «Rivista italiana del teatro», 15 luglio 1943, pp. 84-88; Ugo Viviani, *Un genio aretino. Tommaso Sgricci poeta tragico improvvisatore*, Arezzo, Viviani, 1928; Alberto Basi, *Tommaso Sgricci, poeta tragico estemporaneo*, Cortona, Calosci, 1990.

^{5 -} Le quattro copie del *Crispo* di Sgricci presenti in biblioteche pubbliche italiane (Biblioteca civica di San Salvatore Monferrato, Biblioteca storica della Provincia di Torino, Biblioteca comunale centrale di Milano-Centro Stendhaliano sez. manoscritti, Biblioteca della Casa di riposo Lyda Borelli di Bologna) e anche una copia recentemente acquistata da chi scrive presso il mercato antiquario, recano tutte tre firme autografe in frontespizio; quelle di L. Romanelli, F. Testi e G. Rossini, individuati come i responsabili della trascrizione stenografica, che con la propria firma attestavano la conformità di quanto pubblicato con quanto improvvisato in pubblico dall'autore. Si dà però il caso che, per una curiosa coincidenza storica, iniziali puntate e cognomi di due dei responsabili stenografi sono anche omonimi di quelli del più importante operista italiano dell'epoca, cioè Gioachino Rossini,

Sgricci suscitò sempre unanime apprezzamento ad Arezzo, Siena, Perugia, Milano, Roma, nelle altre principali città dello Stato Pontificio, e perfino in Francia e in Inghilterra. Lo ammiravano il famoso poeta teatrale Felice Romani (1788-1865) e l'allora celebrato poligrafo di gusto neoclassico Defendente Sacchi (1796-1840). Gli era in parte ostile Vincenzo Monti (che nell'*Epistolario* fa cenno ai suoi comportamenti licenziosi), ma soprattutto lo avversò fieramente Pietro Giordani dedicandogli l'opera *Dello Sgricci e degl'improvvisatori in Italia* (1816), in cui definisce addirittura l'improvvisazione poetica *ludus impudentiae*. Si ritiene che il negativo giudizio di Giordani, d'altronde condiviso da altri critici, sia stato inficiato da prevenzione moralistica perché Sgricci, anche per alimentare il suo personaggio, non faceva mistero della propria omosessualità, vivendo alla luce del sole le sue relazioni (forse fu il primo in Italia a farlo, e si sottolinea il fatto come nota di costume); però, essendo protetto dal Granduca di Toscana, che gli aveva anche concesso un vitalizio, nessuno osò mai attaccarlo direttamente su questo versante.

Sgricci reputava suo capolavoro la tragedia *Idomeneo*, che non si è conservata, mentre nelle tre accademie aretine del novembre 1827 si produsse anche in *Tieste* (10 novembre) e in *Sansone*, tragedie che ci sono pervenute insieme al citato *Crispo* in un'edizione per i tipi di Loddi e Bellotti stampata ad Arezzo l'anno successivo, nel 1828. La copia che si è integralmente consultata ai fini di questo intervento è conservata presso la Biblioteca della Casa di riposo Lyda Borelli di Bologna (coll. Gandusio VI A 2/1-3) ed è stata acquisita a metà Novecento col fondo Gandusio, cioè la collezione di testi teatrali rari lasciata dall'attore Antonio Gandusio in eredità all'ente.⁸

A riprova del filo rosso che univa la poesia d'improvvisazione alla librettistica d'opera segnalo che Romani, il più grande poeta teatrale dell'epoca, aveva dedicato ben due lunghi articoli di encomio al piemontese Giuseppe Regaldi (Varallo 1809 -

e del poeta del Teatro alla Scala di Milano, Luigi Romanelli, già autore della *Pietra del Paragone* (1812) e suo amico. Si ringraziano i responsabili delle citate biblioteche per aver fornito copia dei frontespizi in questione e il Dott. Sergio Ragni per la sua consulenza relativamente alle firme di Rossini e Romanelli, risolutiva per chiarire la questione.

^{6 -} Defendente Sacchi nacque a Casa Matta di Siziano, presso Pavia, il 22 ottobre 1796 e morì a Milano il 20 ottobre 1840; fu giornalista, filosofo e scrittore. Lasciò una produzione vasta e diversificata, spaziando dalla filosofia agli studi storici, dalla letteratura alla storia e critica d'arte, senza dimenticare la redazione di romanzi e novelle. Possedeva una solida formazione culturale e conoscenze quasi enciclopediche, pertanto i suoi scritti rivestono valore anche oggi.

^{7 -} Cfr. Vincenzo Monti, *Epistolario*, a cura di Alfonso Bertoldi, Le Monnier, Firenze 1928-1929, 6 voll.: vol. IV, p. 337 (4 gennaio 1817); pp. 343-344 (21 gennaio 1817); p. 367 (22 febbraio 1817).

^{8 -} Antonio Gandusio (Rovigno d'Istria, 29 luglio 1873 – Milano, 23 maggio 1951) fu fervido irredentista e famoso attore brillante. Nel 1918 costituì una sua compagnia con il collega Renzo Ricci. La sua preziosa collezione di testi teatrali annovera pezzi molto rari dal sec. XVI all'inizio del Novecento.

Bologna 1883), il lirico estemporaneo più celebre del tempo, osannato a Parigi e a Vienna, capace di improvvisare in ogni tipo di verso e metro (sonetti, quinari in terza rima, strofe di novenari, sestine di settenari, ottave sciolte, terzine). Nel primo, lo paragona al grande Bartolomeo Sestini:⁹

Credete voi agl'improvvisatori? Per me, lo confesso, fui sempre tentato a riguardarli come ingegnosi giucolatori, che trattengono il pubblico con mille malizie. [...] Ma un giorno mi avvenni in Sestini... e fui persuaso. [...] No, non mi scorderò mai del Sestini; e il mio pensiero e il mio desiderio ricorreva sempre al Sestini, anche allora, anche allora che lo Sgricci declamava le sue tragedie e cantava i suoi cori. Lo Sgricci mi sorprendeva, il Sestini m'empieva di entusiasmo. Or che direte voi, o lettori, s'io vi affermerò francamente che l'unico improvvisatore, il quale ai nostri dì mi rammenti il Sestini, gli è appunto Giuseppe Regaldi da Novara? [...] In Italia non è morto ancora il rispetto pei buoni poeti, e l'Italia come tale ha proclamato e proclama il Regaldi. Io pure, se la mia voce ha qualche potere, mi unisco ai lodatori di lui [...]. 10

Il secondo concerne un'accademia data dal poeta Regaldi a Torino al Teatro D'Angennes il 2 giugno 1837. Esso apre il relativo numero di «Teatri, arti e letteratura» e si estende per ben quattro pagine, poiché reca integralmente un suo componimento poetico dedicato alla memoria dell'artista Giovanni Migliara, da poco scomparso, ¹¹ fortuitamente trascritto da uno stenografo:

A quel punto entrava un amico, il quale aveva fama di valente stenografo, e tutti gli furono dattorno e tutti gli gridarono: Ebbene? Hai tu scritto qualche cosa degl'improvvisi del Regaldi? – Hai tu la Pia? – Hai nulla dell'Ines? – Nulla della Lucia? – Lo stenografo si trasse di tasca un foglietto, e: Zitti, rispose; un canto io vi reco, che deve più d'ogni altro da voi nominato rimanere impresso nei cuori piemontesi; ed è questo: *In morte di Migliara* [...]. Tutti abbracciammo lo stenografo. – E un poeta, dissero alcuni, che improvvisa di cotesti canti, temerà esso le lettere anonime, e le vane ciance di certi saccenti? No: un tal poeta sente in cuore la nobiltà della sua missione, e si conforta conversando col suo Genio, delle stolte vociferazioni dell'invidia [...]. 12

^{9 -} Bartolomeo Sestini nacque a Mato, presso Pistoia, il 14 ottobre 1792 e morì a Parigi l'11 novembre 1822.

^{10 -} Cfr. TAL XIV/662, 3 novembre 1836, pp. 67-68.

^{11 -} Giovanni Migliara (Alessandria, 15 ottobre 1785 – Milano, 18 marzo 1837) fu miniaturista e vedutista, oltreché scenografo al Teatro alla Scala di Milano.

^{12 -} Cfr. TAL XV/699, 20 luglio 1837, pp. 169-172.

E infine, in un altro articolo di «Teatri, arti e letteratura», si insinua con malizia che l'avvocato senese Antonio Bindocci (1796-1869), emulo di Regaldi, abbia voluto dare un'accademia di poesia estemporanea a Torino nel marzo 1839 perché era stato costretto ad andarsene in fretta da Milano «pel fallimento di un libretto destinato alla Scala». ¹³

Si ritiene di sottolineare inoltre che poeti estemporanei lirici come Regaldi e Bindocci, cioè dediti a forme poetiche più brevi rispetto alla tragedia in versi, affrontavano comunque spesso soggetti utilizzati teatralmente, poiché gli argomenti li sceglieva il pubblico e quel tipo di pubblico era intriso di cultura melodrammatica: ad esempio, nei sei volumetti dei *Canti lirici editi ed inediti improvvisati dall'Avvocato Giuseppe Regaldi* (Voghera, Cesare Giani Editore, 1834) troviamo Lady Macbeth, il Conte di Carmagnola, Mazeppa, "l'ombra" di Jacopo del Carretto, etc.

Tornando alla poesia improvvisativa tragica, va ricordato che in Italia, dalla *Merope* di Scipione Maffei, passando per l'Alfieri e il Manzoni dell'*Adelchi* e del *Conte di Carmagnola* esisteva una forte tradizione di tragedia da lettura, al massimo destinata alla declamazione domestica tra due o più lettori. Le tragedie di Sgricci e dei suoi imitatori coevi, cioè Luigi Cicconi ¹⁴ (medico marchigiano passato a quest'attività dopo aver ascoltato Sgricci improvvisare a Roma) e Luigi Carrer ¹⁵ (letterato veneziano che si dedicò alla poesia tragica improvvisativa nello stile di Alfieri e Foscolo dopo aver ascoltato Sgricci a Venezia nel 1818, e fu ammirato da Lord Byron) rientravano in questa categoria.

La poesia estemporanea resistette in Italia fino al tardo Ottocento, ma divenendo un'attrazione fine a se stessa, senza più accendere i cuori con gli argomenti trattati, che a metà secolo erano soprattutto d'ispirazione risorgimentale (genere cui si dedicò particolarmente il citato Bindocci), e in tale funzione veniva coadiuvata dalla musica.

^{13 -} La notizia è fornita in TAL XVII/suppl. al 786, 21 marzo 1839, pp. 29-30. Bindocci pubblicò anche una *Strenna melodrammatica* (Milano, Redaelli, 1847) e il suo libretto semiserio in tre atti *Maria Giovanna ossia Le due madri di Cosenza* ispirò il duca compositore Giulio Litta. L'opera *Maria Giovanna* venne rappresentata al Teatro Carignano di Torino il 28 ottobre 1851.

^{14 -} Luigi Cicconi nacque a Sant'Elpidio a Mare il 12 novembre 1804 e morì a Mortara (PV), dove insegnava nel locale collegio, il 25 maggio 1856. Nel 1839 diresse il Museo scientifico, letterario ed artistico di Torino. Scrisse per numerose riviste, tra cui l'«Antologia italiana», il «Moniteur universel», il «Mondo illustrato» (di cui fu anche direttore nel biennio 1848-1849). Il suo paese natale gli ha dedicato il Teatro municipale.

^{15 -} Luigi Carrer nacque a Venezia il 12 febbraio 1801 e vi morì il 23 dicembre 1850. Più che per i suoi meriti d'improvvisatore è oggi ricordato come uno dei primi biografi del Foscolo e come fine critico curatore di una collana di classici per la Tipografia della Minerva di Padova e dei ventisette volumi (dei cento previsti) della *Biblioteca classica italiana di scienze, lettere ed arti* pubblicati a Venezia tra il 1839 e il 1841.

Inoltre, negli indici della rivista «Teatri, arti e letteratura» il termine "poeta" inteso come *performer* al pari di cantanti ed attori non compare più dalla fine del 1841. Se ancora il 15 novembre 1841 Bindocci si esibisce al Teatro Comunale di Bologna con, a fargli da corona, tutta la compagnia di canto composta da artisti del calibro di Clara Novello, Dionilla Santolini e Napoleone Moriani, ¹⁶ l'8 novembre 1850 al Teatro del Corso della stessa città all'improvvisatrice Corinna Felsinea ¹⁷ si chiede di poetare su "la sincerità delle donne, la sincerità degli uomini"... Una bella differenza con gli argomenti proposti a Sgricci o a Regaldi negli anni Trenta!

Come esempio della prassi dell'accademia di poesia estemporanea affiancata alla musica si cita uno spettacolo avvenuto a Napoli, nella Sala della Borsa, domenica 12 gennaio 1862:

I signori Raffaele Antonini, violinista, e Giuseppe Borioni, poeta estemporaneo, ambo esuli romani, interessavano il nostro pubblico con un programma ben nutrito di svariati pezzi. [...] Il cartello diceva in fatti che parte dell'introito sarebbe andato all'Emigrazione veneta e romana, e che a sollievo dell'onorata sventura si prestarono gentilmente la signora De Rejanovics e il sig. Aldighieri artisti de' RR. TT. la signora Majeroni consorte del celebre artista drammatico, gli egregi maestri Bevignani, Fortini, Barcellona, ed il sig. Pavia professore di violoncello. [...] Le tre poesie del professor Borioni presero il secondo posto del Concerto. Il Borioni si mostrò caldo di nobili sensi patriotici di che fu improntato tutto il suo poetare. Ei si ebbe molti *bene* e *bravo*, specialmente nell'improvviso che fu penultimo pezzo dell'Accademia [...]. ¹⁸

Flavio Giulio Crispo fu una figura storicamente esistita: generale romano (307-326), figlio dell'imperatore Costantino il Grande e di Minervina, morì avvelenato su mandato del genitore a causa di una calunnia della matrigna Fausta, che lo accusava per vendetta di aver tentato di sedurla. In un soggetto di questo tipo s'intuisce come, in controluce, agisca il mito di Fedra, seconda moglie di Teseo, presa da colpevole amore per il figliastro Ippolito. Forse per la sua scabrosità, tale soggetto aveva conosciuto poche realizzazioni drammaturgiche prima della tragedia di Sgricci. ¹⁹

^{16 -} Cfr. TAL XIX/926, 18 novembre 1841, pp. 92-93.

^{17 -} Cfr. TAL XXVIII/1352, 14 novembre 1850, p. 85. La poetessa modenese Teresa Ferrari Bosi aveva presumibilmente scelto quel nome d'arte per omaggiare famose improvvisatrici del passato come Corilla Olimpica, ispiratrice della Corinna di Madame de Staël (Maria Maddalena Morelli, 1727-1800), Amarilli Etrusca (Teresa Bandettini, 1763-1837), Licori Partenopea (Rosa Taddei, 1799-1869). In epoca ancora precedente vanno ricordate Emilia Ballati Orlandini (1683-1757) e Fortunata Sulgher Fantastici (1755-1824).

^{18 -} Cfr. «Gazzetta Musicale di Napoli», X/9 (19 gennaio 1862), p. 35.

^{19 -} L'articolo di Rosa Giulio, Crispo prototipo di martire cristiano tra scena barocca e dramma arcadico, in Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi, Atti del Convegno di studi

In campo melodrammatico con il titolo di *Crispo* aveva avuto solo tre versioni: *Cri*spo di Francesco Rossi (libr. Carlo Righenzi, Milano 1633); Flavio Crispo, su musica e libretto di Johann David Heinichen (Dresda, Hoftheater, carn. 1720); Crispo di Giovanni Bononcini (libr. Gaetano Lemer, Roma, Sala Capranica, carn. 1721; nuova vers. su testo rivisto da Paolo Antonio Rolli, Londra, King's Theatre, 10 gennaio 1722). Altre tre se ne annoverano con il titolo di Costantino: Costantino di Antonio Lotti (con *ouverture* di Johann Joseph Fux e intermezzi di Antonio Caldara, libr. Apostolo Zeno e Pietro Pariati, Vienna, T. di Corte, 19 novembre 1716); Costantino Imperadore di Joseph Hartmann Stuntz (libr. Giovanni Kreglianovich, Venezia, T. La Fenice, 12 febbraio 1820); Costantino in Arles di Giuseppe Persiani (libr. Paolo Pola, Venezia, T. La Fenice, 26 dicembre 1829). Prima del 1832, una sola si è rinvenuta con il titolo di Fausta: Fausta restituita all'impero di Giovanni Antonio Perti (libr. M. De Bonis, Roma, T. Tordinona, 1697). Successivamente alla versione donizettiana si ricordano inoltre Fausta di Primo Bandini (libr. P. Bettoli, Milano, T. Dal Verme, 1886) e Fausta di Renzo Bianchi (libr. M. Cerati, Firenze, T. Verdi, 1908).20

Fausta di Donizetti andò dunque in scena al Teatro San Carlo di Napoli il 12 gennaio 1832, ricevendo una buona accoglienza. Contribuì al successo la splendida prova fornita da Giuseppina Ronzi De Begnis nel ruolo titolare, affiancata dal baritono Antonio Tamburini (Costantino) e dal tenore Giovanni Basadonna (Crispo). Si sussurrava anche che a lei, ritenuta l'amante del re, si dovesse l'andata in scena dell'opera senza incidenti, poiché la commissione censoria, formata da Basilio Puoti,

⁽Bari, 7-10 febbraio 2007), a cura di Stella Castellaneta e Francesco Saverio Minervini, Bari, Cacucci editore, 2009, pp. 642-654 (Rinascimento e barocco, 5), ha il pregio di fare il punto sulle realizzazioni drammatiche incentrate su questo soggetto nei secoli XVII e XVIII. Fonte primaria di ogni adattamento teatrale resta la *Vita Constantini* di Eusebio da Cesarea. Per il libretto della *Fausta* si è seguita la versione fornita in *Donizetti. Tutti i libretti*, a cura di Egidio Saracino, Torino, UTET, 1993, pp. 583-596. Sulla vicenda storica, cfr. PIERRE MARAVAL, *Constantin Le Grand empereur romain, empereur chrétien (306-337)*, Paris, Tallandier, 2011, pp. 172-178. Sull'opera, vedasi Ashbrook, *Donizetti. Le opere* cit., pp. 101-103 e pp. 304-305; le recensioni originali in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano-Ginevra, Skira, 1997, pp. 267-281; le fonti bibliografiche citate come Durante 1981 e Durante 1987 in *Appendice*.

^{20 -} Tali informazioni sono state utilmente tratte da: Aldo Caselli, Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia, Firenze, Olschki, 1969; voce Crispo, Flavio Giulio in Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti. I titoli e i personaggi, Torino, UTET, 1999, vol. I, p. 369; voce Fausta, ibid., p. 592; repertori librettistici correnti, tra cui Claudio Sartori, I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994 e Francesco Melisi, Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli. Catalogo dei libretti per musica dell'Ottocento (1800-1860), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1990.

Francesco Ruffa e Giulio Genoino, ritenendo il soggetto immorale, aveva convinto il ministro della polizia marchese Francesco Saverio Delcarretto a fare pressioni sul sovrano al fine di non farla rappresentare, ma senza risultato. ²¹ Che la fortuna registrata dall'opera sia stata però modesta entro il 1860 lo si evince dalla distanza tra una produzione e l'altra in 'piazze' italiane grandi e medie e dalla rarità degli allestimenti all'estero (cfr. *Cronologia teatrale* in *Appendice*). Al confronto fu invece straordinario il successo della *Norma* di Bellini data al Teatro alla Scala di Milano il 26 dicembre 1831, solo due settimane prima della *Fausta* a Napoli, e analogamente ambientata in epoca romana. ²² Non interessa in questo ambito indagare i motivi dell'insuccesso dell'opera donizettiana, va però sottolineato il fatto che in Italia all'epoca melodrammi dal soggetto scabroso, a prescindere dai meriti della musica, suscitavano riserve. Si pensi, ad esempio, alla scarsa circolazione del *Conte Ory* di Rossini, o alle perplessità con cui il pubblico accolse *Rosmonda d'Inghilterra* di Donizetti (libr. Romani, Firenze, T. della Pergola, febbraio 1834), truce storia di una regina assassina per motivi di rivalità amorosa.

Sinossi di <i>Crispo</i> di T. Sgricci (1827)	Sinossi di <i>Fausta</i> di G. Donizetti (1832)
Personaggi COSTANTINO IL GRANDE FAUSTA, sua sposa CRISPO, figlio di Costantino PLAUTILLA e LICINIO, nipoti di Costantino BEROE, confidente di Fausta OTTAVIO, confidente di Costantino ALBINO, prefetto de' Pretoriani	Personaggi COSTANTINO IL GRANDE, imperadore de' Romani FAUSTA, sua seconda sposa BEROE, prigioniera, amante riamata di
	CRISPO, figlio di Costantino e di Minervina MASSIMIANO, già imperadore, padre di Fausta
	LICINIA, [confidente di Fausta] ALBINO, custode delle carceri

^{21 -} Notizia fornita da Saracino, *Donizetti. Tutti i libretti* cit., p. 584.

^{22 -} Fulvio Stefano Lo Presti suggerisce a riguardo interessanti motivi di riflessione nel suo saggio *Quel Santo Stefano, Donizetti non c'era*, in *Norma: tragedia lirica in due atti*, musica di Vincenzo Bellini, libretto di Felice Romani, Torino, Teatro Regio di Torino, 2012 (programma di sala, stagione 2011-2012), pp. 47-55.

Sinossi di Crispo di T. Sgricci (1827)

ATTO I

Si rivelano i personaggi di Fausta e Costantino: la prima odia il marito e desidera il figliastro mentre il secondo è geloso del successo di Crispo, di ritorno da una vittoriosa azione militare e acclamato dal popolo.

ATTO II

Licinio (a cui Costantino ha ucciso i genitori), avvisa Crispo dell'ostilità del padre, ma lui non gli crede. L'imperatore pretende che Crispo sposi la figlia del re del Parti Arsace, per opportunità politica, ma Crispo rifiuta: egli ama in segreto Plautilla, sorella di Licinio. Costantino chiede a Fausta di fare in modo che Crispo acconsenta alle nozze: naturalmente, la moglie farà il contrario. Fausta cova la segreta speranza che sia lei il motivo del rifiuto di Crispo alle imposte nozze.

ATTO III

Crispo e Plautilla si rivedono in segreto, giurandosi amore. Fausta inventa che le volute nozze sono in realtà una trappola ordita dal padre per assassinare Crispo. Il giovane è inorridito. A riprova, gli fa leggere una finta lettera che Costantino avrebbe scritto ad Albino, con l'ordine di uccidere il figlio. Crispo le chiede perché si esponga così per lui. Fausta allora gli rivela la sua colpevole passione, ma lui la rifiuta con disgusto.

ATTO IV

Licinio, Plautilla e Crispo hanno deciso di fuggire per mare. Prima di partire i due giovani si sposano simbolicamente, dinanzi agli dèi. Fausta li scopre, e così comprende chi sia il vero amore di Crispo: sconvolta dalla gelosia, corre da Costantino a denunciare il figlio come suo mancato seduttore. L'imperatore lo condanna a morte per mano di Ottavio. Fausta chiede poi al capo dei pretoriani, Albino, a lei fedele, di uccidere Costantino. Così, morti sia Crispo sia il marito, sarà lei a regnare.

ATTO V

Tormentata dal rimorso, Fausta invia Albino in prigione a liberare Crispo, poi al comando di armati marcia sula reggia. Costantino comprende che Crispo è innocente, ma troppo tardi: Ottavio gli annuncia di averlo ucciso. Fausta allora si getta sul corpo inanimato di Crispo, si ferisce a morte e augura a Costantino perenne sofferenza. Egli, sconvolto, decide di lasciare per sempre Roma e di far erigere in Oriente una nuova capitale dell'Impero: sarà la futura Costantinopoli.

Sinossi di Fausta di G. Donizetti (1832)

ATTO I

Fausta e Costantino accolgono Crispo, di ritorno da una campagna vittoriosa contro i Galli. Tra i prigionieri il giovane scorge Beroe e se ne innamora all'istante, ricambiato: chiede al padre di poterla sposare. Fausta, segretamente innamorata del figliastro, si sente sconvolgere dalla gelosia. Fa allontanare Beroe per poter restare sola con Crispo e rivelargli la sua insana passione per lui. Crispo la respinge con sdegno, ma Fausta lo ricatta: se egli non la vorrà, sarà Beroe a morire. Allora Crispo s'inginocchia dinanzi a lei, chiedendo pietà per lui e per la fanciulla. Sopraggiunge Costantino, che s'insospettisce nel vedere il figlio prostrato dinanzi a Fausta. La moglie gli rivela allora che Crispo stava implorandola di amarlo. Tutti inorridiscono, anche Beroe, che crede Crispo colpevole. Solo Massimiano, che sta ordendo un complotto contro Costantino per riprendersi il potere, gioisce per l'inaspettato colpo di scena, che potrebbe giovare al suo diseano.

ATTO II

Crispo e Beroe s'incontrano di notte di nascosto in un boschetto vicino agli appartamenti di Costantino. Massimiano sta intanto guidando i suoi a fare un'imboscata, in cui spera di uccidere sia Costantino sia Crispo. Il giovane sente dei rumori, snuda la spada pensando di affrontare i nemici scorti nella penombra, ma si trova dinanzi il padre, che lo crede in procinto di ucciderlo per sottrargli il potere. Ordina che sia imprigionato, per essere poi giudicato dal Senato come traditore. Durante la pubblica udienza è Massimiano a testimoniare di aver sentito nel buio Crispo pronunciare parole di morte verso il padre. Il giovane si discolpa invano e viene condannato a morte. Fausta, disperata, si fa condurre da Crispo in prigione e gli propone di salvarlo, se fuggirà con lei. Crispo rifiuta e fa per ingerire un veleno, contenuto nel proprio anello, che Fausta gli strappa di mano. Intanto sopraggiunge Massimiano, che deve far eseguire la sentenza. Crispo viene ucciso e Fausta, non reggendo al dolore, si avvelena. Intanto Costantino, scoperto il tradimento di Massimiano, giunge troppo tardi alla prigione: trova il figlio morto e Fausta che, morente, gli confessa la sua passione per l'innocente Crispo.

La tragedia di Tommaso Sgricci, anche se fortemente influenzata dal modello alfieriano, risulta di buona qualità letteraria. I personaggi principali sono proiettati in una desolante solitudine e, interagendo poco l'un l'altro, si lasciano andare a lunghi monologhi, drammaturgicamente efficaci. Nel libretto dell'opera Domenico Gilardoni ha dovuto sfrondare personaggi ed azione, rendendola più dinamica ai fini melodrammatici. Per questo, rispetto alla tragedia di Sgricci, le figure di Plautilla, amata da Crispo, e della figlia di Arsace re dei Parti (personaggio che non compare ma è continuamente citato nel testo teatrale), che Costantino vuole obbligare Crispo a sposare per opportunità politica, nell'opera sono fuse in un solo personaggio, quello della prigioniera gallica Beroe (che prende il nome dall'anziana confidente di Fausta, ribattezzata Licinia da Gilardoni), di cui Crispo s'innamora a prima vista. Inoltre, in Sgricci la figura di Fausta è più estrema e sfaccettata, verso Crispo la muove la lussuria ma ciò a cui tende davvero è il potere, che vuole conquistare con l'aiuto di Albino, prefetto dei pretoriani a lei fedele, dopo che Costantino e Crispo saranno stati eliminati. Invece, in Gilardoni è principalmente una donna innamorata e umiliata dal rifiuto, che vuole espiare con la morte la sua calunnia verso l'innocente Crispo. In Sgricci Costantino è ritratto come un vero tiranno, senza chiaroscuri, odiato dalla moglie e dai sudditi, e soprattutto invidioso del carisma di Crispo verso il popolo, che lo adora e lo acclama. Nella sua smania di vendetta agisce sì la gelosia del marito che si crede tradito, ma soprattutto la gelosia del tiranno sospettoso di complotti e terrorizzato dalla prospettiva della perdita del potere. Gilardoni ce lo conferma invidioso del figlio, ma con accenti più umani: dopo averlo fatto condannare, Costantino si pente, tanto che Crispo muore praticamente per volontà di Massimiano. Albino nella versione di Gilardoni è 'declassato' a innocuo custode delle carceri e il ruolo vindice da lui svolto nella tragedia di Sgricci è affidato a Massimiano, padre di Fausta (imperatore spodestato da Costantino), che Gilardoni ha voluto vivo e fortemente impegnato nell'azione dell'opera, ottenendo con questa sua scelta un risultato drammaturgico più efficace e verisimile. Non è Ottavio ad uccidere Crispo per ordine di un Costantino geloso, eseguendo un ordine troppo tardivamente revocato, bensì l'inesorabile Massimiano, che ha tutti i motivi per odiare Costantino e suo figlio. Altri due personaggi creati da Sgricci, Licinio fratello di Plautilla e Ottavio confidente di Costantino, sono eliminati dal librettista, perché poco funzionali ad un'azione drammatica snella, tutta tesa verso il suo acme, e facilmente comprensibile da parte del pubbico. Nel complesso, però, stiamo parlando di varianti non sostanziali, anzi consuete nella prassi della riduzione melodrammatica di un dramma recitato.

Alla luce di quanto detto, si ritiene che nella tragedia estemporanea *Crispo* di Sgricci vada finalmente ravvisata la fonte soggettistico-letteraria del libretto di Gilardoni per la *Fausta* di Donizetti.

Appendice

Cronologia teatrale della *Fausta* di Gaetano Donizetti.
Periodo 1832-1860

Tale cronologia rielabora e integra quella fondamentale redatta nel 1981 da Saverio Durante (cfr. *infra*, in Fonti e Bibliografia, DURANTE 1981 e 1987), grazie anche alla gentile collaborazione di Giuseppe Martelli e Fulvio Stefano Lo Presti, che hanno messo a disposizione informazioni e le loro preziose biblioteche. Ogni allestimento, progressivamente numerato, è stato così indicato:

- Città, teatro, data o stagione:
- Nome e cognome dei cantanti segnalati dalle fonti, seguiti dal ruolo in sigla tra (). I ruoli sono stati elencati nel seguente ordine: Costantino (CO); Fausta (FA); Crispo (CR); Beroe (BE); Massimiano (MA); Licinia (LI); Albino (AL).
- Fonti e Bibliografia, in sigla tra [] e, nell'ordine: fonti d'epoca, repertori librettistici, cronologie teatrali, dizionari, monografie.
- In chiusura, la voce *Note* compare solo quando si ritiene di fornire ulteriori informazioni utili su quel determinato allestimento, sulla stagione o altro. Ogni integrazione dell'Autrice rispetto alle fonti documentarie e bibliografiche consultate è indicata tra [].

- 1. Napoli, Teatro San Carlo, 12 gennaio 1832: Antonio Tamburini (CO); Giuseppina Ronzi De Begnis (FA); Giovanni Basadonna (CR); Virginia Eden (BE); Giovanni Battista Campagnoli (MA); Edvige Ricci (LI); Giovanni Revalden (AL). [TAL IX/suppl. al 412 del 9 feb. 1832, pp. 199-200; BINI-COMMONS; MELISI 873; BLACK 25]. *Note*: opera allestita per il compleanno del Re di Napoli. Alla prima assistette Walter Scott, che morirà pochi mesi dopo. Esito buono. Ottenne otto recite, più una al Teatro del Fondo (vedasi *infra*). Secondo Black, nel periodo da lui preso in esame (1833-1848), l'opera non tornò più a Napoli.
- 2. Napoli, Teatro del Fondo, 30 agosto 1832: Luigi Lablache (CO); Giuseppina Ronzi De Begnis (FA); Giovanni Basadonna (CR); Virginia Eden (BE); Giovanni Battista Campagnoli (MA); Edvige Ricci (LI); Giovanni Revalden (AL). [Durante 1981].
- 3. Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1832: Carlo Zucchelli (CO); Adelaide Tosi (FA); Francesco Pedrazzi (CR); Gaetana Ramella (BE); Domenico Spiaggi (MA); Adelaide Villani (LI); Giuseppe Vaschetti (AL). [Libretto; TAL X/suppl. al 459 del 3 gennaio 1833, p. 166; Melisi 874; Tintori]. *Note*: esito infelice.
- 4. Madrid, Teatro de la Cruz, 23 gennaio 1833: Inchindi (CO); Enrichetta Méric Lalande (FA); Pasini (CR); A. Campos (BE); Fernandez (LI). [Durante 1987; Manferrari].
- 5. Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1833: Orazio Cartagenova (CO); Giuditta Pasta (FA); Domenico Donzelli (CR); Giuditta Saglio (BE); Nicolao Fontana (MA); Carolina Lussanti (LI); Lorenzo Lombardi (AL). [TAL XI/513, 9 gennaio 1834, pp. 157-158; GIRARDI-Rossi]. *Note*: esito mediocre.

- 6. Torino, Teatro Regio, 16 gennaio 1834: Paolo Barroilhet (CO); Amalia Schutz Oldosi (FA); Giovanni Battista Genero (CR); Marianna Franceschini (BE); Natale Costantini (MA); Annunziata Fanti (LI). [Libretto; TALXI/510, 19 dicembre 1833, p. 130 e 512, 2 gennaio 1834, p. 149; Melisi 876; Basso]. *Note*: allestimento curato dallo stesso Donizetti. Esito discreto.
- 7. Palermo, Teatro Carolino, 6 febbraio 1834: Giuseppe Marini (CO); Marietta Napoleona Albini (FA); Giovanni Basadonna (CR); Rosaria Pasta (BE); Basilio De Ninnis (MA); Giovanni Grifo (LI); Mariano Sansone (AL). [TAL XII/521, 6 marzo 1834, pp. 11-13; Melisi 875; Leone]. *Note*: il tenore Basadonna sostituì il collega Pietro Gentili. È in questa recensione di TAL che si nomina *II Crispo* di Tommaso Sgricci come fonte soggettistica della *Fausta* di Donizetti. Esito discreto.
- 8. Genova, Teatro Carlo Felice, 31 maggio 1834: Giovanni Schober (CO); Amalia Schütz Oldosi (FA); Antonio Poggi (CR); Margherita Rubini (BE); Pietro Novelli (MA). [Libretto; TAL XII/536, 19 giugno 1834, pp. 146-147; IOVINO]. *Note*: esito mediocre, secondo TAL «nello spartito non vi si trova nessuna novità».
- 9. Cadice, Teatro Italiano, agosto-settembre 1834: Moncada (CO); Cristofani (CR); Annetta Fischer Maraffa (FA), la Ghedini. [TAL XI/551, 2 ottobre 1834, p. 47, che cita il «Diario di Cadice» 6499 del 17 agosto 1834; DURANTE 1981]. *Note*: esito felice.
- 10. Bologna, Teatro Comunale, 18 ottobre 1834: Celestino Salvatori (CO); Giuditta Pasta (FA); Domenico Donzelli (CR); Marianna Guglielmini (BE); Nicolao Fontana (MA); Luigia Crociati (LI); Giacomo Roppa (AL). [Melisi 877; Trezzini].
- 11. Lisbona, Teatro San Carlo, 27 dicembre 1834: Luiz Maggiorotti (CO); Eloisa Gaggi Storti (FA); Luigi Ferretti (CR); Grata Nicolini

- (BE); José Ramonda (MA); Clara Delmastro (LI); Josè Castellani (AL). [Libretto; TAL XIII/590, 25 giugno 1835, p. 148; MOREAU]. *Note*: esito felice. La Gaggi Storti sostituì alla prima Paolina Monticelli.
- 12. Barcellona, T. Principal, carn. 1834-1835: Cesare Badiali (CO), Amalia Brambilla Verger (FA), Giovanni Battista Verger (CR). [DURANTE 1981 e 1987].
- 13. Berlino, 26 febbraio 1835: Fischer (CO), Hahnel (FA), Holzmiller (CR). [DURANTE 1981 e 1987].
- 14. Padova, Teatro Nuovo, 11 giugno 1835: Giuseppe Marini (CO); Amalia Schütz Oldosi (FA); Berardo Winter (CR); Rosalinda Calamari (BE); Saverio Giorgi (MA); Marietta Mar (LI). [Libretto; TAL XIII/589, 20 giugno 1835, p. 131; Melisi 187; Cavaliere 287]. *Note*: esito felice.
- 15. L'Avana, Teatro Italiano, 29 dic. 1837. [Durante 1981].
- 16. Pavia, Teatro del Condominio, giugno 1839: Gaetano Nulli (CO); Carlotta Griffini (FA); Gaetano Fraschini (CR); Teresa Cuchi (BE); Domenico Coletti (MA); Borghi (LI); Luigi Bottagisi (AL). [Libretto].
- 17. Catania, Teatro Comunale, 10 nov. 1839: Mazzetti Morrone (CO); Eloisa Gaggi Storti (FA); Giovanni Storti (CR); Giuditta Girometti (BE); Attilio Terenzi (MA); Eugenia Savonari Tadolini (LI). [Danzuso-Idonea; Durantel. *Note*: Durante 1987 indica sia Eloisa Gaggi Storti sia Eugenia Savonari Tadolini come interpreti del ruolo di Fausta nella stagione autunnale 1839 al Teatro di Catania. Potremmo dunque supporre che le due cantanti, all'epoca all'apice della fama, si alternassero nel ruolo principale.
- 18. Firenze, Teatro della Pergola, gennaio 1840: Sebastiano Ronconi (CO); Sofia Grevedon (FA); Eugenio Musich (CR); Angela Galleni

- (BE); Angelo Cavalli (MA); Giulia Ricci (LI); Ettore Profili (AL). [Libretto].
- 19. Lisbona, Teatro San Carlo, 8 marzo 1840: Ignazio Marini (CO); Domenico Conti (CR). [Durante 1981 e 1987].
- 20. Vicenza, Teatro Eretenio, carnevale 1839-1840: Pietro Novelli (CO); Giuseppina Armenia (FA); Emilio Giampietro (CR); Carlotta Remorini (BE); Giuseppe Catalano (MA); Elisa Schlatter (LI); Pietro Trapolin (AL). [Libretto; TAL XVII/829, 9 gen. 1840, p. 157]. *Note*: esito infelice. A Vicenza nella stagione estiva 1821 era già stato rappresentato *Costantino* di Stuntz, protagonista Nicola Tacchinardi affiancato da Rosa Morandi nel ruolo di Fausta, opera che avevano affrontato nella precedente stagione di carnevale al Teatro La Fenice di Venezia (cfr. Cavaliere 188 e 189).
- 21. Lima, [Teatro Italiano], 23 settembre 1840: [Josè] Marti (CO), [Teresa] Rossi (FA), [Raffaele?] Pantanelli (CR). [DURANTE 1987].
- 22. Brescia, Teatro Grande, 17 settembre 1840. [Durante 1981].
- 23. Milano, Teatro alla Scala, 19 gennaio 1841: Filippo Coletti (CO); Eugenia Tadolini (FA); Domenico Donzelli (CR); Felicita Bayllou Hillaret (BE); Pietro Novelli (MA); Amalia Gandaglia (LI); Napoleone Marconi (AL). [Melisi 879; Tintori].
- 24. Piacenza, Teatro Comunitativo, primavera 1841: Matteo Albertì (CO); Carlotta Griffini (FA); Giovanni Storti (CR); Elena Martini Dai Fiori (BE); Francesco Canetta (MA); Marietta Laghi (LI). [Libretto; FORLANI].
- 25. Vienna, Teatro di Porta Carinzia, 26 aprile 1841: Filippo Coletti (CO), Eugenia Tadolini (FA), Domenico Donzelli (CR). [DURANTE 1981].
- 26. Londra, Her Majesty Theatre, 19 maggio 1841: Antonio Tamburini (CO); Giulia Grisi (FA); tenore Mario [Giovanni Matteo De Candia] (CR). [Durante 1981].

- 27. Parma, Teatro Ducale, 29 maggio 1841. Matteo Alberti (CO), Carlotta Griffini (FA), Francesco Gumirato (CR). [Durante 1981].
- 28. Lima, 3 giugno 1841. [Durante 1987].
- 29. Barcellona, Teatro Liceo de Montesión, settembre 1841: L. Battaglino (CO), F. Rocca (FA), Galliani (CR). [Durante 1981 e 1987].
- 30. Alessandria, Teatro Comunale, 19 ottobre 1841: Amalia Brison (FA); Pelosio (CR); Ambrosini (MA). [PIRATA].
- 31. Palermo, Teatro Carolino, novembre 1841: Pietro Balzar (CO); Anna Gambardello (FA); Giovanni Paganini (CR); Achille De Bassini (MA). [Leone].
- 32. Milano, Teatro alla Scala, carnevale 1841-1842: Filippo Coletti (CO); Eugenia Tadolini (FA); Domenico Donzelli (CR); Felicita Baillou Hillaret (BE); Pietro Novelli (MA); Amalia Gandaglia (LI); Napoleone Marconi (AL). [Melisi 879].
- 33. Reggio Emilia, Teatro Comunale, gennaio 1842: Giuseppe Luzzi [Liuzzi] (CO); Virginia Eden (FA); Giovanni Storti (CR); Gaetana Montani (BE); Francesco Alessandri (MA); Eugenio Manzini (AL). [Fabbri-Verti].
- 34. L'Avana, Teatro Italiano, novembre 1842. [Durante 1981].
- 35. Saragozza, carnevale 1842-1843: F. Rocca (FA); E. Bonfigli. [Durante 1981].
- 36. Lima, 13 gennaio 1843: Ferretti (CO); [Clorinda Corradi] Pantanelli (FA); Zambiati (CR). [Durante 1987].
- 37. Bergamo, Teatro Riccardi, Fiera [estate] 1843: Gaetano Ferri (CO); Eugenia Tadolini (FA); Carlo Guasco (CR); Amalia Gandaglia (BE); Faustino Lonati (MA); Emilia Gandaglia (LI); Franco Corrazzari (AL). [COMUZIO].
- 38. Lima, 14 settembre 1843 [Durante 1987].

- 39. Lima, 14 gennaio 1844 [Durante 1987].
- 40. Ancona, Teatro delle Muse, 26 dicembre 1844: Francesco Steller (CO); Enrichetta Mainvielle Fodor (FA); Carlo Scolart Merizzi (CR); Augusta Pierfederici (BE); Filippo Alessandrelli (MA); Francesca Belli (LI); Alessandro Belli (AL). [Conati; Salvarani; Ciarlantini-Tosti Croce]. *Note*: nel periodo preunitario Conati non registra altro allestimento nelle Marche.
- 41. Valparaiso, [Teatro della Vittoria], 10 aprile 1845: Ferretti (CO); [Teresa] Rossi (FA); [Raffaele?] Pantanelli (CR). [DURANTE 1987; CIARLANTINI 1999]. Note: tale teatro, fatto erigere a proprie spese dal commerciante di origini italiane Pietro Alessandri, con l'ausilio di tecnici italiani e del pittore bolognese Raffaello Giorgi, fu inaugurato dalla suddetta compagnia il 16 dicembre 1844 con I Capuleti e i Montecchi di Bellini, protagoniste Teresa Rossi (Giulietta) e Clorinda Corradi Pantanelli (Romeo), per la direzione del marito di quest'ultima, il tenore Raffaele Pantanelli.
- 42. Santiago del Cile, [Teatro de la Universidad], 1845. [Durante 1987]. *Note*: presumibilmente, l'opera fu presentata della compagnia precedente.
- 43. Livorno, Teatro Rossini, carnevale 1845-1846: Luigi Rinaldini (CO); Luisa Bassano (FA); Giuseppe Lucchesi (CR); Caterina Micheli (BE); Paolo Mazzarini (MA); Carolina Vasoli (LI); Costantino Lamponi (AL). [CHITI-MARRI 385]
- 44. Valparaiso, [Teatro della Vittoria], 26 giugno 1846. [Durante 1987].
- 45. Novi Ligure, Teatro [Comunale], 25 luglio 1846: [Giuseppe] Luzzi [Liuzzi] (CO); [Giuseppina] Berlaam (FA); [Francesco] Gumirato (CR). [Durante 1987].
- 46. Sassari, Teatro Civico, settembre 1846: Giuseppe Luzzi [Liuzzi] (CO); Giuseppina Berlaam Massaj (FA); Francesco Gumirato

- (CR); Carolina Berini (BE); Lodovico Zuanni (MA). [Libretto; DURANTE 1987].
- 47. Novara, Teatro [Nuovo], autunno 1849: Edoardo Ventura (CO); Marietta Anselmi (FA); Achille Assandri (CR); Carlotta Ragusin (BE); Eugenio Grassi (MA); Giulietta Bellezza (LI); Eugenio Bellezza (AL). [RAIMONDI].
- 48. Rio de Janeiro, Teatro San Pedro, 10 agosto 1850: Capurri (CO); Candiani (FA); Tati (CR). [Durante 1987].
- 49. Lisbona, Teatro San Carlo, 14 o 16 feb. 1851: Jean Baptiste Portehaut (CO); Clara Novello (FA); Eugenio Musich (CR); Caterina Persolli (BE); F. Reighi (MA); Marie Léopoldine Saint-Martin (LI); Antonio Bruni (AL). [MOREAU; DURANTE 1987]. *Note*: secondo Durante la prima avvenne il 14 febbraio, secondo Moreau il 16.
- 50. Siviglia, Teatro San Fernando, autunno 1852: Assoni (CO); Gassier (FA); Assandri (CR). [Durante 1987].
- 51. Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1858: Giovanni Guicciardi (CO); Maria Lafon (FA); Vincenzo Sarti (CR); Briseide Rossi (BE); Cesare Della Costa (MA); Orsola Bignami (LI); Antonio Galletti (AL). [Melisi 880; Girardi-Rossi].
- 52. Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1859: Giovanni Corsi (CO); Maria Lafon (FA); Emilio Pancani (CR); Teresina Mistrali (BE); Cesare Della Costa (MA); Orsola Bignami (LI); Gaetano Archinti (AL). [Libretto; Melisi 881; Tintori].

Nota dell'Autrice: la *Fausta* di Donizetti ha dovuto attendere il 27 novembre 1981 per essere riproposta in prima mondiale moderna al Teatro dell'Opera di Roma (sovrintendente Roman Vlad e direttore artistico Gioacchino Lanza Tomasi), nell'interpretazione di: Renato Bruson (CO); Raina Kabaiwanska (FA); Giuseppe Giacomini (CR); Giuseppina Dalle Molle (BE); Luigi Roni (MA); Ambra Vespasiani (LI); Tullio Pane (AL); direttore Daniel Oren.

Fonti e bibliografia della Cronologia teatrale

[Basso]

Cronologia teatrale comparata, a cura di Alberto Basso, in *Il Teatro Regio di Torino 1740-1990. L'arcano incanto*, Milano, Electa, 1991, pp. 55-74.

[BINI-COMMONS]

Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva, a cura di Annalisi Bini e Jeremy Commons, Milano, Skira, 1997.

[Black]

JOHN BLACK, *Donizetti's Operas in Neaples 1822-1848*, London, The Donizetti Society, 1982.

[CAVALIERE]

Libretti per musica dell'Ottocento nella Biblioteca Universitaria di Padova, a cura di Lia Cavaliere, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.

[CHITI-MARRI]

ROSSANA CHITI-FEDERICO MARRI, *Testi drammatici per musica della Biblioteca Labronica di Livorno*, «Quaderni della Labronica» 56, febbraio 1994.

[Ciarlantini 1999]

Paola Ciarlantini, *Il percorso biografico-artistico di Clorinda Corradi Pantanelli, "musa" di Carlo Leopardi,* in *Cantante di Marca*, Atti del Convegno (Macerata, Teatro Lauro Rossi, 12-14 novembre 1999), a cura di Giorgio Gualerzi, numero monografico di «Quaderni Musicali Marchigiani» 10/2003, pp. 73-81.

[CIARLANTINI-TOSTI CROCE]

MAURO TOSTI CROCE-PAOLA CIARLANTINI, La fabbrica delle meraviglie. Il teatro delle Muse nelle carte d'archivio, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2011, CD allegato con cronologia della programmazione d'opera e di prosa.

[Comuzio]

Ermanno Comuzio, *Il Teatro Donizetti*, Bergamo, Lucchetti Editore, 1990.

[CONATI]

MARCELLO CONATI, L'opera in musica nei teatri marchigiani (1770-1859), in Luoghi e repertorio del *teatro musicale nelle Marche*, a cura di Marco Salvarani e Flavia Emanuelli, Roma, Fratelli Palombi Editori, 2000, pp. 97-144.

[Danzuso-Idonea]

Domenico Danzuso-Giovanni Idonea, *Musica, Musicisti e Teatri a Catania*, Palermo, Publisicula Editrice. 1985.

[Durante 1981]

SAVERIO DURANTE, saggio per la prima mondiale moderna di *Fausta*, programma di sala, Teatro dell'Opera di Roma, stagione lirica 1981-1982.

[Durante 1987]

Saverio Durante, *Fausta, oggi* in *Donizetti e il suo tempo*. Bergamo, Comune di Bergamo, 1987, pp. 69-79: 70.

[Fabbri-Verti]

PAOLO FABBRI-ROBERTO VERTI, Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857, Reggio Emilia, Teatro Municipale Valli, 1987.

[FORLANI]

Maria Giovanna Forlani, *Il Teatro Municipale di Piacenza (1804-1984)*, Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1985.

[GIRARDI-ROSSI]

MICHELE GIRARDI-FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli Spettacoli 1792-1936*, Venezia, Albrizzi, 1989.

[Iovino]

I palcoscenici della lirica. Cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felice, a cura di Roberto Iovino, et al., Genova, Sagep, 1993.

[Leone]

GUIDO LEONE, L'Opera a Palermo dal 1653 al 1987, Palermo, Publisicula Editrice, 1987.

[Libretto]

Libretti originali degli allestimenti (collezione privata Giuseppe Martelli).

[Manferrari]

Umberto Manferrari, *Dizionario universale delle opere melodrammatiche*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1954.

[Melisi]

Francesco Melisi, Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli. Catalogo dei libretti per musica dell'Ottocento (1800-1860), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1990.

[Moreau]

MARIO MOREAU, O Teatro de S. Carlos. Dos Seculos de Historia, Lisbon, Hugin Editores, 1999.

[PIRATA]

«Il Pirata», 22 ottobre 1841.

[Raimondi]

SILVIA RAIMONDI, Oltre il Velario. Fantasmi di palcoscenico al Teatro Coccia di Novara, Milano, Silvana Editoriale, 1993.

[SALVARANI]

Le Muse. Storia del teatro di Ancona, a cura di Marco Salvarani, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2002, pp. 80-122.

[TAL]

«Teatri, arti e letteratura», annate teatrali 1832-1840, nn. 411-829.

[Tintori]

Cronologia: opere-balletti-concerti 1778-1977, a cura di Giampiero Tintori, in Duecento Anni di Teatro alla Scala, Gorle, Grafica Gutenberg, vol. 1, 1979.

[Trezzini]

Lamberto Trezzini, *Due secoli di vita musicale.* Storia del Teatro Comunale di Bologna, Bologna, Edizioni ALFA, 1987.

ABSTRACT – For his opera Fausta, Donizetti utilized a libretto by Domenico Gilardoni to which he made contributions and adjustments of his own due to the sudden death of the lyricist. This work had its successful premiere at the San Carlo Theatre in Naples on 12 January 1832. The literary source of Fausta's libretto has never been ascertained, and even William Ashbrook in his indispensable opus magnum on Donizetti describes the literary source as "not identified" [Torino, EDT, 1987, p. 305]. During my research on the Bolognese periodical "Teatri, arti e letteratura" (1824-1863) a review of an 1834 (late carnival season, performance of Fausta at Palermo's Carolino Theatre) caught my attention because the critic markedly indicated the literary source of the opera's libretto. As I double checked this information more evidence emerged corroborating it. The reason for the inability of finding a source for Gilardoni's libretto until my recent finding is due to the nature of the source itself. In fact, the librettist utilized a story from the socalled "extemporaneous tragic theatre", a genre that enjoyed great popularity until the 1830s. The demand stemmed from organizers of recitals ("Accademie") held in private salons and clubs as well as theatres by some well-known and popular extemporizer. This paper examines the literary source of Fausta which has now been clearly identified in Crispo, a tragedy improvised by Tommaso Sgricci on 3 November 1827, at an enthusiastically received recital held in Arezzo, his adopted hometown. The shorthand trascription of Sgricci's Crispo was printed the following year at Arezzo. While the libretto's source has now been positively identified, it has also prompted me to research and examine this type of repertory, its circulation, its fruition modalities, and the contemporary aesthetic opinion about this genre. Although extemporized tragic poetry is a stimulating subject, it regretfully has received scanty attention as witnessed by the limited information and bibliography on the subject.

Federico Moretti (1769-1839) e le diverse redazioni del *Metodo per chitarra*

Scelte editoriali e formazione del chitarrista-compositore tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo*

Antonio Dell'Olio

Il presente contributo intende evidenziare il ruolo decisivo svolto dal chitarristacompositore Federico Moretti nello sviluppo della didattica chitarristica in un periodo segnato da un febbrile interesse editoriale verso la produzione di metodi strumentali. L'indagine è qui circoscritta all'ambiente italiano e spagnolo entro cui Moretti operò tra la fine del XVIII e il primo XIX secolo. Troppo a lungo la vicenda biografica ed artistica del conte Moretti è stata ricondotta allo stereotipo del musicista-militare e del didatta che per primo introdusse l'uso sistematico dell'anulare negli arpeggi della mano destra. ¹

Sin dalla seconda metà del Settecento la chitarra visse una fase di transizione segnata dalla coabitazione di più modelli organologici: accanto alla tradizionale chitarra a cinque cori, si affermò la chitarra a cinque corde semplici, a sei corde o modelli 'alla moda' come la *lyre-guitare*. ² Se da una parte tale sperimentalismo organologico fu tenacemente perseguito dalla liuteria spagnola e napoletana, dall'altra fu Parigi a

^{*} L'articolo riproduce in una nuova veste editoriale i materiali e le idee provenienti dalla mia tesi di diploma biennale di II livello in chitarra: *Il* Metodo per chitarra di Federico Moretti e la formazione del chitarrista-compositore, Conservatorio di musica "N. Piccinni" di Bari, Anno Accademico 2009-2010, relatore maestro Vito De Caro.

^{1 -} Cfr. Mario Dell'Ara, Manuale di storia della chitarra ad uso dei conservatori e delle scuole di musica, I: La chitarra antica, classica e romantica, Ancona, Bèrben, 1988, p. 77.

^{2 -} Cfr. Enrico Allorto, *L'organologia*, in *La chitarra*, a cura di Ruggero Chiesa, Torino, EDT, 1990, pp. 1-96: 6-17.

ricoprire un ruolo centrale nell'affermazione di un mercato editoriale musicale consistentemente segnato dalla pubblicazione di metodi strumentali: pensiamo per la chitarra ai celebri metodi di Giacomo Merchi (1761 e 1777),³ Pierre-Jean Baillon (1781),⁴ Francesco Alberti (1786)⁵ e Trille Labarre (1793 e 1794).⁶

1. Le fonti

Gran parte dell'attività musicale di Moretti fu rivolta all'opera teorico-didattica, come rivela il cospicuo *corpus* di composizioni sinora rinvenute. L'elenco di tali fonti comprende: un volume manoscritto di *Lezioni*; cinque edizioni del *Metodo*, pubblicate tra Madrid e Napoli; un saggio in spagnolo sull'uso del setticlavio; la traduzione in spagnolo del *Trattato di contrappunto fugato* di Angelo Morigi (1725-1801), pubblicato postumo dal suo allievo Bonifacio Asioli intorno al 1815.⁷

L'elenco qui di seguito riportato fornisce in forma breve il titolo di ogni singola opera con i relativi riferimenti editoriali; segue la trascrizione del titolo proprio e, tra parentesi, la localizzazione dei volumi:⁸

Prime lezioni per chitarra. Ms., [Napoli, 1786]

Prime Lezioni / Per Chitarra / Del Dilettante / Sig.r D. Federico Moretti / Proprietà della Litografia Patrelli

[I-Mc, Fondo Noseda, M.30.11];

Principj per la Chitarra. Napoli, Luigi Marescalchi, [1792] Principj per la Chitarra / Composti dal Dilettante / Sig.r D. Federico Moretti. // In Napoli / Presso Luigi Marescalchi, Editore Privilegiato da S. M. (D. G.) [I-Bc, PP.34; I-Nc, 1.6.34; I-Mc, Fondo Noseda, T.39.4];

^{3 -} GIACOMO MERCHI, *Le Guide des écoliers de guitarre*, op. 7, Parigi, chez l'Auteur, 1761; Id., *Traité des agrémens de la musique exécutés sur la guitarre*, op. 35, Parigi, chez l'Auteur, 1777.

^{4 -} Pierre-Jean Baillon, Nouvelle Méthode de Guitarre, Parigi, chez l'Auteur, 1781.

^{5 -} Francesco Alberti, Nouvelle Méthode de Guitarre, Parigi, Camand, 1786.

^{6 -} Trille Labarre, Nouvelle Méthode pour la Guitarre, op. 7, Parigi, 1793; Id., Recuel pour la Guitare ou Leçons graduelment faites pour perfectionner les Écoliers, op. 8, Parigi, Naderman, 1794.

^{7 -} Dal frontespizio del *Trattato* si apprende che fu destinato agli alunni del Regio Conservatorio di Milano e fu in vendita «Presso il negoziante di musica Gio. Ricordi editore del R. Conservatorio, nella contrada di S. Margherita». Sul compositore cfr. Chappell White, ad vocem «Morigi, Angelo», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 1980, XII, pp. 574-575.

^{8 -} L'elenco prevede l'impiego delle seguenti sigle delle biblioteche: I-Baf = Bologna, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica; I-Bc = Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale; I-Mc = Milano, Conservatorio di musica "G. Verdi"; I-Nc = Napoli, Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella"; I-Rc = Roma, Biblioteca Casanatense; I-Tn = Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria; B-Br = Bruxelles, Bibliothèque Royale; E-Mn = Madrid, Biblioteca Nacional; GB-Lbl = London, British Library.

Principios para tocar la guitarra de seis órdenes. Madrid, Imprenta [Gabriele] de Sancha, [1799]

Principios / para tocar la guitarra de seis órdenes, / Precedidos / de los Elementos Generales de la Música / dedicados / a la Reyna Nuestra Señora, / por el capitán D. Federico Moretti / Alférez de Reales Guardias Walonas. / Grabados por Josef Rico. // Se hallarán en Madrid en la libreria de Sancha Calle del Lobo

Contiene:

Elementos Generales de la Música / dedicados / a la Reyna Nuestra Señora, / por el capitán D. Federico Moretti / Alférez de Reales Guardias Walonas. // En Madrid / En la Imprenta de Sancha. / Año de MDCCXCIX. / Se hallara en su librria [!], Calle del Lobo

[E-Mn, M/40; GB-Lbl, M.e.375.e];

Metodo per la Chitarra a sei corde con gli Elementi Generali della Musica. Napoli, Stamperia Simoniana, [1804]

Metodo / Per la Chitarra a sei corde / Con gli Elementi Generali della Musica / Composto e dedicato / A Sua Maestà La Regina di Spagna / dal Sig.r D. Federico Moretti / Capitano degli Eserciti / Ed Alfiere delle Reali Guardie Wallone di S. M. C. / Terza Edizione. / Tradotta dallo Spagnolo e dallo stesso Autore accresciuta di Scale, Accordi, Arpeggi a quattro dita etc. // In Napoli / Si vende alla Calcografia al Gigante N. 19 / Op. Prima Incisa da Gius. Amiconi Nap. Pr. Duc. 2.40 Contiene:

Principj / per la / chitarra a sei corde. // Napoli MDCCCIV. / Nella Stamperia simoniana. / Con licenza de' Superiori;

Elementi Generali | della Musica | o sia | Grammatica musicale ragionata. || Napoli MDCCCIV. | Nella Stamperia simoniana. | Con licenza de' Superiori

[I-Mc, Fondo Noseda, T.39.1; I-Mc, Fondo Noseda, T.39.2; I-Nc, 69.8.69(39)];

Principios para tocar la guitarra de seis órdenes. Madrid, Imprenta de Sancha, [1807]

Principios / para tocar la guitarra de seis órdenes, / Precedidos / de los Elementos Generales de la Mósica / dedicados / a la Reyna Nuestra Señora, / por el capitán D. Federico Moretti / Alférez de Reales Guardias Walonas. / Grabados por Josef Rico. // Se hallarán en Madrid en la libreria de Sancha Calle del Lobo

Contiene:

Elementos Generales de la Música / dedicados / a la Reyna Nuestra Señora, / por el capitán D. Federico Moretti / Alférez de Reales Guardias Walonas. // En Madrid / En la Imprenta de Sancha. / Año de MDCCCVII. / Se hallara en su librria [!], Calle del Lobo

[E-Mn, M/1846; I-Tn, Foà Foà.69];

Gramática razonada musical. Madrid, Imprenta de Indalecio Sancha, 1821 Gramática razonada / musical / compuesta en forma de diálogos / para los principiantes, / por / Don Federico Moretti, / brigadier de los ejércitos nacionales, caballero / de la nacional y militar order de San Hermene/gildo &c., académico filarmonó-

nico de Bolo/nia, individuo de varias sociedades y / cuerpos literarios. // Madrid / Imprenta de I. Sancha. / 1821

[I-Baf, FA2 TH B 61; E-Mn, M/2145];

Sistema uniclave. Madrid, Imprenta de Indalecio Sancha, 1824

Sistema / uniclave / ó Ensayo / sobre uniformar las claves de la mósica, / subjetándolas á una sola escala. / Dedicado / a la Académia Filarmónica de Bolonia. / Por su individuo / el caballero don Federico Moretti. // Madrid. / Imprenta de I. Sancha. / 1824 [E-Mn, M/3643; B-Br, Fétis 5.876 A MUS; I-Bc, 0.94; I-Rc, Fondo Baini];

ANGELO MORIGI, *Tratado del contrapunto fugado*. Madrid, [Imprenta de Sancha, 1831]

Tratado del contrapunto fugado escrito en italiano por el maestro Ángel Moriggi: dado a luz y dedicado a los alumnos del Real e Imperial Conservatorio de Música de Milán por Bonifacio Asioli; traducido al español por el Conde de Moretti [E-Mn, M.FOLL/98/26].

2. La vicenda biografica e la formazione musicale di Moretti

Sulla biografia completa del conte Moretti si rimanda alle recenti indagini condotte dalla musicologa spagnola Ana Carpintero Fernández,⁹ fornendo in questa sede solo alcuni riferimenti utili a cogliere la poliedrica vicenda artistica del musicista.

La famiglia Moretti vantava nobili origini toscane. ¹⁰ Nel 1761 il padre, Pietro, si stabilì a Napoli per motivi commerciali. Fu qui che il 22 gennaio 1769 nacque Federico. ¹¹

^{9 -} Ana Carpintero Fernández, *Federico Moretti (1769-1839). I. Vida y obra musical*, «Nassarre» 25, 2009, pp. 109-134; Id., *Federico Moretti, un enigma decifrado*, «Anuario musical» 65, 2010, pp. 79-110. Le ricerche della studiosa integrano ed aggiornano, soprattutto in riferimento alla carriera militare, quanto riportato sul musicista in Franco Poselli, *Federico Moretti e il suo ruolo nella storia della chitarra*, «Il Fronimo» 4, 1973, pp. 11-19; Dell'Ara, *Manuale di storia* cit., p. 77. Alcune notizie su Moretti sono indirettamente ricavabili dagli studi condotti sul fratello Luigi, noto chitarrista. Cfr. Massimo Agostinelli-Danilo Prefumo, *Il conte Luigi Moretti*, «Il Fronimo» 148, 2009, pp. 16-29.

^{10 -} Lo stemma nobiliare prevedeva una «fascia d'azzurro caricata da un monte di tre cime d'oro e accompagnata in campo da una testa di moro di profilo, attortigliata d'argento, e sormontata da tre stelle d'oro male ordinate, ed in punta da tre bande di rosso». Cfr. VITTORIO SPRETI, ad vocem «Moretti», in *Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana* [...], promossa e diretta dal marchese Vittorio Spreti, 6 voll., Milano, 1931, IV, pp. 702-703.

Sul frontespizio del *Diccionario Militar español y francés*, scritto da Federico Moretti (Madrid, Imprenta Real, 1808), l'autore esibisce il titolo di «conte».

^{11 -} Il battesimo fu celebrato il giorno successivo presso la chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista dei Fiorentini a Napoli. Cfr. CARPINTERO FERNÁNDEZ, *Federico Moretti, un enigma* cit., p. 81.

A maggio 1794 il giovane musicista abbandonò Napoli, allarmato dalla dilagante diffusione dei "club dei giacobini", trovando riparo a Madrid. Due anni dopo si arruolò come straniero nel corpo speciale dell'esercito delle *Guardie Valloni*, al servizio della Regina di Spagna. Negli anni 1808-1817 partecipò attivamente e valorosamente alla guerra di indipendenza spagnola per la liberazione del paese dalle truppe napoleoniche, fino a ricoprire il più alto rango militare: quello di maresciallo del campo. ¹² Le sue competenze linguistiche, comprendenti la conoscenza dell'italiano, dello spagnolo, del portoghese, del francese e dell'inglese, gli valsero l'affidamento di delicate missioni diplomatiche. A partire dal 1816 si stabilì definitivamente a Madrid fino all'anno del suo decesso avvenuto il 17 gennaio 1839.

La ricostruzione della formazione musicale di Moretti resta ancora piuttosto lacunosa. ¹³ Durante la permanenza a Napoli nel 1779 il tenore irlandese Michael Kelly (1762-1826) annotò nelle sue *Reminiscences* di aver frequentato la casa di Rosa Cascione, madre di Federico, definendola «an excellent judge of music, and a good singer and performer on the piano-forte» ¹⁴ e di aver incontrato più volte in quella casa il celebre Cimarosa.

Nelle diverse edizioni del Metodo per chitarra Moretti fornisce un accenno al suo insegnante di musica, il romano Girolamo Masi. Nonostante il tono encomiastico impiegato, del musicista al momento sappiamo solo che nel 1780 entrò a far parte della *Congregazione dei musici di Santa Cecilia* e che morì nel 1807. Moretti lo definisce «mi Maestro de contrapunto», precisando nei suoi *Elementi Generali della musica* del 1804:

Al Sig. D. Girolamo Masi Romano celebre Sonatore di Pianoforte, ed uno de' migliori compositori del giorno d'oggi, ho dovuto le mie piccole conoscenze musicali [...]. Devo all'amicizia questo pubblico testimonio della mia gratitudine alle assidue sue cure nell'insegnarmi, e nel rivedere, e correggere i principi di chitarra quando furono stampati per la prima volta in Napoli nell'anno 1792 da Luigi Marescalchi. ¹⁶

^{12 -} Tale qualifica è richiamata anche in una composizione del fratello Luigi intitolata: Corrente per chitarra sola composta e dedicata al Sig. Conte D. Federico Moretti Maresciallo di Campo al servizio di S.E.C. D. Ferdinando VII Cavaliere e Commendatore di vari Ordini dal suo fratello il conte D. Luigi Moretti y Cascione.

Sul *cursus honorum* a cui erano destinati i rampolli delle famiglie aristocratiche si veda anche la vicenda biografica del chitarrista Fernando Sor (1778-1839) in Brian Jeffery, *Fernando Sor. Composer and Guitarist*, London, Tecla, 1995².

^{13 -} Più in generale, sulla formazione musicale in ambiente napoletano si veda Rosa Cafiero, *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il "modello" dei Conservatori napoletani*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» 15/1, 2009, pp. 5-25.

^{14 -} The Reminiscences of Michael Kelly, Londres, Henry Colburn in New Burlington Street, 1826, pp. 49-50.

^{15 -} Cfr. Carpintero Fernández, Federico Moretti (1769-1839) cit., p. 114.

^{16 -} A p. 14 del trattato di teoria del 1804.

È dunque evidente che la formazione del chitarrista avvenne per opera di un pianista. In questo periodo l'interscambiabilità tra i due strumenti dovette essere tutt'altro che infrequente. Sui frontespizi di alcune composizioni per chitarra del secondo Settecento ricorre la dicitura «per chitarra o pianoforte», ¹⁷ secondo una consuetudine adottata anche dallo stesso Moretti. ¹⁸ Dalle biografie dei maggiori chitarristi si apprende che il chitarrista autodidatta normalmente poteva avere alle spalle lo studio del pianoforte (come nel caso di Fernando Sor) o di uno strumento ad arco (come per Luigi e Francesco Molino, Filippo Gragnani o Mauro Giuliani), ¹⁹ tenendo conto che i due percorsi non erano necessariamente alternativi. Proprio nel caso di Moretti si ha notizia attraverso gli appunti di viaggio del barone Andrew Thomas Blayney (1814) che facesse parte dell'orchestra dell'Opera di Palermo. ²⁰ A ulteriore precisazione, Mariano Soriano Fuertes nell'*Historia de la música Española* (1859) lo definisce «gran tocador de violoncello [...] y violoncellista de la cámera de Su Majestad». ²¹

^{17 -} Tale dicitura ricorre per esempio in due composizioni manoscritte in I-Nc (coll.: 30.1.12) composte da Nicola Lorenzo, musicista pressoché sconosciuto, coevo di Moretti: Canone a due voci per moto contrario coll'accompagnamento di Pianoforte o chitarra e N. 1. Duettino in Canone alla quinta per Soprano e Contralto coll'accompagnamento di Pianoforte o Chitarra.

^{18 -} È il caso della Primera colección de canciones españolas para piano-forte y guitarra, [s.n.t.] (E-Mn, M/1955.12); Boleras atiranadas con acompañamiento de piano forte y guitarra, [s.n.t.] (E-Mn, M/241.18); Boleras del sonsonete con acompañamiento de piano forte y guitarra. Estractados de la sinfonía característica española del Maestro Mercadante, [s.n.t.] (E-Mn, M/1525.30); Boleras de las habas verdes con acompañamiento de piano forte y guitarra. Compuestas espresamente y dedicadas a Don Francisco Xavier Mercadante por su amigo D.F.M.C., [s.n.t.] (E-Mn, M/1525.31); Collección general de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano forte y guitarra. [Madrid], En la Calcografía de B. Wirmbs, [s.d.] (E-Mn, M/1525.15-21); Nueba colección de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano forte y guitarra. Se hallará en el almacén de música de Hermoso, Mintegui, Carrafa [E-Mn, MC/4199); Doce Canciones. London, [ca. 1812; E-Mn, M/3936].

^{19 -} Sull'argomento si registra l'assenza di indagini documentarie. Sulle biografie di singoli chitarristi cfr. Dell'Ara, *Manuale di storia* cit., p. 80, 85, 92; Id., *Luigi, Valentino e Francesco Molino*, «Il Fronimo» 50, 1985, pp. 14-43; Thomas Fitzsimons Heck, *Mauro Giuliani, virtuoso, guitarist and composer*, Columbus, Orphee, 1995; Massimo Agostinelli-Carlo Mascilli Migliorini, *Filippo Gragnani (1768-1820). Una ricostruzione biografica*, «Il Fronimo» 102, 1998, pp. 13-24.

^{20 -} Andrew Thomas Blayney, *Narrative of a forced journey through Spain and France: as a prisoner of war in the years 1810-1814*, Londres, Kerby, 1814, pp. 29-30.

^{21 -} MARIANO SORIANO FUERTES, *Historia de la música Española, editada en cuatro volúmenes,* Madrid, El Autor, 1859, IV, pp. 211-212. La notizia è anche fornita in Philip J. Bone, *The Guitar and Mandolin,* Londra, Schott & C., 1954, p. 244.

3. Le Prime Lezioni per chitarra

La datazione di questo manoscritto si ricava dalla *Prefazione* ai *Principj* del 1804 in cui si afferma:

L'opera che presento al publico col titolo *Principj per la Chitarra a sei cor-de* è il risultato di varie appuntazioni, che nell'anno 1786 feci per mio proprio uso, e per stabilire a me stesso un metodo, non avendo fin a quell'epoca ritrovato alcuno, che avesse potuto guidarmi alla conoscenza di quell'istrumento. La scala, gli accordi ec. che nascevano a misura delle mie indagini, e che procurava mettere in un ordine metodico per quanto me lo permettevano le mie musicali cognizioni, formarono un piccolo volume manoscritto. Indotta da miei amici [...] non potei dispensarmi dal dar loro alcune copie di esso, e che passate poi in potere de' copisti, si moltiplicarono talmente, e con tanta quantità di errori, che io stesso ne vidi con mio rincrescimento non piccol numero in alcune Città d'Italia sotto il nome di varj autori. 22

L'assenza di metodi per la chitarra nel mercato editoriale italiano senz'altro favorì l'intento di Moretti di avocare a sé il primato in questo settore, destinando alla stampa napoletana materiali didattici solitamente affidati alla circolazione in forma manoscritta. ²³ Con ogni probabilità, la necessità di controllare la dilagante circolazione del manoscritto del 1786 avrebbe spinto Moretti a depositarlo nelle mani di un editore, secondo quanto si evince dall'indicazione postuma presente sul frontespizio: «Proprietà della Litografia Patrelli». Annibale Patrelli fu un editore e copista attivo a Napoli nel primo ventennio dell'Ottocento. Gli fu riconosciuto il merito di avere per primo introdotto il metodo litografico nel Regno delle due Sicilie e di aver tenuto in attività svariati torchi litografici. ²⁴

Il manoscritto è composto da quattordici carte e contiene un numero complessivo di ventisei *lezioni*, di lunghezza variabile tra le sette e le diciotto misure. Moretti propone, spaziando su tre posizioni al manico, esercizi finalizzati prevalentemente all'impiego di varie formule d'arpeggio, partendo dal presupposto espresso nella *Prefazione* ai *Principj per la chitarra* del 1792 che: «Una delle proprietà, che distinguono la Chitarra è quella di eseguire li Accordi, [rendendolo] uno degli Istrumenti più proprj ad accompagnare un canto». ²⁵

^{22 -} A p. 2 della Prefazione ai Principj.

^{23 -} Sulla diffusione di musica e metodi in forma manoscritta cfr. BIANCA MARIA ANTOLINI, *Editori, copisti, commercio della musica in Italia: 1770-1800*, «Studi musicali» 18/2, 1989, pp. 272-375: 351.

^{24 -} Cfr. Rosa Cafiero, ad vocem «Patrelli, Annibale» in *Dizionario degli editori musicali italiani.* 1750-1930, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2000, pp. 258-259.

^{25 -} A p. 4 dei *Principj* del 1792.

4. I Principj per la Chitarra a cinque corde (1792)

Il Metodo presenta un elegante frontespizio raffigurante l'immagine del dio Apollo che lascia la lira per suonare la chitarra (figura 1). Lo sguardo del dio-musico è rivolto verso un libro di musica in tutto simile, per formato ed elementi decorativi, ai *Principj per la Chitarra* di Moretti. L'immagine fornisce, inoltre, utili informazioni sul posizionamento dello strumento: l'appoggio è sulla coscia destra; l'anulare e il mignolo della mano destra sono posizionati sulla tavola armonica; il braccio e la mano sinistra compiono un ampio arco per l'attacco delle corde sulla tastiera.

Il metodo fu edito nel 1792, anche se l'anno di stampa si ricava dal *Prólogo* all'edizione spagnola del 1799: «Á mi regreso á Nápoles me reduxo á dar á luz mis *Principios de Guitarra*, aumentandolos considerablemente y perfeccionandolos quanto pude; y en el año de 1792 se imprimieron por la primera vez en la Imprenta de Música de Luis Marescalchi». ²⁶

Per il suo progetto Moretti si affidò ad un editore di grande competenza e in grado di fornire una distribuzione su vasta scala: Luigi Marescalchi, editore-musicista giunto a Napoli dopo una precedente attività editoriale in società con Canobbio a Venezia. Dopo anni di stasi, a partire dal 1785 si avviò a Napoli una regolare attività editoriale musicale con la «Calcografia Filarmonica» di Marescalchi che, grazie a un privilegio concessogli da re Ferdinando IV, poté operare indisturbato nella capitale del Regno, detenendo il monopolio editoriale in quanto «Editore Privilegiato di S. M.». ²⁷

Nella *Prefazione* ai *Principj* Moretti precisa che il metodo era destinato a coloro che già conoscevano la musica, esistendo «una infinità di trattati di già comparsi, quali si trovano presso l'Editore». ²⁸ In realtà, la vicenda è meglio chiarita nell'edizione del 1804, in cui Moretti accenna ad un progetto editoriale di Marescalchi intenzionato a pubblicare uno «studio [di teoria musicale] estratto da migliori Autori», che però non ebbe mai seguito, forse per l'esilio dell'editore da Napoli in concomitanza con gli eventi rivoluzionari del 1799.

^{26 -} A p. V dei Principios.

^{27 -} Cfr. Luca Aversano, ad vocem «Marescalchi, Luigi» in *Dizionario degli editori* cit., pp. 220-223.

^{28 -} A p. 4 della *Prefazione* ai *Principj* del 1792.

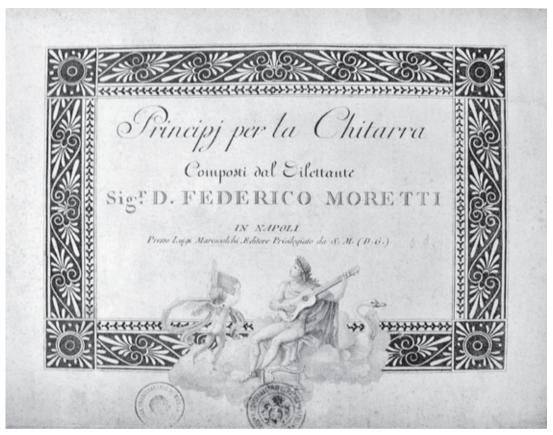


Figura 1: frontespizio dei Principi per la Chitarra (Napoli, Marescalchi, 1792).

5. I *Principj per la Chitarra a sei corde* ovvero le edizioni del 1799, 1804 e 1807

Con ogni probabilità, l'ampio raggio di diffusione editoriale delle pubblicazioni di Marescalchi agevolò la circolazione del Metodo di Moretti fino in Spagna, tanto che l'autore nel *Prólogo* all'edizione spagnola del 1799 affermò che su ripetuta istanza «de muchos amigos he potido resolverme á darlos á la prensa traducidos y acomodados para la *guitarra de seis órdenes*». ²⁹ Il metodo fu pubblicato a Madrid presso l'editore Gabriel de Sancha (1747-1820), figlio del più noto stampatore Antonio. La sua attività si svolse dal 1790 fino alla morte, nel 1820, quando l'officina e la libreria, ubicate in *Calle del Lobo*, passarono al figlio Indalecio. I Sancha non furono editori di musica, tanto che sul frontespizio del metodo si legge che le tavole musicali furono incise da Josef Rico. ³⁰ Quanto alla distribuzione, nel *Catálogo de los libros que se hallan en la librería de Sancha* (Madrid, Sancha, 1806) si precisa: «Se halla en dicha librería un turtido completo de música vocal é instrumental, métodos & c.». ³¹

Rispetto alla versione del 1792, la seconda edizione del metodo si presenta più ampia «á fin de facilitar al principiante todos los caminos mas cortos», ³² inserendo la sesta corda, settantadue scale diatoniche, centoquaranta combinazioni di arpeggi. Il successo del metodo portò, secondo una formula ben consolidata nel mercato editoriale, ad una riedizione dello stesso nel 1807 con l'impiego delle medesime tavole il-lustrative.

Tra il 1802 e il 1804 Moretti soggiornò a Napoli in virtù di una licenza militare: risale proprio a questo periodo la pubblicazione presso l'editore napoletano De Simone della terza edizione del metodo (1804). Sostanzialmente l'impianto resta quello dell'edizione spagnola per «facilitare alli principianti i mezzi di conoscere a fondo la musica, e la chitarra». A

Rispetto alle diciassette tavole previste nei *Principj* del 1792, le tre edizioni per la chitarra a sei corde contano ben venticinque tavole, suddivise in cinque specifiche sezioni: le *scale*, gli *accordi*, le *cadenze*, le *risoluzioni delle settime diminuite* e gli *arpeggi*. Gli indiscutibili meriti assegnati allo studio degli arpeggi hanno per lungo tempo eclissato le restanti sezioni del Metodo, non meno rilevanti sul piano metodologico.

^{29 -} A p. V dei Principios.

^{30 -} Una ricostruzione bio-bibliografica della vicenda editoriale spagnola è visionabile in Anto-NIO RODRIGUEZ MOŃINO, *Historia de los Catálogos de Librería Españoles (1661-1840). Estudio Biblio-gráfico*, Valencia-Madrid, Soler, 1966.

^{31 -} A p. 2 del *Cátalogo*.

^{32 -} A p. 1 dell'Esplicacion ai Principios.

^{33 -} Cfr. Maria Rosa Massa, ad vocem «De Simone (Stamperia simoniana)», in *Dizionario degli editori* cit., p. 148.

^{34 -} A p. 3 della *Prefazione* ai *Principi* del 1804.

La tecnica morettiana delle scale si basa sull'esecuzione di scale diatoniche, cromatiche e per ottave. Tutte le dodici scale di modo maggiore e minore sono scritte in moto ascendente nelle tre posizioni previste da Moretti per la ripartizione della tastiera dello strumento.³⁵

All'argomento degli accordi sono destinate cinque tavole in cui si illustrano nelle tre posizioni del manico gli accordi considerati indispensabili per la formazione di un chitarrista: le triadi maggiori e minori, le settime di dominante, gli accordi "equivalenti" (o omofoni) e le settime diminuite (figura 2).

Altrettanto interessante risulta la sezione dedicata allo studio delle cadenze miste in tutte le tonalità maggiori e minori (figura 3), necessarie affinché il principiante sia «in istato di accompagnare qualunque canto, e suonar tutto ciò che sia proprio della Chitarra». ³⁶

Quanto agli arpeggi, la corposa sezione dedicata dall'autore a questo argomento fu sottoposta a continui rimaneggiamenti passando dalle centoquaranta combinazioni nell'edizione del 1799 alle duecentoventiquattro nel 1804, in conseguenza dell'inserimento di una nuova sezione destinata agli «Arpeggi di quattro dita», con l'impiego dell'anulare. La celebre tecnica degli arpeggi di Moretti prevede combinazioni da tre a dodici note in Do maggiore, con la possibilità di poterli «applicare a tutti i tuoni e modi, ed in qualunque delle trè posizioni».³⁷

Nell'*Appendice* si fornisce una breve traccia delle ricorrenze rinvenute tra le formule d'arpeggio del *Metodo* e le *Lezioni per chitarra* del 1786.

^{35 -} Ogni posizione prevedeva un'estensione di cinque tasti, tenuto conto che la chitarra dell'epoca era di minori dimensioni rispetto al modello organologico sviluppatosi nel corso dell'Ottocento, per un totale di quindici tasti.

^{36 -} A p. 8 della Prefazione ai Principj del 1804.

^{37 -} *Ivi*, p. 9.

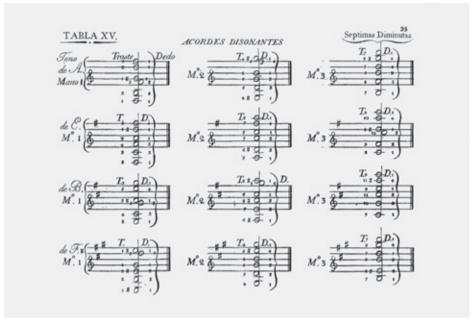


Figura 2: tavola degli accordi di settima diminuita nei Principios (1799).



Figura 3: tavola delle cadenze nei Principj (1804).

6. I trattati di teoria

Le tre edizioni dei *Principj* per la chitarra a sei corde sono precedute da un trattato di teoria musicale intitolato gli *Elementi Generali della Musica o sia Grammatica musicale ragionata*, con veste tipografica autonoma, in quanto non necessariamente destinato al solo pubblico dei chitarristi. Il trattato si articola in due parti e contiene in appendice otto tavole illustrate. Nell'*Introduzione* all'edizione del 1804 Moretti spiega le ragioni di questa pubblicazione:

Nella prima Edizione di questi Principi per la Chitarra non parlai della parte scientifica della Musica, poiché in quel momento lo stesso Editore, Luigi Marescalchi, formava uno studio della medesima estratto da migliori Autori, e che si era proposto dare alla luce; ma quando mi decisi a nuovamente ristampare questa mia opera in lingua Spagnola, accomodata per la Chitarra a sei corde mi viddi nella necessità di formare anche una Grammatica Musicale, non essendovi in Spagna alcuna opera Elementare Moderna di questa scienza. In questa terza Edizione ho creduto dover ancora aggiungervi gli Elementi della Musica, poiché non essendo stata data alla pubblica luce l'opera dal Marescalchi intrapresa, mancava un libro metodico Elementare. 38

La prima parte del trattato riguarda la lettura musicale ed è strutturata in cinque articoli (le *Note o Segni armonici*, le *Figure o Segni di valore*, le *Chiavi o Segni di relazione*, i *Tempi o Segni di Misura* e gli *Accidenti o Segni di alterazione*); la seconda parte fornisce i principi dell'armonia ed è strutturata in sette articoli (l'*Ottava*, gli *Intervalli*, i *Modi*, gli *Accordi*, le *Cadenze*, la *Spiegazione de' nomi delle note*, il *Basso numerato*). Chiarito il carattere «meramente elemental» del lavoro, Moretti segnala a tutti coloro che «han pasado los límites de simples lectores» ³⁹ lo studio di alcuni trattati, di cui è fornita traccia nella Tavola 1. L'elencazione è utile a comprendere le fonti trattatistiche maggiormente in circolazione all'epoca e la geografia editoriale ad essa associata.

L'approccio scientifico ed enciclopedico alla disciplina teorica è qui risolto privilegiando la formula precettistica, più tipica della manualistica, come dimostrano i diversi esercizi assegnati ai lettori che si approcciano per la prima volta allo studio della musica.

^{38 -} A p. 3 dell'Introduzione agli Elementi Generali della musica.

^{39 -} A p. VI dei Principios (1799).

^{40 -} Ecco alcuni esempi di esercizi previsti negli *Elementi Generali della musica* (pp. 6-7): «Conosciuta la Scala di Violino, e la collocazione delle sue note tanto negli righi, e spazj fissi, come accidentali, noterà il principiante in un pentagramma varie note a sua volontà procurando mescolare le tre ottave di essa Scala, e dopo segnerà sotto di ogn'una di esse note la lettera iniziale che le spetta»;

Nel trattato di Moretti il perseguimento di un obiettivo concreto, come la lettura delle note musicali, si associa costantemente al bisogno di codificazione degli *elementi generali della musica* nell'intento di definire una *grammatica musicale*.

Il successo del trattato si accompagnò all'invito da parte di alcuni maestri di musica a realizzare un nuovo sussidio didattico. Già nel 1807 Moretti aveva provveduto alla realizzazione del suo secondo trattato di teoria, la *Gramática razonada musical*, che, per il sopraggiungere della guerra, fu pubblicato presso l'editore Sancha solo nel 1821. Probabilmente, esigenze di formalismo stilistico indussero Moretti a ricorrere alla più tradizionale formula del dialogo tra maestro e alunno in quanto, afferma nell'avvertimento *Al Lector*: «El método narrativo que habia usado en los citados elementos no era el mas propio para facilitar la enseñanza; pues que no escusaba á los maestros el trabajo de una minuciosa esplicacion». ⁴¹

Tra le opere di teoria musicale va menzionato anche il *Sistema uniclave ó Ensayo sobre uniformar las claves de la música subjetándolas á una sola escala*, abbozzato dall'autore nel 1805 e pubblicato a Madrid nel 1824. Il saggio, dedicato all'Accademia Filarmonica di Bologna, di cui Moretti fu membro a partire dal 1804, ⁴² sottopone all'attenzione del consesso un'ipotesi di riforma del sistema del setticlavio impiegando le tre chiavi di violino, tenore e basso solo per indicare rispettivamente le tre estensioni della voce umana (acuta, media e grave), cantando tutto in chiave di Sol. ⁴³

[«]Il principiante che desidera accostumarsi a trasportare a prima vista, prenderà un solfeggio qualunque, e dopo averlo cantato nella sua Chiave, lo ripeterà in qualsivoglia altra delle restanti chiamando le note col nome che loro spetta, e cantandole nel tono che loro corrisponde»; «Lo studente deve imparare bene a memoria la divisione progressiva delle sette figure nel tempo perfetto».

^{41 -} A p. V della *Gramática razonada musical*.

^{42 -} Nell'adunanza del 26 aprile 1804 il Consiglio Accademico bolognese formalizzò l'ingresso tra i suoi membri di Moretti con la seguente motivazione: «Il Cittadino Presidente medesimo tutti li Cittadini radunati, di unanime consenso, ed ad alta voce lo hanno acclamato e con ciò aggregato a questa nostra Accademia nella classe predetta [degli Onorari quali Compositore di Pezzi Instrumentali], ordinando che le sia spedita la solita Patente [di aggregazione]». La notizia è fornita in Agostinelli - Prefumo, *Il conte* cit., p. 21.

^{43 -} A p. 6 del *Sistema uniclave* si legge: «Este opuscolo se dirige á demostrar la inecesidad de las siete claves musicales, y la utilidade reducirlas y fijarlas á tres solamente; sujetas todas á la escala de sol segunda linea».

Tavola 1: elenco delle fonti bibliografiche citate nel Metodo di Moretti.

Autore	Titolo	Edizione	Annotazioni
KIRCHER, Athanasius	Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni	Roma, Francesco Corbelletti, 1650	
RAMEAU, Jean Philippe	Traité de l'Harmonie réduite à ses Principes naturels	Parigi, Jean Baptiste Ballard, 1722	
FUX, Joannes Joseph	Gradus ad Parnassum	Vienna, van Ghelen, 1725	
TARTINI, Giuseppe	Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia	Padova, Giovanni Manfrè, 1754	
DIDEROT, Denis - ALEMBERT, Jean Baptiste Le Rond d'	Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers	Parigi, Fauche-Le Breton-Briasson-Durand- David, 1751-1765	Seconda edizione pubblicata a Lucca dall'editore Giuntini
ROUSSEAU, Jean-Jacques	Dictionnaire de Musique	Parigi, Duchesne, 1768	
MARTINI, Giovanni Battista	Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo	Bologna, Della Volpe, 1774-75	
EXIMENO, Antonio	Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione	Roma, Barbiellini, 1774	
IRIARTE, Tomas de	La música	Madrid, Imprenta Real de Gazeta, 1779	Trattasi di poema
DE LA BORDE, Jean Benjamin	Essai sur la Musique	Parigi, Pierres, 1780	
AZZOPARDI, Francesco	Le musicien pratique	Parigi, Leduc, 1786	
FRAMERY Nicolas-Étienne	Encyclopedie Méthodique	Parigi, Panckoucke, 1791-92	
SALA, Nicola	Regole del contrappunto pratico	Napoli, Stamperia Reale, 1794	

Conclusioni

Le scelte metodologico-didattiche contenute nel metodo per chitarra e nei trattati di teoria di Moretti vanno considerate in rapporto alla richiesta del pubblico di fruitori e alle distinte problematiche del mercato editoriale italiano e spagnolo. 44 La necessità di istituire in Spagna un sistema formativo musicale su base nazionale e avviare una solida editoria musicale si avvantaggiò dell'esperienza e della formazione musicale morettiana che suggerì soluzioni proiettate verso il modello italiano. Infatti nel 1817 Moretti sottopose alla Sociedad Económica Matritense, di cui divenne membro in quell'anno, la proposta di un progetto per la nascita di una calcografia musicale a Madrid. 45 La proposta fu accolta e Moretti rivestì per quattro anni l'incarico di ispettore dello stabilimento, mentre la direzione fu affidata a Bartolomeo Wirmbs, incisore e maestro di musica di origini austriache. 46 Il laboratorio prevedeva la permanenza di quattro alunni spesati di vitto e alloggio, impegnati ad apprendere le tecniche di incisione e stampa musicale. La produzione di questa calcografia musicale, la prima nel suo genere in Spagna, si svolse per un ventennio con grande successo, gettando le basi per la diffusione delle stamperie musicali sul territorio nazionale. Anche in relazione alla nascita di un Conservatorio di musica a Madrid, inaugurato nel 1830, sembrerebbe tutt'altro che marginale il ruolo svolto da Moretti o da altri musicisti stranieri (José Nonó, Melchor Ronzi) trapiantati in Spagna. 47 Moretti, che vantava la qualifica di «Socio dei Reali Conservatori di Musica di Napoli», propose alla Sociedad Económica l'istituzione di un Conservatorio sul modello di quelli napoletani. Lo stesso si adoperò concretamente alla realizzazione di metodi appropriati alla formazione degli studenti. 48

Anche in Italia dove le vicende editoriali, seppur alterne, contavano su una più solida tradizione storica, Moretti seppe intercettare oculatamente la domanda del mercato musicale rivolgendo i suoi interessi verso la didattica chitarristica e la trattatistica svolta in forma di grammatica essenziale. Da un primo spoglio dei metodi strumentali/vocali e dei trattati didattici editi in Italia fino al 1839, anno di morte di Moretti, emerge il formidabile interesse editoriale verso questo specifico repertorio. 49

^{44 -} Per la didattica musicale italiana si veda GIAN LUCA PETRUCCI, *La didattica italiana fra Ottocento e Novecento*, in *Saggi su Leonardo De Lorenzo e la didattica flautistica europea*, a cura di Gian Luca Petrucci, Viggiano, Akiris, 2007, pp. 1-101.

^{45 -} Cfr. Carpintero Fernández, Federico Moretti, un enigma cit., pp. 92-93.

^{46 -} Cfr. Carlos José Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, pp. 62, 189-193; Id., *Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmbs*, «Scherzo» 64, 1992, pp. 133-137.

^{47 -} Cfr. Laura Cuervo, *José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de Música en Madrid*, «Anuario Musical» 67, 2012, pp. 133-152: 134-141.

^{48 -} Si pensi alla traduzione da lui effettuata del *Trattato di contrappunto fugato* di Morigi.

^{49 -} Sulla fenomenologia dell'editoria musicale negli anni in esame si veda in particolare BIANCA MARIA ANTOLINI, Editoria musicale e diffusione del repertorio: 1770-1830, in La cultura del fortepiano.

Al momento, il terminus post quem per definire in Italia l'avvio di un'attività editoriale riguardante la moderna didattica strumentale è il 1741. In quell'anno a Roma fu pubblicata, probabilmente per opera dell'editore Mainardi, la Gramatica di musica. Insegna il modo facile e breve per bene imparare di suonare il violino su la parte di Carlo Tessarini. 50 Il fenomeno editoriale ebbe la sua massima espansione nei primi anni del XIX secolo, grazie anche alla nascita di nuove scuole musicali a Torino, Bologna, Milano, Firenze e Roma. In particolare, la nascita del Conservatorio di musica a Milano nel 1808 si accompagnò alla proliferazione di metodi originali italiani o traduzioni di metodi francesi. ⁵¹ Al 1811 risale il *Metodo pel clavicembalo* di Francesco Pollini edito da Ricordi, adottato dal Conservatorio, e considerato il primo metodo per pianoforte di scuola italiana. 52 L'editore Luigi Bertuzzi, attivo a Milano, provvide a pubblicare brevi metodi strumentali⁵³ preceduti da una comune sezione teorica redatta da Bonifacio Asioli, censore e docente al Conservatorio milanese. ⁵⁴ L'insegnamento degli strumenti a fiato era articolato, secondo una diffusa consuetudine, in una o due classi di ottoni, una di clarinetto e una che riuniva insieme oboe e fagotto. 55 Carlo Gervasoni nella sua Scuola della musica (Piacenza, Orcesi, 1800) sostiene che il flauto si utilizzasse in sostituzione dell'oboe solo per rendere «le espressioni più dolci e più graziose». 56

1770-1830, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 26-29 maggio 2004), a cura di Richard Bösel, Bologna, Ut Orpheus, 2009, pp. 125-150.

^{50 -} Sulle problematiche editoriali del metodo si veda Paola Besutti, La didattica strumentale negli Ospedali veneziani: il ruolo di Carlo Tessarini, in Musik an den Venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert, hsg. von Helen Geyer und Wolfgang Osthoff, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, pp. 237-267: 251. Per un'indagine più ampia sul metodo si veda Paola Besutti-Roberto Giuliani-Gianandrea Polazzi, Carlo Tessarini da Rimini. Violinista, compositore, editore nell'Europa del Settecento, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008.

^{51 -} Una puntuale ricostruzione dei primi anni di vita del Conservatorio è contenuta in Marina Vaccarini Gallarani, *La scuola violinistica di Alessandro Rolla nei primi anni del Conservatorio di Milano*, in *Alessandro Rolla (1757-1841)*, un caposcuola dell'arte violinistica lombarda, Atti del Convegno di studi (Pavia, 4-6 maggio 2007), a cura di Mariateresa Dellaborra, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2010, pp. 209-220.

^{52 -} Cfr. Elena Biggi Parodi, Il "Metodo per clavicembalo" di Francesco Pollini, ossia il primo metodo pubblicato in Italia per pianoforte, «Nuova Rivista Musicale Italiana» XXV/1, 1991, pp. 3-29; Patrizia Florio, La letteratura pianistica italiana nell'editoria milanese della prima metà dell'Ottocento, in Tasti bianchi tasti neri. Pianoforte, organo e attività musicale in Italia nel XIX e XX secolo, a cura di Anelide Nascimbene e Marco Ruggeri, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 187-200; Guido Salvetti, Teoria e pratica pianistica nella Milano di primo Ottocento: il caso Pollini, in Tasti bianchi tasti neri cit., pp. 83-93.

^{53 -} Si tratta dei *Brevi Metodi* per flauto a nove chiavi, clarinetto, violino, chitarra, oficleide e cimbasso, trombone, tromba a chiavi, pubblicati tra il 1810 e il 1830.

^{54 -} Si tratta del *Transeunto dei principi elementari*.

^{55 -} Cfr. Gianni Lazzari, *Il flauto traverso. Storia, tecnica, acustica,* Torino, EDT, 2003, pp. 161-165.

^{56 -} Carlo Gervasoni, *La scuola della musica in tre parti divisa*, Piacenza, Orcesi, 1800, p. 341.

In estrema sintesi, dall'elaborazione della cospicua mole di metodi e trattati italiani sinora raccolti nell'arco cronologico tra il 1741 e il 1839, è stato possibile ricavare alcuni interessanti valutazioni statistiche. In particolare, dalla Tavola 2 emerge come in Italia oltre il 50% delle pubblicazioni a carattere didattico riguardasse proprio i metodi strumentali e vocali. Nella Tavola 3 sono riportate le diverse tipologie di trattati di teoria musicale, evidenziando la portata innovativa delle grammatiche finalizzate alla conoscenza degli elementi linguistici essenziali della musica. Infine, nella Tavola 4 si evidenzia l'attenzione preminente rivolta dall'editoria italiana di primo Ottocento alle singole specialità strumentali. Tra queste occupano un posto di rilievo le pubblicazioni dei metodi per pianoforte (23%), chitarra (20%), violino (11%) e canto (13%); seguono, in proporzione minore, i metodi per flauto, clarinetto, viola, trombone e violoncello.

In un contesto gradualmente rivolto all'acquisizione di una prassi strumentale virtuosistica il metodo di Moretti non rinuncia nella trattazione degli argomenti teorici e pratici ad affermare un modello di formazione didattica in cui l'esecutore e il compositore convivono ancora strenuamente nella stessa persona.



Tavola 2: metodi strumentali, vocali e opere didattiche edite in Italia tra il 1741 e il 1840.

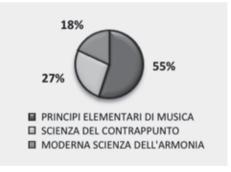


Tavola 3: trattati di teoria musicale.

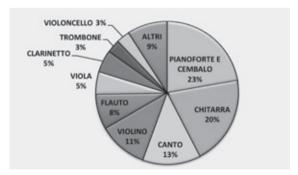


Tavola 4: metodi strumentali e vocali.

Appendice

Seconda lezione alla prima posizione

b. 1

Arpeggio di quattro note n. 1 (Tav. XXIV)



b. 2



Arpeggio di quattro note n. 1 (Tav. XXV)



b. 5



Arpeggio di cinque note n. 1 (Tav. XXIV)



Lezione prima al secondo manico



Arpeggio di quattro note n. 45 (Tav. XXIV)





b. 8

b. 5



Arpeggio di cinque note n. 2 (Tav. XXIV)



ABSTRACT — The article reconstructs the dispersed story of *Metodo per chitarra* by Federico Moretti (Naples, 1769-Madrid, 1839), highlighting the uses and the technical peculiarities of an instrument still primarily aimed at "accompaniment of the song". In the general diffusion of teaching methods, the survey work about Moretti reveals a deep interchange between the Neapolitan and Spanish publishing. Moretti was the first guitarist-composer in Italy who published a guitar method, contacting the publisher Marescalchi in Naples. The various redactions of the work, between 1786 and 1824, provide the track for a discussion of the relationship between the author and Marescalchi, De Simone and Sancha publishers. The growing groups of amateur guitarists determined the success of this repertoire. In a context gradually turned to the virtuosity of instrumental practice and to the interpreter's cult, Moretti does not give up affirming a teaching model in which performer and composer are still the same person.

Il Tristan-Akkord*

Crisi della teoria dell'armonia

Alessio Di Benedetto

Solo chi guarda innanzi ha lo sguardo lieto. Ferruccio Busoni

1. Introduzione

Oggi, nel 2013, a 154 anni dalla composizione del *Tristan* di Richard Wagner, in un'epoca in cui vivificanti rivoluzioni stanno finalmente scuotendo fin dalle fondamenta più nascoste la teoria scolastica dell'armonia, alcuni quesiti sono diventati ormai ineludibili. Per dirla in modo più chiaro, da quando quell'*Armonia* è risuonata per la prima volta, ¹ si sono formate due grandi correnti dottrinali, determinate da considerazioni di ordine strutturale e olistico. Le domande più ovvie sono almeno due e rappresentano la *condicio sine qua non* per procedere ad un'analisi scientifica del problema: il sol diesis è nota integrante dell'accordo oppure no? E, di conseguenza, qual è la funzione effettiva dell'accordo?



Esempio 1: Richard Wagner, Tristan und Isolde, prima progressione (bb. 1-3) e seconda (bb. 4-7).2

^{*} D'ora in poi, denominato anche T.A. = Tristan-Akkord.

^{1 -} Vedi esempio 1, b. 2.

^{2 -} Esempio tratto dal libro dello scrivente: *Introduzione alle funzioni dell'armonia*, Milano, Carisch, 1994, p. 141. I simboli che si vedono a fianco delle note sono segni che riguardano l'intonazione giusta,

Tuttavia questi due interrogativi, sebbene siano fondamentali, non esauriscono affatto l'intera problematica ruotante intorno al *T.A.* È sufficiente tornare indietro nel tempo per trovare le più strampalate spiegazioni circa la tonicalità d'impianto dell'intera «Introduzione» all'opera. Si pensi al fa diesis minore di Jadassohn (1899), al mi maggiore di Schreyer (1905), al mi bemolle minore di Searle (1966), ma ancor più all'incapacità di Schenker (1925-30) di definirne l'ambito armonistico, in buona compagnia di Schering (1935) e di Boretz (1972). I teorici di mezza Europa hanno sciorinato le loro diverse e persino antitetiche spiegazioni circa le funzioni armonistiche del *T.A.*, non solo all'interno della prima progressione all'inizio dell'opera (vedi esempio 1, bb. 1-3), ma anche nell'ambito dell'intero dramma musicale. Tutto ciò, invece di chiarire l'identità dell'Accordo, ossia la sua effettiva conformazione e le conseguenti interrelazioni globali da esso olisticamente instaurate, ne ha sempre più compromesse addirittura le componenti accordali reali. In moltissimi casi si sfiora proprio l'assurdo, quando le note strutturali – teoricamente proposte o perfino immaginate – non corrispondono affatto all'oggetto sonoro in questione.

Ci sono altresì due studi che possono essere considerati paradigmatici nei confronti dell'armonia tristaniana. Essi sono il *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners* Tristan, che Ernst Kurth pubblicò nel 1920, e la risposta ideale che Martin Vogel fornisce nel 1962 al teorico viennese nel suo libro *Der «Tristan-Akkord» und die Krise der modernen Harmonielehre.* In sostanza, già interpretando i titoli dei suddetti testi, emergono due posizioni concettuali antitetiche. Per Kurth, l'armonia romantica toccherebbe il suo stallo nel capolavoro wagneriano. Per Vogel, invece, non è la tecnica compositiva ad essere in crisi, ma gli analisti che vorrebbero applicare una dottrina vecchia e defunta, nata durante il Settecento, a quell'inverosimile miracolo e capolavoro di tutta la storia della musica, pieno di richiami esoterici ruotanti intorno all'amore-morte degli eterni innamorati. Ma chi si ostina a guardare in senso involutivo e non rivoluzionario l'armonia tristaniana fa la stessa pessima figura di colui che immaginava di misurare la distanza della Costellazione della Lira dalla

la cui tabella è riportata nella figura 4. Tutti gli esempi seguenti sono estrapolati dalla suddetta pubblicazione, salvo indicazione contraria.

^{3 -} Siccome *Tonale* significa etimologicamente tutto ciò che attiene al suono, impiegheremo i termini più appropriati, quali Tonicale e Tonicalità, ossia quel metodo compositivo in cui tutti i suoni di un brano, e le triadi costruite su di essi, sono in relazione reciproca rispetto ad un centro attrattivo comune chiamato Tonica. Tonica deriva dal greco *Teinein* e vuol dire *tirare, tendere*, ossia significa che essa viene 'tirata a destra e a sinistra' dalla Contradominante C e dalla Dominante D: C← T→D.

^{4 -} Wagner scrive *Einleitung* nella partitura.

^{5 -} Cfr. Jean-Jaques Nattiez, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 62-63.

^{6 -} Cfr. Alfred Lorenz, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners* Tristan und Isolde, Tutzing, Schneider, 1966, p. 194 e sgg.

Terra usando un metro comune e viaggiando a bordo di un carro trainato da buoi. Allora, vediamo come tutto possa essere aggiornato, dando uno sguardo anche al passato.

Il fatto stesso che ci si debba porre simili domande non depone certo a favore di come il sistema classico dell'armonia sia stato applicato – in maniera passiva e non evolutiva – ai nuovi oggetti sonori, almeno dal trattato di Rameau in poi, che comunque assumeva nel 1722⁷ un valore scientifico di semplificazione delle categorie armonistiche precedenti. Insomma, siffatti paradossali quesiti sono già sufficienti a far intravvedere il nodo del problema: bisogna a tutti i costi svecchiare la teoria dell'armonia e ristabilire di conseguenza un po' d'ordine categoriale. È altresì necessario rinunciare a tutte quelle interpretazioni, sottese da un modello di arrivismo ideologico che conduce pur sempre alla stagnazione più completa. L'idea classicista ed immodificabile delle ideali strutturazioni accordali, i sistemi chiusi e invariabili, i quali tendono a spiegare apparentemente tutto, ma niente nella sostanza, non fanno altro che sovrapporsi all'opera stessa stravolgendola e soffocandola.

Proprio per siffatti motivi, abbiamo esaminato le tre interpretazioni che rivestono un valore esemplare nella storia del pensiero analitico, poiché evidenziano i limiti della teoria tradizionale dell'armonia e di come questa possa travisare la giusta visione delle cose. Vogliamo riferirci alle spiegazioni che del T.A. hanno dato sia Kurth, il quale l'ha considerato come appartenente alla regione della DD, sia Lorenz (S°), sia infine gli studiosi Tiessen e Karg-Elert che hanno voluto vedere nella 'famosa armonia' una sorta di funzione mista fra la DD e la S°. 8 Tali interpretazioni, basate sull'errata considerazione che il sol diesis sia un'appoggiatura, negano nella teoria e nella realtà l'autonomia del T.A. e quindi l'esistenza di una struttura accordale che, in effetti, permea di sé – nei modi più palesi ed occulti a un tempo – un'opera della durata di circa quattro ore. L'accanimento poi, con il quale l'accademismo più bieco abbia chiuso occhi ed orecchi di fronte all'evidenza più manifesta, ci ha fatto intraprendere una ricerca collaterale allo studio principale, per cercare di comprendere come mai si possano verificare simili atteggiamenti illogici, persino in teorici ed analisti peraltro eccellenti e per atteggiamento storico e per spirito critico. La domanda impellente che ci ha accompagnati nel corso della nostra breve ricognizione è stata sempre la stessa: perché mai un'opposizione così massiccia riguardo all'autonomia della struttura accordale (fa si re diesis sol diesis), la quale risuona per ben cinque accenti di battuta, contro un accento di battuta dell'accordo (fa si re diesis la), fin troppo tradizionale perché possa essere preso a modello peculiare della *Stimmung* romantica e dell'armonia infinita' wagneriana.

^{7 -} Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

^{8 -} DD = dominante secondaria o doppia dominante; S° = sottodominante minore.

2. L'interpretazione del sol diesis appoggiatura del la

Considerare il (si re diesis fa la) come effettivo oggetto fonico dell'accordalità tristaniana significa iniziare da un preconcetto molto pericoloso per la scienza dell'analisi. Il pregiudizio che sottende simile interpretazione deriva dal fatto che – in una visione di tipo classicista della teoria musicale – l'armonia di sol diesis minore, che s'ingenera se la sua fondamentale è pensata come nota reale ed integrante dell'accordo in questione, apparirebbe troppo distante dalla tonicalità d'impianto la minore. Ma in un modello di progressione (bb. 1-3, 4-7, esempio 1) come quello wagneriano è molto importante l'accordo di arrivo il quale, attraverso il *T.A.*, stabilisce rapporti di affinità diretta con la tonica. Perciò, l'errore dei teorici prima ricordati consiste nel voler considerare ad ogni costo il sol diesis come appoggiatura del presunto accordo base (fa si re diesis la). Anche Schönberg commette lo stesso paradossale sbaglio. In maniera regressiva, infatti, dopo aver interpretato il sol diesis come suono fondamentale nel *Manuale di armonia*, ⁹ egli parteggia definitivamente – nel suo *Funzioni strutturali* – per l'interpretazione di sol diesis come appoggiatura del la, sulla cui nota si formerebbe il H (alterato) di la minore. ¹⁰

D'altro canto la nostra discriminante metodologica consiste semplicemente nel far sempre scaturire le categorie e le relative conformazioni accordali dall'analisi concreta dell'oggetto sonoro e non nell'applicarle in maniera aprioristica, ossia in modo tale da costellare d'innumerevoli eccezioni un campo sonoro dove queste sono diventate ormai regole. Non si possono mettere da parte a cuor leggero le prerogative dell'ascolto e della fisica acustica, in nome di un'ideologia classicista, avulsa dalle effettive strutture risuonanti. Insomma se si vuole pervicacemente continuare a chiamare appoggiatura una nota che risuona per cinque accenti di battuta – prima della cosiddetta nota reale la che appare per un solo ottavo – è incontrovertibile che ci si voglia arrampicare sugli specchi, al fine unico di riverire una dottrina ormai defunta, che può essere tutt'al più idonea a spiegare le composizioni del XVIII sec. Ciononostante, la problematica non è per niente circoscrivibile ad esclusive considerazioni d'ordine teorico, giacché essa investe ogni aspetto empirico, fisico-acustico e simbolico del T.A. Infine, la spiegazione che considera il *la* come nota reale non può in alcun modo giustificare tutte quelle altre decine di apparizioni del Tristan-Akkord, laddove esso non si accompagna né alla presunta appoggiatura, né a qualsiasi altro mezzo introduttivo. 11

^{9 -} Arnold Schönberg, *Manuale di armonia*, trad. it. Giacomo Manzoni, Milano, il Saggiatore, 1973², pp. 321-325.

^{10 -} Arnold Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia*, trad. it. Giacomo Manzoni, Milano, il Saggiatore, 1967, р. 121.

^{11 -} Si esamini l'invocazione alla notte nel duetto d'amore del II atto "Oh sink hernieder / Nacht der Liebe", laddove il *T.A.* assume una versione melodica: mi fa la bemolle do bemolle mi bemolle.

In tal senso, ci chiediamo: dove andrebbe mai a parare la caratteristica funzione modulare del nostro accordo e la sua evidente autonomizzazione? La rivoluzione copernicana messa in atto nell'opera wagneriana è senza ambagi individuata dal filosofo e compositore Theodor Adorno nell'asserzione: «Gli accidenti, come l'accordo del *Tristan*, sono divenuti nella ripartizione ponderale compositiva la cosa principale [...]. Tutta l'energia è nella dissonanza». ¹²

Torniamo però alle interpretazioni dei teorici sunnominati. Il *T.A.* nella forma (si re diesis fa la), dunque con la nota sol diesis intesa come appoggiatura del la, è interpretato da Ernst Kurth «con carattere di dominante rispetto al suo accordo di risoluzione» ¹³ e come DD dell'armonia di partenza sott'intesa (la minore), tonica del «Preludio» o meglio della «Introduzione». Le nostre critiche, in alcuni casi senza mezzi termini, sono un invito rivolto ai teorici affinché evitino quell'allargamento acritico di categorie quali *appoggiatura* o *ritardo* che, portate alle estreme conseguenze, non si costituiscono più come tali. In tal modo si chiariscono alcuni dei motivi principali di ciò che – con un fare quantomeno mistificatorio – è stata spacciata come «crisi dell'armonia post-wagneriana», motivi esposti in modo molto preciso e lapidario da Martin Vogel nell'affermazione che nega recisamente la crisi stessa, riconducendola alle sue motivazioni effettive: «Non l'appoggiatura, bensì l'interpretazione errata di appoggiatura cela nell'enigma l'Accordo del Tristano. *La crisi dell'armonia romantica è in realtà una crisi della teoria dell'armonia»*. ¹⁴

Alfred Lorenz, dal canto suo, basandosi come Kurth sulla considerazione del sol diesis come appoggiatura, spiega il T.A. come accordo di S° (sottodominante minore), per cui la formula cadenzale del primo attacco si potrebbe sintetizzare nel progredire delle funzioni $T-S^\circ-D$ (figura 1). Tuttavia, l'armonia rappresentata dalla S° è – con riferimento alla tonica la minore – (re fa la si), che si richiama al sistema ramista del XVIII secolo. Ma questo tipo di oggetto fonico – costruito sulla nota re con sesta aggiunta – è inesistente nella partitura wagneriana. Dunque anche Lorenz – come del resto Kurth – avvalorando la fantomatica categoria dei suoni secondari, stravolge la realtà fisico-acustica e l'interrelazione globale dell'oggetto sonoro T.A.

D'altronde, come accade spesso nell'avvicendamento dei processi storici, dopo tesi ed antitesi, ovverossia dopo l'interpretazione del tipo DD di Kurth e S° di Lorenz, è intervenuta una sorta di sintesi formale che sembrò porre termine alla questione.

^{12 -} Theodor Wiesengrund Adorno, *Wagner-Mahler*, trad. it. Mario Bortolotto e Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1966², p. 69.

^{13 -} Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners* Tristan, Berlin, Max Hesses Verlag, 1923, p. 49. Le traduzioni dal tedesco sono a cura dello scrivente.

^{14 -} MARTIN VOGEL, *Der «Tristan-Akkord» und die Krise der modernen Harmonielehre*, Düsseldorf, Verlag der Gesellschaft zur Forderung der systematischen Musikwissenschaft, 1962, p. 82. (Corsivo nostro).

I teorici Tiessen e Karg-Elert sostennero, infatti, che il *T.A.* scaturisse dalla cooperazione di una doppia natura armonistica, sintetizzabile nell'insieme di DD e di S°. In particolare, Karg-Elert fu più propenso ad accentuarne il carattere di S. Riassumendo, le tesi finora esposte sono schematizzabili nella maniera seguente:

la	la	la
(fa#)	$fa \to \to$	→ fa
re# ← ←	← re#	(re)
si	si	si
DD (Kurth)	T.A. (la)	S° (Lorenz)

Figura 1: analisi basata sul la come nota reale.

Eppure nel *Tristan*, i cosiddetti 'suoni secondari' sono divenuti palesemente i cardini della sua armonia infinita, tanto da costituirne la cifra più espressiva e lo stile più essenziale. Ne consegue che essi non possono essere in alcun modo inclusi a priori nella classica categoria di alterazione, pena il trovarsi invischiato in una miriade di eccezioni prive di senso, in riferimento ad un mondo sonoro dove queste sono diventate regole. Nel contesto tristaniano non esiste affatto l'accordo alterato, ma soltanto una forma accordale con determinati tratti pertinenti, entro leggi specifiche che regolano e delimitano la strutturazione interna del brano musicale.

3. Differenze tra monismo e dualismo

Di rado un'importante innovazione scientifica si fa strada convincendo e convertendo gradualmente i suoi oppositori [...]. Quel che accade, è che man mano gli oppositori scompaiono e la nuova generazione familiarizza con quell'idea sin dalla nascita. Max Planck

Il monismo è una visione piatta e monodirezionale dell'universo dei suoni. Esso considera i vettori energetici di ogni oggetto sonoro, impiegato nella prassi musicale occidentale dal XVIII fino agli inizi del XX secolo, come qualcosa che tende a propagarsi, sempre e soltanto, in un'unica direzione che – per convenzione linguisticospaziale – viene terminologicamente detta 'dal basso verso l'alto', quando già tale univoco orientamento è inesistente nell'universo dei suoni. Gioseffo Zarlino aveva già avuto un'intuizione più che geniale in tal senso, attraverso la divisione della sovraquinta e sottoquinta in «sectio aurea» e «medio aritmetico», intuendo una bidimen-

sionalità dei vettori fonici, poi ripresa da Salinas, Cartesio, Mersenne, Blainville, Vallotti, Tartini, J. A. Serre, Hauptmann, Öttingen, Riemann, H. Schröder, Karg-Elert, Reuter, Schenk, Vogel...

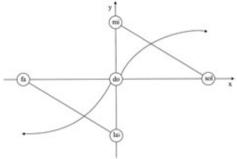


Figura 2: vettori energetici opposti fra accordo maggiore e minore nella visione dualistica dei suoni.

I monisti, invece, sostengono che, sia l'accordo maggiore sia l'accordo minore, i prototipi degli oggetti sonori del periodo classico-armonistico, abbiano dei vettori analoghi di propagazione fonica:

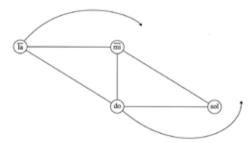


Figura 3: monodirezionalità vettoriale nell'interpretazione monistica. 15

Anzi, essi affermano che in realtà esista un solo accordo originario, quello maggiore (di qui il termine monismo) e che il minore derivi, o sia fatto a imitazione del maggiore, cui si applica il principio dell'oscuramento' (*Trübungs-Theorie*) della terza maggiore. In tal modo, però, i monisti introducono già, come postulato di base connaturato al loro sistema, il concetto di alterazione, che ha determinato una situazione di stallo per la teoria pura e applicata dell'armonia, di fronte alle tecniche compositive impiegate, pressappoco, in particolare dalla seconda metà dell'Ottocento. *L'alterazione dell'alterazione, dell'alterazione, dimostra – in verità – che siamo in presenza di una teoria ormai troppo 'alterata'*. Nella dottrina applicata e nell'analisi musicale la categoria 'accordo alterato' deve

^{15 -} La lineetta disposta sopra la nota indica l'abbassamento di un comma sintonico, secondo l'intonazione naturale.

essere eliminata, o ridotta al minimo, in quanto stadio dinamico rispetto ai periodi di trapasso delle tecniche compositive. *Il nuovo è semplicemente nuovo, non è un'alterazione o deformazione del vecchio*. Soltanto seguendo questo metodo d'indagine si può pervenire alla comprensione dell'unico principio unitario ed olistico che lega ogni manifestazione esteriore visibile e udibile sia nella vita sia nei vortici d'onda dei flussi sonori.

I più accreditati rappresentanti del monismo (Helmholtz, Hostinsky, Polak, Schönberg, Capellen, Hindemith) affermano che il dualismo sarebbe contrario alla prassi musicale. Nulla di più falso! Anzi, da Beethoven in poi, e specialmente in Schumann, Schubert, Chopin, Wagner, Puccini, R. Strauss, Scriabin, Debussy, Messiaen, per nominarne alcuni, il principio unitario dualistico meglio si adatta, nell'analisi, al fine di ingabbiare in reti di relazioni olistiche non soltanto le armonie presenti nelle loro opere, ma anche i contenuti simbolici che le sottendono. Il modo maggiore e minore sono geneticamente e storicamente antitetici. Soltanto a causa della tecnica compositiva classica settecentesca, il minore inizia a imitare sempre più il maggiore fino a divenirne quasi una copia. Eppure questo è avvenuto per un invalso uso linguistico, non per fantomatici motivi acustico-'naturali'. In particolare è stato Rameau, amplificatore di una visione culturale illuministica, a causare tale 'distorsione' teorica e, di conseguenza, pratica del minore naturale e della sua svolta decisiva, ma comunque momentanea, verso l'imitazione del maggiore. Lo stesso Rameau si rese conto del suo errore, almeno dal 1750, errore che indirettamente chiariva la 'falsa tendenza' del minore a modulare al relativo maggiore.

In definitiva, se per monismo s'intende l'analisi monodirezionale degli accordi considerati solo dal basso verso l'alto, il dualismo – dal canto suo – esamina l'accordo maggiore come lo speculare del minore e viceversa. Tutta l'attenzione va alla posizione della terza maggiore che determina i vettori di sviluppo della modalità di appartenenza dell'accordo stesso. Il dualismo integrale si basa su uno «Schema relazionale fra i suoni» (*Tonnetz*), riproposto in epoca recente da Martin Vogel, ¹⁶ ma appartenente alla lunga tradizione dei dualisti, da Leonhard Euler (1707-83) fino a Helmholtz (1821-94) e ad Oettingen (1836-1920). ¹⁷ (Vedi figura 4). Nel *Tonnetz*, preso un suono qualsiasi di riferimento, tutto ciò che si trova in alto a destra rappresenta lo speculare di tutto ciò che sta in basso a sinistra (l'accordo maggiore di sovrassettima *do mi sol si bemolle* è lo speculare dell'accordo minore di sottosettima *do la bemolle fa re*). ¹⁸

^{16 -} Martin Vogel, *Die Zukunft der Musik*, Düsseldorf, Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft, 1968, p. 26.

^{17 -} Cfr. Martin Vogel, *Arthur von Oettingen und der harmonische Dualismus*, «Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts», Regensburg, G. Bosse, 1966, pp. 114-115. Tratto da Martin Vogel a cura di, *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1966, vol. IV, pp. 103-132.

^{18 -} I rapporti di quinta sono disposti in orizzontale, le terze maggiori in verticali e le settime nella terza dimensione o in diagonale (qui riportate, per questioni di chiarezza, solo nel caso del do centrale). Altri particolari in DI BENEDETTO, *Introduzione alle funzioni dell'armonia* cit., capp. 9.2-10.

n=3	-8	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0	1	2	3	4	5	6	7	-8
-2	1157 do	659 sol	161 re	863 la	365 mi	1067 si	596 fa‡	71 do#	773 sol#	275 re#	977 la‡	478 mi‡	1180 si#	682 fax	184 dox	886 solx	388 rex
-1	771 1a5	273 mil	975 sib	477 fa	1179 do	680 sol	182 re	884 la	386 mi	1088 si	590 fa#	92 do\$	794 sol\$	296 re\$	998 la\$	500 mi\$	2 si‡
0	fab 384	doi- 1086	soll- 588	rel- 90	1ab 792	mil- 294	sil- 996	fa 498	969 - 10 (do) ^{sis} 231	50l 702	re 204	la 906	mi 408	si 1110	fa# 612	do# 114	sol# 816
+1	reli- 1198	1ald- 700	mil→ 202	sil- 904	fai- 406	1108	sol> 610	reb 112	1ab 814	mib 316	sib 1018	fa 520	do 22	sol 723-4	re 225	1a 927	mi 430
+2	sibbb 812	fald 314	dolé 1016	solib 518	rei-	1abb 722	mild 223-4	925	fai 427	1129	50lb 631	133	1ab 835	mil- 337	sib 1039	fa 541	do 43

Figura 4: «Schema relazionale fra i suoni», o Tonnetz (Reticolo sonoro).

4. Il sol diesis come nota integrante dell'accordo e funzione armonistica

Martin Vogel, uno dei maggiori esponenti della scienza dell'analisi musicale, considerata anche come teoria applicata sia dell'acustica sia dell'accordatura naturale, comincia dalla lettura della partitura wagneriana e non da insegnamenti preconcetti, il che gli evita qualsiasi tipo di confusione categoriale. Egli perciò, concordemente alla realtà dell'oggetto sonoro, innanzitutto prende in esame l'armonia effettiva di sol diesis minore. Di poi, valuta la funzione del T.A. con il fa = mi diesis come «accordo di settima inferiore della dominante secondaria parallela (sol diesis minore)». ¹⁹ In questa veste esso è sempre riferito alla tonica la minore = mi° , tonicalità d'impianto delle prime sedici battute, come dell'intero «Preludio». Ci chiediamo allora, secondo la Funktionstheorie: in quale rapporto si trova l'accordo di sol diesis minore (re#°)²⁰

^{19 -} Vogel, *Der «Tristan-Akkord»* cit., p. 132: «Unterseptimenakkord der Wechseldominantparallele (gis moll)». La valutazione vogeliana, purtroppo, pecca ancora di un parziale monismo, giacché la settima inferiore di *re diesis = suono di riferimento* implicherebbe una strutturazione del tipo (re diesis → si → sol diesis → mi diesis). In seguito Vogel si libererà dei residui monistici della teoria riemanniana considerando l'accordo, anche a livello di funzioni, come effettivo sottoaccordo di settima con suono di riferimento *re diesis* nel suo testo di ventidue anni dopo: *Anleitung zur harmonischen Analyse und zu reiner Intonation*, Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1984, pp. 186 e sgg. Vedasi anche *Die Naturseptime*, Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1991, pp. 218-223.

^{20 -} Re#° sta a significare re diesis sotto, ossia (re diesis si sol diesis). Re#₇ ha come settima inferiore, in base all'intonazione naturale, il mi diesis 4/7, l'unica e reale intonazione in cui l'orchestra suona e l'orecchio ode.

rispetto alla tonicalità di partenza? Esso ha la funzione di *dominante secondaria parallela* (DDp) alla quale si aggiunge una settima inferiore (DDp₇). Per esteso: la *dominante secondaria* di la minore è (si re diesis fa diesis), la cui *parallela* (re diesis si sol diesis) ha la *sottosettima* mi diesis, che in orchestra va intonata come 4/7 di 231 cent, che supera il re pitagorico di 27 cent, ossia più di 1/8 di tono (231-204) e la temperata di 31 cent (231-200), vale a dire quasi di 1/6 di tono. Egli adduce inoltre, contro l'interpretazione del sol diesis come appoggiatura, delle motivazioni sia di ordine fisico-acustico sia riguardanti la teoria armonistica:

Chi mai si aspetterebbe per cinque accenti di battuta la settima di un accordo [la], la quinta del quale propriamente manca [fa diesis], la cui fondamentale non è al contempo al basso [si], il cui basso è alterato [fa] e non è concepito come suono proprio dell'accordo [si re diesis fa la]? Chi mai si aspetterebbe all'inizio di un brano musicale — prima che la tonalità sia inequivocabilmente determinata — una risoluzione in una tetrade alterata del ritardo inferiore [sol diesis] nella settima [la], nella settima di un suono [si] che non è neanche basso dell'accordo?²¹

Ebbene, soltanto un sordo potrebbe prevedere e 'sentire' un fantomatico accordo di questo tipo, oppure colui che fa analisi musicale a tavolino, infischiandosene delle realtà accordali effettivamente risuonanti; oppure chi – invece di procedere scientificamente – opera ideologicamente, per cui ogni struttura armonistica deve ad ogni costo – quale letto di Procuste – rientrare nel suo 'sistema teorico chiuso'. Le osservazioni di Vogel si focalizzano tra l'altro sulle interpretazioni derivate dal concetto acritico di *ritardo*. Esse riguardano quindi la stessa teoria tradizionale dell'armonia: «Un suono estraneo all'accordo, che attacca liberamente e che non è risolto, non lo possiamo più denominare *ritardo* se non si vuole in ultima analisi chiamare '*ritardo*' ogni nota secondaria dissonante o qualsiasi alterazione». ²²

In definitiva, la nostra propensione a considerare il *T.A.* nella forma (fa si re diesis sol diesis) deriva da motivi d'ordine strutturale, ossia d'interrelazione globale che siffatta armonia stabilisce nei confronti dell'accordo di risoluzione (R). ²³ Inoltre, ragioni di analisi delle funzioni armonistiche, nonché riguardanti i livelli superiori di affinità, che il *T.A.* stabilisce sia all'interno della triplice progressione iniziale stessa (bb. 1-3, bb. 4-7, bb. 8-11: v. esempi 1 e 2) sia nell'ambito di tutto il dramma musicale, hanno richiesto una rilettura generale dell'opera, nonché alcune considerazioni sulla teoria armonistica e percettiva degli oggetti musicali. Uno studio così variegato ci ha condotti alle conclusioni che il *T.A.* è una conformazione sonora di una tale pregnanza e riconoscibilità da investire, con tutta la sua carica simbolica, molte altre opere

^{21 -} Vogel, Der «Tristan-Akkord» cit., p. 58.

^{22 -} Ivi, p. 60.

^{23 -} D'ora in poi indicato con R, anche negli esempi musicali.

wagneriane, di poi divenendo – addirittura – una cifra culturale e stilistica del postromanticismo europeo. Quasi ogni aspetto del materiale musicale, ogni conformazione sonora possiede implicanze ideologiche, esoteriche e mistiche con un alto valore simbolico. Comunque, esse erano già state evidenziate, a grandi linee, dal saggio
di Dubitzky, ²⁴ laddove si rileva che l'Armonia di settima inferiore è un *Todes-Akkord*,
che risuona in concomitanza della morte degli eroi nelle opere wagneriane.



Esempio 2: Richard Wagner, Tristan und Isolde, terza progressione (bb. 8-11).25

Moritz Hauptmann, uno dei fondatori nell'Ottocento del dualismo armonistico, sostiene che il principio unilaterale dei rapporti di quinta deve essere abbandonato, per dare libero campo alle funzioni di terza. Il modulo germinativo del *T.A.* va visto in quest'ottica. Esso comprende così le due triadi sia di la minore sia di mi maggiore, superiormente e inferiormente:

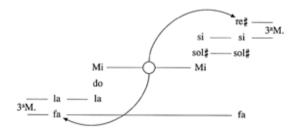


Figura 5: Moritz Hauptmann: derivazione del T.A. dal Mi centrale, intorno al quale ruota l'intera opera. 26

Uno schema derivazionale siffatto mostra già delle chiare tendenze dualistiche, poiché le triadi di la minore (mi°) e di mi maggiore sono l'una specchio dell'altra e fanno perno sul suono comune Mi. Hauptmann, nel corso dell'analisi tristaniana, dispone al centro dei materiali fonici il Mi, il quale genera 'verso l'alto' l'accordo mag-

^{24 -} Franz Dubitzky, *Der Charakter der Akkorde bei Wagner*, «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» 14, Leipzig, Breitkopf & Härtel, pp. 1912-1913.

^{25 -} Di Benedetto, *Introduzione alle funzioni dell'armonia* cit., p. 141.

^{26 -} Alessio Di Benedetto, Tristano e Isolda - *Il mito degli eterni innamorati*, Cesena, Macroedizioni, 2006, p. 301.

giore e 'verso il basso' quello minore. L'aggiunta ulteriore della terza maggiore, sia all'acuto sia al grave delle armonie venutesi così a formare, spiega agevolmente la germinazione del T.A., la cui radice risiede nei rapporti di terza. Una simile impostazione, però, difficilmente fornisce una chiave di lettura per le funzioni strutturali del T.A., ossia per calcolare l'interrelazione globale di siffatto oggetto sonoro.

5. Dualismo integrale all'interno delle progressioni tristaniane

Il dualismo armonistico, peculiare del T.A., emerge già dal rapporto esistente fra accordo di partenza o tonicalità di base (la minore = mi° sotto = mi do la) e dall'R, poiché – come si è già visto in precedenza (figura 5) – l'armonia dell'attacco non è altro che lo speculare dell'R, quando si faccia perno sul suono comune $\uparrow MI \downarrow$: la \leftarrow do \leftarrow MI \rightarrow sol# \rightarrow si («Come in alto, così in basso»). I due accordi (MI \downarrow \uparrow MI = MI° MI⁺) sono dunque in antitesi netta come del resto lo sono i due *Grundmotiven* che risuonano nelle tre progressioni iniziali (*Motivo del Desiderio* e *Motivo di Morte*). Un analogo rapporto antitetico emerge pure dall'analisi della funzione intercorrente fra il T.A. e l'R. Il T.A., in relazione alla triade di sol diesis minore, è difatti l'accordo di sottosettima (A_7) 27 con suono di riferimento re diesis e settima inferiore mi diesis. Dal canto suo, l'R è un'armonia di sovrassettima (A^7) con la settima re collocata sulla triade maggiore (mi sol diesis si), perfettamente contrapposta al vettore della tonicalità d'impianto dell'*Einleitung*.

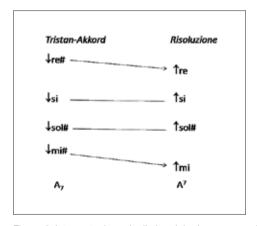


Figura 6: interpretazione dualistica del primo passaggio T.A.-R.

^{27 -} I segni A_7 e A^7 stanno rispettivamente ad indicare l'accordo di sottosettima e di sovrassettima. Essi rimandano alla funzione modulare generale del T.A.

Perciò, il collegamento armonistico $T.A. \rightarrow R$ è schematizzabile in generale con la formula $A_7 \rightarrow A^7$, la quale risuona in maniera ben individuabile nel corso di tutta l'opera. La fondatezza dell'analisi, del calcolo e dell'interpretazione simbolica del T.A., sia come sottoarmonia di settima sia come tetrade autonoma che risolve in un sovraccordo di settima, è così provata non solo sul piano fisico-acustico ma pure statistico ed olistico. Le conclusioni cui si perviene in tal senso sono prive di appello per coloro che hanno voluto spostare l'effettiva struttura del T.A. sull'ultimo accento della b. 2, o – ancor peggio – l'hanno derivato dall'incontro casuale delle parti melodiche. Se la casualità, per definizione, non segue alcuna legge, le ripetizioni dello stesso modello accordale e di un'analoga formula di collegamento fra T.A. e R., per decine e decine di volte nel corso dell'intera opera, rappresentano un 'caso' ben strano.

6. Funzioni dualistiche integrali nelle progressioni tristianiane

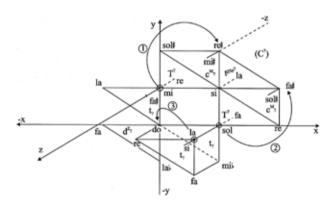


Figura 7: funzioni dualistiche dei primi tre attacchi del Tristan.²⁸

I primi tre attacchi del *Tristan* (bb. 1-11), dualisticamente considerati, in base ai suoni di riferimento e alle interrelazioni globali delle armonie, presentano i seguenti collegamenti accordali:

- 1) $\text{mi}_7 \rightarrow \text{re}\#_7 \rightarrow \text{mi}^7 \text{ (bb. 1-3)}$
- 2) $\operatorname{sol}_7 \to \operatorname{fa}\#_7 \to \operatorname{sol}^7 \text{ (bb. 4-7)}$
- 3) $la_7 \rightarrow do_7 \rightarrow si^7$ (bb. 8-11)

^{28 -} Di Benedetto, Introduzione alle funzioni dell'armonia cit., p. 141.

Ossia, dal punto di vista delle funzioni:

1)
$$t_7 \rightarrow cM_7 \rightarrow (C^7) = T^7$$

2)
$$t_7 \rightarrow cM_7 \rightarrow (C^7) = T^7$$

3)
$$t_7 \rightarrow d^{Z_7} \rightarrow t^{ZM^7} (C^7)^{29}$$

La concezione dualistica integrale e polare dei suoni ci conduce ad interpretare pure le funzioni in senso analogo: $mi_7 = t_7$ e $mi^7 = T^7$ (bb. 1-3). La stessa progressione viene trasposta nel sol₇, dopodiché le funzioni si ripetono identiche nella seconda progressione. Un'affinità di settima diretta porta infine al terzo attacco, nella regione del la_7 che risolve nella $t^2 M^7$, la quale è, a un tempo, la C^7 di mi_7 , quindi un'armonia che chiude il ciclo delle tre progressioni, ricollegandosi così alla prima (vedi figura 8).

Più in particolare la prima progressione presenta il procedimento:

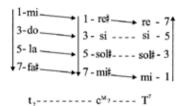
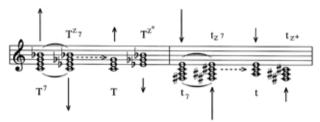


Figura 8: funzioni armonistiche integrali della prima progressione.

 $t_7 \rightarrow CM_7 \rightarrow T^7$ conferma la funzione di risoluzione dell'armonia finale = T^7 . In pratica, da un primo collegamento in affinità di mediante di 3° livello ($t_7 \rightarrow CM_7$), si passa, tramite due particolari 'contraccordi di settima' – come li chiamerebbe Karg-Elert – all'armonia risolutiva T^7 che, proprio per questo, non va indicata come C^7 , perché avrebbe carattere tensivo e non distensivo. Analoghi rapporti reticolari sono mantenuti nel secondo attacco (bb. 4-7). In breve si passa dalla tonicalità di riferimento sol° (do minore), a un fa# $_7$ che risolve, mediante una funzione di «cambio di sensibile» nel sol 7 o C^7 della t_7 . Nel terzo, invece, la progressione cambia i rapporti globali per poter approdare alla C^7 , la quale 'chiude' il circolo dei rapporti sonori (bb. 8-11):

Figura 9: funzioni armonistiche integrali della terza progressione.

ove il la_7 è in affinità di settima di primo grado nei confronti del sol⁷ di b. 7, mentre la $d^{\mathbb{Z}_7}$ è in funzione di settima e quinta, rispetto alla sottoarmonia di b. 8 (terzo attacco). In questo caso, fra il primo e il terzo accordo vi è una relazione tipica dei 'Contraccordi di similsettima' (esempio 3), così come sono denominati da Karg-Elert nel suo *Polaristische Klang-und Tonalitätslehre*, pubblicato a Lipsia nel 1931 dalla F. E. C. Leuckart: la settima si-la rimane ferma, mentre la terza e la quinta fa-re salgono di semitono (figura 9).



Esempio 3: contraccordi di similsettima in Karg-Elert. 30

Dallo schema delle relazioni sonore (figura 4), si ricava che i suoni microintervallici di diversa intonazione, usati da Wagner, in queste prime 11 battute, sono ben 22, secondo l'intonazione naturale riportata nel *Tonnetz*. Pertanto, si può affermare che i processi armonistici wagneriani hanno aperto le porte non soltanto al cromatismo – come di solito si dice – ma, invero, proprio all'enarmonia, nel significato greco del termine, ossia con chiaro riferimento alle differenze minime o comma fra suoni omologhi diesati o bemolizzati, così come erano interpretati durante il barocco nei compositori più avveduti quali Bach, Buxtehude, Werckmeister, Neidhardt ed altri. ³¹

^{30 -} Cfr. Di Benedetto, *Introduzione alle funzioni dell'armonia* cit., p. 114 ed sgg.

^{31 -} Alessio Di Benedetto, *Johann Sebastian Bach odiava il temperamento equabile*, «Hommage à Bach», Conferenze in occasione del 250° anniversario della morte di J. S. Bach, Foggia (28 novembre-7 dicembre 2000), Conservatorio di Musica "Umberto Giordano" di Foggia, 2000, pp. 18-25. Oggi in http://alessiodibenedetto.jimdo.com/articoli/ e http://alessiodibenedetto.jimdo.com/articoli/ e http://alessiodibenedetto.jimdo.com/articoli/ e http://alessiodibenedetto.jimdo.com/articoli/ e http://www.initlabor.net/controeducare/dibenedetto-bach.html (ultima cons. 25 aprile 2014).

ABSTRACT – This essay, first of all points out some of the many interpretations that have been attributed to the Tristan-Chord. There were two main roads, in this regard, that the music theory has investigated: on one hand the G-sharp interpreted as appoggiatura, on the other the Gsharp as essential part of the *Tristan-Akkord*. The consequence of these ambiguities is that we must reorganize the theory of the harmony in scientific and logical key. However, the central problem, revolving around at the Tristan's harmony, is the dualistic vision that animates the Wagnerian Weltanschauung and that of the composers of the Nineteenth Century. Therefore, we primarily reported some wrong traditional explanations, based on the monistic theory that interprets the G-sharp as appoggiatura of A (Kurth, Lorenz, Tiessen e Karg-Elert). Secondly, we proceeded to the classification of the T.A., both historical and scientific level, according to the autonomy of the minor mode, and according to the natural intonation. It was also necessary to give some basic concepts about the dualistic functions of the harmony, and their use in the interpretation of the T.A. Martin Vogel's considerations were necessary for a correct classification of the problem: the obvious inclusion of the G-sharp as constitutive sound of the Chord. The next step has consisted in explaining the first three attacks of the «Prelude» to Tristan und Isolde by a dualism of integral type, resulting from my studies in this regard, including «Introduction to the Functions of Harmony» or «Tristan and Isolde-The Myth of the Eternal Lovers».

Il processo ideologico del sinfonismo sovietico da Shakespeare a Mahler

Samuel Manzoni

The man that hath no music in himself; nor is not moved with concord of sweet sounds; is fit for treasons, stratagems and spoils; the motions of his spirit are dull as night and his affections dark as Erebus; let no such man be trusted \text{\chi}

The Merchant of Venice, Lorenzo, V,1

Mosca, 23 aprile 1932. Il Partito Comunista dell'Unione Sovietica vara il decreto di 'ricostruzione delle organizzazioni artistiche e letterarie': nasce il realismo socialista e ogni forma d'arte viene intesa come 'cinghia di trasmissione' dell'ideologia al potere. Durante questo periodo di fervore politico-istituzionale, la musicologia sovietica non si limitò a una mera indagine compositiva ma orientò il pensiero in molteplici direzioni; un meccanismo che cercò sin da subito di comprendere l'intrinseco significato della musica nel tentativo di contestualizzarla all'interno della neonata filosofia sovietica. Di fatto, la 'genesi' dell'ascolto e la sua ricezione sociale, generarono una serie di ridondanze ideologiche che scatenarono burrascosi fraintendimenti tra l'oggetto creativo e il libero arbitrio. Queste ricerche, il più delle volte destinate a offrire un'esaustiva interpretazione sul delicato concetto di sinfonismo, procedettero su binari inesplorati tentando d'infrangere la storicità stessa dell'oggetto musicale. La questione storica viene così relegata in secondo piano e posta per così dire in cattiva luce. Ma per tentar di comprendere la vastità ideologica che sta alla base di queste teorie, bisogna partire da un esame concreto delle trattazioni scientifiche che hanno posto l'oggetto musicale all'interno del proprio sistema sociale, evitando così, di limitarsi alle sole trattazioni di natura teoretico-musicale; questo non significa sminuire lavori illustri come quello di

^{1 - «}L'uomo che non ha musica dentro in se stesso, né è commosso dal concerto di dolci suoni, è adatto ai tradimenti, agli inganni, alle rapine: in lui i moti del cuore sono spenti come la notte e gli affetti scuri come l'Erebo: non fidarti d'un tale uomo» (*Il mercante di Venezia*, Lorenzo, V,1).

Boris Asaf'ev sul concetto di *intonacija*, bensì volgere lo sguardo anche su quegli studi musicali capaci di veicolare il lettore su molteplici piani interpretativi; un aspetto che permette d'individuare i parallelismi e i punti d'incontro insiti nelle arti stesse, cogliendo in pieno i sillogismi e gli elementi di contatto presenti al loro interno. Un esempio concreto è dato dalla delicata questione shakespeariana o per meglio dire, di cos'ha rappresentato l'autore britannico all'interno dello scenario sovietico dell'epoca. Partendo dall'interpretazione critica offerta da Ivan I. Sollertinsky² e Aleksandr A. Smirnoy,³ la presente relazione intende dimostrare l'importanza etica dei personaggi di Shakespeare e della loro rappresentazione sonora, capace d'elevar lo spirito eroico dell'individuo per combattere il temuto decadentismo capitalista. Questa comparazione letterario-musicale, nella quale si distinguono due tipi di sinfonismo (quello dialogico 'di tipo shakespeariano' e quello monologico 'di tipo byroniano'), si presenta come l'unica soluzione per raccogliere la pesante eredità lasciata da Beethoven. Una delle trattazioni più illustri sull'argomento è data dal saggio 'Shakespeare: a Marxist interpretation' di Aleksandr Smirnov pubblicato nel 1936. Egli, dopo aver esaminato il background storico-filosofico delle opere shakespeariane, si sofferma su tre periodi ben distinti: il primo (1590-1600), ⁴ caratterizzato dall'imperante *joie de vivre* e incline a un'aristocrazia 'di fondale' che si contrappone ai principi dell'umanesimo; il secondo (1600-1609),⁵ condizionato dai cambiamenti politici per la successione al trono d'Inghilterra⁶ e in-

^{2 -} Ivan I. Sollertinskij, *Muzikal'no Istoričeskij Etjudy*, Leningrad, Muzgiz Upravlenija Kul'tupy Lengorispolkoma, 1956, in particolare i saggi: *Simfonii Malera* (1932), *Šekspir i mirovaja muzyka* (1939) e *Istoričeskie tipy simfoničeskoj dramaturgii* (1941). Di particolare interesse anche *«Gamlet» Šekspira i evropeisckij gamletizm* (1934) a cura di Ljudmila Micheeva nel volume *Pamjati I. I. Sollertinskogo*, Leningrad, Sovetskij Kompozitor, 1978.

^{3 -} Aleksandr A. Smirnov, *Shakespeare: A Marxist Interpretation*, New York, The Critics Group, 1936.

^{4 -} Commedie realiste (per stile e soggetto): La commedia degli equivoci (1592), La bisbetica domata (1593) e Le allegre comari di Windsor (1600). Commedie romantiche (per soggetto): I due gentiluomini di Verona (1591), Pene d'amor perdute (1595), Sogno di una notte di mezza estate (1596), Il mercante di Venezia (1596), Molto rumore per nulla (1598), Come vi piace (1599) e La dodicesima notte (1599). Cronache: tre parti di Enrico VI (1590-1591), Riccardo III (1592), Riccardo II (1595), Re Giovanni (1596), due parti di Enrico IV (1597) e Enrico V (1598).

^{5 -} Tragedie: Amleto (1601), Otello (1604), Re Lear (1605), Macbeth (1605), Antonio e Cleopatra (1606), Coriolano (1607) e Timone d'Atene (1607). Commedie: Troilo e Cressida (1601), Tutto è bene quel che finisce bene (1602), Misura per misura (1604) e Pericle, principe di Tiro (1608).

^{6 -} Con l'ascesa al potere di Giacomo I d'Inghilterra, fu ristabilita nel Regno Unito la *riforma* enriciana che reintrodusse le vecchie gerarchie organiche e sacrali dell'assolutismo monarchico medievale; da un lato si formò un'aristocrazia sempre più in crisi e una rampante borghesia – che troverà nel puritanesimo la sua ideologia rivoluzionaria – mentre dall'altro, la maggior parte dei proletari, contadini e inurbati. Non è un caso se anche oltre oceano la nascente civiltà anglo-americana sia «il frutto [...] di due elementi perfettamente distinti, che altrove sono stati spesso in contrasto, ma che

fine il terzo (1609-1611), 7 nel quale il destino dell'uomo si dimostra più forte della volontà intellettuale e lascia spazio all'abbandono e alla capitolazione dei principi eroici. Svanisce la tensione tragica, i conflitti emotivi diventano deboli e lasciano spazio a sentimentalismi da lieto fine tipici delle tragi-commedie. Ponendosi dinanzi a questi tre distinti processi cognitivi e creativi, l'autore evidenzia come la natura dei personaggi shakespeariani sia contraddistinta prima di tutto dalle peculiarità sociali in cui si generano. Di chiara matrice marxista, l'interpretazione filosofica di Smirnov ripercorre l'illustre discussione di Marx ed Engels contro il Sickingen di Lassalle, reo d'aver esaminato il dramma storico da un punto di vista prettamente empirico, eclettico e soggettivo, lontano dall'antichità greca e dalla modernità shakespeariana. Infatti, il rimprovero di Marx a Lassalle «avresti poi dovuto shakespeareggiare di più, mentre io ti addebito come massimo errore lo schillereggiare, 8 il trasformare gli individui in semplici portavoce dello spirito del tempo», 9 mette in evidenza un atteggiamento incline ai principi diplomatici e restio a quelli rivoluzionari, che consiste «per Marx ed Engels nel fatto che ciò che essi esigono dal dramma, cioè una descrizione vigorosa e realistica delle lotte di classe quali sono realmente state e una raffigurazione concreta delle loro reali forze motrici e dei loro reali conflitti oggettivi, è possibile soltanto con quei mezzi poetici che Marx indica [...] con l'espressione "shakespeareggiare"». 10

Un aspetto che si differenzia dalla critica shakespeariana occidentale che vede nell'estetica manierista e nell'occultismo esoterico la chiave di lettura per comprendere la natura filosofica e tardo rinascimentale dei suoi scritti. D'altro canto, l'estetica socialista è motivata prima di tutto da forti riflessioni di natura politico-sociali, e di

in America si sono potuti fondere l'uno nell'altro e sono riusciti a combinarsi meravigliosamente: lo spirito di religione e lo spirito di libertà» in ALEXIS DE TOCQUEVILLE, La democrazia in America, in Scritti politici, a cura di Nicola Matteucci, Torino, UTET, 1986, p. 62. Questa scissione politicosociale, che contribuì a creare un profondo conflitto emotivo in Shakespeare, si rispecchia nella natura tragica di scritti caratterizzati dall'austerità dei temi e da note di coraggiosa affermazione eroica, nei quali, i personaggi diventano portavoce di un cambiamento sempre più necessario e inevitabile.

^{7 -} Tragi-commedie: Cimbelino (1609), Il racconto d'inverno (1610) e La tempesta (1611).

^{8 -} Come ben descritto da Philip J. Kain nel libro *Schiller, Hegel, and Marx: State, Society, and the Aesthetic Ideal of Ancient Greece*, Québec, McGill-Queen's University Press, 1982, p. 136: «Nel 1844, la visione di Marx sul lavoro era come quella di Schiller e del giovane Hegel. Il lavoro nella società comunista dev'esser simile all'Eroe Epico hegeliano. Per Marx e Schiller questo rappresentò il modello per la società del futuro mentre per Hegel, con il passare degli anni, divenne solo un modello relegato al passato. Dopo il 1848, anche Marx cambiò il suo pensiero. Nel *Capitale*, nelle *Teorie sul Plusvalore* e nel *Grundrisse*, risultava oramai chiaro come il lavoro non poteva più essere inteso come lo immaginava Schiller, lo stesso Marx sino al 1844 ne tantomeno nell'interpretazione hegeliana dell'Eroe dell'antichità».

^{9 -} György Lukács, La polemica tra Marx, Engels e Lassalle sulla tragedia «Franz Von Sickingen», in Il marxismo e la critica letteraria, Torino, Einaudi, 1973 (Piccola biblioteca Einaudi, 43), p. 89. 10 - Ivi, p. 90.

conseguenza identifica il personaggio come portavoce del potere del popolo piuttosto che sull'individualismo del singolo. Questi bacilli, questi embrioni di sovietizzazione ideologica e culturale sono riscontrabili in tutte le trattazioni dell'epoca. La necessità di edificare nuove forme e linguaggi che potessero far scomparire la naturale storicità dell'oggetto artistico, motivò forti propensioni nazionaliste, e consapevoli o meno echi d'indiscussa propaganda politica. Questi aspetti dimostrano come l'individuazione di modelli 'altri' sia decisiva per la costruzione del realismo sovietico nella misura in cui rappresenti un semplice spunto riflessivo; il forte connubio politico-istituzionale, incapace di transigere sull'originalità del linguaggio socialista, veicola la critica su binari caratterizzati da ferrei verdetti, censura ideologica e ostracismo personale. Possiamo tuttavia affermare come l'interpretazione shakespeariana goda di eccezioni se messa in relazione con la natura stessa dei suoi personaggi. Per esempio, Coriolano, Re Lear, e soprattutto Amleto, si muovono in contesti sociali autocratici e corrotti vivendo nell'incapacità di espiare il loro malessere interiore; diventano portavoce e pensatori del loro tempo e della loro epoca riflettendo un reale desiderio di cambiamento. Questi uomini sociali rispecchiano gli ideali del pensiero politico sovietico in quanto oggettiva rappresentanza dell'ardente eroismo rivoluzionario scolpito su principi di uguaglianza e collettività sociale. Nelle riflessioni amletiche Smirnov, per esempio, individua l'accusa verso la monarchia feudale nonché il dogma delle gerarchie di classe sottolineando come il principe danese incarni i principi dell'anti-feudalesimo, dell'umanesimo e della democrazia, «Alexander returneth to dust; the dust is earth; of earth we make loam; and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer barrel?» 11 Questi versi, come altri presenti nel testo, pongono l'accento su temi dal chiaro respiro sedizioso e antagonista. L'eroe tragico shakespeariano che s'immola e si forgia su princìpi di equità, identifica la necessità di un cambiamento immediato nel tessuto sociale. Differenziandosi della critica idealista del diciannovesimo secolo, che vede Amleto vittima del predominio della ragione sulla forza di volontà, l'autore evidenzia come egli manlevi i tratti tipici di un nuovo uomo, quello 'umanista', giudice spietato e inappellabile di un'epoca che non gli appartiene. Attraverso Amleto, lo stesso Shakespeare tenta di infrangere quella moralità puritana ed epicurea tipica di un sistema feudale oramai stantio e patetico creandone una, stando alle parole di Smirnoy, «basata sulle grandi idee e problemi avanzati dalla borghesia umanista del Rinascimento, la quale, a sua volta, deriverebbe dall'unione delle classi sociali fatta eccezione per la classe dirigente feudale». 12

^{11 - «}Alessandro ritornò polvere; la polvere è terra; colla terra si forma l'argilla; e perchè questa argilla, composta in parte colle ceneri di lui, adoprata non potrebbe essere per la formazione del turracciolo?» (*Amleto*, Amleto, V,1).

^{12 -} Alexander Smirnov, *Shakespeare: a Marxist interpretation*, New York, The Critics Group, 1936, p. 33.

Con l'accezione borghese, qui s'intende quell'utopico desiderio d'istituire una società civile moderna che potesse sorgere dalle ceneri del feudalesimo e liberarsi dagli antagonismi di classe. Tuttavia l'avvento della borghesia, che si consolida con il passare dei secoli, mostra apertamente che essa non si è sottratta agli antagonismi di classe ma ne ha bensì allentato il gioco generando due classi sociali contrapposte l'una all'altra: la borghesia e il proletariato. I personaggi delle tragedie shakespeariane dimostrano così di esser parte integrante di una società mutante negl'usi e nei costumi e portavoce di un idealismo antropologico incline per molti aspetti alle dottrine marxiste, poiché come profetizzato ne 'Il manifesto del partito comunista' la borghesia ha

lacerato spietatamente tutti i variopinti vincoli feudali che legavano l'uomo al suo superiore naturale, e non ha lasciato fra uomo e uomo altro vincolo che il nudo interesse, il freddo "pagamento in contanti". Ha affogato nell'acqua gelida del calcolo egoistico i sacri brividi dell'esaltazione devota, dell'entusiasmo cavalleresco, della malinconia filistea. Ha disciolto la dignità personale nel valore di scambio e al posto delle innumerevoli libertà patentate e onestamente conquistate, ha messo, unica, la libertà di commercio priva di scrupoli. In una parola: ha messo lo sfruttamento aperto, spudorato, diretto e arido al posto dello sfruttamento mascherato d'illusioni religiose e politiche. 13

Come auspicabile, ripercorrere le vicissitudini storiografiche relative al sostrato in cui s'è generato l'*opus* creativo di queste opere è indispensabile per comprendere la complessità critico-teorica in cui orbitano sia la figura di Amleto sia quella della maggior parte degli eroi tragici shakespeariani. A tal proposito sono eloquenti le parole del critico György Lukács il quale afferma che

i grandi capolavori della letteratura mondiale delineano sempre accuratamente la fisionomia intellettuale dei personaggi [...]. In ogni grande arte è indispensabile rappresentare i personaggi nell'insieme dei rapporti che li collegano da ogni parte tra di loro, con la loro realtà sociale e con i grandi problemi di questa realtà. Quanto più profondamente sono avvertiti questi rapporti, quanto più molteplici sono i legami messi in evidenza, e tanto più importante diventerà l'opera d'arte, poiché si avvicinerà maggiormente alla vera ricchezza della vita, a quella «astuzia» del processo reale di cui parla così spesso Lenin. 14

^{13 -} Karl Marx e Fiedrich Engels, *Il Manifesto del Partito Comunista*, Torino, Einaudi, 1998, p. 9.

^{14 -} György Lukács, La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici, in Il marxismo cit., pp. 325-326.

A tal proposito, Lukács evidenzia come i rapporti tra la concezione del mondo e l'esistenza personale dell'essere risultano più semplici, rigidi e poveri nei personaggi di Schiller e Racine rispetto a quelli di Shakespeare e Goethe che «non solo hanno maggiore concretezza sensibile, ma altresì una fisionomia intellettuale dai contorni più netti e più decisi». ¹⁵

Questo poiché la tipicità del personaggio artistico diventa significativa nel momento in cui l'autore «riesce a rivelare i molteplici nessi che collegano i tratti individuali dei suoi eroi ai problemi generali dell'epoca, quando il personaggio vive davanti a noi i problemi del suo tempo, anche i più astratti, come problemi individualmente suoi, che hanno per lui un'importanza vitale». 16

Nel romanzo *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, Goethe offre una delle più illustri discussioni sulla natura intellettuale dei personaggi dell'Amleto nonché sul suo metodo 'compositivo' perché

ogni considerazione, ogni replica, ogni dialogo, non solo enuncia qualcosa di essenziale sull'argomento, ma rileva al contempo un nuovo e profondo tratto dei personaggi [...]. Si ottiene così una precisazione della loro fisionomia intellettuale che completa e concretizza la rappresentazione della loro personalità individuale nel suo complesso. ¹⁷

Ma l'eclettica interpretazione sovietica, mossa dall'irrefrenabile desiderio di rivalsa nei confronti di un sistema culturale considerato 'defunto', si colloca all'interno di un recipiente sociale nel quale la maggior parte degli suoi autori ha tentato di rimettere in discussione ogni verità assoluta del passato; ne è un caso *Amleto* e *Don Chisciotte* di I. Turgenev. L'autore, di fatto, non nascondendo le proprie perplessità sull'incapacità amletica di sovvertire i dubbi esistenziali dell'*essere o non essere*, orienta il suo approccio critico sull'impotenza reazionaria e la negazione ideologica del protagonista shakespeariano. L'estenuante censura politico-ideologica degli anni '30, si rispecchia perfettamente nella visione di Turgenev in quanto questi percepisce la figura di Amleto come un nemico per il popolo. L'insicurezza dei suoi pensieri e l'incapacità vendicativa nei confronti dell'usurpatore Claudio, mettono in luce una figura fragile e solitaria lontana dall'ideale dell'uomo sovietico proiettato nel futuro. Non è un caso se l'irriverente *Gamlet* del drammaturgo Nikolaj Akimov, andato in scena al teatro Vachtangov di Mosca nel 1932 con musiche di Dmitrij Šostakovič, fu subito accusato di formalismo e bandito dal Partito Comunista per volere di Stalin stesso.

^{15 -} *Ivi*, p. 327.

^{16 -} *Ivi*, p. 330.

^{17 -} *Ivi*, p. 331.



Esempio 1: Si tratta della trascrizione per clarinetto del tema di Amleto composto nel 1932 da Dmitrij Šostakovič (op. 32). È interessante notare come la tonalità d'impianto sia ancora una volta quel do minore, che come vedremo più avanti, resta alla base d'un imprecisato numero di composizioni sovietiche e non a caso dell'overture *Coriolano* e della *Quinta* sinfonia di Beethoven; il compositore che più di altri ha rappresentato un modello d'indiscusso valore ideologico in Unione Sovietica. Di queste musiche di scena, tra il 1954 e il 1964, lo stesso Šostakovič ha curato una riedizione per la celebre pellicola di Grigorij Kozincev (op. 116).

Diventa dunque indispensabile avvalersi dei cupi pensieri amletici nella misura in cui s'identificano, come ben evidenziato da Smirnov, nel malessere di una società ormai destinata a sgretolarsi.

«There are our beggars bodies, and our monarchs and outstretched heroes the beggars' shadows» (*Hamlet*, Hamlet II, 2). 18

Seppur l'autore britannico non abbia subito una 'detronizzazione' da parte del propagandiamo sovietico, queste discussioni critiche orbitanti intorno alla sua produzione letteraria sono prevalentemente dettate dai presupposti del 'sociologismo volgare'. Con questo termine s'intende che l'unico criterio di destinazione dell'arte può essere dato prima di tutto dalla teoria della lotta di classe. La corrispondenza tra categorie estetiche e categorie economico-sociali diventa così il dogma dal quale un marxista 'ortodosso' non può derogare. Il presupposto dell'arte diventa la sua vera sostanza, mentre la sostanza dell'arte stessa, ovvero l'elemento che la distingue da tutti gli altri fenomeni sociali, diventa solo un'illusoria apparenza. Nelle discussioni critico-letterarie degli anni '20 e'30, questo tipo di approccio si riscontra in modo unilaterale in ogni scritto. Con l'inasprirsi della critica marxista, gli oliati meccanismi partitici alla base delle formulazioni staliniane porteranno ad una semplificazione dell'oggetto artistico lontano dai modelli realistici dell'Ottocento, che per Marx e Engels costituivano la base delle loro interpretazione estetica. Queste formulazioni, forgiate su principi apologetici, moralistici, astratti e atipici, si muovono nella necessità di attingere a piene mani in modelli che possano funzionare da trampolino di lancio per la costruzione dell'etica sovietica.

^{18 - «}Onde i nostri mendichi son corpi; e i nostri re e i nostri grandi eroi non ne divengono che le larve» (*Amleto*, Amleto II,2).

Muovendoci su un piano tragico, noteremo come i modelli umani di Shakespeare diventino la rappresentanza della conflittualità dell'uomo nei confronti dell'evoluzionismo sociale che li circonda. Per esempio, la brutale repressione messa in atto da Coriolano nei confronti del popolo evidenzia come l'immaturità politica del popolo stesso sia la rappresentazione di un monito, di un punto di partenza necessario per rendere consapevole l'uomo nei confronti del pensare politico. Non è un caso che l'episodio dello stomaco e delle membra per opera del tribuno Menenio Agrippa, 19 sia il punto nevralgico dell'interpretazione smirnoviana che identifica in questa metafora tutta la delusione shakespeariana verso l'assolutismo monarchico, verso le corti e tutti i suoi funzionari. Tuttavia, un popolo illuso e in balia della propria autocommiserazione, è ancora lontano da quello spirito eroico-rivoluzionario che lo caratterizzerà nel corso del diciottesimo secolo. Infatti, Coriolano è consapevole che le richieste dei plebei derivino esclusivamente dalla loro natura ribelle, apolitica, e questa considerazione riflette allo stesso tempo un'esaltazione individuale e una natura antisociale che Shakespeare condanna in modo inequivocabile nonostante la sua grandezza. La lettura di Smirnov rende evidente come l'opus shakespeariano sia prima di tutto contraddistinto da un'estenuante ricerca sociale e, di conseguenza, aspiri al superamento e miglioramento di quest'ultima tramite l'ausilio di clues presenti nei versi dei suoi stessi personaggi. Questo tipo, questo modello di approccio si rispecchia pressoché ovunque nella critica sovietica. Di fatto, se prendiamo le distanze dall'interpretazione critica letteraria, noteremo come l'eredità shakespeariana e la natura dei suoi personaggi si rispecchi pressoché identica nell'interpretazione musicologica degli stessi anni, nella quale, si è tentato di collegare l'eroicità dei personaggi shakespeariani con il pathos musicale di Beethoven. Tale collegamento viene promosso nella misura in cui questa esaltazione è funzionale alla *start-up* di un ideologismo nuovo capace di abbracciare sia il passato più remoto sia il futuro più lontano, e in secondo luogo, poiché il processo compositivo stesso necessita di rispecchiarsi nell'irruenza e nello slancio ideologico di una Terza, Quinta e soprattutto Nona sinfonia. In considerazione del fatto che nessuno teorizzò ma si limitò a ipotizzare su *come si deve comporre la musica*, non dovrebbe stupire se durante il primo congresso dei compositori sovietici l'allora Segretario dell'Unione dei Compositori Tichon Chrennikov invitò i presenti a mobilitare le "forze creative e rispondere alla chiamata del nostro leader, il compagno Stalin". Con questa lapidaria affermazione l'ora-

^{19 -} WILLIAM SHAKESPEARE, *Coriolano*, Milano, Garzanti, 2006, pp. 11-17. "Successe una volta che tutte le parti del corpo si ribellarono contro lo stomaco. Queste le accuse: che come un gorgo, solo, se ne stava nel mezzo, torpido e nullafacente, sempre lì a stiparsi di mangiare, senza mai lavorare come gli altri [...] E rispose così: «Verissimo, cari consoci», rispose, «che io ricevo per primo tutto il mangiare che vi fa vivere; ed è giusto così, perché sono il deposito e l'officina di tutto il corpo. Ma, se ben ricordate, lungo i fiumi del sangue io la rimando fino al palazzo del cuore, al trono del cervello; e per i passaggi tortuosi, per le stanze di servizio dell'uomo, i robusti muscoli, le vene più minute ricevono da me ciò che gli tocca per natura, e di cui vivono» [...] «Se non potete lì per lì vedere ciò che fornisco a ciascuno, io posso presentarvi il rendiconto: tutti da me ricevono il fior fiore di tutto, e a me lasciano la crusca»".

mai oliato meccanismo di 'regimentazione dell'arte' – per usare una celebre affermazione di Boris Schwarz – riuscì nell'intento di spazzare via ogni discussione e/o interpretazione orbitante attorno all'oggetto artistico e musicale; è interessante osservare come negli stessi anni anche Goebbels in riferimento all'arte della propaganda affermasse:

Che la fiamma splendente del nostro entusiasmo possa non estinguersi mai. Soltanto questa fiamma dà luce e calore all'arte creativa della propaganda politica moderna. Tale arte, nata dalle profondità del popolo, deve ridiscendere ad esso e trovare qui la propria energia. Il potere basato sui cannoni può essere una buona cosa, ma è preferibile, e più gratificante, conquistarsi il cuore di un popolo e conservarlo.²⁰

L'impossibilità di poter controllare in maniera capillare ogni discussione, dibattito o pubblicazione, fece sì che alcune trattazioni riuscissero a sfuggire all'estenuante censura. Nel caso di Shakespeare, i contributi musicologici più autorevoli sono da attribuire al critico Ivan Ivanovič Sollertinskij. Nel suo saggio *Tipologie storiche di drammaturgia sinfonica*, discusso durante la sessione plenaria dell'Unione dei compositori sovietici dell'URSS, l'autore pone l'accento su come il drammaturgo di Stratford avesse «sviluppato fino ai massimi limiti artistici possibili l'arte del "polifonismo" drammatico [...] una raffinatissima caratterizzazione psicologica dei tipi e modelli umani più diversi. Shakespeare rende ogni suo personaggio portavoce dell'"io" dell'autore». ²¹

Di fatto, è interessante notare come l'autore utilizzi Shakespeare per offrire un'esaustiva interpretazione del sinfonismo beethoveniano, in quanto

esso può essere definito in primo luogo come sinfonismo costruito sulla rappresentazione astratta e oggettiva della realtà e dei processi di lotta che in essa si compiono; in secondo luogo come sinfonismo drammatico, in quanto il dramma è un processo, un'azione in cui sono presenti molte coscienze e volontà umane che entrano in conflitto l'una con l'altra; di conseguenza, in terzo luogo come sinfonismo polifonico, dalle molte personalità [...] In poche parole il sinfonismo di tipo beethoveniano non deriva dal principio monologico, bensì da quello dialogico, dal principio della molteplicità di coscienze, della molteplicità di idee e volontà antagoniste [...] Chiamerò questo tipo di sinfonismo 'di tipo shakespeariano'. 22

che si contrappone al sinfonismo monologico 'di tipo byroniano', nel quale,

l'intero processo della lotta delle idee e degli individui, il mondo dei conflitti etico-sociali sono dati dalla rifrazione della personalità profonda

^{20 -} SIEGFRIED KRACAUER, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Lindau, 2007, p. 218.

^{21 -} IVAN I. SOLLERTINSKIJ, *Istoričeskie tipy simfoničeskoj dramaturgii*, in *Stat'i o Muzyke*, Leningrad, Leningradskaja Filarmonija, 1946, p. 10. [Trad. dell'autore]. 22 - *Ibid*.

dell'autore, [...] dalla voce della sua coscienza. La musica si trasforma in una serie di appassionate dichiarazioni personali, in una pagina di diario, in una confessione ardente e a tratti straziante.²³

Sollertinskij articola dunque una distinzione tra il sinfonismo inteso come processo creativo (Shakespeare-Beethoven) e il sinfonismo inteso come genere (Byron-Liszt). Egli lo descrive come un fenomeno collettivo che si basa su temi contemporanei capaci di soddisfarne il fattore sociologico «il vero sinfonismo riappare sempre, come l'eroismo, al tempo stesso in cui le giovani classi si avviano alla creazione di un'intera cultura; com'è stato con l'arte di Beethoven».

Potrebbe risultare esplicito, ma per il pensiero dell'autore quel che si può considerare 'sinfonico' deve contenere elementi significativi nonostante l'astrattezza del proprio linguaggio. A tal proposito, afferma che «la sua rilevanza sociale è incarnata nel proprio tessuto musicale, come una "collettivizzazione di sentimenti musicali"». ²⁵

Di fatto, il linguaggio sinfonico sovietico diventa un metodo (non la canonizzazione di un genere prestabilito o pre-esistente) capace di attingere il proprio materiale lontano dalla tradizione musicale del passato – fatta eccezione per alcuni insormontabili modelli – bensì dalle esperienze che lo circondano. Il tentativo di porre in relazione Beethoven con Shakespeare e viceversa, con l'intento di offrire una linea guida utile al compositore sovietico del ventunesimo secolo, è un ambizioso tentativo incline a non pochi fraintendimenti. Allo stesso tempo però, è singolare notare come in URSS le opere del drammaturgo siano alla base di numerose composizioni musicali, basti pensare a Sostakovič (Re Lear, Amleto, Sonetti), Prokof'ev (Romeo e Giulietta), Kabalevskij (Sonetti), Chrennikov (Molto rumore per nulla), Chačaturjan (Macbeth), Terterian (Riccardo III) per citarne alcuni, e di conseguenza teatrali nonché cinematografiche. Il fatto che lo stesso Beethoven invitasse a leggere La Tempesta di Shakespeare per comprendere la natura della sua *Sonata* op. 31 n. 2 e che l'eroicità e l'intensità drammatica del suo *Coriolano* siano affidate all'unica tonalità che più di altre presenta echi d'indiscussa tragicità, il do minore, ²⁶ sono tutti elementi utili a comprendere la vastità ideologica di queste trattazioni. A differenza di quel Beethoven In Neuer Deutung (1934) di Arnold Schering, dove ogni composizione beethoveniana viene ricondotta a un'opera di Shakespeare nella misura in cui appartenga a un quartetto d'archi o una sonata per

^{23 -} *Ivi*, p. 11.

^{24 -} Ivan I. Sollertinskij, *Problema sinfonizma v sovetskoi muzyke*, «Žizn Iskusstva» 46/2, 1929 pubblicato, anche, in Pauline Fairclough, *Mahler Reconstructed: Sollertinsky and the Soviet Symphony*, «The Musical Quarterly» 85/2, 2001, p. 375.

^{25 -} Ibid.

^{26 -} Varato il decreto, è interessante notare come in Unione Sovietica si siano composte diverse sinfonie su questa tonalità: per esempio, Boris Arapov (*sinfonia* n. 1, 1947), Dmitrij Šostakovič (*sinfonia* n. 4 e n. 8, rispettivamente del 1936 e del 1943) e Dmitrij Kabalevskij nella *sinfonia* op. 19 (1934) e op. 54 (1956).

pianoforte, la critica sovietica assimila olisticamente tutti i tipi esistenti di sinfonismo europeo – in particolar modo quello beethoveniano-drammatico di tipo shakesperiano e quello lirico-monologico di tipo byroniano – per sviluppare il proprio linguaggio sinfonico. L'approccio intellettuale di autori come Sollertinskij, seppur navighi per volere o necessità nel filo-nazionalismo, si avvicina a una trattazione critica nuova capace di defilarsi da quella occidentale, nella quale la spinosa questione del sinfonismo sovietico, spesso ricondotta a draconiane asserzioni di natura storiografica, è percepito come un ritorno a un eroico classicismo dalle palesi tinte ottocentesche. Identificare modelli su cui intraprendere un percorso di 'sovietizzazione culturale' resta la base ideologica e cognitiva di un processo che deve percepire l'universalità del prodotto artistico sino al momento in cui ne subentra l'inevitabile superamento; come visto, basta soffermarsi sulle ultime opere di Shakespeare che si muovono su un instabile piano di abbandono emotivo privato del proprio impulso 'rivoluzionario'. Peculiarità di autori come Sollertinskij e Smirnov risulta dunque un approccio critico mosso su più piani interpretativi, dove le avventurose e prolisse dissertazioni cercano di far emergere aspetti e congetture culturali che percorrono su sentieri inesplorati in egual misura sia in musicologia sia nella critica letteraria. Sollertinskij, a differenza di Smirnov, introduce svariate congetture extra musicali proprio nel tentativo di creare un'universalità critica senza paragoni. La grande considerazione espressa dall'autore nei confronti del sinfonismo di Mahler, autore che più di altri ha tentato seppur invano di raccogliere la pesante eredità beethoveniana, e della lungimiranza di Brahms, il quale con perspicacia aveva intuito che "dalle estasi e dai languori erotici di Listz e Wagner, dal pessimismo schopenhaueriano, buddista e neocattolico, dalle armonie del *Tristano*, dalle illuminazioni mistiche, dalle fantasticherie sul superuomo" 27 si sarebbe giunti al "modernismo e al decadentismo, alla decomposizione della cultura artistica europea classica", ²⁸ sono chiare rappresentazioni estetiche e filosofiche di come questa 'musica del futuro' sia prerogativa della musicologia sovietica. Infatti

sarebbe un errore concentrarsi e coltivare un tipo preferito di sinfonismo [...] il sinfonismo sovietico deve assolutamente far proprie la portata universale e la varietà di temi, tipi, generi, voci e mezzi espressivi. Deve assumersi il compito di rappresentare il sinfonismo su scala mondiale e storica. La sua voce deve essere ascoltata dai migliori musicisti progressisti di tutto il mondo, artisti rispettabili che anelano al superamento definitivo delle contraddizioni, ancora ben lontane dall'essere risolte, e che sono alla ricerca di nuovi percorsi artistici. Ai nostri compositori sovietici è stata affidata una grande responsabilità storica. ²⁹

^{27 -} Ivan I. Sollertinskij, Simfonii Bramsa, in Muzikal'no cit., p. 249. [Trad. dell'autore].

^{28 -} Ibid.

^{29 -} IVAN I. SOLLERTINSKIJ, *Istoričeskie tipy simfoničeskoj dramaturgii*, in *Stat'i o* cit., p. 18. [Trad. dell'autore].

È tanto singolare quanto entusiasmante leggere di come i modelli umani shakespeariani, così ben descritti nelle sue opere, possano diventare la chiave di lettura utile a comprendere le difficoltà concettuali orbitanti attorno alle composizioni sinfoniche del ventunesimo secolo. Dunque non dovrebbe neanche stupire se, a distanza di numerosi anni, un autore per territorialità vicino al pensiero filo-sovietico come Milan Kundera, nel romanzo *L'insostenibile leggerezza dell'essere* narra al lettore di come Tomáš si strinse alle spalle e disse: «Es muss sein. En muss sein». Era un'allusione. L'ultimo movimento dell'ultimo quartetto di Beethoven è scritto su questi due motivi:



Perché il senso delle parole fosse del tutto chiaro, Beethoven scrisse in testa all'ultimo movimento le parole «Der schwer gefasste Entschluss»: la risoluzione presa con difficoltà; la grave risoluzione [...] per Beethoven la pesantezza era a quanto pare qualcosa di positivo. «Der schwer gefasste Entschluss», la grave risoluzione, è unita con la voce del Destino («Es muss sein!»); la pesantezza, la necessità e il valore sono tre concetti intimamente legati tra loro: solo ciò che è necessario è pesante, solo ciò che pesa ha valore. Questa convinzione è nata dalla musica di Beethoven e, benché sia possibile (per non dire probabile) che la responsabilità di essa ricada più sugli esegeti di Beethoven che sul compositore stesso, oggi lo condividiamo più o meno tutti: la grandezza di un uomo risiede per noi nel fatto che egli *porta* il suo destino come Atlante portava alle spalle la volta celeste. L'eroe beethoveniano è un sollevatore di pesi metafisici". ³⁰

In quest'ultima frase si potrebbe racchiudere tutta la profondità emotiva e l'immensa forza sprigionata della musica di Beethoven. Unirla con l'eroe shakespeariano, stando a quanto visto, potrebbe anche risultare inevitabile seppur non scontato. Ad ogni modo, teniamo presente che lo stesso Beethoven, alla ricerca disperata di un libretto d'opera che lo soddisfacesse dal punto di vista etico, ideologico, filosofico e artistico, si avvicinò in due occasioni a *Macbeth*. Che tutto questo sia allora un caso?

^{30 -} MILAN KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 2011, pp. 43-44.

ABSTRACT – A few years after what Boris Schwarz defined as being the 'Resolution of 32', 31 which introduced the concept of socialist realism in the arts, he got together the Union of Soviet Composers to discuss the problems of symphonic music; the year was 1935. The starting point for everyone was the official definition of soviet realism, that is, 'the truthful and historically concrete portrayal of reality in its revolutionary development' 32 but in the musical world it represents, using the words of the far signed musicologist Richard Taruskin, a 'heroic classicism' with a return to 'clear cut, classical structures and genres after the self indulgences of modernist experimentation'.33 In fact composers such as Beethoven and Tchaikovsky, right from the beginning, represented a fertile ground on which to build this new musical language but very soon every real "revolution" became unsuitable and above all accused of formalism: just think of Shostakovich. So, starting from the critic interpretation offered by I. I. Sollertinsky³⁴ and A. A. Smirnov, 35 this present report is intended to demonstrate the ethical importance of Shakespeare characters and their musical representation, 36 able to lift the heroical spirit to fight the dreaded ideological capitalist decadence. This comparative literary-musical in which there are two types of symphonic music (the dialogical Shakespearian type and the monological type of Byron), is presented as the only solution for collecting the inheritance left by Beethoven: the *Ode of Joy*, in the *finale* of the Ninth Symph ny, which marks a point of no return for all future symphonic tradition and generations. But if the social democratic language of Mahler, and in some ways of Brahms, represented a first and somewhat unsuccessful attempt of scaling this ideologic mountain, will our young soviet composers be capable? Above all, will this historical responsibility be echoed between the strict guidelines of the party?

^{31 -} Boris Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1981*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, pp. 109-140.

^{32 -} RONALD HINGLEY, Russian Writers and Soviet Society 1917-1978, London, Random House, 1979, p. 38.

^{33 -} RICHARD TARUSKIN, 'Shostakovich and the Inhuman: Shostakovich and Us', in Defining Russia Musically: historical and hermeneutical essays, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 517.

^{34 -} IVAN I. SOLLERTINSKY, Muzykal'no-istoricheskie etyudi, Leningrad, Muzgiz, 1956: in the papers, The Problem of Symphonism (1929), Gustav Mahler (1932), Shakespeare and the World Music (1939) and Historical Types of Symphonic Dramaturgy (1941).

^{35 -} ALEKSANDR A. SMIRNOV, *Shakespeare: a marxist interpretation*, New York, Critics Group, 1937 (Critics Group series, 2).

^{36 -} For example in *Coriolanus*, the *Tempest* and *Hamlet*.

Quando frates sunt boni, sunt Bonifrates L'opera di bonifrates nel Portogallo del Settecento

Rosana Marreco Brescia

Il termine *Bonifrates* sembra trovare la sua origine nel Medioevo, quando alcuni clerici vaganti, hanno utilizzato le marionette per rappresentare la vita di Cristo e dei Santi, di conseguenza sono stati definiti come 'buoni fratelli', 'frate bonu'.¹ Anche se il termine è stato usato già nel XVI secolo, fu nei primi decenni del Settecento che i burattini hanno scritto uno dei capitoli le più importanti della storia del teatro portoghese, rappresentando la commedia in musica composta di alcuni tra i principali compositori attivi al momento, in teatri permanenti aperte al pubblico con frequenti rappresentazioni e con tutti i macchinari ed effetti scenici conosciuti nel periodo, come vedremo più avanti.

Il primo teatro permanente pubblico in attività in Portogallo è stato il *Pátio das Ar-cas*, costruito dal sivigliano Fernando Diaz de la Torre nel 1595.² Il repertorio era composto di commedie castellane, rappresentati dagli attori e attrici spagnoli in un teatro costruito secondo la tipologia architettonica dei cortili di commedie, amministrato anche da impresari spagnoli. Nel principio del Settecento il repertorio del seicento spagnolo era ancora rappresentato nella capitale portoghese e diverse attrici provenienti del regno vicino recitavano nei teatri di Lisbona.³

Dopo l'acclamazione di Giovanni V come re del Portogallo nel 1707, le rappresentazioni teatrali, così come le arti in generale, hanno subito una trasformazione significativa. Attraverso una profonda riforma delle strutture dello stato, il monarca voleva conseguire una maggiore visibilità per il suo regno, mentre affermava la dinastia di *Bragança* come i legittimi sovrani del Portogallo e dei suoi territori d'oltremare. La preoccupazione di

^{1 -} José Alberto Sardinha, *A origem do Fado*, Vila Verde, Tradisom, 2010, pp. 61-62.

^{2 -} Maria de los Reyes Peña-Piedad Bolaños Donoso, *Presencia de comediantes españoles en Lisboa* (1580-1607), «Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González», 87, 2000, pp. 63-87.

^{3 -} Emílio Cotarelo y Mori, *Orígenes y Establecimiento de la Opera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografia de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, pp. 68-69.

^{4 -} António Filipe Pimentel, *Arquitectura e Poder: o Real Edificio de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, pp. 29-35.

Giovanni V con la qualità della musica prodotta nel suo paese può essere verificata attraverso l'elevato numero di esperti musicisti professionisti assunti per la cappella reale e lo stabilimento di una struttura pedagogica destinata ai giovani musicisti portoghesi. ⁵ Al fine di garantire una formazione di alto livello ai giovani e talentuosi musicisti del suo regno, Giovanni V ha creato un seminario specificamente dedicato all'insegnamento della musica sacra e ha inviato alcuni giovani musicisti – come António Teixeira, João Rodrigues Esteves e Francisco António de Almeida – a Roma, per approfondire le loro conoscenze. ⁶

La prima compagnia italiana di Opera arrivò a Lisbona nel 1731 e contava inoltre ai musicisti e cantanti con «un pittore e falegnami per le macchine». Anche se questi artisti hanno previsto la costruzione di un teatro dell'Opera, apparentemente non hanno mai ricevuto la licenza corretta dal re a farlo, poiché non sono stati riscontrati registri di opere italiane rappresentate pubblicamente a Lisbona fino al 1735, quando *Farnace* fu prodotta presso il teatro dell'Accademia della Trinità. Questa rappresentazione è stata eseguita per la compagnia di Alessandro Maria Paghetti, che includeva tra i suoi artisti, il compositore Gaetano Maria Schiassi e lo scenografo Roberto Clerici, poi sostituito da Salvatore Colonelli, 7 entrambi discepoli di Ferdinando Bibiena nell'Accademia Clementina di Bologna.

Alla confluenza dei tradizioni teatrali spagnole e italiane, arriva una nuova formula drammatica capace di attirare grande interesse dai spettatore di Lisbona: l'Opera di Bonifrates, rappresentata soprattutto in due teatri pubblici: il Teatro del Bairro Alto e il Teatro della Mouraria. In entrambi i teatri, gli spettacoli erano rappresentati in portoghese, mentre le opere dell'Academia della Trinità e le commedie del *Patio das Arcas* erano rappresentate nei loro idiomi originali. Un rapporto dall'inizio del Settecento parla di questo nuovo genere che, a quanto pare, sarebbe stato introdotto recentemente a Lisbona:

E da poco tempo è stato introdotto in questa Corte un altro tipo di opera rappresentate non per figure vive, ma artificiale, sonno delle vere commedie e opere liriche, fatte nello stesso stilo di quelle, con musica, rappresentate pubblicamente in case affittate a questo fine a che entrano tutti quelli che hanno pagato l'ingresso tassati dagli impresari.⁸

Le rappresentazioni teatrali eseguite da *bonifrates* avevano grande ripercussione nel XVIII secolo, causando impressione tra gli spettatori meno illustrati di Lisbona. Una relazione datata dal 29 giugno 1738 conferma l'accettazione di questa nuova forma teatrale e rivela alcune delle conseguenze derivanti da questa nuova funzionalità:

^{5 -} Rui Vieira Nery-Paulo Ferreira de Castro, *Histoire de la Musique: Synthèses de la culture portugaise*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pp. 88-91.

^{6 -} Rui Vieira Nery-Paulo Ferreira de Castro, *Histoire de la Musique* cit., p. 92.

^{7 -} Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the 18th century.* Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 15.

^{8 -} José Maria. A. Nogueira, *Archeologia do Theatro Portuguez. 1588-1762*, «Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses 1904-1906», X/4ª série, 1934, p. 385.

Già si lavora nel teatro dell'opera e sono state impegnate le Paghetti e la Valete, e subito hanno venduto tutti i biglietti con grande concorso, che anche succede con qualche figure artificiali che gli ignoranti credono sono naturali e che hanno, senza dubbio, dei curiosi movimenti. Questi sono in via d'essere esaminate per l'inquisizione.⁹

Le rappresentazioni di *bonifrates* certamente tornava possibile agli autori delle commedie una più grande inserzione di elementi ed effetti sovrumani, oltre l'uso di creature mai visti dal pubblico comune, come mostri e altre creature fantastiche. Di conseguenza, dobbiamo considerare che la scala umana dei *bonifrates* e le possibilità di movimento dei burattini portoghesi erano in gran parte i responsabili del successo di un repertorio che sarebbe dopo rappresentato anche dagli attori vivi in altre parti del regno. Nella metà del Settecento, il padre João Pacheco ci ha lasciato un interessante rapporto dell'attrazione causata dai *bonifrates* nel pubblico di Lisbona:

Questi possono essere gestori dei burattini, ministri di comprensione particolare, che dicono e fanno cosa vogliono, inducendole lungo il sentiero di campagna, dove fanno la guerra e se vincono gli unni agl'altri: tutte le industrie che sono come trucchi universali per aprire i portafogli. Alcuni di loro prendono i mostri marini o animali non visti in quel paese e gli mettono in una casa affittata con dei cartelli per invitare a quelli che passano nella strada per vedere il prodigioso animale. 10

Lo studio dello spazio dove erano rappresentate le opere di *bonifrates* è di grande importanza per una migliore comprensione del genere, poiché gli effetti visuali e sonori erano una parte essenziale di queste opere. In questo senso, è particolarmente interessante che molte opere mettano l'accento su l'elemento fantastico nei loro titoli (*Il Fascino di Merlin, Il Fascino di Circe, Il Fascino di Medea, Nuovi Incantesimi d'amore*, ecc.), che lascia evidente il sollievo dalla scenografia nei teatri del Bairro Alto e della Mouraria.

Il teatro di *bonifrates* ha raggiunto il suo culmine con le opere composte da António José da Silva. Nato a Rio de Janeiro nel 1705 e trasferito a Lisbona nel 1711, l'ebreo, come sarebbe stato conosciuto più tardi, scrisse due poemi e otto commedie, essendo gli ultimi rappresentate nel teatro del *Bairro Alto* tra il 1733 e il 1738. ¹¹ Anche se la sua vita ha incontrato una fine tragica, poiché il celebre drammaturgo fu bruciato

^{9 -} JAQUELINE MONFORT, Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais (1729-1759), «Arquivo do Centro Cultural Português», IV, 1972, p. 590.

^{10 -} Frei João Pacheco, *Divertimento erudito para curiosos de notícias, históricas, escolásticas, políticas, naturaes, sagradas, e profanas. Descubertas em todas as idades, e estados do mundo até o presente,* Lisboa, Oficina de Domingos Gonçalves, 1744, pp. 158-159.

^{11 -} José de Oliveira Barata, *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (O Judeu) no palco Joanino*, Algés, Diffel, 1998, p. 79.

dall'Inquisizione nel 1739, le sue opere hanno avuto un destino migliore, tre essendo state stampate separatamente prima del 1744 e le otto commedie essendo state stampate nella collezione intitolata *Theatro Comico Portuguez*.

Le opere di Antonio José riflettono la sua profonda conoscenza della letteratura spagnola del Seicento, la cui influenza è più evidente nella sua prima commedia, intitolata *La vita del grande Don Chisciotte de la Mancha e del grasso Sancho Panza*, rappresentata per la prima volta nell'ottobre 1733. La musica che ha seguito almeno alcune di queste commedie è stata composta dal suddetto António Teixeira, mentre il compositore del Teatro della Mouraria era Francisco António de Almeida, due dei musicisti inviati a Roma dal monarca, all'inizio del XVIII secolo. 12

L'influenza italiana può essere trovata non solo nella musica composta per tali commedie, come nella scenografia utilizzata. Il libretto del primo lavoro composto da António José da Silva, la suddetta *Vita del grande Don Chisciotte*, porta oltre 17 scene distinte una nota speciale intitolata «apparato teatrale e la sua fabbrica», dove vediamo che per rappresentare questa opera c'era bisogno di avere «un carro con varie figure all'interno, un altro da dove esci un leone, un altro carro dove c'è Dulcinea e d'altre figure, due cavalli, uno per Don Chisciotte e un altro per Sanfão Carrasco, due asini, uno per Sancho Panza e un altro per una campesina, il monte Parnaso con le Muse, Apollo ed il cavallo Pegaso, una barca, un cavallo che vola e che si brucia nell'aria, huma nuvola e un maiale». ¹³

Scene di fuoco erano tra i più difficili da eseguire sul palco, tuttavia, sono stati utilizzati ripetutamente nelle opere da António José da Silva. Ad esempio, in *Il Fascino di Medea c*'è una scena, dove Giasone montato su il suo Pegaso volante, combatte un drago sputa-fuoco che, dopo essere assassinato, immerge in un buco nel palcoscenico da dove escono delle fiamme. Dopo questa scena, una nube scenderebbe sul palcoscenico portando Medea. ¹⁴

Nuvole mobili appaiono anche nell'opera *Amphitryão*, dove Juno dovrebbe scendere sul palcoscenico in un carro/nube dove erano rappresentati un arcobaleno e la figura della ninfa Iris. ¹⁵ La stessa commedia dovrebbe avere impressionato gli spettatori nella scena dove i personaggi di Cornucopia si trasformava in un elfo e quello di Saramago, in un albero. ¹⁶

Gli effetti magici che trasformavano un personaggio in qualcosa di diverso sembrano esseri stati molto apprezzati dal pubblico dal primo Settecento. Nelle *Varietà di Proteo*, lo stesso effetto appare più volte come, ad esempio, nella scena dove il personaggio

^{12 -} Biblioteca Pubblica di Evora, cod. CIV/1-7 d, fol. 42v.

^{13 -} A VIDA DO GRANDE D. QUIXOTE DE LA MANCHA E DO GORDO SANCHO PANÇA, in *Theatro Comico Portuguez*, Lisboa, Francisco Luiz Ameno, 1759, vol. I, pp. 2-3.

^{14 -} Os Encantos de Medea, in *Theatro Comico Portuguez* cit., p. 281.

^{15 -} Amphitryão ou Jupiter, e Alcmena, in *Theatro Comico Portuguez* cit., p. 378.

^{16 -} *Ivi*, pp. 452, 458.

Caranguejo è trasformato in un maiale o in quella dove un monte è lentamente trasformato nel personaggio principale, Proteo. 17

In *Labyrintho di Creta*, il pubblico poteva godere la vista di una foresta con un mare sullo sfondo, dove diverse barche erano visti galleggianti in una tempesta. ¹⁸ Barche potrebbero anche essere ammirate nelle *Varietà di Proteo*, ¹⁹ mentre nel *Precipizio di Fetonte*, uno dei personaggi dovrebbe essere portato sul palcoscenico da un guscio guidato da delfini. ²⁰ Nella stessa opera, il libretto descrive una sala imperiale del sole, dove Apollo scende caricato da una nuvola. ²¹

Per quanto riguarda lo scenario utilizzato nel Teatro della *Mouraria* nel Settecento, nell'opera *Il Fascino di Merlin*, troviamo riferimenti espliciti al sistema di viste di dipinte su tele legati alle ali che si muovevano attraverso diapositive, conosciuti nell'Opera italiana dal secolo precedente. ²² In tutte le quattro opere rappresentate in questo teatro, esistono scambi espressivi di scenari. È anche degno di menzione che gli effetti illuminotecnici descritti in libretti erano ricorrenti, come, per esempio, nell'opera *Il Fascino di Circe*, dove gli spettatori potevano vedere alla fine del primo atto «un giardino come di notte». ²³ Nel primo atto di *Il Fascino di Merlin*, il pubblico poteva ammirare un'alba dopo un terribile temporale con tuoni e fulmini. Il libretto è abbastanza preciso, indicando «uscirà il sole e si farà un'alba della migliore forma possibile». ²⁴ Tutti questi effetti sono stati possibili anche perché gli spettacoli erano rappresentati di notte, così come le opere italiane, e non più nei pomeriggi come le commedie spagnole. ²⁵

Ci sono due scene di particolare interesse, poiché, come abbiamo accennato in precedenza, sono tra le più complicate di rappresentare. Nell'opera *Il Fascino di Merlin* c'è un passaggio dove i personaggi Bigorrilhas e Celestina cercano di venire vicino uno dall'altro, ma a un certo punto, sorgono delle fiamme e loro si vedono obbligati a separarsi. Ancora più spettacolare è la scena de *Il Fascino di Circe*, dove il mare comincia a bruciare nelle fiamme che improvvisamente sono eliminate quando uno dei personaggi getta un fiore da una barca. Dobbiamo rilevare che le fiamme scenografiche sono

^{17 -} As Variedades de Proteu, in *Theatro Comico Portuguez* cit., vol. II, pp. 360, 365.

^{18 -} LABYRINTO DE CRETA, in *Theatro Comico Portuguez* cit., vol. II, p. 6.

^{19 -} As Variedades de Proteu, *Theatro Comico Portuguez* cit., p. 332.

^{20 -} Precipicio de Faetonte, in *Theatro Comico Portuguez* cit., vol. II, p. 436.

^{21 -} *Ivi*, p. 564.

^{22 -} Os Encantos de Merlim, in *Theatro Comico Portuguez*, Lisboa, Francisco Luiz Ameno, 1761, vol. IV, pp. 261-263.

^{23 -} Os Encantos de Circe, in *Theatro Comico Portuguez* cit., vol. II, p. 143.

^{24 -} Os Encantos de Merlim, in *Theatro Comico Portuguez* cit., p. 263.

^{25 -} Un rapporto conservato nella Biblioteca Pubblica di Evora segnala che le opere, oltre i pezzi teatrali di *bonifrati*, erano rappresentate dopo le otto della sera. Biblioteca Pubblica di Evora, cod. CIV/1-7 d, c. 42v.

^{26 -} Os Encantos de Merlim, in *Theatro Comico Portuguez* cit., p. 305.

^{27 -} Os Encantos de Circe, in *Theatro Comico Portuguez* cit., p. 182.

fiammi reali, e che gli incendi non erano in alcun modo suggeriti o fingiti, ma sì degli incendi reali, controllati dai professionisti, nascosti agli occhi degli spettatori.

Quasi tutte le macchine e gli effetti sopra menzionati sono statti già descritti nei trattati pubblicati nel corso del secolo precedente e all'inizio del XVIII secolo, come le *Pratica di Fabricar Scene, e Machine ne' teatri* di Niccola Sabbattini, ²⁸ pubblicato a Ravenna nel 1638, il *Tratatto Sopra la Struttura de' teatri e scene* di Fabrizio Carini Motta, ²⁹ pubblicato a Guastalla nel 1676 e l'*Architettura Civile* di Ferdinando Bibiena, ³⁰ pubblicato a Parma nel 1711.

Nel primo volume del libro *Pratica di Fabricar Scene*, e *Machine ne' teatri*, Sabbattini discute la costruzione di edifici teatrali, tra cui le proporzioni che devono essere rispettate per assicurare che tutte le macchine potrebbero essere installate e che tutti gli effetti potrebbero essere ben eseguiti, la posizione corretta della loggia del principe, del pubblico e dei musicisti, come fare uno scenario in prospettiva e come dovrebbe essere illuminati il palcoscenico e il pubblico, oltre altri dettagli specificamente legati all'edificio teatrale. Il secondo volume è interamente dedicato agli effetti visuali e sonori, contenenti spiegazioni dettagliate sui diversi metodi di scambio di scene e come eseguire scene da incendi, terremoti, trasformazioni di personaggi in diversi oggetti, fiumi e fontane con acqua corrente, barche, nuvole che portano i personaggi in scena, ecc. 31 La completa corrispondenza tra gli effetti scenografici descritti nei libretti delle opere rappresentate nel teatro del Bairro Alto e della Mouraria nelle decenni di 1730 e 1740 e quelli dettagliatamente descritti da Niccolà Sabbatini nel suo trattato del Seicento, ci permettono affermare che lo stesso era già noto da scenografi attivi nei teatri di *Bonifrates* di Lisbona. Questa conoscenza può provenire attraverso diversi itinerari: la diffusione dei trattati stampati in altre parti d'Europa, l'impegno di uno scenografo con esperienza nella scenografia sviluppata nei teatri della penisola italica – come abbiamo visto sopra, c'erano già dei scenografi italiani a Lisbona almeno dal 1731 –, o attraverso le commedie spagnole, che avevano incorporato diversi risorse tecnici preconizzati dalla scenografia italiana del Seicento.

Il fatto è che queste risorse richiedano un tipo specifico di palcoscenico e un edificio molto particolare, che dimostra che i teatri di carattere italiano sono stati costruiti nel Portogallo anche prima dell'impegno di Giovanni Carlo Sicinio Bibiena nel 1752.

^{28 -} NICCOLÀ SABBATTINI, *Pratica di Fabricar Scene, e Machine ne' Teatri,* Ravenna, Pietro de' Paoli e Giovanni Battista Giovannelli, Stampatori Camerali, 1638.

^{29 -} Fabrizio Carini Motta, Trattato sopra la struttura de theatri, e scene, che a nostri giorni si costumano, e delle regole per far quelli con proportione secondo l'insegnamento della pratica maestre commune di Fabricio Carini Motta, Guastalla, Alessandro Giavazzi, 1676.

^{30 -} Ferdinando Bibiena, L'Architettura Civile Preparata su la Geometria, e Ridotta alle Prospettive, considerazione pratiche di Ferdinando Galli Bibiena, cittadino Bolognese, Architetto Primario, Capo Maestro Maggiore, e Pittore di Camera, e Feste di Teatro della Maesta di Carlo III, il Monarca delle Spagne, Parma, Paolo Monti, 1711.

^{31 -} Sabbattini, Pratica di Fabricar Scene, cit.

Lo stesso trattato di Niccolà Sabbattini, com'è stato affermato in precedenza, ritiene importanti informazioni sulla costruzione di edifici teatrali nel suo primo volume, essendo improbabile che gli artisti e tecnici in Portogallo, perfettamente consapevole delle innovazioni tecniche realizzate in Italia, ignorassero completamente un elemento così importante per le rappresentazioni drammatiche come l'architettura teatrale.

L'attività nei teatri pubblici di Lisbona fu sospesa nel 1742, a causa della malattia del re Giovanni V. La sospensione durò quasi otto anni, fino alla morte del re avvenuta nel 1750. ³² Solo dopo l'acclamazione di suo figlio, Giuseppe I, nel 1751, l'attività teatrale poté riprendere con maggiore vigore e intensità rispetto alla gestione precedente. ³³ Nonostante il nuovo monarca fu un grande ammiratore degli spettacoli teatrali, non è stato possibile trovare documenti sulla rappresentazione di opere di *bonifrates* nei teatri pubblici permanenti. Il terribile terremoto che ha devastato la capitale portoghese nel 1755 ha distrutto tutti gli edifici teatrali che ospitavano questa particolare forma drammatica. ³⁴

Tuttavia, anche se gli edifici non sono arrivati ai nostri giorni, ci ritroviamo con i testi di alcuni bellissimi esemplari rappresentati in quei due teatri pubblici, alcuni spartiti musicali e numerose indicazioni riguardanti la scenografia. Tutti questi elementi ci permettono di concludere che, anche se il teatro delle marionette fosse stato conosciuto per parecchi secoli in tutta Europa, il genere creato in Portogallo nel 1730 ha preso delle caratteristiche abbastanza particolari, assimilando il meglio delle tradizioni teatrali spagnole e italiane per trasformarle in un genere assolutamente portoghese.

ABSTRACT – In the first decades of the 18th century, the city of Lisbon offered several spaces for public entertainment. The *Patio das Arcas*, the most important theatre of the Portuguese capital, still offered Spanish comedies performed by actors native from the neighboring kingdom. From 1735, Portuguese noblemen could attend performances of Italian operas at the *Trindade's* theatre. Also in the 1730s, two new theatres opened in the capital offering a different kind of entertainment to Lisbon's audiences: the puppet operas, performed by the so-called *bonifrates*. These dramatic works were true operas performed at the Bairro Alto and the Mouraria theatres, both of which counted on a complex stage machinery, with music composed by some of the most important Portuguese composers active in Lisbon on the first half of the 18th century. This paper intends to study the theatrical activity developed in the puppet theatres of Lisbon in the beginning of the 18th century, taking into consideration the Spanish and Italian theatrical traditions. The research, based on the libretti of the operas performed in these two theatres, architecture and scenography treatises and primary sources recovered from Portuguese archives, aims to reveal how the Italian operatical tradition contributed to the development of the first 'Portuguese Operas', even though they were performed by actors «with souls of wire and bodies of cork».

^{32 -} Carlos de Brito, Opera in Portugal cit., p. 22.

^{33 -} Ivi, p. 24.

^{34 -} Luís Soares Carneiro, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, PhD., Porto, Universidade do Porto, 2002, p. 89.

Il canzoniere di Adriana Basile

Nuove considerazioni su un inedito napoletano

Francesco Nocerino

La Basile era come la misericordia dello Iddio cristiano che prende ciò che si rivolge a lei. [...] Tutto in lei dev'essere esaltato, encomiato, celebrato. VITTORIO IMBRIANI. 1875

Adriana Basile, napoletana, «erudita in belle lettere, Poetessa, e Musica eccellentissima»¹ fu senza dubbio una delle più splendenti stelle dello scenario culturale, non solo musicale, degli inizi del Seicento.²

Ai nostri occhi la Basile appare particolarmente benemerita per aver pubblicato postumo a proprie spese e, quindi, salvato dall'oblio il famoso *Lo cunto de li cunti*, capolavoro della letteratura dialettale napoletana, scritto dal fratello Giambattista Basile, meravigliosa raccolta di racconti divisa in cinque giornate, senza la quale, l'infanzia di molti di noi non sarebbe stata allietata da tante celeberrime favole, come quella di *Cenerentola*, tratta da *La gatta Cenerentola* (giornata I,6) o *La bella addormentata nel bosco*, tratta da *Sole, Luna e Talia* (giornata V,5).³

^{1 -} NICCOLÒ TOPPI, Biblioteca napoletana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli, e del Regno delle famiglie, terre, citta [sic], e religioni, che sono nello stesso regno, Napoli, Bulifon, 1678, p. 2.

^{2 -} Su Adriana Basile si veda almeno il capitolo a lei dedicato in VITTORIO IMBRIANI, *Il gran Basile. Studio Biografico e bibliografico*, «Giornale napoletano di filosofia e lettere» 1, 1875, pp. 23-35 e numero 2, 1875, pp. 194-219, 335-366 e 413-459; Alessandro Ademollo, *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova. Contributo di documenti per la storia della musica in Italia nel primo quarto del Seicento*, Lapi, Città di Castello, 1888 e Domenico Antonio D'Alessandro, *Una Musa in famiglia: Adriana Basile Barone*, in *Protagonisti nella storia di Napoli. Grandi napoletani. Giambattista Basile*, a cura di Michele Prisco, Napoli, Elio de Rosa Editore, 1995 (Protagonisti nella storia di Napoli, 5), pp. 52-58.

^{3 -} Tra le tante versioni di questo celeberrimo lavoro di Giambattista Basile sono state prese come riferimento le versioni di Croce e di Rak: *Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone) di Giambattista Basile*, a cura di Benedetto Croce, voll. I-II, Napoli, 1891; *Lo cunto de li cunti*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti, 1986 e 1987².

I documenti giunti sino a noi testimoniano insistentemente che questa brillante donna fu considerata per la sua voce, per la sua arte e anche per la sua bellezza, la più ammirata, stimata e famosa cantante del suo tempo, superando per livello e qualità varie altre donne musiciste del periodo barocco, e a tal proposito particolarmente significativa appare la testimonianza del grande musicista Claudio Monteverdi, tratta da una lettera da Cremona al cardinale Ferdinando Gonzaga del 28 dicembre 1610:

Avanti che mi partissi da Roma udii la signora Ippolita⁴ molto ben cantare, a Firenze la signora filiola del signor Giulio Romano⁵ molto ben cantare et sonare di leutto chitaronato et clavicembano, ma a Mantova la signora Adriana benissimo cantare, benissimo sonare et benissimo parlare ho udito, sino quando tace et accorda, ha parti da essere mirate et lodate degnamente.⁶

Uno dei primi documenti giunti sino a noi e riferibile a Adriana Basile è una lettera del 9 maggio 1609, inviata al Duca Vincenzo Gonzaga da Giuseppe Faccone, un agente incaricato di reclutare cantanti e musici per la corte ducale di Mantova. Nella pregiata lettera Giuseppe Faccone scrive che

Mio fratello mi ha detto che un pezzo fa sta su la prattica d'una Napolitana quale ha tutte queste qualità: sona di Arpa in eccelenza, e vi canta al libro ogni sorte di madrigali con tal sicurezza che non vi è cantante nissuno che la superi e quello che è il meglio sona di chittaria benissimo e canta a la spagnola, et in tal copia che tra le Italiane e Spagnole sa più di trecento opere a la mente; è giovane di dicenove anni in circa; sarebbe stata presa da cardinali principali che la volevano, ma per essere troppo vistosa, e bella sono restate.⁷

E che Adriana Basile (figura 1), oltre alle sue eccellenti virtù canore e strumentali, fosse vistosa e bella ci è riferito anni dopo anche da Pietro della Valle, nobile scrittore romano, che in uno scritto datato 16 Gennaio 1640, così ricorda la giovane Adriana:

^{4 -} Ippolita Recupito (ca. 1577-1650), moglie del compositore Cesare Marotta, fu al servizio presso il cardinale Montalto, a Roma.

^{5 -} Francesca Caccini (1587-1640), detta la Cecchina, figlia del celebre Giulio Caccini (detto Romano) e moglie del musicista Gian Battista Signorini-Malaspina è nota anche come compositrice.

^{6 -} Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, Segnatura Originaria: b. 6, carte 108-109; Nuova Segnatura elettronica: C-2670, Mantova, 28/12/1610. Ademollo, *La bell'Adriana*, cit., p. 155; Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 171.

^{7 -} Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, Segnatura Originaria: b. 990, fasc. III/2, c. 280; Nuova Segnatura elettronica: C-4899, Roma, 9/5/1609. Lettera riportata in Susan Parisi, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: An Archival Study*, PhD, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989, pp. 181-182, e largamente citata in James Tyler-Paul Sparks, *The guitar and its Music: From the renaissance to the Classical Era*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 43-44, n. 27.



Quam spectas, Adrianae est muta silentu imago. Hoc melius nam si concinat ignis eru-

Figura 1: ritratto di Adriana Basile (Nicola Perrey).

Chi ha sentito e veduto, com'io, la signora Adriana [...] negli anni giovanili di quella bellezza che il mondo sa, a Posilipo in mare dentro una filuga con la sua arpa dorata in mano, bisogna ben che confessi che a' tempi nostri ancora si sono trovate in quei lidi le Sirene, ma Sirene benefiche e adorne quanto di bellezza altrettanto di virtù, non come quelle antiche malifiche e micidiali.⁸

Nelle testimonianze dell'epoca è notata anche l'abilità della Basile nel preparare i programmi delle sue *performances* che iniziavano con repertori accompagnati dalla sola arpa doppia e proseguivano con più infuocati ritmi accompagnati dalla chitarra spagnola:

^{8 -} Cfr. Pietro della Valle, Della musica dell'età nostra, in De' trattati di musica di Gio. Battista Doni, patrizio fiorentino, tomo secondo, ne' quali si esamina e dimostra la forza e l'ordine della musica antica e per qual via ridur si possa alla pristina efficacia la moderna, raccolti e pubblicati per opera di Anton Francesco Gori, già proposto della Basilica del Battistero di Firenze, e pubblico professore d'istorie. Aggiuntovi un lessico delle voci musiche e l'indice generale per opera e studio del p. maestro Gio. Batista Martini, minor conventuale, e celeberrimo professore di musica in Bologna, In Firenze, nella Stamperia Imperiale, 1763, p. 257.

Cantò primieramente sonando un'Arpa [..., poi] preso un instromento men grave una ghitarra spagnola, passò a gli scherzi, & vezzi leggiadri or soli, or compagnati d'un'altra voce, [...] si trattenne come prima con versi, e canzoni d'Italia, e di Spagna, etiandio che tutti eran fuoco.

È di pochi mesi successiva alla citata lettera dell'inviato del Duca di Mantova, la pubblicazione nel 1609 della prima raccolta di madrigali e odi ¹⁰ di Giambattista Basile. ¹¹ In particolare i madrigali appaiono avere, come afferma Rak «una specifica destinazione, il repertorio della sorella Adriana» e «come per molti altri testi di questo tipo, va prevista nel corso della lettura l'esistenza di una sessione musicale perduta». ¹²

Scritta il 2 Agosto 1609, la dedica dei *Madrigali et ode* alla sorella, oltre che confermare una notevole notorietà di Adriana Basile, già sposata con Mutio Baroni, ribadisce «la mirabil arte» del suo canto e «l'eccellenza del suono, si de l'Arpa a due registri, come della nuova Lira, & d'altri vari stromenti». ¹³

Sul frontespizio del libro di madrigali, chiaro riferimento al cognome dei Basile, vi è l'emblema del basilisco, animale mitologico simile ad un gallo con coda attorcigliata di serpente, velenosissimo e in grado di pietrificare con lo sguardo (figura 2).

In uno dei madrigali della raccolta, alludendo ai cognomi Orsini e Basile, Giambattista stesso sottolinea le qualità venefiche e pietrificanti del basilisco:

DONNA se di fier ORSO
Havete il nome è ben ragion che sia
A quello somigliante il vitio, e 'l morso,
Ma se spietata, e ria
Morder un BASILISCO vi credete
Cieca voi non vedete,
Che s'in voi sono denti, ed ugnia trista
Egli ha velen nel fiato, e ne la vista?¹⁴

^{9 -} Lettere di diversi principi alla Signora Adriana Basile scritte, In Venetia, e ristampate in Napoli, [s.n.t.], 1628, pp. 34-35.

^{10 -} GIANBATTISTA BASILE, Madrigali et ode, Napoli, Roncagliolo, 1609, pp. 3-5.

^{11 -} Sottolineando la maggiore notorietà (e capacità d'influenza negli ambienti del potere) di Adriana all'epoca rispetto al fratello Giambattista, si rinvia alla documentata nota biografica in *Lo cunto*, a cura di Rak cit., pp. 1048-1053.

^{12 -} *Ivi*, p. 1050.

^{13 -} Basile, Madrigali, cit., p. 4. Sull'arpa a due registri o arpa doppia: Elio Durante-Anna Martelletti, L'Arpa di Laura. Indagine organologica, artistica e archivistica sull'arpa estense, Firenze, Spes, 1982 (in particolare l'appendice L'arpa doppia in Italia tra la fine del '500 e la metà del '600); su l'arpa a Napoli: Dinko Fabris, The harp in Naples 1500-1700, in Historische Harfen. Beiträge zur theorie und praxis historischer harfen: eine veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, lehr und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel und des Internationalen Harfen-Zentrums, hrsg. Heidrun Rosenzweig, Basel, Schola Cantorum Basiliensis, 1991, pp. 43-59.

^{14 -} Basile, *Madrigali*, cit. p. 53.



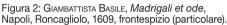




Figura 3: Ms. I-Nn, Ms XVII.30, frontespizio (particolare).

L'emblema del basilisco, con il suo becco d'uccello e la sua coda attorcigliata, lo si ritrova disegnato anche sul frontespizio di una nutrita miscellanea poetica manoscritta degli inizi del Seicento (figura 3).

Questa raccolta, costituita per la maggior parte da testi in lingua spagnola, seguiti da numerosi altri in italiano, un paio in latino e tre scritti anche in portoghese, fu studiata per la prima volta da Benedetto Croce agli inizi del secolo scorso. ¹⁵ Lo studioso napoletano aveva potuto esaminare il manoscritto di proprietà del suo amico libraio Vittorio Pironti e ne eseguì una trascrizione, donata poi alla Biblioteca Nazionale di Napoli. ¹⁶

In seguito del manoscritto originale si persero le tracce e, ancora nel 1971, lo studioso Cesare Acutis riguardo al canzoniere inedito affermava che «È accessibile soltanto una copia di mano di B. Croce, che è il ms. I.E.65 della Biblioteca Vittorio Emanuele III, di Napoli: dell'originale, proprietà un tempo della famiglia Pironti di Montoro, non si hanno più notizie». ¹⁷

^{15 -} BENEDETTO CROCE, Illustrazione di un canzoniere ms. italo-spagnuolo del secolo XVII: presentata all'accademia Pontaniana nella tornata del 4 novembre 1900, Napoli, Stabilimento Tipografico della Real Università, 1900.

^{16 -} La copia di Benedetto Croce è attualmente conservata presso la sezione manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli, collocazione I-E-65.

^{17 -} Cesare Acutis, *Cancioneros musicali spagnoli in Italia (1555-1635)*, Pisa, Università di Pisa, 1971, р. 8.

Nel 1977 il musicologo John H. Baron, nel corso di una sua ricerca sui canzonieri spagnoli con annotazioni musicali in fonti non spagnole, ritrovò nella Biblioteca Nazionale di Napoli (attuale collocazione ms XVII.30), il manoscritto originale studiato da Croce che si riteneva fosse andato perduto. ¹⁸ Il musicologo individuò una decina ¹⁹ di composizioni con annotazioni musicali per l'accompagnamento del testo con accordi sulla chitarra spagnola a cinque ordini. ²⁰ I soli accordi sul testo, in notazione alfabetica, ²¹ aggiungono poche informazioni strettamente musicali a quelle che rendono riconoscibili semplici e tipiche progressioni armoniche per l'accompagnamento di canzoni e danze dell'epoca; è dunque molto difficile riuscire a ricostruire la parte melodica, poiché, nella pratica comune, allora come ora, le melodie spesso erano tenute a mente dal cantante e una professionista del livello di Adriana Basile era in grado di ricordarne centinaia agevolmente. ²²

La presenza di Adriana Basile e di altri membri della sua famiglia nei componimenti della miscellanea²³ rende tutto particolarmente interessante proprio per i suoi rapporti con le varie corti italiane e i maggiori compositori dell'epoca. Come rileva, infatti, Baron «Adriana and the Naples manuscript provide a direct line between these Spanish pieces and some of the most significant Italian composers and singers of the time». ²⁴

^{18 -} JOHN H. BARON, Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish sources, 1599-1640, «Journal of the American Musicological Society», XXX, 1977, pp. 20-42.

^{19 -} In realtà, lo studioso Rubio Árquez individua ed elenca undici composizioni: Quien causa el desasosiego 103r-103v; Sombras de mi pensamiento 104r-105r; Aunque amor me agravia, (chiosato in Por constante y firme) f. 106v-107r; Qué verdadero dolor, (chiosato in Qué cuidados a millares) f. 107v-108r; Hecho trompeta del sol f. 108v-109r (i versi vete vete mi vida hanno un'altra serie di accordi); Vos miña mai, vos miña mai f. 112r; Bolved, pensamiento mío f. 112v-114r; (a ff. 114v-115r c'è la bellissima No partenope sirena); Tus bellos ojos morena f. 115v-116v; Nací para morir, bivo muriendo f. 176v: Marcial Rubio Árquez, El cancionero del Duque de Alba (Ms. XVII.30 de la Biblioteca Nazionale de Nápoles), in I Canzonieri di Lucrezia-Los Cancioneros de Lucrecia, a cura di Andrea Baldissera e Giuseppe Mazzocchi, Padova, Unipress, 2005, pp. 443-459: 445.

^{20 -} Sull'impiego di questo strumento in Italia, DINKO FABRIS, *Le notti a Firenze i giorni a Na-poli: Gli esordi della chitarra spagnola nell'Italia del Seicento*, in *Rime e suoni alla spagnola*. Atti della giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca (Firenze, 2 febbraio 2002), a cura di Giulia Romano Veneziano, Firenze Alinea editrice, 2003. pp. 15-33.

^{21 -} Per uno sguardo generale sulla notazione alfabetica in Italia: James Tyler-Paul Sparks, *The Guitar and its Music: From the Renaissance to the Classical Era*, Oxford, Oxford University Press, 2002, in particolare i capitoli 5 e 6.

^{22 -} Sulle strategie di recupero della parte musicale si veda l'autorevole studio di John Griffiths, Strategies for the Recovery of Guitar Music of the Early Seventeenth Century, in Rime e suoni alla spagnola cit., pp. 59-81.

^{23 -} In particolare riguardo a Giambattista Basile si veda Elvezio Canonica, *Le poesie spagnole del Basile nel canzoniere del duca d'Alba*, in *Canzonieri iberici*, edicion al cuidado de Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Perez Pascualm, Noia, Toxosoutos; Padova, Università di Padova; La Coruna, Universidade da Coruna, 2001, vol. II, pp. 167-188.

^{24 -} Baron, Secular Spanish Solo Song, cit., p. 25.

Un ulteriore contributo per individuare compilatori e proprietari può essere dato proprio dall'identificazione dello stemma che troviamo nel frontespizio del manoscritto che rappresenta un basilisco, impiegato, come già detto, da Giambattista Basile, sia sul frontespizio del citato suo libro del 1609, sia nel madrigale *DONNA se di fier ORSO*, proprio per indicare il cognome Basile. A tal proposito si può aggiungere anche il seguente componimento poetico scritto da *Gio. Francesco Maia Macedona* [sic!, in realtà *Materdona*] *Accademico Otioso & Humorista*²⁵ per Adriana Basile:

Effetti del Suon, del Canto, e del Volto della Sig. Ad. Se di BASILE il volto
Talhor rimiro o l canto, o 'l suono ascolto,
Si dolci, e cari sono
Il volto, il canto, il suono,
Che ammaliato inebriato il core
D'alto gioir, ne more:
Dico alhor: quelle fila, ond'esser lice
Il voto legno armato,
Le Parche hanno filato;
Quel canto è di Sirena ingannatrice,
Di BASILisco è 'l guardo,
Mentre in sì dolce frode e strania sorte,
Sotto finto piacer danno la morte. 26

Ad avvalorare l'individuazione del basilisco come emblema identificativo dei Basile (e in particolare di Adriana Basile) vi è un interessante stemma araldico presente nella raffigurazione secentesca di un'arpa doppia (figura 4). L'immagine dello strumento appartiene ad una *Santa Cecilia e due angeli musicanti* dipinta da Antiveduto Grammatica. ²⁷ Il quadro fu commissionato dal duca Ferdinando Gonzaga, ed è datato intorno al 1613. L'arpa doppia appare suonata da uno degli angeli musicanti che accompagnano Santa Cecilia. Lo strumento, riccamente decorato e di notevoli dimensioni,

^{25 -} Il teatro delle glorie della Signora Adriana Basile. Alla virtù di lei dalle Cetre de gli Anfioni di questo secolo fabbricato, In Venetia, et ristampato in Napoli, [s.n.t.], 1628, p. 260. Sull'Accademia degli Oziosi, alla quale appartenne buona parte degli autori dei componimenti di questo libro encomiastico, tra cui lo stesso Giambattista Basile, si veda Girolamo de Miranda, Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000.

^{26 -} *Il teatro delle glorie*, cit., p. 44. Il maiuscoletto delle parole BASILIE e BASILISCO è quello riportato nell'originale dell'edizione del 1628. Una simile specie di assonanza è impiegata anche a p. 37 de *Il teatro delle glorie* da Geronimo d'Andrea.

^{27 -} Sul dipinto (attualmente custodito ai Musei Civici di Treviso, inv. P1141) e sulla relativa documentazione, si veda la scheda redatta da Chiara d'Afflitto (*Il dipinto*) e Kathryn Bosi (*Strumenti raffigurati*) pubblicata in *Meraviglie sonore. Strumenti musicali del Barocco italiano*, a cura di Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi-Rognoni, Firenze, Giunti, 2007, pp. 144-147.



Figura 4: Antiveduto Grammatica, Santa Cecilia, (Treviso, Musei Civici, inv. P1141).

presenta sulla colonna le insegne dei committenti duchi di Mantova e Monferrato e uno stemma, in posizione più bassa, non appartenente ai Gonzaga, che quasi certamente indica il proprietario dello strumento. Lo stemma raffigura a destra una creatura mitologica alata con coda attorcigliata che possiamo interpretare appunto come un basilisco d'oro. Va notato che araldicamente, di solito, lo stemma di una donna sposata si presenta appunto *partito*, ossia diviso verticalmente in due, ponendo l'arma del marito alla destra araldica (sinistra di chi osserva) e quella della moglie alla sinistra. La presenza di Adriana Basile assieme a tutta la sua famiglia alla corte dei Gonzaga proprio in quegli anni, la sua celebrata maestria nel suonare l'arpa doppia, i doni preziosi (tra i quali la baronia di Piancerreto) da parte dei duchi di Mantova all'artista napoletana, ispirano senza indugio l'eventualità di un legame tra la magnifica arpa doppia raffigurata e la Basile. Oltre a ciò, come già suggerito dalla storica dell'arte Kathryn Bosi, «gli scacchi dello stemma potrebbero allora essere messi in relazione con il mo-

tivo a scacchi sul vestito e sul libro che tiene in mano nel suo ritratto inciso da Nicola Perrey nel 'Teatro delle glorie...' e potrebbero essere elemento riconoscitivo dell'emblema della sua famiglia». ²⁸ Sulla base di queste considerazioni appare ragionevole ritenere l'identificazione del basilisco nello stemma sull'arpa dipinta un ulteriore elemento di collegamento con Adriana Basile, rendendo particolarmente prezioso per la sua unicità il valore documentario, storico e iconografico musicale del dipinto (figura 4).

Riprendendo il discorso sull'anonimo canzoniere, è certamente un basilisco l'animale araldico che, poco più d'un secolo fa, Benedetto Croce identificò come «un gallo salutante l'alba col canto» per rafforzare una prima ipotesi al Duca d'Alba, della parte iniziale del Ms.XVII.30, conservato attualmente alla Biblioteca Nazionale di Napoli. ²⁹ Grazie a questi nuovi elementi, a proposito dell'appartenenza del nucleo originario del Canzoniere, assume maggior credito una seconda diversa ipotesi formulata in alternativa dallo stesso Croce, con la quale concordiamo, ossia: «che la raccolta fosse stata preparata da Giambattista Basile per offrirla in omaggio al Duca di Alba, e, non data poi a questo signore, restasse nella famiglia del Basile».

Al manoscritto primigenio, iniziato e rimasto dunque in casa dei Basile, furono aggiunte varie poesie, soprattutto in spagnolo e in italiano, dedicate a Napoli, a strumenti, a ritratti e ad altri oggetti appartenenti alla famiglia Basile, ma soprattutto a Adriana e alle sue figlie musiciste Leonora e Caterina che ne seguirono la carriera artistica.

A Leonora Baroni, la quale raggiunse una fama simile se non superiore a quella della madre, furono dedicati nel canzoniere manoscritto numerosi componimenti e molti di questi, assieme ad altri in italiano, spagnolo, latino e greco, confluirono nel libro encomiastico *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni*, pubblicato nel 1639, sull'esempio del già citato *Teatro delle glorie* materno.

A Caterina Baroni, meno celebrata della madre e della sorella, è dedicato invece, nel canzoniere manoscritto, un solo sonetto *Pargoletta gentil che nata a pena* (folio 200 *tergo*). Il poeta Fulvio Testi, in una lettera al duca di Modena, datata 24 marzo 1634, descrive la figlia minore della Basile come una

figliuolina piccola che ha grande inclinazione alla Musica, sebben non ha gran petto, colpa d'una lunghissima malattia che l'ha travagliata. Sperano però che sia per farlo, e intanto la vanno esercitando et ammaestrando.³⁰

^{28 -} Scheda sugli strumenti raffigurati nel quadro di Antiveduto Gramatica (1569-1626), Santa Cecilia e due angeli musicanti (Musei Civici di Treviso, inv. P1141), redatta da Kathryn Bosi in Meraviglie sonore cit., pp. 146-147: 147. L'elemento del motivo a scacchi sul libro potrebbe tra l'altro rimandare a quello presente sul manoscritto napoletano.

^{29 -} Di recente l'attribuzione di Croce è stata già contestata, anche se interpretando piuttosto il gallo come un'aquila, alludendo all'emblema dell'Accademia degli Oziosi: Rubio Árquez, *El cancionero del Duque de Alba*, cit., p. 452.

^{30 -} Fulvio Testi, Opere scelte, Modena, Società Tipografica, 1817, tomo II (lettere), p. 45.

Intorno al 1640, Caterina Baroni si fece monaca in Santa Lucia in Selce a Roma e il noto virtuoso arpista e compositore Orazio Michi, morto nel 1641 nel suo testamento lasciò le sue «tre arpe alla figlia del signor Mutio Barone monaca in Santa Lucia in Selice [sic]». ³¹ Potrebbe riferirsi quindi con molta probabilità a Caterina, ormai suora, il sonetto al folio 158 *recto* del canzoniere:

Su quest'Arpa d'amor già mesi et anni con poetica man tocchai le corde et al voler d'amor fatte concorde sott'ombra di piacer cantai l'affanni, Hor cangio stil, rivolgo altrove i vanni fia questo stil, al primo stil discorde e mentre il mio fallir mi punge e morde su l'Arpa stessa piangerò miei danni Già fui d'amor, hor di Giesu son Cigno sospirero, lacrimaro fin tanto che si spetri al mio pianto il cor macigno Così David se pria su l'Arpa il canto vano spiegò, fa che l'istesso ordigno strumento al suo pentir fosse di pianto

Tra i vari dati ricavabili da questo sonetto, vi potrebbe essere anche un termine *ante quem* coincidente con il 1641, anno di entrata nel convento romano di Caterina Baroni.

La raccolta manoscritta infine termina con due sonetti dedicati ad un orologio, scritti dal poeta Paolo Vendramino. Ed è proprio ad un prezioso orologio musicale che si riferisce un'inedita bancale ritrovata recentemente all'Archivio Storico del Banco di Napoli. L'orologio apparteneva a Adriana Basile e fu poi acquistato dall'allora vicerè di Napoli, Ramiro Felipe Núñez de Guzmán, duca di Medina de las Torres. Costituito da un complesso meccanismo che consentiva il funzionamento di un minuscolo strumento a corde pizzicate, uno spinettino appunto, e un organetto a canne che, insieme o separatamente, realizzavano brevi brani musicali. Il documento di seguito riportato rappresenta inoltre una rarissima testimonianza, datata 18 dicembre 1641, dell'ormai anziana cantante:

^{31 -} Citazione riportata in Alberto Cametti, Orazio Michi «dell'Arpa» virtuoso e compositore di musica della prima metà del Seicento, «Rivista musicale italiana» XXI, 1914, pp. 203-277: 255. Si veda anche Alexandra Ziane, Santa o cortigiana? La figura della donna musicista dopo i suonatori di liuto di Caravaggio, in La Musica al tempo di Caravaggio, a cura di Stefania Macioce ed Enrico De Pascale, Roma, Gangemi, 2012, pp. 149-163: 147-148.

A Cornelio Spinola ducati 250. E per lui a Pompeo Carniola, orologgiaro. Et li paga per una libranza del S. V. Rè de 15 passato. Disse essere per prezzo di un orologio de organo e spinetto, che ha comandato sua Ecc. si compri dalla Sig.ra Adriana Basile.³²

Giunti alla conclusione di questo contributo, nuove prospettive si presentano per diverse considerazioni sull'inedito canzoniere napoletano Ms. XVII.30 e inediti spunti sollecitano nuove ricerche intorno alla straordinaria figura di Adriana Basile, notevole esempio di moderna donna imprenditrice di se stessa e della propria grande famiglia.

ABSTRACT — The identification of an ancient manuscript of the first half of the seventeenth century with a *canzoniere* belonged to the famous Neapolitan singer Adriana Basile, adds new elements to the study of musical practice during the Baroque period. Celebrated for his work as a singer, Adriana Basile was also a virtuoso performer of several instruments, such as the baroque Spanish guitar and the harp double. Described in the twentieth century by Benedetto Croce, the manuscript is still unpublished, and is preserved at the Biblioteca Nazionale of Naples. The *canzoniere* contains a large number of poems, including some in Spanish by Giambattista Basile. Latest news and unpublished documents are provided on Adriana Basile, her life, her family and her time.

^{32 -} Archivio Storico del Banco di Napoli, "Banco dello Spirito Santo", giornale matricola 312, 18 dicembre 1641, f. 439. Un orologio simile datato 1625 circa, di scuola tedesca, realizzato da Veit Langenbucher (1587-1631) e Samuel Bidermann (German, 1540-1622), è visibile (e ascoltabile!) al Metropolitan Museum di New York (Musical Clock with Spinet and Organ, Accession Number: 2002.323 a-f); cfr. Scheda redatta da J. Kenneth Moore in *Recent Acquisitions: A Selection 2002-2003 (Autumn, 2003)*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», nuova serie 61/2, 2003, p. 20.

Patronage musicale Colonna nei monasteri femminili di Roma

San Lorenzo in Panisperna, San Silvestro in Capite, Sant'Ambrogio della Massima

Chiara Pelliccia

Nell'ambito del mecenatismo musicale della famiglia Colonna tra Seicento e Settecento uno degli aspetti meno conosciuti riguarda la musica sacra. In parte è noto, anche per le presenze di Corelli, dei Bononcini, di Alessandro Scarlatti, di Händel, il patrocinio di monsignor Carlo Colonna – maggiordomo del papa dal 1696, creato cardinale nel 1706 – alle musiche per l'annuale festa della Madonna del Carmine nella chiesa di Santa Maria in Montesanto. ¹ Ma da documenti e cronache stanno emergendo altri aspetti relativi a festività religiose celebrate con apparati e musica grazie al *patronage* Colonna. Propongo i primi risultati dell'indagine avviata in questo senso, guardando a tre monasteri femminili romani di clausura: San Lorenzo in Panisperna, San Silvestro in Capite e Sant'Ambrogio della Massima.

Le ricerche, finora, hanno riguardato un periodo circoscritto agli anni 1690-1700 e all'attività del contestabile Filippo II Colonna, figlio di Lorenzo Onofrio e Maria Mancini e fratello maggiore del già ricordato Carlo.² Le notizie esaminate derivano da do-

^{1 -} Nuovi documenti secenteschi sul patrocinio di Carlo Colonna alla festa della Madonna del Carmine sono in Luca della Libera-José María Domínguez, *Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: il* Giornale *e il* Diario di Roma *del Fondo Bolognetti all'archivio Segreto Vaticano*, in *La musique à Rome au XVII^e siècle. Études et perspectives de recherche*, études réunies par Caroline Giron-Panel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, Ecole française de Rome, 2012 (Collection de l' École française de Rome, 466), pp. 121-185, in part. p. 132 e docc.; sul primo Settecento: Juliane Riepe, *Händel vor dem Fernrohr. Die Italienreise*, Beeskow, Ortus Musikverlag, 2013, pp. 234-240 e 315-324.

^{2 -} Filippo Colonna (1663-1714), figlio di Lorenzo Onofrio e Maria Mancini, dei quali è noto il mecenatismo (cfr. Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997; Natalia Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio Nobiliare e collezionismo nella Roma Barocca*, Roma, Bulzoni, 2004; Valeria de Lucca, «*Dalle sponde del Tebro alle rive dell'Adria*». *Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's patronage of music and theater between Rome and Venice. 1659-1675*, PhD, Princeton University, 2009.) ebbe intensa attività di mecenate e collezionista d'arte, oltre che musicale, non minore a quella paterna. Nel 1681 sposò a Madrid Lorenza de la Cerda, dei duchi di Medinaceli.

cumenti inediti delle *Giustificazioni* di casa Colonna, conservate nell'Archivio Colonna della Biblioteca del Monastero di Santa Scolastica di Subiaco.³ Le attestazioni rinvenute possono costituire anche una documentazione nuova e inedita, più in generale, sulla musica nei tre monasteri ricordati, dalla quale potranno partire nuovi approfondimenti. La ricerca archivistica è stata affiancata da una rilettura, nella specifica prospettiva scelta, di cronache di «Diari» e «Avvisi» di Roma, per cercare di comprendere e interpretare l'atteggiamento di Filippo Colonna e le motivazioni di una tale sua iniziativa.⁴

Nei documenti contabili di casa Colonna si riscontrano numerose annotazioni per «porto e reporto» di strumenti, presso chiese e monasteri. La sinteticità che le caratterizza non aiuta molto la ricostruzione degli avvenimenti specifici che le hanno motivate, esse testimoniano, tuttavia, uno scambio non sporadico tra il palazzo Colonna in piazza Santi Apostoli e alcuni ambienti ecclesiastici e claustrali capitolini e pongono una prima questione su quali fossero le motivazioni di questo rapporto e scambio 'musicale', tanto più se consideriamo i monasteri di clausura. Come può verificarsi per altre famiglie nobili romane, le iniziative musicali dei Colonna nei monasteri appaiono legate, in primo luogo, alla presenza in essi di donne della famiglia; in alcuni casi i documenti stessi relativi alle spese per la musica ce ne informano in modo diretto. Nel 1700, in occasione della festa di S. Lorenzo il 10 agosto, il contestabile Filippo partecipa alle spese «Per metà della musica, paratura e sparatura della Chiesa, sparo di mortaletti» e per un banchetto tenutosi nel monastero di San Lorenzo in Panisperna. 6

Negli anni qui presi in esame, l'attività musicale promossa da Filippo fu spesso congiunta a quella del cognato Luis de la Cerda, ambasciatore di Spagna a Roma fino al 1696, poi viceré di Napoli. Si veda: José María Domínguez, *Una guía musical de Roma para el ambajador de España en 1696*, in *Anuario de la Real Academia de España en Roma*, Roma, Real Academia de Espana, 2011, pp. 60-71; Id., *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Edition Eichenberger y Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013. Altre notizie sul mecenatismo musicale di Filippo Colonna sono in Chiara Pelliccia, *«Mastro Marco Guidi cembalaro». Nuovi documenti dall'Archivio Colonna*, «Fonti Musicali Italiane» 18, 2013, pp. 7-14.

^{3 -} Abbreviazioni utilizzate: I-SUss, AC: Subiaco, Biblioteca del Monumento Nazionale Monastero di Santa Scolastica, Archivio Colonna; I-Rvas, FB: Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Bolognetti.

^{4 -} In particolare si è fatto riferimento agli «Avvisi Marescotti» in: Gloria Staffieri, *Colligite fragmenta. La vita musicale romana negli «Avvisi Marescotti» (1683-1707)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1991 (Musicalia, 1) e al «Giornale» e al «Diario di Roma» del Fondo Bolognetti dell'archivio Vaticano, in parte pubbl. in Della Libera-Domínguez, *Nuove fonti* cit., pp. 121-185.

^{5 -} Per es. il 19 maggio 1691 il maestro di casa Francesco Fortunio annota il pagamento «per aver fatto portare due volte strumenti alla chiesa del Gesù» e il 25 dello stesso mese, di nuovo, «per porto e riporto d'un cimbalo 2 volte alle monache», cfr. I-SUss, AC, *Giustificazioni*, IA83, non num., maggio 1691.

^{6 -} Spoglio di spese fatte per servizio di S.E. da Francesco Fortunio, Agosto 1700, in I-SUss, AC, Giustificazioni, IA110, n. 84.

Le ricevute sono firmate da Suor Lorenza Celeste. Il *Ristretto* delle spese annuali permette di individuarla come membro della famiglia Colonna: il maestro di casa annota infatti gli importi «pagati nel presente anno a suor Lorenza Celeste Colonna, monaca nel monastero di San Lorenzo in Panisperna [...]» sia per il livello mensile che per l'avvenimento ricordato: per «diverse [...] robbe comestibili, apparatura della chiesa, metà della musica, sparo di mortaletti, et altro in occasione della festa di San Lorenzo». ⁸

Com'è noto, negli anni qui presi in esame erano ancora vigenti le restrizioni tridentine relative alla musica nei monasteri, specie femminili di clausura, e ancor più il divieto di far intervenire maestri di cappella e musicisti esterni al monastero, pur tra numerose deroghe. Le badesse infatti, a richiesta, potevano ottenere licenze particolari dai cardinali vicari per far eseguire musica anche con intervento di musicisti esterni. Le richieste di licenza erano frequenti soprattutto in occasione della festa dei santi titolari o protettori dei monasteri – con la motivazione di solennizzare con maggior cura la celebrazione del santo. In questi casi un patrocinio esterno, in particolare se illustre, poteva favorire la concessione della licenza. Le proibizioni per la musica non riguardavano soltanto l'interno del monastero, ma anche le adiacenze del chiostro: era proibito a chiunque, per esempio, far eseguire musiche o rappresentare drammi e commedie di contenuto profano nelle vicinanze dei monasteri. Ebbene, nel settembre 1691 Filippo Colonna, scatenando le ire pontificie, programmava di far eseguire una serenata vicino al monastero di San Silvestro in Capite. Il divieto, rafforzato dal pontefice con la minaccia dell'arresto per tutti coloro che vi avessero preso parte e assistito – senza eccezione per eventuali porporati – costrinse il contestabile a desistere. 10 Questo episodio fornisce uno spunto di riflessione sull'atteggiamento del

^{7 - «}Sig. Francesco [Fortunio], ricevo li 30 scudi per la musica, ma la prego che domani mi mandi l'atri 20 per pagare l'altre cose, [...], et assieme mi favorisca d'una carrozza per le 19 hore, e la riverisco. S. L. Celeste» e «Io S. Lorenza Celeste ricevo dal sig. Francesco [Fortunio] scudi 20 moneta per lo sparo de mortaletti, trombe, et apparatura della Chiesa», in I-SUss, AC, *Giustificazioni*, IA110, n. 84.

^{8 -} I-SUss, AC, *Giustificazioni*, IA110, n. 129. Già nel 1692 si registrano tra maggio e agosto molti pagamenti al monastero per apparati festivi e banchetti per la festa di S. Lorenzo. In tale occasione però non risultano pagamenti direttamente riferibili alla musica, cfr. I-SUss, AC, IA83, non num., maggio-agosto 1692.

^{9 -} Una panoramica sull'attività musicale nei monasteri femminili del Seicento romano, con testimonianze a documenti primari sui divieti per la musica e le strategie adottate per eluderli, è in: Alessia Lirosi, *I monasteri femminili a Roma nell'età della Controriforma: insediamenti urbani e reti di potere (secc. XVI-XVII)*, PhD, Roma, Università degli Studi "La Sapienza", 2010, in part. pp. 443-451 e appendice 4; per altri aspetti: Ead., *I monasteri femminili a Roma tra il XVII e il XVII secolo*, Roma, Viella, 2012.

^{10 - «}Una di queste sere avendo risaputo il papa che il sig.r contestabile voleva fare una serenata vicino il monastero delle monache di S. Silvestro in Capite, si fece venire il barigello, glielo disse e gli ordinò che vi stesse avvertito e che facendosi, prendesse tutti in prigione, anche se vi fosse stato un cardinale. Volle il barigello usare un atto di convenienza, fece sapere con destrezza l'ordine avuto, et

contestabile Colonna, sul quale ci si soffermerà tra breve. La motivazione dell'iniziativa musicale va rintracciata, come per San Lorenzo, nel legame che la famiglia Colonna aveva, storicamente, con il monastero di San Silvestro in Capite, testimoniato anche, negli anni di interesse, da numerose note di pagamento per elemosine e doni inviati alle monache – dolci, cioccolato, 'acque fresche', sorbetti, ecc. ¹¹

Nel dicembre 1695 la sacrestana di San Silvestro, sorella del marchese del Bufalo, voleva far eseguire musica per la festa di San Silvestro papa. Il cardinale vicario,

sdegnato di ciò fortemente più rosso nel volto che nell'abito, si portò alla detta chiesa, e chiamato il maestro di Cappella cognato del Melani, la prese a dire se chi le aveva dato licenza di fare la musica in quella chiesa, come monastero di monache a lui soggette? Punto sgomentatosi il maestro le rispose che le sig.re monache lo avevano chiamato col supposto che mentre si era cantato in due altri monasterij la licenza fosse generale. All'ora il sig.r card.le replicò dandole del bugiardo ed il temerario per la testa, che gli l'havrebbe pagata. Quasi il tutto fu sentito dal sig.r Contestabile che le stava poco lontano, il quale, pregato dal sig.r marchese del Bufalo ad interporre i suoi officii, prevedendo poter essere facile l'impedire la messa cantata, e forse anche i 2.i vespri, s'interpose Sua Ecc.za, e fu lasciata cantare la messa in mezzo della quale cantò un bel mottetto il tenore del serenissimo [duca] di Parma che recitarà nel bel teatro di Capranica. E fu universalmente applaudito. Risaputo il tutto il sig.r card. le Casanate, come titolare del monastero di S. Silvestro, e perciò tenuto a difendere quelle nobili prigioniere, passò parola, e con dolcissime maniere fu placato lo sdegno dell'Em.mo vicario; e la sig.ra sacrestana fece fare in un momento una bellissima crostata e la inviò all'Em.mo placato vicario; dicono il coco che la cucinò e quei che la portò, sentendo il peso, che dentro tra quelle paste vi erano più piastre che fette di pere sciroppate». 12

il sig.r contestabile non fece fare la serenata. Passò la sera destinata et il buon vecchio [= il papa], chiamato il barigello, le domandò se si era fatta la serenata. Rispose: "Beatissimo Padre, no!". Allora il benedetto, e sagace pontefice disse: "stabbiamo inteso!"» (18 settembre 1691), in Della Libera-Domínguez, *Nuove fonti* cit., doc. 7, p. 136.

^{11 -} Il legame con il monastero era molto antico. Inoltre nella chiesa del monastero erano conservate le reliquie della beata Margherita Colonna, cfr. Giuseppe Carletti, *Memorie istorico-critiche della chiesa e monastero di S. Silvestro in Capite* [...], Roma, Pilucchi Cracas, 1795, *passim* e capo XI, pp. 136-147.

^{12 -} I-Rvas, FB, vol. 78, c. 453v. L'avvenimento è ricordato in Domínguez, *Una guia musical de Roma* cit., pp. 60-71. Ringrazio l'autore per la gentile segnalazione del documento, finora inedito. In margine al discorso musicale, la cronaca riporta un vivido ritratto dei conflitti di competenza tra cardinali vicari e cardinali protettori per la giurisdizione sui monasteri femminili romani.

Le piastre, con la mediazione di Filippo Colonna, portarono l'effetto sperato e il 30 dicembre

dopo desinare [...] l'illustrissime signore monache di S. Silvestro [...] hebbero la permissione di far cantare da musici li primi vesperi per la loro festa di San Silvestro Papa, e le fece la battuta il cognato del celebre maestro di cappella Alessandro Melani, il quale continuò la messa e li secondi vesperi anche il dì seguente e vi cantarono due voci le megliori tra musici di Roma, Pasqualino Tiepolo soprano della Cappella Pontificia, e Girolamo il celebre contralto provisionato della signora duchessa di Zagarola [Maria Lucrezia Rospigliosi]. 13

Del maestro di cappella, curiosamente, conosciamo dalla cronaca soltanto la parentela con Alessandro Melani. Già la corrispondenza di Lorenzo Onofrio Colonna e Maria Mancini testimonia scambi epistolari con uno dei Melani: Atto. I carteggi dello stesso con Mattias de' Medici a Firenze, contenenti spesso notizie sull'attività musicale romana di casa Colonna, testimoniano contatti costanti con l'*entourage* Colonna. ¹⁴ Inoltre Alessandro e Jacopo Melani avevano composto musiche per Lorenzo Onofrio, si pensi alle opere *Il girello* (1668) di Jacopo e *L'empio punito* (1669) di Alessandro (con prologo di Stradella), entrambe rappresentate nel teatro del palazzo Colonna in Borgo. Il nome di Alessandro Melani appare quindi significativo nel contesto di un monastero sul quale si riversavano le attenzioni del contestabile.

Un'altra iniziativa musicale di Filippo Colonna, documentabile con maggiori dettagli, ci porta a Sant'Ambrogio della Massima. Anche in questo caso i legami della famiglia con il monastero risalivano almeno alla prima metà del Seicento, quando tale Prudenzia Colonna era badessa in Sant'Ambrogio – a lei si devono i lavori di sistemazione del soffitto del salone 'reale' del monastero, dove avevano luogo riunioni e momenti comunitari delle monache, comprese, forse, rappresentazioni drammatiche a contenuto sacro ed eventuali esecuzioni musicali. ¹⁵ Il 9 settembre 1684 gli «Avvisi» di Roma ricordano che «La sig.ra Baronessa famosa cantatrice, è finalmente entrata nel monastero di S. Ambrogio di questa città per monacarsi». ¹⁶ E la 'signora Barones-

^{13 -} I-Rvas, FB, 78, c. 453v, in della Libera-Domínguez, *Nuove fonti* cit., doc. 124, p. 158.

^{14 -} Cfr. I-SUss, AC, Corrispondenza di Lorenzo Onofrio Colonna, b. 1664, n. 10; SARA MAMONE, Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667), Firenze, Le Lettere, 2013, in part. nn. 1464, 1480, 1500, 1510, 1667.

^{15 -} Nel corso del XVIII secolo è noto anche un patrocinio artistico e architettonico dei Colonna per la chiesa del monastero di Sant'Ambrogio, cfr. MAYEUL DE DREUILLE, S. Ambrogio della Massima: XXII secoli di storia, La più antica casa religiosa a Roma, Parma, Tipolitografia Benedettina, 1996.

^{16 -} Cfr. «Avvisi Marescotti» in Staffieri, *Colligite fragmenta* cit., p. 61. Carusi (o Carosi) rimase ben poco in monastero: gli *Avvisi* ci informano, infatti, che nel 1688, con il consenso del contestabile Colonna, partì per Mantova, per «servire quel duca», *ivi*, p. 82. Sulla Carusi e i rapporti con Lorenzo Onofrio Colonna si veda: Elena Tamburini, *La lira, la poesia, la voce e il teatro musicale*

sa' altri non era che Anna Rosalia Carusi, famosa cantante e protetta del contestabile Lorenzo Onofrio. Venendo agli anni di interesse, un conto del 3 luglio 1694, per 5 scudi «pagati alle monache di S. Ambrosio per l'alimenti di D. Anna Lorenza Colonna, per il mese dopo la professione» ¹⁷ conferma, nella presenza di una monaca Colonna, il legame ininterrotto della famiglia con il monastero. Due anni dopo, il 21 marzo 1696, Filippo organizzò e finanziò la musica in Sant'Ambrogio per la festa patronale di San Benedetto. A metà febbraio iniziò la costruzione di un palco su due livelli per ospitare i musici. 18 Da palazzo Colonna vennero prelevati e portati al monastero arazzi, sgabelli, vasi, suppellettili, candelieri; altri candelieri furono presi in prestito dalle signore Guadagnolo, Sonnino, dal cardinale Altieri e da casa Pamphili. 19 A marzo 1696 fu disposto il pagamento di «s. 65,40 a Giovanni Ercole per doverne sodisfare li musici e sonatori per la musica fatta in S. Ambrogio per la festa di San Benedetto, et s. 8 per la copia di detta musica» per un totale di 73,40 scudi. Presero parte all'esecuzione 44 musicisti, tra strumentisti e cantanti, con questi ultimi suddivisi in due cori rispettivamente di 8 soprani, 3 contralti, 2 tenori e 3 bassi il primo; 2 soprani, 3 contralti, 2 tenori e 3 bassi il secondo. E completavano l'organico 6 violini, 2 viole, 2 trombe, 2 organi, 2 contrabbassi, arciliuto e violone: 20

SOPRANI: Pasqualino [Tiepoli]; Pavoluccio [Besci]; Valeriano [Pellegrini]; Battistino ['Biribeo']; ²¹ [Augustino da] San Martino; Giulietto; Marchitelli; Marcuccio [Acquadolce] ²²

Contralti: [Girolamo] Bigelli;²³ Benedetto; Don Peppe

del Seicento: note su alcune vicende biografiche e artistiche della baronessa Anna Rosalia Carusi, in La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno 1992), a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli, Vera Vita Spagnuolo, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 419-431.

^{17 -} I-SUss, AC, Giustificazioni, IA90, n. 80.

^{18 -} I-SUss, AC, Giustificazioni, IA98, n. 157.

^{19 -} I-SUss, AC, Giustificazioni, IA98, n. 190.

^{20 -} Le notizie derivano dalla *Lista della musica fatta in S. Ambrogio*, I-SUss, AC, *Giustificazioni*, IA98, n. 190. Il doc. si trascrive di seguito. Correzioni e abbreviazioni sciolte sono riportate senza differenziazione grafica.

^{21 -} Battistino, voce "de le migliori" di Roma e notoriamente capriccioso, nel 1691 fu licenziato dal cardinale Ottoboni dopo l'ennesimo colpo di testa (cfr. Della Libera-Domínguez, *Nuove fonti* cit., docc. 148-149, p. 162), ma nel 1696 figura a San Giacomo degli spagnoli ancora come "Battistino de Ottoboni", cfr. Jean Lionnet, *La musique à San Giacomo degli spagnoli au XVII* ^{ème} siècle, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio* cit., pp. 479-505: 494.

^{22 -} Marcuccio Acquadolce, entrato nella cappella Pontificia a ottobre 1696 grazie all'appoggio del cardinale Colloredo (cfr. Della Libera-Domínguez, *Nuove fonti*, cit., doc. 152, p. 162), nel 1696 è citato come «Marcuccio de la Yglesia Nueva» in una lista di musici di S. Giacomo degli spagnoli, in occasione del riordino della cappella musicale, cfr. Lionnet, *La musique à San Giacomo* cit., p. 495.

^{23 -} Bigelli, noto come 'Girolamo de' Rospigliosi', era al servizio di Maria Lucrezia Rospigliosi, dei duchi di Zagarolo, cfr. *supra* e nota 13.

TENORI: [Giovanni Domenico] Maggiorini;²⁴ Micchelino

BASSI: Don Saulo; Sora [Giovanni Battista di Sora]; [Giovanni] Hercole

Organista: [Bernardo] Gaffi

Instromenti [Violini]: Matteo [Fornari]; [Francesco Antonio] Valentini;

Pavolo Maria; Carpani; Nicolino; Antoniuccio ['di Colonna']

Arcileuto: Gaetano

Viole: [Giovanni Maria?] Pertica; Barbosi

TROMBE: Gaetano; Giovanni Antonio [Sabatini]²⁵ Contrabassi: [Giovanni] Travaglia; Margello

Violoni: Mancini

2° Choro: [Giovanni] Bononcini

SOPRANI: Placido [Moiani]; Ignatio [Petrucci]²⁶ CONTRALTI: Don Carlo; Panucci; Ignatio

TENORI: Ludovico [Bartolini]; Domenico [Grattasassi]

Bassi: Don Felice [Petrucci]; Don Stefano; [Domenico (Nicolò)] Cheller

Organista: [Luca?] Amadori Intimatore: Cerafano

Dui organi

Nell'elenco si riconoscono compositori, strumentisti e cantanti attivi a Roma in numerosi contesti e cappelle musicali, dai soprani Tiepoli, Besci, Pellegrini della cappella Pontificia ai violinisti Fornari, Valentini, Carpani, ai compositori Bernardo Gaffi e Giovanni Bononcini. Alcuni musici erano direttamente legati a casa Colonna, come il basso Giovanni Ercole, il violinista Antoniuccio, ricordato proprio come "Antoniuccio di Colonna", e soprattutto Giovanni Bononcini. ²⁷ Grazie al confronto con altre liste coeve di musici romani, si può evidenziare la provenienza dei cantanti, oltre

^{24 -} Figura anche tra i salariati nella cappella di San Giacomo degli Spagnoli (tra 1668 e 1670), cfr. Lionnet, *La musique à San Giacomo* cit., p. 504.

^{25 -} Un trombettista Giovanni Antonio Sabatini firma quasi ogni anno ricevute di pagamento per i cori di trombe in occasione della presentazione della Chinea da parte del contestabile Colonna, cfr. per es. I-SUss, AC, *Giustificazioni*, IA90, n. 79 (1694); IA98, n. 192 (1696).

^{26 -} Anche tra i musici della chiesa spagnola, cfr. LIONNET, *La musique à San Giacomo* cit., p. 505. 27 - Giovanni Ercole, nei Ruoli Colonna (cfr. I-SUss, AC, *Giustificazioni*, IA102) fu, come si è detto, beneficiario del pagamento per la musica a Sant'Ambrogio «per doverne sodisfare li musici e sonatori», cfr. I-SUss, AC, *Giustificazioni*, IA98, n. 190, marzo 1696 (il ristretto di spese di marzo 1696 esiste in copia identica in I-Rvas, Fondo Colonna. Ringrazio Luca Della Libera per la segnalazione). Il violinista Antoniuccio, con l'appellativo "Antoniuccio di Colonna" compare in una lista di musici del 1694. OSCAR MISCHIATI, *Una statistica della musica a Roma nel 1694*, «Note d'Archivio per la storia musicale» n. s. 1, 1983, pp. 209-227: 222. Di Giovanni Bononcini è nota l'attività per i Colonna, documentata dalle composizioni e da conti di spesa di varia natura (vitto, manutenzione di strumenti musicali in suo uso, copiatura di cantate e serenate, regali occasionali del contestabile, ecc.), cfr. per es. I-SUss, AC, *Giustificazioni*, IA83 (1691-1693); IA94, nn. 116 (Agosto 1695), 120 (Dicembre 1695).

che dalla cappella Pontificia, da altre cappelle romane come quelle di San Giovanni in Laterano, della chiesa del Gesù, della chiesa Nuova e di Santa Maria Maggiore ecc., secondo la consueta circolazione dei cantori romani. ²⁸

Dagli avvenimenti ricordati emergono tre tipologie di intervento del principe Colonna in favore della musica nei monasteri: un finanziamento parziale, nel caso di San Lorenzo in Panisperna; un intervento di mediazione perché si potesse eseguire musica a San Silvestro; infine il finanziamento integrale in occasione della festa di san Benedetto in Sant'Ambrogio. Quanto alle motivazioni di questo intervento il quadro può essere più articolato. Innanzitutto il patrocinio musicale nei tre monasteri è legato, si è detto, alla presenza di monache della famiglia Colonna. Ma, credo, altre motivazioni meno evidenti potrebbero aver avuto un ruolo. L'iniziativa musicale a Sant'Ambrogio nel 1696, per esempio, potrebbe essere interpretata alla luce di vicende personali e finanziarie di Filippo Colonna: com'è noto, il padre Lorenzo Onofrio aveva lasciato, oltre ai tre eredi legittimi, un buon numero di figli naturali, tra cui Girolamo Giuseppe e Anna Teresa Stella, figli della contessa Ortensia Stella. Un codicillo del testamento di Lorenzo Onofrio imponeva all'erede il mantenimento dei figli naturali e delle rispettive madri. Per quanto ci informano i documenti, Lorenzo Onofrio non aveva fatto in tempo a riconoscere in via ufficiale quei figli, se non attraverso il codicillo del testamento. Questa mancanza rappresentava per Filippo Colonna un valido motivo per liberarsi da oneri economici e morali verso di loro. Da ciò era scaturita una causa giudiziaria – sia per la rivendicazione economica che per l'acquisizione del cognome Colonna – che sarebbe durata anni. ²⁹ Proprio dagli atti della causa apprendiamo che intorno al 1696 si era in una fase delicata per l'esito del procedimento e veniamo a sapere che nel 1694 Anna Teresa Stella era entrata in monastero, proprio in Sant'Ambrogio della Massima. 30 L'intervento musicale di Filippo nel 1696 potrebbe esser visto, quindi, anche come tentativo di migliorare la sua posizione nella causa. Inoltre Filippo Colonna – complice forse anche l'investimento fatto per la musica – dal gennaio successivo risulta affittuario, con canone annuo di 300 scudi, di una tenuta di pertinenza del monastero di Sant'Ambrogio³¹ e si può forse ipotizzare che il canone d'affitto fosse più conveniente dei costi annuali di importazione e gabelle sostenuti da un principe che aveva i suoi feudi maggiori al di fuori dello stato Pontificio. Le considerazioni, insomma, possono spingersi in varie direzioni.

^{28 -} Cfr. con le liste pubbl. in MISCHIATI, *Una statistica* cit., *passim*; LIONNET, *La musique à San Giacomo* cit., in part. pp. 494, 504-505; Id., *La musique à Saint-Louis des Français à Rome, au XVII* siècle, «Note d'archivio per la storia musicale» n.s. suppl. 3-4, 1985-1986, in part. pp. 176-183.

^{29 -} Sulla causa cfr. I-SUss, AC, IIIQA16-19 (1692-1705). Una ricostruzione sintetica delle vicende è in Gozzano, *La quadreria* cit., in part. pp. 79-89.

^{30 -} Sulla monacazione di Anna Teresa Stella in Sant'Ambrogio della Massima, con relativo *Istrumento* del 12 maggio 1694 cfr. *Causa Stella vs Colonna*, in I-SUss, AC, IIIQA18.

^{31 -} Cfr. I-SUss, AC, Giustificazioni, IA100, n. 68.

Tornando a San Silvestro in Capite, sia la serenata del 1691, programmata e mai realizzata, sia l'intervento 'diplomatico' del 1695 mettono in luce un atteggiamento del principe verso il pontefice, e verso i divieti ecclesiastici più in generale, oscillante tra sfida e rispetto; un atteggiamento, mi sembra, non diverso da quello che si può rilevare sul versante del mecenatismo musicale e teatrale già nell'azione di Lorenzo Onofrio. 32 Ancora, considerando la serenata del 1691, va osservato che negli anni di interesse è proprio nel genere della serenata che i compositori di casa Colonna producono il maggior numero di composizioni destinate all'esecuzione pubblica e 'celebrativa', con un picco tra 1691 e 1696 con Giovanni Bononcini e la cooperazione dell'ambasciatore di Spagna. L'azione di mecenate musicale di Filippo Colonna, anche quando si espliciti all'interno dell'ambito monastico, appare quindi, in una certa misura, legata all'immagine pubblica del contestabile e rappresenta un'occasione in più per l'affermazione del prestigio del principe all'interno del complesso equilibrio dei poteri delle corti romane.

Purtroppo le lacune documentarie e la scarsità di riferimenti nelle cronache non permettono, per ora, l'individuazione delle musiche composte ed eseguite per le occasioni ricordate nei tre monasteri. Questo impedisce, almeno in riferimento ai tre casi specifici, qualunque considerazione legata tanto al gusto musicale del principe, quanto allo stile e alla paternità delle composizioni. Il nome di Giovanni Bononcini nella *Lista della musica fatta in S. Ambrogio* fa supporre un suo ruolo di concertatore, ma nessuna evidenza documentaria permette di individuarlo anche come compositore delle musiche. Le cronache ricordate per San Lorenzo in Panisperna e San Silvestro in Capite riferiscono, genericamente, di messe cantate con mottetti e di musiche per i primi e secondi vespri; l'organico di Sant'Ambrogio, con i due cori numericamente poco differenti, permette di ipotizzare composizioni articolate in sezioni di ripieno, in cui i due cori cantano simultaneamente, e sezioni ad organico minore, con un solo coro per volta, secondo una caratteristica tipica del repertorio policorale romano secentesco.

Quanto, più in generale, alla presenza di un'attività musicale in ambito monastico femminile a Roma, essa di per sé è fatto noto, ma punti di osservazione differenti possono portare nuove informazioni. Da quanto emerso fin qui, ancora una volta sono evidenti le interrelazioni dei diversi mondi musicali romani, nella partecipazione di cantanti sia alla musica sacra che alle stagioni teatrali (si pensi al tenore del duca di Parma o a Giovanni Ercole) o nella possibilità di riconoscere gli stessi cantori in più cappelle musicali, la Pontificia *in primis*. Da quanto detto dobbiamo considerare questa interrelazione estesa ai monasteri femminili, che appaiono dunque, anche nel caso degli ordini claustrali, come mondi chiusi ma non a sé stanti, nella misura in cui sono coinvolti

^{32 -} Si rimanda in part. a Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit.; De Lucca, «*Dalle sponde del Tebro alle rive dell'Adria*» cit., oltre alla bibliografia ricordata in nota 2.

dalla stessa permeabilità che caratterizza i mondi sociali e culturali romani. L'importanza di questi avvenimenti musicali va individuata quindi, a mio avviso, tanto all'interno del chiostro, quanto all'esterno, nella sfera del principe – tanto "privata" quanto "pubblica" – e tali considerazioni possono contribuire a stimolare nuove indagini.

ABSTRACT – My paper presents the first results of the investigation on the patronage of Filippo Colonna of music for the Roman nuns of San Lorenzo in Panisperna, San Silvestro in Capite and Sant'Ambrogio della Massima, during the last decade of 17th. From the archive of the Colonna family in Subiaco, new documents emerged. I propose a reading of those documents in parallel with the well known «Diari» and «Avvisi di Roma», trying to highlight strategies and motivations of patronage of musical activity for the nuns, especially in festive occasions of the patrons of the monasteries, respectively, S. Lorenz, S. Sylvester pope and S. Benedict. Not infrequent musical exchanges do emerge between the Colonna palace and the three monasteries, related to both the public and the private sphere of intervention of the contestable. Moreover, the analyzed unpublished documents represent new sources of a more general analysis of the music in Roman monasteries and nunneries, for which it is emerging, even in the musical field, how dense a network of socio-cultural relations between the cloister and the outside did exist.

Pacini e Ricordi

Un percorso attraverso l'epistolario

Cira Russo

Il carteggio inedito tra il compositore Giovanni Pacini e gli editori Ricordi (Giovanni e Tito) offre lo spunto per approfondimenti e riflessioni su aspetti centrali del mondo operistico italiano della prima metà dell'Ottocento.

Si tratta di lettere intrise di oralità, come sottolinea Luca Serianni per i carteggi verdiani, le lettere sono il corrispettivo del telefono odierno, si trovano messaggi quotidiani conformi alla grammatica epistolare ottocentesca insieme a questioni musicali ed affari personali. Il linguaggio appare amicale ed affettivo e la sintassi rispecchia una grammatica letteraria approssimativa, similmente ai carteggi di altri illustri compositori quali Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi.

La prima lettera di Pacini a Ricordi risale al 1831 e la corrispondenza si infittisce soprattutto negli anni 1841-1850, ovvero dopo il trionfo della *Saffo*. Pacini spera di poter di comporre un altro capolavoro operistico da consegnare ai posteri, ma vani sono i ripetuti tentativi da parte del compositore, ormai portavoce del passato stile rossiniano, di imporsi sul nuovo gusto verdiano che domina i palcoscenici italiani e non solo.²

Il carteggio è composto da 141 lettere, conservate per la maggior parte presso l'Archivio Storico Ricordi di Milano, mentre altri documenti si trovano presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma³ e il Museo civico di Pescia. A differenza del Fondo Pacini della BNCR dove «dei quasi quattromila manoscritti, la stragrande maggioranza è costituita da lettere indirizzate a Giovanni Pacini, mentre solo settanta, una minima parte, sono lettere di mano del compositore», ⁴ la corrispondenza con Ricordi è costituita da

^{1 -} Luca Serianni, *Spigolature linguistiche dal "carteggio verdiano*", «Studi Verdiani» 10, 1994-1995, pp. 104-117.

^{2 -} Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, in *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1993 (Biblioteca di cultura musicale), vol. IX, pp. 176-178.

^{3 -} D'ora in poi BNCR.

^{4 -} Maria Rita Coppotelli, *I carteggi del Fondo Pacini alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in *Intorno a Giovanni Pacini*, a cura di Marco Capra, Pisa, ETS, 2003, p. 217.

122 lettere del compositore e solo 19 lettere dei Ricordi (10 di Giovanni e 9 di Tito, di cui le ultime due datate 1868 sono indirizzate alla vedova Marianna Pacini nata Scoti).

Pur avendo a disposizione quasi solo la voce del compositore, è possibile tratteggiare con una certa precisione le vicende trascorse tra Pacini e Ricordi, uniti sia da una profonda amicizia che da interessi economici.

Su Pacini, che fu considerato uno dei compositori minori della prima metà dell'Ottocento, oscurato prima da Rossini, poi da Bellini, Donizetti e Verdi, manca uno studio aggiornato della sua attività alla luce dell'imponente Fondo Pacini della BN-CR, rivelato in parte tramite due importanti saggi *La collaborazione tra Piave e Pacini nelle lettere della Biblioteca Nazionale di Roma* di Bianca Maria Antolini e *I carteggi del Fondo Pacini alla Biblioteca Nazionale di Roma* di Maria Rita Coppotelli confluiti nel più importante studio degli ultimi dieci anni *Intorno a Giovanni Pacini* a cura di Marco Capra del 2003.

Dal momento che esistono imponenti fondi riguardanti la figura di Pacini, si è scelto di fornire ulteriori dettagli basandosi sulle informazioni contenute nel carteggio con Ricordi.

Scopriamo per esempio dalle lettere che Pacini collabora fin da subito con la *Gazzetta Musicale di Milano*, fondata nel 1842 da Ricordi, realizzando articoli a difesa delle musica italiana e interventi di vario genere.⁵

La proprietà delle opere e il rapporto con Merelli negli anni della sua gestione del Teatro alla Scala, sono alcuni dei temi a cui fanno riferimento le lettere e di cui si tratterà in dettaglio.

1. La proprietà dell'Opera tra impresario ed editore

La metà del *corpus* epistolare si riferisce alla proprietà delle opere, generando trattative tra l'impresario e l' editore, con il compositore nel ruolo di mediatore. L'interesse economico riguarda tutte e tre le figure sopracitate, che nel corso dell'Ottocento modificheranno il proprio peso nelle decisioni.

Negli anni '30 dell'Ottocento la figura dell'impresario teatrale domina ancora la scena operistica, in quanto proprietario anche delle opere commissionate ai compositori. Gli editori diventano sempre più determinanti nell'indirizzare il gusto del pubblico su una rosa ristretta di melodramma di loro proprietà destinati a durare nel tempo e nel tutelare i musicisti ancora produttivi, redigendo contratti di mutuo interesse.⁶

^{5 -} Lettera a Ricordi del 9 luglio 1841 da Lucca a Milano, Pescia, Museo Civico, 17.35.

^{6 -} Per un approfondimento dell'argomento si rimanda a JOHN Rosselli, *L'impresario d'opera*. *Arti e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985.

Inoltre scegliendo Casa Ricordi, i compositori sono tutelati anche dai problemi dovuti ai falsi, al contrabbando e alla pirateria dovuti al lavoro di copisti ed editori poco scrupolosi. In questi anni a Napoli la scena è dominata da Domenico Barbaja, l'imperatore degli impresari, che ha molta stima per Pacini, tanto da commissionargli molte opere per il Teatro San Carlo (*Alessandro nelle Indie, Amazilia, L'ultimo giorno di Pompei, Niobe, Margherita regina d'Inghilterra, I fidanzati o Il contestabile di Chester, Felice Imeneo, Gli Elvezi, Fernando duca di Valenza, Irene*) e successivamente al Teatro Nuovo (*L'uomo del mistero*).

Intanto nella stagione del 1833 quando Pacini sta scrivendo per il San Carlo *Gli Elvezi*, il compositore avverte l'editore Ricordi del piano di Barbaja per la proprietà delle opere a Napoli «Avrai di già saputo che Barbaja ha concluso con il Sig.^r Fabbricatore di cavarti la proprietà di ogni opera che si scriverà in Napoli, sicché a cominciare dagli Elvezi riceverai la dichiarazione necessaria d'ogni suo diritto».⁷

Infatti l'opera *Gli Elvezi* non sarà stampata da Ricordi ma dalla tipografia flautina e da Francesco Lucca, e avrà una circolazione solo in ambiente napoletano.

Dopo l'assenza dalla scena operistica, nel 1839 va Pacini compone il *Furio Camillo* per il Teatro Apollo di Roma. La notizia suscita subito l'interesse di Ricordi nei confronti di quest'opera che sta riscuotendo molto successo e in più gli permetterebbe di inserirsi nel mercato romano, così si rivolge all'amico Pacini che risponde:

Mio ottimo amico

Grato oltremodo alle gentili esposizioni con cui ti esprimi a mio riguardo, debbo dirti con mio eccessivo dispiacere ch'io non sono il proprietario dello spartito, poiché ciò essendo non avrei fatto alcun torto all'amico Ricordi con il quale conservo, e conserverò sempre una leale, e sincera amicizia. Ho però ufficiato L'amico Jacovacci, e spero tali combinare l'affare ad un prezzo discreto. Debbo però scriverti che in Roma vi sono un'infinità di richieste per la privativa della stampa, ch'io però cerco di allontanare per non vedere rappresentata la mia Produzione dalle Litografie romane. Puoi quindi viver certo che tu sarai il preferito, e ch'io te ne farò la riduzione per il <u>Piano-Forte</u> quando ciò ti possa piacere. Qui unita troverai la richiesta di Jacovacci. Io ti prevengo che vado a partire per Lucca ove potrai indirizzarmi tue nuove. L'opera seguita a destare sempre più fanatismo, ed in si accento che la ritengo per la mia favorita.

Addio. Saluta gli amici, e coloro che hanno sentito con dispiacere l'esito fortunato

Il Tuo Pacini8

^{7 -} Lettera a Ricordi del 23 maggio 1833 da Napoli a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003017.

^{8 -} Lettera a Ricordi del 21 gennaio 1840 da Roma a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003021.

Apprendiamo dalla lettera successiva che l'affare è andato in porto, l'impresario Vincenzo Jacovacci e l'editore Ricordi hanno raggiunto un accordo per la proprietà della stampa del *Furio Camillo* affidata a Casa Ricordi, o così come la fortunata *Saffo.* 10

In questi anni resta fuori dal catalogo Ricordi l'opera *L'Uomo del mistero* per il Teatro Nuovo di Napoli gestito da Domenio Barbaja, opera di non grande eco andata in scena circa un mese dopo la morte dell'impresario.

Il capoluogo veneto, data anche la vicinanza con Milano, è un nodo fondamentale per Ricordi sempre ben attento alle opere scritturate dal Teatro La Fenice. Venendo a conoscenza dai giornali che Pacini darà una nuova opera per quel Teatro (*Il Duca d'Alba*), Ricordi scrive al compositore «Io mi lusingo che nel fissare il contratto ti sarai ricordato del tuo amico e che ti sarai riservata almeno la proprietà della stampa. Dimmelo, se non ti dispiace, perché ne avrei sommo gusto ché con te andremmo subito d'accordo, il che sarebbe difficile cogli impresari». ¹¹

Pacini prontamente risponde «Duolmi di non poterti dare decisiva risposta intorno alla proprietà della stampa dell'Opera che io andrò a scrivere a Venezia: sono tali i miei legami con quell'impresa che da non potere io ciò sapere che dopo la prima prova: nel caso che rimanga a me tal proprietà puoi contare già d'ora sulla nostra convenzione accomodo». 12

La proprietà della stampa è così affidata a Ricordi, le lettere successive, infatti, fanno riferimento alle trattative per il nolo del *Duca d'Alba* per la rappresentazione al Teatro San Carlo gestito dall'impresa di Napoli di Vincenzo Flaùto. Pacini, intermediario tra i due, assicura l'editore che le riforme e adeguamenti che farà allo spartito saranno cedute a Ricordi; ¹³ poiché frequenti sono i casi in cui Pacini cede la proprietà dei brani modificati ai cantanti stessi, venendo meno agli accordi con l'editore che reclama gli spartiti, come per esempio la cavatina di Nicola Ivanoff¹⁴ per la *Saffo* data al Teatro Carolino di Palermo il 3 marzo 1842.

Il successo della *Saffo* vale a Pacini nuovi contratti, infatti, proprio a Palermo sarà scritturato dal principe di Cutò per due nuove opere composte appositamente per il Teatro Carolino: *Maria regina d'Inghilterra* e *Medea*. Entrambe le opere sono di

^{9 -} Lettera a Ricordi del 2 marzo 1840 da Lucca a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003022.

^{10 -} Lettera a Ricordi del 24 febbraio 1841 da Lucca a Firenze, Pescia, Museo Civico, 15.61.

^{11 -} Lettera a Pacini del 16 aprile 1841 da Milano a Lucca, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, A.111.5.1.

^{12 -} Lettera a Ricordi del 28 aprile 1841 da Lucca a Milano, Pescia, Museo Civico, 16.32.

^{13 -} Lettera a Ricordi del 16 aprile 1841 da Lucca a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003032.

^{14 -} Lettera a Ricordi del 23 ottobre 1842 da Napoli a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003040.

proprietà del principe e anche questa volta Pacini si pone come intermediario, esprimendo la sua preferenza per l'editore Ricordi ¹⁵

Ricevo in questo medesimo g[ior]no Lett.ª d[e]l Principe di Cutò in riscontro alla commendatizia da me inoltratagli per vedere a te ceduto la proprietà della mia = Maria d'Inghilterra. = Eccoti ciò che il Principe mi ha scritto in proposito: "Sento il progetto che mi fate di vendere la proprietà dello Spartito Maria d'Inghilterra all'Editore Ricordi. Io mi trovo in Contratto con Lucca, al quale ho domandato 12 mila franchi di stampa e partitura, escluso il Regno delle due Sicilie, conservando la Clerici la facoltà di poterlo Lei eseguire in quei Teatri dove sarò scritturato [sic!] Lei solamente. Se ciò conviene rispondetemi e fatemi conoscere le intenzioni di Ricordi, volendo io darle delle agevolazioni perché da Voi raccomandato."

Io vado con questo medesimo corso di posta a rispondergli che trovo la sua richiesta esagerata, facendoli in oltre osservare che = $\underline{\text{La}}$ Fidanzata Corsa= Spartito che ottenne un esito nel pubblico favore di non minore incontro della Maria certamente, fu acquistato per la somma di seimila £ baiocchi austriache, come in questa proporzione ancora venne regolato l'acquistato della Saffo. 16

Nonostante la preferenza di Pacini e dopo una lunga trattativa tra Ricordi e il principe

Il Principe di Cutò con sua Lettera d[e]l 17, corrente mi partecipa che = L'Editore Francesco Lucca offre 8,000 Franchi per la proprietà della stampa e dello spartito per la sola Italia=, ma soggiunge in oltre che attende da me un riscontro sollecito onde conoscere se il Sig. Ricordi ne vuole fare l'acquisto, nel qual caso (ed a solo mio riguardo) gliene dovrebbe la preferenza. Io non so cosa rispondergli fai quello che credi, ma fammi il piacere di riscontrarlo in proposito e di dirigergli la risposta a Napoli. 17

la stampa della *Maria regina d'Inghilterra* è affidata all'editore milanese Francesco Lucca.

Nel frattempo oltre alla trattativa con Palermo, si discute per la proprietà della stampa dell'opera *La Fidanzata Corsa* data al San Carlo di Napoli il 10 dicembre

^{15 -} Lettera a Tito Ricordi del 12 marzo 1843 da Lucca a Napoli, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003046.

^{16 -} Lettera a Ricordi del 29 marzo 1843 da Lucca a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET03049.

^{17 -} Lettera a Ricordi del 24 aprile 1843 da Lucca a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET03052.

1842. L'acquisto sembra andare subito in porto, ¹⁸ ma la difesa dei diritti sulla proprietà di stampa questa volta richiedono un viaggio di Tito Ricordi a Napoli

Mio Padre credo le avrà già scritto informandola del mio viaggio qui in Napoli onde difendere con tutte le armi possibili il possesso della sua divina Fidanzata Corsa che ci veniva ingiustamente contrastato; e le avrà altresì notificato come io abbia avuta la fortuna d'averne piena vittoria. La Saffo ci avrebbe sciolto un carme di dolore e di rimprovero se non le avessimo messa vicina questa divina fanciulla della Corsica; e l'amor proprio di Ricordi avrebbe sofferto assai del capolavoro del suo celebre amico. Ora, scopo principale della presente, è quello di pregarla del favore a voler scrivere con tutta sollecitudine due righe direttamente a mio Padre a Milano colle quali ella approvi la cessione fattane a lei da questo S. Fabbricatore e ciò perché è un atto di pratica che richiedesi dal nostro ufficio di censura, e che bisogna unirlo alla carta di cessione che già ho spedito a Milano. S'Ella caso mai scrivesse sul medesimo foglio qualche altra cosa che non conveniste rendere estensibile, abbia la bontà fare in modo che l'atto d'approvazione riesca dalla parte che riceve il timbro postale che altrimenti non sarebbe valido. Mi spiace doverle recare tanta noja con simili dettagli, ma so ch'Ella ha tanta amicizia per mio Padre che non mi son preso riguardo alcuno d'incomodarla.

Quantunque arrivato in Napoli un po' tardi vale a dire sul finire della stagione di San Carlo, fui però abbastanza fortunato di sentire l'ultima sera, la sua Fidanzata che dovrò dirle dell'impressione avuta? l'entusiasmo universale dice abbastanza.

Intanto mi reputo a fortuna l'occasione attuale di poterle esternare i miei sentimenti di profonda stima, amicizia e venerazione dei quali mi dico di lui devotissimo ammiratore

Tito Ricordi

La sua bella Messa era in lavoro fin dalla mia partenza e credo che sarà fors'anco a quest'ora terminata. ¹⁹

Risolta la faccenda della *Fidanzata Corsa*, il carteggio prosegue con le trattative per la proprietà di altre opere come *L'Ebrea*, unica opera scritturata dal Teatro La Scala durante la gestione Merelli. Sebbene Pacini, amareggiato per l'insuccesso dell'*Ebrea*, si proponga di apportare delle modifiche alla partitura, l'opera non soddisfa le aspettative.

^{18 -} Lettera a Tito Ricordi del 12 marzo 1843 da Lucca a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003051.

^{19 -} Lettera a Pacini del 12 marzo 1843 da Napoli a Lucca, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, A.111.6.

Una sorte migliore tocca al *Buondelmonte*, opera su libretto di Salvatore Cammarano che ha un discreto successo a Firenze e non solo. La fama di Pacini andava ridimensionandosi, così come i rapporti con l'editore. Ora è il compositore a informare e invogliare Ricordi ad acquistare la proprietà delle sue opere, anche a causa dell'ultimo insuccesso dell'*Ebrea*

Io ho la metà della proprietà dello spartito che scrivo questa Primavera per Firenze e per la coppia Poggi. Dimmi se entreresti in trattativa, prima che combini con altri l'affare. Il libretto è di Cammarano. Il titolo B<u>uondelmont</u>e e qualora ti piacesse entrare in quest'affare tu sai che amo darti riprova d'amicizia, quindi a tuo solo beneficio d'interesse²⁰

I tempi sono cambiati e il valore delle opere di Pacini è in discesa, Ricordi non acquista né *Buondelmonte* né *Lorenzino de' Medici*. Stampare un'opera non avendo una sicura circolazione, quindi ricavi dal noleggio, è un rischio economico per l'editore. I fili della scena passano pian piano dall'impresario all'editore, l'impresario è ancora importante per la messa in scena delle opere a Teatro, ma Ricordi scegliendo di stampare o meno un'opera acquista sempre più potere anche nella decisione riguardante la messa in scena. Il ritorno di Pacini alla Scala fortemente caldeggiato da Ricordi, ne è un esempio. *L'Ebrea* pur non avendo alcun successo a Milano, grazie alla stampa della partitura e al mercanteggiare di Ricordi fu ripresa a Barcellona.

Pacini cerca in tutti i modi di non uscire dal mondo operistico, ma le sue opere non rispondono più ai gusti del tempo, così oltre che alla composizione si dedica anche ai trattati per gli allievi dell'Istituto Musicale, sperando di avere una cerca notorietà in campo didattico, settore che aveva sempre perseguito fin dagli inizi della sua carriera. Una chiara sintesi della condizione del compositore nel 1846 la troviamo in questa lettera a Ricordi

Ho ricevuto la Vostra Lettera e vi ringrazio delle 30 copie del mio trattato d'Armonia che dite avermi spedito al mezzo della vostra casa di Firenze. Godo che abbiate acquistato la mia Regina di Cipro, e che quest'Opera (come voi mi esternate nella precitata Vostra) sia riuscita di vostra soddi-sfazione.

Per un povero Vecchio Compositore non è poca cosa!! La moda in oggi vi ha fatto abbandonare la vostra divisa, per cui posponete ai Maestri che pur vi dovevano esser presenti la gioventù. Se io mi fui con voi al quanto risentito, fu' a sola cagione della notizia che avevate oltraggiato il nome di tutti coloro che avevano seguito la gran bandiera del sommo Rossini; almeno questa fu' la voce che si sparse per tutta Napoli quando voi foste colà per vedere altro Maestro.

^{20 -} Lettera a Ricordi del 22 marzo 1844 da Lucca a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003061.

Tutti abbiamo il nostro amor proprio, ed un'offesa quando viene da un vecchio amico, è ancora più sensibile che se derivasse da persona a cui non si è attaccati; ma siccome il tempo è buon giudice di tutto, e la verità non rimane lungamente offuscata dalle tenebre, cos'io condono tutto a quelle aberrazioni cui gli uomini vanno soggetti.

Eccovi schiettamente il motivo della mia ruggine, ed eccovi ancora una novella prova della mia sincerità e fiducia col mettere in scritto quello che spero voi conserverete rotto il suggello dell'amicizia!

Bando dunque al passato, e mettetemi alla prova ond'io possa dimostrarvi che sono sempre

Il vostro Aff. Servo ed Amico Gio Pacini²¹

Pacini torna in affari con Ricordi e dopo il successo de *La regina di Cipro* in scena al Regio di Torino (poi ceduta da Ricordi anche ai Signori Bonola, successori della ditta Pacini di Parigi per le rappresentazioni all'estero), l'editore acquista anche *La stella di Napoli*. La stampa dell'ultima opera non gratifica Pacini, in quanto non rispecchia la prima messa in scena al Teatro San Carlo di Napoli. Il compositore auspica i dovuti adattamenti, mettendosi a disposizione per ricontrollare lo spartito e assicurare un'esecuzione fedele.²²

Gli accordi proseguono anche per le opere successive *Merope* ed *Ester d'Engaddi*. Pacini, molto timidamente, propone a Ricordi la stampa di *Allan Cameron*

Debbo però prevenirvi che ove tu volessi tentare un contratto di parte potrei cedere a te L'<u>Allan Camero</u>n opera scritta coscienziosamente e d'affetto. Sarei limitato nelle mie pretese. Egli è vero ch'io non sono in si gran voga da potere evitare l'appetito de' negozianti di musica, ma ho voluto domandare proposito per non aver nulla a rimproverarmi. ²³

L'opera creata in stile patriottico per i moti del 1848 non è stampata da Ricordi ma dall'editore Lucca, mentre Ricordi accetta di stampare la *Ronda della Guardia Civica*. Seguono altre lettere con Giovanni Ricordi di carattere personale fino al 1850, riguardanti soprattutto l'angusta questione dell'eredità della suocera di Pacini. Nel 1853 muore Giovanni Ricordi e solo dopo una lunga pausa durata otto anni, Tito Ricordi che in passato aveva avuto qualche scambio epistolare con Pacini, scrive al Maestro in qualità di rappresentate degli interessi degli Autori e Compositori Musicali in occasione di un Congresso a Bruxelles

^{21 -} Lettera a Ricordi del 7 marzo 1846 da Lucca a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003074.

^{22 -} Lettera a Ricordi del 12 aprile 1846 da Ferrara a Lucca, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003078.

^{23 -} Lettera a Ricordi del 17 febbraio 1848 da Venezia a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003095.

Signor Cav.^e Giovanni Pacini

Chiarissimo Maestro!

Il comitato pel Congresso della Proprietà Letteraria ed Artistica convocato in Brunelles nel venturo settembre, onorandomi d'un invito quale rappresentante al Congresso medesimo, mi eccitò caldamente a dare schiarimenti e pareri, a proporre soluzioni su tutte le quistioni [sic!] che riguardano la Proprietà degli Autori e Compositori musicali.

A questo scopo, non solo colle mie cognizioni speciali, ma colla cooperazione di persone intelligenti della materia sotto ogni riguardo giuridico ed artistico, mi sono dato premura di estendere un rapporto circostanziato sui diritti degli Autori e Compositori musicali <u>il quale non mira che all'esclusivo scopo di assicurare ai medesimi il pieno ed illimitato esercizio dei diritti di proprietà sulle opere del loro ingegno.</u>

Così mi chiamo fortunato che il Congresso per l'organo del suo Comitato organizzatore, m'abbia offerto l'opportunità di poter farmi l'interprete dei giusti diritti, appartenenti agli Artisti Musicali, i quali si può confidare orami che vengono riconosciuti non solamente in teoria, ma efficacemente tutelati nella pratica.

In questo caso si tratta dell'interesse individuale di ciascun tutore, dell'interesse generale dell'arte e di tutti gli Artisti Compositori a qualunque categoria o genere appartengano.

Spero dunque che in vista del nobile scopo a cui tende il mio Rapporto e dei diritti che propugno Ella vorrà associarsi al nome di tutti i più celebri maestri e compositori Italiani i quali si diedero premura di aggiungervi la loro adesione. Nel Rapporto che le accompagno havvi in calce la formula della dichiarazione alla quale si compiacerà di apporre la sua firma, pregandole parimenti di non omettere tutti i titoli che le appartengono tanto onorifici quanto come appartenente a pubblici Istituti Musicali.

La prego in vista della strettezza del tempo d'inviarmi al più presto possibile l'esemplare del Rapporto colla sua adesione. Raccolte tutte le adesioni, il Rapporto da presentarsi al Congresso verrà stampato in apposita edizione con tutte le firme raccolte. Le soscrizioni originali rimarranno a valida testimonianza negli Archivi dello Stabilimento.

Con tutta la stima e considerazione, mi protesto

Di lei Aff. mo

Tito di Gio. Ricordi²⁴

Pacini partecipa all'iniziativa con i più noti compositori del tempo: Verdi, Rossini, Coccia.²⁵

^{24 -} Lettera a Pacini del 18 agosto 1858 da Milano, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, V.E.815/232.

^{25 -} Stefano Baia Curioni, Mercanti dell'Opera, Milano, il Saggiatore, 2011, p. 82.

2. Pacini e il Teatro alla Scala durante la gestione Merelli

Prima della gestione Merelli (1836-1849), dieci sono le opere del compositore Giovanni Pacini scritturate dal Teatro alla Scala nel periodo che va dal 1818 al 1830. Il ritorno all'attività operistica del compositore nel 1839 con il *Furio Camillo* al Teatro Apollo di Roma, non coincide con il ritorno al pubblico della Scala, che saluterà un'opera nuova di Pacini solo nel 1844, dietro intercessione dell'editore Ricordi.

L'appaltatore Merelli non apprezza particolarmente lo stile paciniano, poiché legge i cambiamenti del tempo e avverte il bisogno di una maggiore precisione e raffinatezza nell'esecuzione orchestrale. ²⁶ Merelli mira a riformare proprio l'orchestra e a farne il tratto distintivo della Scala, idea vicina alle composizioni di Donizetti e Verdi, quest'ultimo considerato il suo prediletto.

Vani sono i tentativi di Pacini, anche tramite l'editore Ricordi, di essere chiamato da Merelli

Vedi di parlare a <u>Merelli</u> per me per il prossimo carnevale! Se scrivono i Mazzucati, puol ben'anco scrivere Pacini! Mi sta in testa che riproducendo un mio nuovo lavoro alla Scala dovrei ottenerne un'esito [sic!] felicissimo! Tocca a te il mio Ricordi.

Addio. Rispondimi, Consolami, e credimi

L'aff tuo

G. Pacini

P.S. Dirai a Merelli ch'io non avrò produzioni, e che il tutto si combinerà amichevolmente, ma che si decida presto poiché altrimenti accetto il contratto di Roma.²⁷

Pacini fa riferimento all'opera *I Corsari* di Alberto Mazzucato, un melodramma semiserio in due atti su libretto di Felice Romani andato in scena al Teatro La Scala il 15 febbraio 1840.

L'astio del compositore contro Merelli, colpevole di preferire i nuovi Maestri, continua anche nelle lettere successive con toni sempre più accesi

Non si parli mai più di Merelli! Sono troppo orgoglioso per umiliarmi a nuove bassezze! Io non ho nessun merito, ma credo però di aver dato saggio de' miei talenti e non sono al certo da pormi in confronto co' Maestri di fresca data a' quali deve attenersi il prelodato Signor Merelli. Faccia pur scrivere chi più gli piace, rammentandosi però che non sono ancor morto!²⁸

^{26 -} Antonio Rostagno, *La Scala verso la modernità orchestrale. Gli eventi e i motivi delle riforme da Merelli ad "Aida"*, «Studi Verdiani» 16, 2002, pp. 157-216.

^{27 -} Lettera a Ricordi del 2 marzo 1840 da Lucca a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003022.

^{28 -} Lettera a Ricordi del 26 marzo 1841 da Lucca a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003023.

Con l'espressione "Maestri di fresca data" (le sottolineature sono del compositore stesso) Pacini fa riferimento a Giuseppe Verdi andato in scena alla Scala con la sua prima opera *Oberto, conte di San Bonifacio* (1839) e *Un giorno di regno* (1840). Intanto la *Saffo* di Pacini, dopo il successo al San Carlo, andrà in scena anche al Teatro La Fenice di Venezia, e Ricordi consola Pacini scrivendo

Con vero piacere lessi ne' giornali essere tu stato fissato per un'opera pel pross.º vent.º carnevale a Venezia, ove porrai in scena anche la Saffo. Veramente la notizia mi sarebbe stata più gradita se l'avessi ricevuta da te stesso, ma comunque siasi io ne ho la più viva gioia. Ecco il modo migliore per far venire a richiederti quelli che non vollero aggradire le tue offerte. Un nuovo trionfo e le tue pretese aumenteranno del 50% e bisognerà pagarle, perché come già ti scrissi quando l'eco delle tue vittorie risuonerà prossimo a Milano, bisognerà pure che ti richiamino all'antico campo delle tue glorie. ²⁹

L'auspicio di Ricordi sembra avverarsi, infatti, in una successiva lettera Pacini comunica all'editore l'invito ricevuto da Merelli per la messa in scena della *Saffo* a Milano prevista per novembre. ³⁰ In realtà l'opera andrà in scena il 6 gennaio 1842 alla Scala, a causa dei continui rimandi di Pacini dovuti ad impegni con altri teatri. La *Saffo* a Milano non ottiene l'esito sperato come riferisce Ricordi per le modifiche alla partitura eseguite senza l'approvazione di Pacini

Sig. M. To Cav. Gio Pacini Venezia Amico C. Mo

La tua bellissima Saffo ebbe costi un nuovo e degno trionfo, e non ne dubitava punto essendo posta in scena da te. Se un'egual circostanza si fosse verificata in milano, avrebbe ottenuto una stessa sorte, perché tu non avresti permesso e certi tagli e certi trasporti poco ragionevoli, il coro delle tibie avrebbe avuto il suo accomp.^{to} di danze, insomma tu avresti facilmente persuaso gli altri attori che la tua musica poteva essere eseguita da loro come tu l'avevi scritta. Così con questi mutamenti essi nocquero alla loro alta riputazione teatrale, alla quale comparvero molto inferiori, e la prima e metà della 2ª parte della Saffo sarebbero state più gustate, quantunque il pubblico abbia reso giustizia alle loro tante bellezze trattando severamente quelli che non seppero ben interpretarla, e che lasciarono così alla sola Abbadia gli onori di un trionfo da essa ben meritato, e che fu tale che Ella deve ricordarsene per tutta la sua vita. La metà ultima della 2ª e tutta la 3ª parte fu un continuo entusiasmo e se tu fossi stato in teatro

^{29 -} Lettera a Pacini del 16 aprile 1841 da Milano a Lucca, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, A.111.5/1.

^{30 -} Lettera a Ricordi del 9 giugno 1841 da Lucca a Milano, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 16.71.

non so quante volte avrebbero voluto salutarti sulla scena insieme a quella bravissima Giovinetta l'Abbadia che non poteva far meglio. Ma di tutto questo avrai già letto ne' giornali quanto basta a leggerai nel 3° numero della mia Gazzetta Musicale.

Quello che ora preme che ti dica per parte di Merelli è ch'egli dice che avesti torto per una certa lett. a scritta alla S. a Derancourt, e che se si crede d'essere in diritto di lagnarsi di te come cittadino, ti vuol provare quanto ti stimi come Maestro invitandoti a mandarmi le tue pretese per scrivere un'opera per questa Primavera.

Cerca dunque di essere agevole, e ritorna ancora fra noi a cogliere nuove palme ed a mostrare quanto valga sempre l'autore di tante opere e di questa nuova bellissima tua Saffo.³¹

Pacini, conoscendo le sorti della sua opera per mezzo stampa, risponde prontamente all'editore incolpando Merelli per aver messo in scena la *Saffo* senza aspettare l'arrivo del compositore per gli adattamenti

Merelli non potrà mai scusarsi in faccia mia del suo modo di agire. Esso doveva, in qualunque circostanza, prevenirmi dell'epoca in cui credeva esporre la mia <u>Saffo</u> in Milano, ed io a qualunque costo sarei stato costi per provargli la mia amicizia, e per fare apparire in tutta la sua luce il mio lavoro, che si è amato oscurare onde fra brillare altro solo. La fortuna ha fatto però si che i miei nemici non hanno potuto ottenere il loro intento, ed io in mezzo al dispiacere provato ho di che consolarmi!!! Perdona questo sfogo. Se dunque Merelli vuole in certo qual modo provarmi la sua stima, ed amicizia quando le rappresentazioni della <u>Saff</u>o dandone avviso col mezzo di Pubblici Fogli, ed attenda la mia venuta in Milano non che non sarà più tardi del di 24 febb., poiché io vado in iscena col nuovo spartito il 19 di detto mese, onde con la mia presenza potrei forgiare, o per meglio dire farne sparire tutte quelle pecche che per mancanza di esecuzione si ravvisano in questo mio lavoro, e lo espongo di bel nuovo in Qua-<u>resima!-Io non voglio nessun compenso</u>. Il successo è certo, e per conseguenza il suo interesse assicurato. Questo favore io chiedo a Merelli! Tu solo puoi farmelo ottenere; vediamo se ti riesce! Rispondimi sollecitamente. Io non posso accettare l'offerta fattami per questa Primavera perché già scritturato con Lanari. L'asso Merelli può accondiscendere alla mia richiesta della diffusione della <u>Saff</u>o, io gli proverò la mia leale amicizia, e potrà prevalersi di una o per il <u>Carnevale venturo</u>, o per altra stagione.³²

^{31 -} Lettera a Pacini del 10 gennaio 1842 da Milano a Venezia, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, A.111.5/2.

^{32 -} Lettera a Ricordi del 12 gennaio 1842 da Venezia a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003025.

Nelle lettere di Pacini si evidenza una certa polemica nei confronti di Merelli, poiché ha trascurato la sua messa in scena per far brillare un'altra opera, ovvero *Nabucco* di Verdi che andrà in scena alla Scala il 9 marzo 1842. Il compositore chiede a gran voce che la *Saffo* sia subito tolta dalle scene e che si aspetti il suo arrivo in Milano

la mia Saffo sia tolta ora di scena dalla Scala, e che si riproduca in Quaresima con la mia assistenza. Torno a ripetere ch'io non pretendo alcun compenso per questa gita a Milano! Se l'affare conviene a Merelli non parlarono del vostro, altrimenti tutto è finito! Per dio! ch'io ne possa ottenere questa grazia? Ch'io debba offrire il mio lavoro si malmenato dall'esecuzione?.. Ma che ho io fatto a Merelli per volermi così male?.. io mi raccomando caldamente a te, a te che mi sei amico, e amico vero di tant'anni!³³

Merelli, da uomo di teatro, risponde irosamente, sempre attraverso l'editore, che è impensabile sospendere le rappresentazioni

La tua seconda lett.^a mi giunse al momento appunto che mi recava da Merelli con cui aveva convegno per trattare di ciò di cui mi avevi scritto. Appena però mi diedi a leggergli le prime righe che lo riguardavano, egli montò assai in collera, e non volle più udirne ne che proseguissi. Mi dichiarò anzi con parole spiacevoli che si trovava assai meravigliato come io mi facessi intermediario e mediatore di dimande si strane ed inusitate, e mi mosse a parte con te della collera che provava. Mi disse che tu avendo scritto alla S.^{ra} Contessa che bramavi che non si dasse in autunno la Saffo, egli si astenne dal darla; ma che non poteva tralasciare tal cosa in carnevale, giacché avendo la compagnia della Löwe, Donzelli ec obbligata soltanto per 4 volte alla settimana doveva pensare ad un'altra opera per l'altra compagnia. Che visto che all'Abbadia stava sì bene la parte di Saffo, e che Salvi aveva già fatta la parte di Faone con tanto incontro a Trieste, gli parve che la Brambilla e Varese completassero sufficientemente le altre; che egli non sapeva quando tu andavi in scena costì, che d'altronde sapendo tu che si pensava alla Saffo potevi scrivere le tue intenzioni in tempo da supplirvi in altra opera, e attendere la tua venuta per queste.

Che parlare di sospenderne la rappresentazione è cosa che non supponeva mai potesse uscire da te che già da tanti anni conosci il teatro, le sue leggi, ed i suoi vincoli col pubblico Ecc. Insomma per conclusione vedendo che tu sei tanto persuaso contro di lui, egli stima meglio di non proseguire più oltre, e vedendo che male si potrebbe intendere con te, ritira anche la sua proposta per l'opera che avrebbe bramato che tu scrivessi.

Veramente è cosa spiacevole per me il farmi nuncio di tali misure; ma, caro amico, in simili affari ritieni che le cose, sulle quali si crede d'essere offesi, è meglio trattarla direttamente, giacché il proverbio volgare è anti-

^{33 -} Lettera a Ricordi del 15 gennaio 1842 da Venezia a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003026.

co, che i metti pace fra due litiganti sono quelli che buscano, ed inaspriscono vieppiù [sic!] le parti anziché mitigarle.

Eppure sarebbe stato una gran bella cosa che tu avessi scritto un'opera per Milano! Basta, lasciamo che questa burrasca passi. Tu non hai certo bisogno di ciò per quanto all'interesse e alla fama; ma pure ti deve essere ben caro il voto de' tuoi antichi amici ed ammiratori, i milanesi.³⁴

Ricordi visti gli attriti si tira fuori dalla faccenda avendo interesse di restare in buoni rapporti con entrambe le parti, così tra Merelli e Pacini subentra il Conte de Mojana, ma il compositore nutre fiducia nell'editore e chiede se può fidarsi dell'appaltatore.

Intanto salta la trattativa per una nuova opera alla Scala

non avendo speranza di venire a Milano essendo impossibile concludere affari con Merelli. Esso mi ha offerto una somma che mi offende. Io non ho neppur merito, ma parmi poi a livello di chi non ha sporcato tanta carta di musica e di chi non vanta Saffo ma quattr'opere è troppo?.. Si concedono ad altri maestri le 8, le 10, e le 12 mila lire ed a Pacini si negano le 7 mila? dunque sono tra gli ultimi de' Maestri?.. Sia ma non mi avvilisco al certo... A Venezia mi sono state accordate £ -8 – a Napoli ho di paga Duc 1,700 e alloggio – a Palermo il Principe di Cutò mi ha offerto D. 1800 per un'opera; ed a Milano non mi si accetta la mia discretissima richiesta di £ 7,000?... è troppo, e troppo. Scelga, scelga altri Maestri e dimentichi Pacini, e poiché siamo su questo proposito pregoti dire al comune amico Conte Moyana [sic!] che non rispondo all'ultima sua per non tediarlo di parecchio, e che mi credo per ora sciolto da ogni impegno con Merelli non convenendosi assolutamente la proposizione fattami; attendendo però nuove stanze per la stagione del carnevale venturo. 35

Concluso con un nulla di fatto l'accordo per una nuova opera alla Scala, Pacini negli anni successivi cerca, tramite Ricordi, di ritornare sulle scene scaligere vantando i successi ottenuti altrove «Se per caso Merelli avesse intenzione di dare alla Scala questa mia nuova opera, cioè la <u>Fidanzata</u>, accenni io porla in iscena essendo complicatissima per l'esecuzione! A te mi raccomando! Vedi se questo Signore vuole una volta ricredersi!». ³⁶

Riesce nel dicembre 1843 a dare alla Scala *Maria regina d'Inghilterra*, come abbiamo visto commissionata dal principe di Cutò per il Teatro Carolino di Palermo.

Finalmente il 27 febbraio 1844 alla Scala va in scena *L'Ebrea*, commissionata da Merelli a Pacini. L'opera non desta alcun successo, tanto che in una lettera all'editore Pacini parla di un'eventuale ripresa in autunno con toni fiduciosi

^{34 -} Lettera a Pacini del 16 gennaio 1842 da Milano a Venezia, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, A.111.5/3.

^{35 -} Letera a Ricordi del 30 gennaio 1842 da Venezia a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003028.

^{36 -} Lettera a Ricordi del 12 gennaio 1843 da Palermo a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003043.

Mi credo in dovere di prevenirti che in questo stesso corso di posta ho diretto lettera a Merelli esortandolo a riprodurre in autunno al Teatro della Scala la mia Ebrea. La compagnia non vuole essere più adattata. La Gabussi (ne son certo) trionferebbe in quest'opera e darebbe così nuova vita ad un lavoro che per dire, racchiude qualche pregio. Gli ho soggiunto ch'io sono pronto a portarvi delle innovazioni, ed a venirlo a porre in iscena, e che non pretendo che il semplice rimborso della spesa di viaggio e di mantenimento. Credo che miglior patto non possa farsi. Vedi dunque, mio caro Giovanni se la cosa è fattibile. Rifletti che la Lucrezia Borgia, la Beatrice di Tenda, e tante altre opere hanno avuto nel primo loro apparire un esito assai più infelice della mia Ebrea! Di chi fu la colpa? Del merito della composizione, e della esecuzione. Non credo che ci sia bisogno di molto talento per erigersi gradita in tal questione! Io riposo in te.³⁷

Evidentemente l'appaltatore Merelli non condivide le speranze di Pacini che la sua opera possa rivelarsi un capolavoro, tanto che in autunno riprende sì un'opera del compositore, ma la *Saffo*. Decantando i trionfi della *Fidanzata Corsa* a Ricordi, Pacini riesce nell'opera di convincimento

La Fidanzata Corsa andata in scena il 24 corr. ha riscontrato un completo trionfo. Tutti i pezzi furono applauditi (eccettuato il Duetto tra Rosa ed Ettore dell'atto P.^{mo}) ma quelli che trasportarono il Pubblico ad una scena di delirio, furono: l'introduzione dell'atto P. mo, il Duetto tra Rosa ed Alberto, il Finale dell'atto 2.d° il quale aitò in fanatismo da non potersi descrivere, l'Aria di Roppa, il Quintetto, ed il Rondò Finale di Rosa, eseguito, alla perfezione dalla De Giuli. Questa opera sembra espressamente scritta per questa degnissima artista! Mai la De-Giuli emerse nell'altra opera, come nella Fidanzata. Essa non lascia nulla a desiderare né dal lato del canto, né per l'azione. In somma è perfetta, ed ecco con ciò ritrovato un nuovo sostegno a questa mia prediletta Figlia. Ieri sera 2.ª recita gli applausi crebbero a dismisura. Io fui chiamato per ben venti volte sul palco scenico. Tutti gli artisti furono meritamente a parte dal successo, ed il Pubblico Lucchese ha concesso un degno guiderdone alla premura onde fosse della calorosa De-Giuli, dell'eccellente Roppa, e del bravo De Bassini. Il vestiario e le decorazioni corrisposero al compito disinteresse del Sig.^r Lanari. L'orchestra a meraviglia, e così i cori. Il desiderio che quest'opera si dia alla Scala con una buona compagnia, e sotto la mia direzione! Ti prego perciò aver presente questa mia fervidissima preghiera. Sono pronto quindi gratuitamente a mettere l'impegno. Già ti serva di norma.³⁸

^{37 -} Lettera a Ricordi del 24 luglio 1844 da Lucca a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003065.

^{38 -} Lettera a Ricordi del 26 settembre 1844 da Lucca a Milano, Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET003069.

La Fidanzata Corsa va in scena al Teatro alla Scala il 30 dicembre 1845. Questa è l'ultima opera data al teatro scaligero durante la gestione Merelli.

Si è voluto presentare una breve ricostruzione cronologica di alcuni aspetti del mondo operistico paciniano dalla voce dei protagonisti, rivelando alcuni particolari inediti appartenenti alla storia operistica della prima metà dell'Ottocento. Lo studio sulla figura di Pacini cominciato con la mia tesi di laurea magistrale (*Giovanni Pacini*. Vent'anni di musica attraverso il carteggio della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Con integrazioni da altri fondi autografi) sui documenti degli anni 1822-1845 del Fondo della BNCR e continuato con lo studio del carteggio con Ricordi, è rivolto ad ampliare la conoscenza sul compositore attraverso il carteggio con corrispondenti noti e meno noti. Mi ripropongo di portarlo avanti.

ABSTRACT – The evolution of the figure of the music producer through the correspondence of composer Giovanni Pacini and the Editor Ricordi in Italy in the first half of the Nineteenth Century. Giovanni Pacini, opera composer mainly active in Milan and Naples, had an extensive correspondence concerning the publication of his works and others with Ricordi, who was then the main music producer. On the last decade, the most important studies about Pacini converged in the book Around Giovanni Pacini by Marco Capra 2003. This collection of essays includes important insights of every musicologists who have dwelled on some aspects or on the work of the composer. Two essays show part of the epistolary Collaboration between Piave and Pacini in the letters of the National Central Library of Rome by Bianca Maria Antolini and The correspondence of Pacini Fund at the National Central Library of Rome by Maria Rita Coppotelli. My research focuses on the analysis of unpublished correspondence between Pacini and Ricordi, largely preserved in the Archives Ricordi of Milan, other material was found at the Museo Civico di Pescia and the National Central Library of Rome. The corpus includes about 140 handwritten autograph letters difficult to decipher, that I accurately transcribed. The analysis of unpublished correspondence attests the evolution of the figure of the impresario at the expense of music producer, which had full decision-making power on the work until the first half of the Nineteenth Century, and personally followed the process: from the choice of the subject to staging. While in the second half of the Nineteenth Century the composer became more aware and influential, from journeyman to more thoughtful, like the late Verdi. The correspondence provides multiple points of reflection and glancing on the difficult relations between La Scala Theatre run by Bartolomeo Merelli and Pacini, replaced by the new star of Italian opera by Giuseppe Verdi.

Spunti e riflessioni sul 'tempo dei personaggi' nell'opera verdiana: per una lettura di *Otello*

Giacomo Sances

Peu de gens peuvent se dire: – je suis là – Ils se cherchent dans le passé et se voient dans l'avenir. ¹

L'opera d'arte è un contenitore di molteplici livelli temporali sia oggettivi, quindi calcolabili univocamente, sia soggettivi, analizzabili per mezzo di letture filosofiche, psicologiche, artistiche. Nello specifico dell'opera in musica si possono discernere almeno le seguenti categorie di tempo: la 'durata effettiva' dell'opera; il 'tempo effettivo' della fabula; il 'tempo soggettivo percepito' dallo spettatore a seconda del contesto azione-emozione in cui è assorbito;² il 'tempo soggettivo percepito' dai personaggi dell'opera in base al contesto azione-emozione in cui sono calati.³ Musicologi, critici del teatro e letterati si sono occupati approfonditamente dei primi

^{1 -} Georges Braque, *Cahier 1917-1955, con un omaggio di Brassaï*, Milano, Abscondita, trad. it. di Francesco Martini, 2002, (Carte d'artisti, 25) p. 90.

^{2 -} In relazione al tempo percepito dallo spettatore, riguardo la prima cadenza conclusiva nel *Don Giovanni* di Mozart/Da Ponte le scene iniziali durano «solo dodici minuti, poco più di un movimento di sonata. Tra il pubblico, pochi ne sono consapevoli. Più cose succedono in scena, più si perde il senso del tempo», cfr. Fritz Noske, *Dentro l'opera: struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, trad. it. di Luigia Minardi, Venezia, Marsilio, 1993 (Saggi Marsilio. Musica critica), p. 56.

^{3 -} Riguardo il tempo percepito dai personaggi, sempre in relazione al *Don Giovanni*, Da Ponte nella scena del cimitero «colloca un dettaglio di una quotidianità disarmante e prosastica, nel far estrarre a Don Giovanni di tasca il proprio orologio e guardare l'ora: "È tardi? (*guarda all'orologio*) | Oh ancora non sono | Le due della notte...". Due ore sono, dunque trascorse dal calar del sole (secondo la misurazione del tempo di allora). Questa battuta – non messa in partitura da Mozart – è un'invenzione, se non in sé memorabile, certo centralissima, nel rapportare per un istante e un istante essenziale e di passaggio – il tempo apparentemente senza fine della spensieratezza del seduttore al tempo contato, misurato dall'orologio», cfr. PIERMARIO VESCOVO, *Entracte: drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 218-219.

tre aspetti. ⁴ Lacunosi, invece, risultano gli studi sul tempo percepito dagli stessi personaggi di un dramma, nonostante l'estetica musicale e la psicologia del tempo possano ormai fornire i mezzi per un'analisi di questo tipo. È necessario, quindi, approcciarsi al dramma rompendo la quarta parete e considerando i personaggi non come maschere, ma come persone reali, analizzabili psicologicamente, senza mai presumere pirandelliani strappi nel cielo di carta. Nel caso specifico di questo contributo, intendo offrire spunti e riflessioni che aprano ad una lettura estetica dell'opera verdiana a partire dall'analisi del 'tempo soggettivo psicologico' percepito dai principali personaggi di *Otello*: Jago, Otello e Desdemona.⁵ Tale scelta è dettata dalla totale complementarità delle ambizioni psico-temporali dei tre personaggi che, come alcuni disagiati psichici, tendono a rinchiudersi in un tempo altro rispetto a quello effettivamente vissuto. Ludwig Binswanger ricorre alle immagini di 'mondo sepolcrale' e 'mondo etereo' per indicare rispettivamente l'intrappolamento nel passato e nel futuro di alcuni pazienti.⁶ Paul Fraisse, invece, evidenzia tre possibilità: la 'fuga verso l'avvenire'; il 'ritorno al passato'; il 'rifugio nell'atemporalità'. Allo stesso modo Edmund Husserl utilizza rispettivamente i termini protentio, retentio e praesentatio. 8 Analizzando i comportamenti psichici dei personaggi di Otello si può constatare che Jago appartiene alla prima categoria, Otello alla seconda e Desdemona all'ultima.9

^{4 -} Ad esempio, sul 'tempo rappresentato' e sul 'tempo della rappresentazione' cfr. Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, (Risonanze), 1988, in particolare pp. 61-72; sulla percezione temporale dello spettatore (che assiste al dramma) o dell'artista (in fase di creazione) cfr. rispettivamente Piermario Vescovo, *Entracte* cit. e Luigi Magnani, *La musica, il tempo, l'eterno nella* Recherche *di Proust, con un disegno di Giacomo Manzu*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967.

^{5 -} Del resto già in Shakespeare «Othello è probabilmente la prima opera teatrale in cui un intreccio tragico si sviluppa da una fabula inesistente, fantasmatica. Perciò è un dramma profondamente psicologico», cfr. Alessandro Serpieri, Otello: l'eros negato, psicoanalisi di una proiezione distruttiva, Milano, Coopli, 1976, p. 53.

^{6 -} Cfr. Ludwig Binswanger, *Temporalizzazione autentica e inautentica*, in *Lo studio psicologico del tempo*, a cura di Giuliana Giovanelli e Giuseppe Mucciarelli, Bologna, Cappelli, 1978, pp. 150-163.

^{7 -} Paul Fraisse, *Psychologie du temps*, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, pp. 203-209; cit. anche in Pietro Rizzi, *I percorsi del tempo: sulla psicogenesi della temporalità*, Milano, Unicopli, 1988, paragrafo *L'influenza del passato sul futuro*, pp. 132-140.

^{8 -} Danilo Cargnello, *La temporalità maniacale*, in Giovannelli-Mucciarelli, *Lo studio psicologico del tempo* cit., pp. 163-170: 167.

^{9 -} Alle tre categorie citate, Robert Evan Ornstein aggiunge anche la categoria della 'simultaneità dei tempi': «l'esperienza di intervalli molto brevi, il presente; l'esperienza più lunga di durata [il passato]; l'esperienza del futuro o di una prospettiva temporale; l'esperienza della simultaneità», cfr. Robert E. Ornstein, *Il problema dell'esperienza temporale*, in Giovannelli-Mucciarelli, *Lo studio psicologico del tempo* cit., pp. 18-27: 22.

1. Jago e il mondo etereo: la fuga verso l'avvenire

«Non amerei che Jago dicesse molto sottovoce la frase, "Temete Signor, la gelosia"». ¹⁰ Uno dei motivi che portano Verdi a questa riflessione è che «l'accento di quella frase dovrebbe essere, più che misterioso, cupo, fatale sentenzioso quasi profetico». ¹¹ Il libretto di Boito riporta moltissime allusioni al futuro da parte dell'alfiere: egli ha una totale protentio. Ma Jago non veste i panni di Ulrica o delle streghe di Macbeth: non si accontenta di vedere il futuro e di rivelarlo, bensì ha la capacità di modificare lo scorrere del tempo bloccando o accelerando il verificarsi degli eventi presenti, agendo direttamente, tramite la parola ed un comando, implicito o esplicito, sulle azioni degli altri personaggi. ¹² Le sue macchin-azioni, atte a modificare il presente per creare un futuro alternativo, sono sempre di lingua, mai di spada. Sviluppa la trama del dramma senza mai muoversi in prima persona: induce alla rissa senza prenderne parte, provoca l'ubriachezza senza bere realmente. ¹³ È il burattinaio del dramma, motore attivato dalla sua stessa volontà che, animata da falsi pretesti, ¹⁴ si riduce essenzialmente in volontà di distruzione dell'altro, se non di se stesso. ¹⁵ Emerge così il

^{10 -} Cit. in James A. Hepokoski-Mercedes Viale Ferrero, *Otello di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1990, p. 12.

^{11 -} *Ibid*.

^{12 -} Si riportano a titolo d'esempio le seguenti espressioni di Jago ricavate dal libretto stampato in *Quattro volti di Otello: William Shakespeare, Arrigo Boito, Francesco Berio di Salsa, Jean-François Ducis*, a cura di Guido Paduano e Marco Grondona; trad. it. da Shakespeare di Guido Paduano, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1996: I,1: «Aspetta | l'opra del tempo», *ivi* p. 203; II,5: «Non v'alzate ancor», *ivi* p. 228; III,5: «L'attendi...», p. 237; III,6: «Il tosco, no; val meglio soffocarla», *ivi* p. 241.

^{13 -} L'unica azione fisica che compie avviene solo nei confronti di sua moglie Emilia, «schiava impura», che sa di poter sottomettere perché socialmente più in basso di lui. La donna, dal canto suo, ha un rapporto con Jago che nessun personaggio può vantare di possedere: è l'unica che conosce il marito come «uomo crudel». Tuttavia, nonostante il suo grado di coscienza, rimane succube e si fa strappare il fazzoletto (ecco l'azione fisica di Jago), non riuscendo ad imporsi in tempo utile a sventare la tragedia.

^{14 -} Il pretesto di non essere stato scelto come luogotenente è fasullo: l'ingiustizia subìta «non pare credibile. Soprattutto perché, tra l'altro, egli invoca quel grado in virtù dell'anzianità e non delle superiori capacità militari di colui che egli comunque considera, calunniosamente, solo come un donnaiolo incapace e inesperto in quel campo, imbevuto di teorie libresche che a nulla servono», cfr. Michele Ingenito, *Figlio di un dio minore: Otello, il moro di Venezia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, p. 26. Bisogna anche considerare che, rispetto a Shakespeare, i pretesti dell'alfiere sono ridotti nell'opera verdiana: «Jago di Verdi [è] un malvagio di natura che non possiede neppure la metà delle motivazioni del suo omonimo scespiriano», cfr. Noske, *Dentro l'opera* cit., p. 169.

^{15 - «}Iago è un desiderio che non può realizzarsi e quindi deve distruggere "l'equazione" degli altri. [...] Prigioniero dell'Immaginario, Iago è il luogo del desiderio irrealizzabile e si trova pertanto sotto l'insegna del *non essere...»*. Serpieri, *Otello: l'eros negato* cit., p. 24.

suo disagio psicologico, oltre ad un nichilismo di grande pregnanza. ¹⁶ Dalle sue ambizioni traspare l'immagine del ribelle tragico:

Il ribelle tragico si è affidato soprattutto alla fortuna, nel cui ambito l'azione, anziché seguire il naturale corso degli eventi, si basa sulla risolutezza, decisione e forza di volontà. Appena progettata la ribellione, pertanto, egli ha la sensazione di avere infranta la continuità temporale; non ha più il senso del momento attuale, ma è consapevole soltanto della "lacuna del tempo". ¹⁷

Così Jago, dal punto di vista psico-temporale, contempla come reale esclusivamente il momento della realizzazione della sua volontà distruttrice, vivendo in un 'presente delle cose future', ¹⁸ ovvero nell'attesa del compimento del desiderio. Paradossalmente, per poter raggiungere il suo scopo di distruzione, la sua volontà transita per alcune fasi di creazione. ¹⁹ La creazione principale che compie, da cui si sviluppa il dramma, è la fabula del tradimento di Desdemona. ²⁰ In questo modo, egli crea il reale dal pos-

^{16 -} II,2: «La morte è il Nulla | È vecchia fola il Ciel», cfr. Grondona-Paduano, *Quattro volti di Otello* cit., p. 216.

^{17 -} Northrop Frye, *Tempo che opprime, tempo che redime: riflessioni sul teatro di Shakespeare*, trad. it. di Maria Pia De Angelis e Valentina Poggi, Bologna, il Mulino, 1986, (Intersezioni), p. 85. Un pensiero di Ingenito su Jago si rifà a questo principio: «[Jago] prefigurando a distanza il tempo della vendetta che verrà, [...] espande verso il futuro i confini di quello stesso tempo», Ingenito, *Figlio di un dio minore* cit., p. 30.

^{18 -} Paul Fraisse afferma che psicologicamente «viviamo solo nel presente; vale a dire che il nostro comportamento è in funzione dell'insieme di ciò che lo determina qui e ora. Ma gli stimoli (incitations) presenti ci rinviano incessantemente a ciò che non è più o non è ancora. Quindi il presente ha più dimensioni: "il presente delle cose passate, il presente delle cose presenti, il presente delle cose future"», cfr. Rizzi, I percorsi del tempo cit., p. 92. La frase tra virgolette doppie alte è mutuata dalle Confessioni di Agostino d'Ippona; cfr. [AGOSTINO d'Ippona], Confessioni di S. Agostino volgarizzate giusta la edizione dei PP. Maurini da Girolamo Brunelli canonico di Padova, tomo secondo, Padova, nella Stamperia del Seminario, 1766, p. 224.

^{19 -} Non a caso Jago viene definito «androgino creatore di una nascita distruttiva» cfr. Serpieri, Otello: l'eros negato cit., p. 53; «perverso artista del delitto», cfr. Frye, Tempo che opprime, tempo che redime cit., p. 91; «artista della frode», cfr. Disposizione scenica per l'opera Otello, dramma lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi, Milano, Ricordi, [1887] (rist. anast. Hepokoski-Ferrero, Otello di Giuseppe Verdi cit., p. 4).

^{20 -} Mariangela Tempera si chiede: «Quando Desdemona ha avuto modo di consumare l'adulterio con Cassio? È un'incongruenza che è implicita anche nell'opera verdiana, ma che passa del tutto inosservata. [...] La rilettura permette di apprezzare [...] Iago come personaggio capace di inventare non solo l'adulterio di Desdemona, ma il tempo in cui esso dovrebbe essere avvenuto», cfr. Mariangela Tempera, Otello: da Verdi a Shakespeare, in Tre secoli di Othello, a cura di Elena Sala Di Felice e Laura Sanna, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 71-93: 78.

sibile e il futuro dal presente, quasi come un dio, o un «dio crudel», ²¹ che crea e modifica materia dal nulla. In Shakespeare l'alfiere afferma: «*There are many events in the* | womb of time, which will be delivered». ²² Per Serpieri «la sua stessa mente è l'utero in cui nasce la fabula». ²³ Viene tracciata così un'equivalenza tra l'utero-mente e l'utero-tempo in modo che mente e tempo siano strettamente connessi nell'atto creativo di fabulazione. È chiaro, quindi, che il tempo di Jago è un tempo mentale prodotto dalla proiezione della volontà e che, appartenendo all'immaginario, o tutt'al più al possibile, potrebbe creare un futuro alternativo oppure essere caduco. Ma il ribelle tragico è cieco a questo aspetto di vulnerabilità. Se Jago è solo un folle appartiene al 'mondo etereo' descritto dallo psicologo Binswanger come un futuro 'inautentico', quindi falso e proprio del malato mentale; ²⁴ se invece è un artista con connotazioni geniali e creative, forse potrebbe essere l'unico personaggio vincente. ²⁵ Tutto dipende, come vedremo, dal significato che si potrebbe attribuire alla sua fuga nel quarto atto.

2. Otello e il mondo sepolcrale: il ritorno al passato

Otello appartiene al 'mondo sepolcrale', anch'esso inautentico. ²⁶ Rinchiuso in un passato di soli ricordi è privo della volontà costruttiva che sprona invece il suo alfiere a compiere il suo viaggio nel futuro. Rimane un uomo senza futuro giacché «l'avvenire non è concepibile senza lo slancio che a lui ci conduce». ²⁷ Tornare al passato glo-

^{21 -} II,2, cfr. Grondona-Paduano, Quattro volti di Otello cit., p. 216.

^{22 -} WILLIAM SHAKESPEARE, *Otello*, trad. di Sergio Perosa, introduzione di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 2004, p. 44 (I,3, vv. 369-370). Serpieri traduce: «Vi sono molti eventi in grembo al tempo, che saranno partoriti», cfr. Serpieri, *Otello: l'eros negato* cit., p. 53.

^{23 -} Ibid.

^{24 - «}Come mondo del futuro "inautentico", come mondo di un fantastico avanti-a-sé e di un Sé fantastico, come mondo in cui non ci sono ombre e limiti, questo mondo è permanentemente minacciato dall'ombra e dal limite, cioè dall'esser-stato; infatti la struttura storico-temporale della presenza si fa sì modificare in caparbietà, ostinazione e ambizione, ma non spezzare o capovolgere radicalmente. [...] Nel farsi inautentico del futuro, nel progettarsi in vista di un mero Sé fantastico, la significatività del mondo viene falsata [...]. Ciascuno può sì «slanciarsi» temporaneamente in un simile mondo, ma con la coscienza del suo carattere fantastico, cioè la coscienza che non è possibile permanervi», cfr. BINSWANGER, *Temporalizzazione autentica e inautentica* cit., p. 156.

^{25 -} Per il dualismo genialità/follia cfr. Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rap*presentazione, a cura di Giuseppe Riconda, libro terzo, Milano, Mursia, 1991, pp. 222-234.

^{26 - «}Come il mondo etereo è dominato dal futuro (inautentico), il mondo sepolcrale è dominato dalla supremazia del passato continuamente presente e, in quanto privo di futuro, inautentico», cfr. Binswanger, *Temporalizzazione autentica e inautentica* cit., pp. 156-157.

^{27 -} Eugène Minkowski, *Il divenire e gli elementi essenziali del tempo-qualità*, in Giovanelli-Mucciarelli, *Lo studio psicologico del tempo* cit., pp. 131-150: 147.

rioso, per Otello, significherebbe compiere due azioni: ricordare il passato (memoria) per poi ri-costruirlo (azione di volontà) nel suo futuro, creando una visione del tempo circolare, piuttosto che lineare. In assenza del secondo dato, il mondo di Otello si dipinge di caratteri distorti, falsi, mitici e favolistici. ²⁸ Come Jago, Otello distorce il vero e narra il falso. A livello linguistico l'alfiere distorce le verità tramite litoti, mentre Otello lo fa per mezzo di iperboli;²⁹ a livello psicologico Jago la distorce consapevolmente, per volontà di distruzione; Otello inconsapevolmente, per mero desiderio di evasione da un presente vacillante e da un futuro incerto: «l'ignoto avvenir del mio destino». 30 L'atteggiamento del raccontare distorcendo i ricordi rimanda immediatamente alla figura del vecchio. Ma in psicologia del tempo il vecchio è colui che «non pensa più all'avvenire e le sue rappresentazioni del passato si cancellano», ³¹ mentre per Otello si deformano soltanto. 32 È un uomo maturo, che 'sta invecchiando'. In relazione agli altri personaggi è avanti con l'età e Desdemona è il suo motivo di vita nel presente: per mezzo di lei è ancora aggrappato alla sua gioventù, al suo passato che, anzi, vorrebbe 'presentizzare'. È per lei che le macchin-azioni psicologiche di Iago hanno tanto peso. Dunque Otello, non meno di Jago, è un disagiato da molti punti di vista. Le prime avvisaglie del disagio sono di ordine anagrafico e sociale: il diverso, il barbaro, difficilmente si sente accettato dalla società in cui vive. Dopo le macchinazioni di Jago, specialmente con l'espediente del fazzoletto di Desdemona, 'proppiano'

^{28 - «}Il ricordo di Otello continua ad arricchirsi di sempre maggiori e più affascinanti e nitidi particolari. Fino a trasformarsi in una evocazione magica e nostalgica, insieme, di avvenimenti e di personaggi per lo più irreali, che solo la fantasia accesa al servizio del desiderio e della speranza d'amore giustificano nei giovani ardentemente innamorati», cfr. Ingenito, *Figlio di un dio minore* cit., pp. 47-48; ancora: «tutto quello che si riferisce alla gloria di Otello è trasmesso al pubblico unicamente attraverso i suoi ricordi; ma, nella sua mente, quelle memorie perdono gradualmente di valore», cfr. Noske, *Dentro l'opera* cit., p. 156.

^{29 - «}La magia di Otello è costituita da iperboli [...]; la magia di Iago è fatta di litoti [...]. La prima è espansione (tramite processo introiettivo) la seconda è riduzione (tramite processo proiettivo). [...] Il rapporto Otello-Desdemona è un rapporto di identificazione (introiezione) e di iperbole; quello Iago-Otello di proiezione e di litote. Su entrambi i rapporti cala l'*ipoteca dell'Immaginario*. Il dramma è la tragedia di questi incontri», cfr. Serpieri, *Otello: l'eros negato* cit., pp. 41-42.

^{30 -} I,3, cfr. Grondona-Paduano, *Quattro volti di Otello* cit., p. 213. Paradossalmente, nella mente di Otello, il reale (il suo passato storico) diviene fantastico, evasione esotica distorta; il fantastico (la fabula inventata da Jago) diventa reale.

^{31 -} Rizzi, *I percorsi del tempo* cit., p. 127.

^{32 -} Inoltre nel vecchio «questa impotenza dell'anticipazione e questa imperfezione della retrospezione procurano una noncuranza che non è indifferenza, ma serenità [...]. L'esistenza di un distacco così completo dal passato e dal futuro, dalle persone e dalle cose, con la permanenza dell'adattamento al presente, è forse solo l'esito normale della evoluzione mentale umana, quando l'organismo, risparmiato dalla malattia, subisce l'esaurimento dell'età. Questo ultimo caso differisce tuttavia da quello dei maniaci in quanto il presente mantiene una propria consistenza e orientamento. Solo le prospettive temporali a lungo termine sono scomparse», cfr. *Ibid*.

oggetto magico sottratto dall'antagonista, 33 emergono in Otello anche i disagi di ordine psichico. Da qui, la presa di coscienza – o di incoscienza, data la falsità della trama – si riflette nel linguaggio in «Ora e per sempre addio sante memorie»: ³⁴ il moro fa un elenco di virtuose azioni passate e le vede svanire. Di lui tutto è consumato. Rimane solo il nero, il pericoloso diverso, l'antropomorfo assassino: «Della gloria d'Otello è questo il fin». 35 Solo a questo punto, dopo la sua distruzione, Otello decide di agire, di compiere l'atto di volontà che gli è sempre mancato. L'unico problema è che il moro non agisce per volontà propria. Vittima di una vera e propria possessione psicologica si muove per volontà del suo alfiere, demone che si sostituisce al suo capitano divenendone il burattinaio che può permettersi di muoverlo a suo piacimento e persino di calpestarlo. Così Otello, al posto di ricostruire il suo passato nel suo futuro per un atto di volontà propria, permette al futuro di Jago di accavallarsi e sostituirsi al suo. Il desiderio di evasione diviene desiderio di distruzione. Il veleno di Jago si materializza nel suo pensiero: «"Procurami un veleno per questa notte". Otello è convinto, e Desdemona è già condannata». ³⁶ Quello che conta, ormai, è «il momento futuro [che] è il momento della colpa, e finché non si realizza impone al soggetto la tensione intollerabile dell'innocenza». ³⁷ Come nel *Macbeth* l'omicidio «è necessario». ³⁸ Il suicidio, invece, confermerà la retentio di Otello.³⁹

Quindi, prima di essere attratto nella sfera di influenza temporale di Jago, Otello è un disagiato appartenente per sua *retentio*, al mondo sepolcrale. Solo in alcuni casi, in presenza di Desdemona, il moro riesce a bloccare, momentaneamente, lo scorrere del tempo. Ma l'uscita dal tempo di Otello non è mai autentica: si riduce ad un salto che risente necessariamente della 'forza di gravità temporale'.

^{33 -} VLADIMIR PROPP, *Morfologia della fiaba-Le radici storiche dei racconti di magia*; trad. di Salvatore Arcella, Roma, Newton Compton Editori, 2009, cfr. la funzione dei personaggi VIII.2: «Il cattivo sottrae o prende con la forza l'oggetto magico», p. 35.

^{34 -} II,5, cfr. Grondona-Paduano, Quattro volti di Otello cit., p. 226.

^{35 -} *Ibid.* In questo verso, il verbo essere, l'unico verbo usato da Boito in tutta la sequenza costituita da due quartine, è spaventosamente immediato e diretto. Nell'indicativo della terza persona, legato alla parola 'fin', diviene una miscela esplosiva, un taglio netto con il passato, una linea di demarcazione temporale senza possibilità di ritorno. È il momento della catastrofe intesa come netto cambiamento drammaturgico: si passa da Otello passivamente intrappolato nel suo passato a Otello che decide di agire perché psicologicamente posseduto da Jago.

^{36 -} Guido Paduano, *La parola scenica da Shakespeare a Verdi*, in Grondona-Paduano, *Quattro volti di Otello* cit., pp. 7-58: 30.

^{37 -} Frye, Tempo che opprime, tempo che redime cit., p. 85.

^{38 -} Cfr. Macbeth *melodramma in quattro parti di Francesco Maria Piave*, in *Tutti i libretti di Verdi*, introduzione e note di Luigi Baldacci, con una postfazione di Gino Negri, Milano, Garzanti, 2001; II,2; p. 151.

^{39 - «}Oh! Gloria! Otello fu», IV,4, cfr. Grondona-Paduano, *Quattro volti di Otello* cit., p. 258.

3. Desdemona e il blocco del tempo: il rifugio nell'atemporalità

Desdemona è l'unico personaggio che vorrebbe rimanere nell'atemporalità di un eterno presente. Se utilizza la memoria, mai evasiva bensì finalizzata a bearsi del suo eterno 'ora', lo fa solo per confermare l'avvenuta realizzazione del suo desiderio passato: l'attuale unione con il moro. La *praesentatio* di Desdemona appare evidente in tre frangenti dell'opera: il bacio nel finale del primo atto, la scena *tableau* del secondo atto e tutto il quarto atto. ⁴⁰

Nell'episodio del bacio, dopo che il tumulto viene sedato dalla forza dell'Otello, ancora un *vir* prima della caduta, tutti vengono allontanati dalla scena e lo spazio diviene esclusivamente della coppia. Anche il tempo che qui trascorrerà (o si interromperà) è il tempo degli amanti, il tempo di un *eros* da cui gli altri sono esclusi. Per Desdemona è stasi autentica nel suo presente realizzato, eterno; ⁴¹ per Otello, invece, il momento eterno è sempre minacciato, inautentico. ⁴² Nondimeno, anche lui vorrebbe cristallizzare il suo tempo. ⁴³ Per questo si serve della ripetizione: per illudersi che il suo presente fuggevole, che istante dopo istante precipita nel baratro del passato, possa ripetersi sempre uguale a se stesso divenendo attimo eterno. ⁴⁴

Nella scena *tableau* dal gusto botticelliano, schiere di donne, marinai e fanciulli venerano una Desdemona angelicata. L'ambientazione onirica, trascendente, è amplificata da una certa 'lontananza sonora' sottolineata dallo stesso Boito. ⁴⁵ L'aspetto che più sorprende di questa scena è la sua lunghezza: «l'episodio [...] deve essere lungo,

^{40 -} I,3; II,3; IV; cfr. Grondona-Paduano, Quattro volti di Otello, pp. 212-214; 220-222; 251-259.

^{41 -} I,3; «Oh! com'è dolce il mormorare insieme», ivi, p. 212.

^{42 -} I,3; «Tuoni la guerra e s'inabissi il mondo», *ibid*.

^{43 -} Il termine 'cristallizzare' è mutuato da Pierluigi Basso, *Macbeth e Otello: la tragedia del potere. La narratività della tragedia: il destino, il tempo, le emozioni e la corporalità in Shakespeare*, relazione letta presso l'Università della Calabria, Arcavacata di Rende (CS), 17 Novembre 2006; registrazione video in http://semioweb.msh-paris.fr/corpus/scc/IT/Event.asp?id=1000&url=/corpus/scc/1000_3139_formel_it/home.asp (ultima cons. 25 aprile 2014). Otello sacrificherebbe persino la sua vita pur di rendere eterno il momento: «Venga la morte! e mi colga nell'estasi | Di quest'amplesso | Il momento supremo!», I,3; cfr. Grondona, Paduano, *Quattro volti di Otello* cit., p. 213. Tuttavia la consapevolezza della fugacità di una *praesentatio* che non gli è propria non tarda a palesarsi: «Tale è il gaudio dell'anima che temo, | Temo che più non mi sarà concesso | Quest'attimo divino | Nell'ignoto avvenir del mio destino», I,3; *ibid*.

^{44 - «}Un bacio... ancora un bacio», I,3; *ivi*, p. 214. Per Otello, l'azione del bacio, metonimia dell'atto sessuale, corrisponde a quello che in alcuni soggetti con devianze psichiche consiste nell'atto del mangiare, ovvero in un «godimento [che] si trasforma [...] in *smania* di godimento e in bramosia per il fatto che, costituendo un soddisfacimento e un acquietamento meramente momentanei, pone sempre da capo la presenza nel vuoto esistentivo e perciò la lascia sempre di nuovo cadere nel mondo», cfr. Binswanger, *Temporalizzazione autentica e inautentica* cit., p. 162. Oltre al piacere del cibo lo studioso cita anche, piacere dell'alcool, iniezioni stupefacenti, soddisfacimento sessuale; cfr. *ibid*.

^{45 -} Hepokoski-Ferrero, Otello di Giuseppe Verdi cit., p. 41.

come direbbe Verdi, per imprimere nell'animo degli spettatori un'immagine floreale e zuccherosa di Desdemona». 46 Aggiungerei che l'episodio deve essere lungo perché anche gli spettatori, così come Otello nella scena precedentemente analizzata, hanno necessariamente bisogno della ripetitività per poter cogliere l'assoluto, per potersi calare in uno stato di uscita dal tempo per mezzo di un processo simile a quello della trance. 47 L'espediente valido per questo scopo è la struttura con refrain musicale. 48 A Otello l'intera scena risulta inebriante. Il dubbio insinuato dal «vigilate» di Jago – anche questo ripetuto – viene subito spazzato via da Otello: «Quel canto mi conquide. | No, no, s'ella m'inganna, il ciel se stesso irride». 49 Nella scena del bacio il moro sembrava più fragile rispetto ad ora, pur trovandosi solo con la moglie. Probabilmente una notevole sicurezza psicologica gli è fornita dalla 'musica in scena'. Non c'è da stupirsi se la musica sembra più valida dell'atto erotico per la trascendenza temporale: «Sarà la musica che [...] darà slancio e forza per trascendere dall'eros umano all'Eros metafisico. Essa non sarà più un simulacro delle gioie dell'amore, nostalgia di una felicità perduta, ma "pressentiment [...] des allégresses de l'au-delà [...] la formule éternellement vraie, à jamais féconde, de cette joie inconnue"». 50

Quindi è solo la musica che riesce a sollevare Otello dall'*eros* umano (caduco e negato) a quello metafisico (eterno e assoluto). ⁵¹ In questo passo di forte sospensione temporale il distico dell'alfiere, «Beltà, letizia, in dolce inno concordi | I vostri infrangerò soavi accordi», ⁵² indica una sveglia terribile che sbalza lo spettatore fuori dallo stato di angelico torpore, nonché la ripresa dello scorrere del tempo. Jago, qui, è l'orologiaio che riassesta l'ingranaggio inceppato di un vecchio pendolo.

^{46 -} GILLES DE VAN, Mondanità di Otello, in Tre secoli di Othello cit., pp. 39-48: 44.

^{47 -} Cfr. Francesco Giannattasio, *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, Bulzoni, 1998, in modo particolare pp. 231-264.

^{48 -} La parte di testo utilizzata come *refrain* da Verdi è «Mentre all'aura vola | Lieta la canzon, | L'agile mandòla | Ne accompagna il suon», II,3 cfr. GRONDONA-PADUANO, *Quattro volti di Otello* cit., p. 221.

^{49 -} Ivi, p. 222; il «vigilate» è a p. 220: Verdi lo fa intonare più volte a Jago.

^{50 -} MARCEL PROUST, *La prisonnière*, p. 79 e p. 82, citato in MAGNANI, *La musica, il tempo, l'eter-no* cit., p. 12; ma anche, sotto una veste parafrasata, in MAGNANI, *La musica in Proust*, Torino, Einaudi, 1978, p. 15.

^{51 -} Probabilmente la musica e l'arte in genere hanno una capacità maggiore rispetto all'*eros* umano di catapultare l'Io fuori dal tempo. Proust, con l'arte, riesce a farlo; Otello no. A questo proposito è molto suggestiva una domanda che si pone Claudia Colombati in relazione al viaggio di Orfeo negli inferi per riscattare Euridice: «È in particolare la presa di coscienza reale tridimensionale simbolizzata nel mitico 'voltarsi', che fa perdere Euridice ad Orfeo [...] Viene anche da chiedersi se, in quell'attimo fatale, egli avesse interrotto il suono della lira, guida di Euridice lungo l'oscura voragine, perché starebbe a significare un ulteriore elemento di permeabilità della musica tra il 3-d e il 4-d: al tacere del *medium* musicale scompare il contatto 4-d», cfr. Claudia Colombati-Stefano Fanelli, *Un'interpretazione metafisica della teoria einsteiniana della relatività*, parte II, Roma, Aracne, 2009, pp. 106-107.

^{52 -} II,3; cfr. Grondona-Paduano, Quattro volti di Otello cit., p. 222.

L'ultimo punto da prendere in considerazione è la canzone del salice del quarto atto. intimamente legata con l'«Ave Maria» e con il compimento della tragedia. Rispetto agli episodi analizzati in precedenza, in questo ultimo atto Desdemona non riesce più a penetrare a tutti gli effetti in una sospensione del tempo. Anche la sua atemporalità diviene un mondo inautentico e anche lei cade nelle categorie delle malate psichiche che ricercano il rifugio nell'atemporalità senza riuscire a trovarlo. Viene risucchiata nella sfera temporale degli altri personaggi, conscia del suo tragico futuro. La storia dell'ancella Barbara, inquadrata nel tempo passato, si funzionalizza e diviene presenza vivida, nonché tragicamente ironica, ⁵³ esclusivamente nella palese proiezione del suo significato nel futuro amaro di Desdemona. L'apice del parallelismo Desdemona/Barbara si concretizza nel fulmen in clausula: «Egli era nato – per la sua gloria | Io per amarlo [...] | Io per amarlo – e per morir». ⁵⁴ Così come il moro sconfitto assumeva il comportamento e la volontà di Jago, ora, incapace di trascendere temporalmente, è Desdemona a comportarsi come Otello servendosi della ripetizione: «O Salce! Salce! Salce! [...] cantiamo». 55 L'unica differenza è che il movimento è opposto: Otello ripete per mantenersi legato ad un'eternità che gli sfugge; Desdemona ripete per lasciare la presa da essa, per convincersi che il suo stato di eternità sta crollando e che deve accettare il futuro cui gli altri l'hanno destinata. Nell'ultimo atto, la tragedia si compie per mezzo dello scontro tra tempi diversi appartenenti a personaggi diversi. Il futuro voluto da Jago investe prepotentemente l'eterno presente di Desdemona per mezzo di Otello che, posseduto, agisce dopo aver visto frantumarsi il suo passato. Si nota lo scontro, il compenetrarsi di questi tempi, nel dialogo che precede l'uxoricidio:

> «DESDEMONA: [...] Ch'io viva Questa notte OTELLO: No. **DESDEMONA:** Un'ora. OTELLO: No. **DESDEMONA:** Un istante. No. OTELLO: Sol ch'io dica un'Ave. **DESDEMONA:** È tardi! È tardi!...»⁵⁶ OTELLO:

^{53 -} In relazione al dualismo tragedia/ironia: «La base della visione tragica è l'essere nel tempo: il sentire che la vita procede a senso unico, che ogni evento in essa ha luogo una sola volta e mai più, che ogni azione comporta conseguenze fatali e inevitabili e che ogni esperienza svanisce non solo nel passato, ma nell'annichilimento totale [...] L'essere nel tempo non esaurisce la visione tragica: di per sé ciò costituisce la visione ironica, ma poiché è anche alla base della visione tragica, ironia e tragedia vengono spesso confuse e identificate», cfr. FRYE, Tempo che opprime, tempo che redime cit., p. 15.

^{54 -} IV,1, cfr. Grondona-Paduano, Quattro volti di Otello cit., p. 252.

^{55 -} IV,1, ibid.

^{56 -} IV,3, ivi, p. 255.

Si tratta di una *climax* di suggestiva pregnanza che frantuma il tempo di Desdemona riducendolo in scaglie, fino ad annullarlo completamente. La donna sembra non accorgersi che il futuro costruito durante tutto il dramma da Jago è ormai giunto e si è tramutato in presente («È tardi! È tardi!»). A Otello non resterà che l'ultimo bacio, ancora una volta ripetuto per una nuova caduca necessità di ricostruzione del passato inautentico per mezzo della memoria e del ricordo. Del resto la memoria, per Bergson, «non consiste in una regressione del presente al passato ma al contrario in un progresso del passato al presente»; ⁵⁷ per Magnani, «il ricordo, attualizzandosi, cessa di essere ricordo per diventare percezione, e il passato, inserendosi in una sensazione presente, incorporandosi ad essa, rinasce a nuova vita». ⁵⁸ E infatti, ora che tutto è finito, Otello vorrebbe un nuovo inizio, una nuova vita.

È interessante notare che, nella *Disposizione scenica* di *Otello*, ⁵⁹ i tre momenti atemporali individuati sono quelli intimamente legati al concetto di immobilità. In questi frangenti si moltiplicano esponenzialmente le raccomandazioni fatte da Boito ai cantanti riguardo il 'restare immobili' sul palcoscenico. ⁶⁰ Il concetto di tempo si innesta così psicologicamente a quello di spazio divenendo spaziotempo, categoria inestricabile.

^{57 -} HENRY BERGSON, *Matière et mémoire*, in *Ouevres, edition du Centenaire*, Paris, Gallimard, 1965, p. 269; cit. in MAGNANI, *La musica, il tempo, l'eterno* cit., p. 55.

^{58 -} Ibid.

^{59 -} Cfr. Disposizione scenica per l'opera Otello cit., pp. 4-108.

^{60 -} Bacio nel finale dell'Atto I: «Alle parole: Vien, Venere splende, fissa amorosamente Desdemona che esclama: Otello! Rimangono un momento assorti» ivi, p. 54; «Desdemona farà solo due o tre passi verso di lui, poi s'arresterà contemplandolo amorosamente», ivi, p. 32; «Desdemona, rimanendo al posto gli risponde: Disperda il Ciel gli affanni», ivi, p. 34. Scena tableau: «Gli uomini che cantano l'a solo rimangono fermi», ivi, p. 44. Canzone del salice: «[Desdemona] resta immobile [...] d'un tratto s'arresta [...] poi rimarrà immobile un momento [...] Emilia si ferma [...] Desdemona si volge verso destra e rimane immobile, come la statua del dolore [...] Desdemona rimarrà immobile durante tutto questo tempo [l'uscita di Emilia]», ivi, pp. 90-92. Ave Maria: «Continua mentalmente l'orazione, muovendo solo le labbra», *ivi*, p. 93. Finale: «Questi [Otello appena entrato nella stanza] fa un piccolo passo innanzi, poi rimarrà immobile», Ibid.; «Va rapidamente verso il tavolo davanti alla face, poi s'arresta titubante se spegnerla o no», ivi, p. 94; «Desdemona, volgendosi a destra, lo scorge ed esclama: Otello?... Questi parlerà immobile, con voce solenne e grave», ivi, p. 97; «Ah!... morta! morta... morta!... [...] rimane un momento immobile, quindi con subitanea risoluzione, scende dai gradini, estrae dalle vesti un pugnale e si ferisce, cadendo poi al suolo. Gli altri personaggi [...] si arrestano immobili, esterrefatti», ivi, p. 107; «Otello muore! [...] rimane irrigidito ai piedi dei gradini stessi. Emilia, appoggiandosi all'inginocchiatoio, si nasconde il volto fra le mani: Lodovico unisce le mani in atto doloroso: Cassio e Montàno contemplano angosciati il cadavere d'Otello. La tela cala lentamente», ivi, pp. 106-107.

4. Comportamenti melodici

Un'analisi musicale che possa indagare sui rapporti tra la musica e le psicologie dei personaggi di *Otello* meriterebbe una trattazione ampia e complessa. Sebbene sia velleitario ricavare i tempi di appartenenza psichici direttamente dalla partitura, in questa sede mi soffermerò ad esaminare brevemente le caratteristiche melodiche del canto di ogni personaggio, relazionandole alle loro aspirazioni psico-temporali.

A livello melodico il personaggio più interessante e complesso è Jago. I principali elementi musicali delle sue linee vocali sono riassunti nella tabella seguente che elenca vari espedienti melodici legati a specifiche situazioni e a detti intenti psichici:⁶¹

Profilo melodico	Funzione psicologica
Terzina	Irretire con l'inganno, schernire, profetizzare
Melodia con altezze molto variabili	Irretire con l'inganno, schernire
Cromatismo (o linea per grado) discendente	Profetizzare
Raggiunta dell'apice melodico in concomitanza con quello testuale	Irretire con l'inganno, istigare all'azione
Sillabismo (spesso a valori uguali) all'interno di un ristretto intervallo	Rivelare le intenzioni, istigare all'azione, ricevere credito
Due (o più) note ribattute e un salto a discendere	Dare un ordine
Direzionalità melodico-armonica accentuata	Istigare all'azione
Ripetizione melodica e utilizzo delle note ribattute	Catturare l'attenzione, schernire o minare le sicurezze altrui
Sequenze per terze	Istigare all'azione
Raddoppio della linea melodica vocale con almeno uno strumento	Sottolineare l'aspetto demoniaco o distruggere le certezze in maniera demoniaca

Otello non ha una grande forza di volontà melodica. Sembra meglio descritto dal tessuto armonico che dipinge il suo animo, piuttosto che dalle proprie linee canore: quasi un'incapacità del barbaro di esprimersi. A parte l'«Esultate», ⁶² in cui esplode la sua *verve* guerriera, la sua linea melodica originaria è costituita essenzialmente da note ribattute, 'civilizzate' di solito in fase cadenzale, che rivelano psicologicamente una via di mezzo tra provenienza barbarica e pretesa imposizione del volere del moro nella società veneziana. Tuttavia dopo la possessione psicologica di Jago, il profilo melo-

^{61 -} Molti dei profili melodici sono ricavati da Julian Budden, *Le opere di Verdi, da Don Carlos a* Falstaff, vol. 3, Torino, EDT, 1988, (capitolo su *Otello*, trad. it. Fabrizio Della Seta), pp. 311-431.

^{62 -} Cfr. [GIUSEPPE VERDI], *Otello*, dramma lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, riduzione per canto e pianoforte di Michele Saladino, Milano, R. stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca, 1880, pp. 21-22.

dico di Otello cambia. Il moro assume comportamenti melodici che sono propri dell'alfiere. ⁶³ Sarà solo dopo la morte di Desdemona che, compiuta la volontà di Jago, il demone abbandonerà la mente del moro. L'esorcizzato Otello ritornerà ad utilizzare la ripetizione come atto di elevazione metafisica, nel tentativo di riportare la moglie in vita: «Desdemona, Desdemona». ⁶⁴ Ma il canto suona di morte, tanto più perché suona nel vuoto, in un *horror vacui* ancora più cupo di quello della canzone del salice, testimone di una fuga dal presente ormai certamente impossibile.

Desdemona ha in origine una linea melodica che conquide, aperta al lirismo più aereo possibile. Ma dopo le offese del marito anche lei è catturata in un tempo e in un mondo che non sono suoi e assume un atteggiamento melodico che non le è proprio. Il suo lirismo psicologicamente atemporale cade fino a trasformarsi in motivi di morte: discesa cromatica, note ribattute con l'ultima più lunga delle altre, *ambitus* ristretto. L'«Ave Maria» è l'esempio più lampante di quest'ultimo aspetto: il soprano si assesta su un mi bemolle fisso per molte battute. Qui crolla la sua capacità di persistere nell'atemporalità, distrutta dal futuro di Jago. L'unico conforto, speranza di eternità dopo la morte, appare sulla parola «Gesù» che apre ad un lirismo con un'orchestrazione molto limpida: quasi un accesso al paradiso prima del tempo. ⁶⁵ La morte nella fede, ormai, è l'unico ponte per la *praesentatio*.

5. Conclusioni

La complementarità delle ambizioni psico-temporali di Jago, Otello e Desdemona rendono la penultima opera di Verdi quella più indicata per un'analisi del tempo soggettivo percepito dagli stessi personaggi di un dramma. Jago appartiene al futuro (mondo etereo) e va associato alla *protentio* intesa come *atto creativo di volontà* che nasce dal rifiuto del presente e del passato. Egli può raggiungere il suo scopo tramite azioni verbali (comandi e calunnie) per mezzo delle quali modifica il lineare svolgersi temporale degli eventi, possiede psicologicamente Otello manovrandolo per i suoi scopi e ingloba Desdemona e Otello nel suo tempo.

Otello appartiene al passato (mondo sepolcrale) e va associato alla *retentio* intesa come atto di *memoria* che nasce dal *desiderio* del passato. Manca però dell'atto creativo di volontà o di un'elevazione metafisica (artistica, psicologica o erotica).

^{63 -} Un esempio è il momento in cui si relaziona con la moglie utilizzando il meccanismo della ripetizione melodica, proprio di Jago, per schernire Desdemona in III,2: *ivi*, pp. 206-207 («Dio ti giocondi, o sposo dell'alma mia sovrano»). Jago aveva utilizzato lo stesso stratagemma melodico per schernire Otello e per renderlo dubbioso e psicologicamente instabile in II,2 («Nol credi onesto?»), *ivi*, p. 127.

^{64 -} IV,4, ivi, pp. 361-362.

^{65 -} IV,2, *ivi*, pp. 338-339.

Desdemona appartiene all'eterno presente (mondo senza tempo) e va associata alla *praesentatio* che deriva dalla soddisfazione del desiderio e si traduce in elevazione metafisica.

Dal momento della catastrofe e fino alla fine del dramma, il futuro di Jago diviene un buco nero che cattura i tempi degli altri personaggi, distruggendoli. Questo cambiamento si riflette nella psiche di Otello e Desdemona che modificano i comportamenti melodici propri del loro canto. Quindi l'obiettivo di distruzione di Jago sarebbe compiuto e l'alfiere risulterebbe il solo vincitore. Forse in Shakespeare e in Boito lo è. Ma in Verdi, la scelta della chiusura d'opera con un accordo maggiore e una tinta sonora che ricorda timbricamente i momenti di blocco del tempo, ⁶⁶ potrebbe dar adito ad un'interpretazione diversa: potrebbe lasciar socchiusa la porta dell'eternità facendo intravedere i raggi di un nuovo inizio per la coppia dopo la morte e per mezzo di essa. ⁶⁷ Se speranza c'è, sembrerebbe tutta di Verdi. Ma solo l'interpretazione della fuga di Jago alla fine dell'ultimo atto può confermare o smentire questa sua vittoria. Nella sua prima battuta Jago si infiltra tra Cassio e Lodovico. 68 È l'atteggiamento di chi si comporta come gli innocenti per essere considerato uno di loro. Da qui passa alla calunnia assumendo nel contempo la maschera dell'ingenuo dall'aria bonaria.⁶⁹ Ma nella parte finale dell'estratto la maschera di Jago cade per mezzo dei personaggi minori: sua moglie Emilia e Montano. 70 Al comando di Otello di discolparsi non può far altro che urlare la sua negazione e fuggire via.⁷¹ Ma il 'no' di Jago prima della sua fuga è come il 'no' di Don Giovanni? È un 'No! Non voglio discolparmi' oppure è un 'No! tutto ciò che ho costruito sta crollando'? Se ancora abbiamo delle domande irrisolte, vuol dire che prima di fuggire Jago è riuscito a raccogliere la maschera caduta e a indossarla nuovamente. Il mistero è precluso agli spettatori e ri-

^{66 -} I più evidenti caratteri musicali legati ai momenti di atemporalità sono: timbriche pulite ed eteree (archi che suonano con molti tagli addizionali nella parte alta del pentagramma); segni di agogica quali rallentando, morendo; rarefazione del tessuto armonico; stasi su un'altezza determinata (come alla fine del primo atto); linea melodica che si innalza o si abbassa sempre in maniera progressiva, mai con salti estremi (come avviene nella scena *tableau* di Desdemona), dinamiche in *pp*.

^{67 -} Ne deriva una visione proustiana della morte: «Accettiamo il male fisico [...] per l'arricchimento spirituale che ci apporta [...]. Sembra cogliere [...] l'eco di una più mistica voluttà di sacrificio, di annientamento totale di sé, di dolore e di morte. Non c'è altro desiderio, altra scelta per l'anima che anela al raggiungimento di un alto ideale», cfr. MAGNANI, *La musica, il tempo, l'eterno* cit., p. 104.

^{68 -} Cfr. IV,4: «CASSIO, JAGO, LODOVICO: Quai grida! | Orrore! Orrore!». Grondona-Paduano, *Quattro volti di Otello* cit., p. 257.

^{69 -} Cfr. IV,4: «EMILIA: Jago, smentisci quel vile assassino. | Hai tu creduto Desdemona infida? | Parla! JAGO: Tal la credea», *ibid*.

^{70 -} Cfr. IV,4: «EMILIA: No! Costui | Dalla mia man quel fazzoletto svelse | A viva forza. | CASSIO: E nella mia dimora | Trovai quel vel. | MONTANO: [Entrando e indicando Jago] Rodrigo morente | Mi svelò di quest'uom l'arti nefande», *ivi*, pp. 257-258.

^{71 -} Cfr. IV,4: «OTELLO: Ah! discolpati! | JAGO: [fuggendo] No», ivi, p. 258.

mane ai personaggi dopo la chiusura del sipario. ⁷² Non spetta a noi sapere se ci siano vincitori e vinti.

Ovviamente i personaggi di *Otello* non sono i soli a meritare letture di questo tipo. Quanti sono, nelle opere di Verdi, i coniugi Macbeth o i Rigoletto che ambiscono ad un tempo altro rispetto a quello in cui sono calati, divenendo motori del dramma e appartenendo per lo più al 'mondo etereo' grazie alla loro volontà d'azione? E con quanti tempi di altri personaggi che invece anelano al passato o al presente si scontrano creando le fila drammaturgiche? Queste domande vogliono solo essere spunti e riflessioni per una lettura del dramma musicale che tenga conto del fatto che le funzioni drammaturgiche sono molto spesso dettate, tra moltissimi fattori, anche da scontri tra antitetiche ambizioni psico-temporali dei vari personaggi.

ABSTRACT – Every dramatic product contains many temporal levels: the objective length of the representation; the objective length of the plot; the subjective time perceived by the spectator; the subjective time perceived by the characters themselves. This study tries to investigate Verdi's characters' behavior by means of aesthetic and psychology of time. In fact, Verdi's characters act like real people with a characterized psychology to modify or to defend their personal stories yearning for another time instead of their own. Sometimes they behave like mentally ill people who can be analyzed as clinical cases. It happens in Otello where the psychological complementarity of chronological ambitions of Jago, Otello and Desdemona allows to draw a parallel with the theories of psychologists as Paul Fraisse and Ludwig Binswanger. Therefore Otello, desiring a 'return to the past', belongs to the 'sepulchral world' described by Binswanger; on the other hand Jago belongs to the 'ethereal world' through his act of will and his 'escape to the future'; Desdemona lives in a 'world without time' by means of her refuge in timelessness. Since the dramaturgical catastrophe, Jago's trick becomes a temporal black hole that captures the times of the other characters destroying them. The catastrophe is even reflected in the vocal lines of Otello and Desdemona: the tenor, psychologically possessed by the baritone, uses melodic profiles which originally belong to Jago; Desdemona loses her ethereal and free outline and she is locked into a restricted melodic range. Surely those characters aren't the ones to deserve a chrono-psychological analysis, but their temporal complementarity in a single drama makes Otello the most suitable Verdi's work to show how dramaturgical functions are often dictated, among many factors, even by conflicts between antithetic psycho-temporal ambitions of the various characters.

^{72 - «}Alcuni escono inseguendo Jago», ibid.

I solfeggi nella scuola di Nicola Zingarelli

Paolo Sullo

Nicola Zingarelli rappresenta una figura cardine nella storia della cosiddetta 'scuola napoletana', ricoprendo la carica di direttore del Real Collegio di Musica dal 1813 al 1837. Nella sua figura coesistono il forte legame con la tradizione del secolo precedente e un certo tipo d'innovazione che influenzerà l'impostazione didattica napoletana dell'intero XIX secolo.

Il legame con i maestri del Settecento può essere individuato innanzitutto nei suoi trascorsi scolastici: Zingarelli è stato allievo al Conservatorio di Santa Maria di Loreto nelle classi di Francesco Speranza, Pasquale Anfossi, Antonio Sacchini e Fedele Fenaroli. È proprio nella produzione didattica di quest'ultimo, soprattutto per la pratica del partimento, 1 che il legame con la tradizione nella scuola di Zingarelli risulta

^{1 -} Circa i partimenti cfr. Rosa Cafiero, La didattica del partimento a Napoli fra Settecento ed Ottocento: note sulla fortuna delle "Regole" di Carlo Cotumacci, in Gli affetti convenienti alle idee, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero e Angela Romagnoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 549-579; EAD., Conservatories and the Neapolitan school: a European model at the end of eighteenth century? in Music education in Europe (1770-1914): compositional, institutional and political chellenges, a cura di Michael Fend e Michel Noiray, Berlin, BWV Berlin Wissenschafts Verlag, 2005, vol. I, pp. 15-29; EAD., The early reception af Neapolitan Partimento theory in France: a survey, «Journal of Music Theory», LI/1, 2007, pp. 137-159; EAD. "La musica è di nuova specie, si compone senza regole": Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana fra Settecento e Ottocento in Fedele Fenaroli il didatta e il compositore. Atti del Convegno nazionale (Lanciano, 15-16 novembre 2008), a cura di Gianfranco Miscia, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 171-207; ROBERT GJERDINGEN, Music in the Galant Style, Oxford, Oxford University Press, 2007; ID., Partimento, que me veux-tu?, «Journal of Music Theory», LI/1, 2007, pp. 85-135; NICOLETA PARASCHIVESCU, Una chiave per comprendere la prassi del partimento: la sonata "Perfidia" di Francesco Durante, in Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento, a cura di Gaetano Stella, numero monografico della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» 15/1, 2009, pp. 52-67; Giorgio Sanguinetti, Decline and fall of the Celeste impero. The theory of composition in Naples during the Ottocento, «Studi musicali» XXXIV/2, 2006, pp. 451-502; ID. The realization of partimenti: an introduction, «Journal of Music Theory» LI/1, 2009, pp. 51-83; ID., Il Gradus Ad Parnassum di Fedele Fenaroli in Fedele Fenaroli il didatta e il compositore cit., pp. 209-224; ID., The Art of Partimento: History, Theory and Practice, Oxford, Oxford University Press, 2012.

evidente. D'altro canto Francesco Florimo descrive la sua figura come innovatrice rispetto al passato ricostruendo, attraverso numerosi aneddoti, il rapporto fra Zingarelli e il suo maestro Fedele Fenaroli:

Lo stesso Zingarelli, quantunque Direttore del Collegio, aveva per lui [Fedele Fenaroli], suo venerato maestro, sommo rispetto e non lasciava di rendergli le dovute testimonianze di stima [...].

Potrà essere importante il far conoscere qual fosse il carattere delle loro private conversazioni [...]. Il più delle volte [...] vertevano intorno alla musica, nella quale i due illustri maestri non erano affatto di accordo sul modo di vedere, e soprattutto su quel di giudicare, perché la musica mostrava di volersi sbrigliare dalle consuete regole. Fenaroli, tenacissimo nei suoi severi principi di scuola [...] era intimamente convinto che quei limiti non dovessero oltrepassarsi mai, e che sarebbe stato profanar l'arte il pretendere di arricchirla o migliorarla con ulteriori innovazioni. Il Zingarelli, al contrario, che viaggiando aveva avuto l'opportunità di sentire molte musiche di grandi maestri e particolarmente dell'Haydn e del Mozart, ammetteva, anzi voleva, alcune modifiche all'antico insegnamento, che dal canto suo Fenaroli chiamava scandalose licenze, nello studio dell'armonia e del contrappunto.²

Il racconto di Florimo evidenzia, quindi, la tendenza conservatrice e reazionaria di Fenaroli, ponendola a confronto con quella del suo allievo Nicola Zingarelli.

[...] qualche volta, ricordandosi il Fenaroli di essere stato maestro di Zingarelli, giungeva a tale escandescenza, da prorompere in parole insultanti, sino a dirgli: «Andate via, che siete una bestia, come bestialità sono i vostri assurdi progetti d'innovazione che pretendete apportare all'arte nostra». Quando si arrivava a questo limite, Zingarelli, per quel rispetto che sempre serbava pel maestro, sorridendo lo lasciava, dicendogli: «Come siete nervoso questa sera, mio caro D. Fedele! perciò vi auguro buon sonno e felice notte». Il più singolare è che il di seguente, come era di consuetudine, Zingarelli si recava a dimandare le sue nuove, e soggiungeva: «Sono anche venuto a prendere una tazza del vostro eccellente caffè». Ed il Fenaroli: «Non dovrei darvela, perché mi faceste passare una cattiva notte coi vostri strani progetti, coi vostri sofismi e con quei maledetti immegliamenti che intendete portare alla nostra classica scuola». E poi ripigliava: «Non cambiate la via vecchia per la nuova, mio caro D. Nicola. Il papà Durante ne sapeva più di noi. Arrestiamoci ove egli si è fermato, e, credete a me, è il meglio che possiamo fare per cotesti cari giovanetti affidati alle nostre cure». Zingarelli sorbiva il caffè, e lasciava il maestro colle sue opinioni.³

^{2 -} Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Napoli, Morano, 1880-1882, vol. II, p. 354.

^{3 -} Carlantonio de Rosa [Marchese] di Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Reale, 1840, pp. 354-355.

La *Necrologia di Niccolò Zingarelli* scritta e pubblicata a Napoli nel 1837 da Raffaele Liberatore ha il merito non solo di ricostruire nel dettaglio la biografia di Nicola Zingarelli, ma anche di testimoniare il peso e la funzione che i solfeggi avevano nella concezione didattica del maestro napoletano. Il testo di Liberatore, in concordanza con i numerosi aneddoti riportati da Francesco Florimo, testimonia innanzitutto il legame fra l'esercizio del partimento e del solfeggio confermando come quest'ultimo sia da considerarsi materiale didattico a uso di tutti gli alunni del Conservatorio, anche all'epoca del maestro Nicola Zingarelli. Le raccolte di *Partimenti* e *Solfeggi*, sono dedicate, infatti, come afferma anche Liberatore, a un allievo di contrappunto: «Al suo caro Amico e Discepolo di Contrappunto Francesco Pollini» e non, come accadeva frequentemente in passato, a un allievo della classe di canto: «Dava eziandio musiche lezioni; e fu suo discepolo prediletto quel Francesco Pollini che di meritata nominanza si gode tra gli odierni compositori di suoni per pianoforte. Ad esso ei dedicò i *Partimenti* e i *Solfeggi*, lavori acconci all'istruzione elementare che impressi vanno per le mani di tutti». ⁵

Solfeggi e partimenti rappresentavano, quindi, il primo gradino verso una progressiva alfabetizzazione musicale comune a tutti i diversi tipi d'insegnamento e, come vedremo, una tappa obbligata per gli alunni di contrappunto e composizione di Nicola Zingarelli. Così come Raffaele Liberatore, anche Carlantonio de Rosa, Marchese di Villarosa, cita l'allievo Francesco Pollini come un «valente sonator di piano-forte cui dedicò i suoi partimenti o solfeggi».⁶

La produzione di solfeggi di Zingarelli, quindi, è ricondotta da Liberatore e da Villarosa agli anni di permanenza del Maestro a Milano, dal 1795 al 1804. Furono probabilmente ideate in questi anni le raccolte a stampa da lui dedicate alle voci di soprano, contralto, tenore e basso, tutte con l'accompagnamento del basso continuo.

Titolo	Edizione	Collocazione	Repertori			
Solfeggi elementari per voce di contralto e basso	Napoli, Girard & co., [n° editoriale 1043]	I-Mc, I-Fc	RISM A/I Z319 SBN 89080401009			
Solfeggi per voce di contralto o basso	Milano, Lucca [n° editoriale 1627]	A-Wn, I-Nc, I-VEc	RISM A/I Z320 SBN 8908040101			
Solfeggi per voce di tenore con accompagnamento di Basso	Napoli, Girard & co. [n° editoriale 3449]	I-Mc	RISM A/I Z321 SBN 89080401013			
Solfeggi per soprano con accompagnamento di Basso	Milano, Ricordi	I-Nc, I-Rsc	SBN 02042300802			
Solfeggi	Milano, Ricordi	I-Vnm	SBN 98101600048			

Tab. 1. Raccolte di solfeggi a stampa

^{4 -} Solfeggi per Soprano con accompagnamento di Basso composti e dedicati dal Signor Don Nicolò Zingarelli Cavaliere dell'Ordine di Francesco 1° delle due Sicilie Al suo caro Amico e Discepolo di contrappunto il signor Francesco Pollini Socio Onorario dell'I.R.Conservatorio di Musica in Milano ed all'I.R.Conservatorio suddetto, Milano, Ricordi, [s.d.].

^{5 -} Raffaele Liberatore, *Necrologia di Niccolo Zingarelli*, «Annali Civili», Quaderno XXVIII, Napoli, [s.n.t.], 1837.

^{6 -} *Ivi*, p. 229.

A caratterizzare le raccolte di solfeggi di Nicola Zingarelli, di cui sono conservate numerose testimonianze anche manoscritte, è innanzitutto la rigorosa gradualità con cui i solfeggi erano composti e ordinati, tracciando un percorso didattico che comincia con l'intonazione della scala e dei salti per poi proseguire con solfeggi di diverse tipologie. Tale metodo sintetizza la tradizione didattica napoletana del Settecento, costituendo a sua volta un punto di riferimento per le successive generazioni. L'impostazione generale delle raccolte di Zingarelli concorda con una proposta di ristrutturazione didattica che conseguì all'unificazione dei tre conservatori napoletani (Santa Maria della Pietà dei Turchini, Sant'Onofrio a Capuana e Santa Maria di Loreto) che già dal 1807 erano confluiti nel Real Collegio di Musica di S. Sebastiano. Nel *Piano di riforma del Real Collegio di Musica di S. Sebastiano*, infatti, l'insegnamento del solfeggio era ripartito in due diverse classi, quella del «Professore di Solfeggio o elementi musicali» e quella del «Professore di Solfeggio proprio o vocalizzo».

I solfeggi, esercizi comuni agli alunni di tutte le discipline, potevano quindi essere ridotti dal «Professore di Solfeggio o elementi musicali»

a maggior brevità, precisione e chiarezza, cosa desiderabile nella prima istruzione, senza abbandonarli a subalterni e ragazzi, potendo da ciò nascere, che l'alunno non acquisti mai le idee giuste, e precise: Si trova generalmente negletto ancora il solfeggio, o lettura musicale pronunziando i suoni musicali con la voce umana.

Chiunque si applichi sia nella voce che nella parte strumentale, è d'uopo che canti, abbia o non abbia una bella voce e che intoni gli intervalli e sappia leggere i solfeggi espressamente scritti a quell'oggetto, come sono quelli del Conservatorio di Parigi. Ciò produce in grandi vantaggi, quando si cominci nella prima età giacchè il sonatore avvezzandosi al canto imiterà più facilmente col suo strumento le belle cantilene e saprà con maggior franchezza esprimere e mettere in carta i suoi pensieri armonici quindi è che questa istruzione unita a quella elementare non deve essere trascurata in un istituto, dove tutto deve tendere alla maggior perfezione.⁸

Il Piano di Riforma offre, quindi, un'interessante descrizione della prassi esecutiva dei solfeggi suggerendo l'esecuzione cantata delle note (e non esclusivamente declamata) secondo l'idea già largamente diffusa nella scuola napoletana secondo la quale "chi canta suona". Anche gli strumentisti, infatti, si formavano attraverso l'eser-

^{7 -} Circa il processo di riforma della didattica dalla costituzione del Real Collegio di Musica di S. Sebastiano e la conseguente formulazione del *Piano di riforma del Real Collegio di Musica di S. Sebastiano del 23 dicembre 1816* cfr. Rosa Cafiero, *Metodi, progetti e riforme dell'insegnamento della scienza armonica nel Real Collegio di Napoli nei primi decenni dell'Ottocento*, «Studi musicali» XXVIII/2, 1999, pp. 425-448.

^{8 -} Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), fondo "Ministero della Pubblica Istruzione", fasc. 86, cit. in Cafiero, *Metodi, progetti* cit., p. 465.

cizio del solfeggio. Una delle testimonianze di questa pratica è contenuta ne *La scuola musicale di Napoli ed i suoi Conservatorii*, quando Florimo annota che «dopo l'esercizio del solfeggio, che durava per tutto il tempo che i maestri giudicavano necessario, ogni alunno, giusta l'antico detto reso tradizionale nei Conservatorii, che chi canta suona, si dedicava, a seconda della propria inclinazione, o al canto, o alla composizione, o ad imparare quello strumento che più prediligeva».

I brani suggeriti sono scelti all'interno della produzione musicale dei maestri napoletani che abbraccia l'arco temporale di circa un secolo. Il repertorio preso in considerazione, infatti, si presenta eterogeneo, spaziando dai brani di Alessandro Scarlatti, a quelli di Leonardo Leo e Francesco Durante fino ad arrivare al coevo Girolamo Crescentini.

Se gl'ingrati stranieri dopo il risorgimento delle lettere e delle arti negarono d'aver attinto dagli italiani tutti i principi alle umane cognizioni, non ardiranno sicuramente di contrastare all'Italia la corona alle belle arti e specialmente quella della musica e di canto e tentano invano co' loro nuovi stabilimenti di rapirle questo vanto. Sarebbe ridicolo e strano che si andassero cercando altrove i fonti d'onde trassero gli antichi ed i moderni le chiare idee del canto. I solfeggi di Scarlatti, di Leo, di Durante, di Porpora, di Cafaro, di Majo, di Aprile, di Mellico, oltre a quelli di Ciampi, di Perez, della Barbiera ed i tanti e tanti altri sono il documento più certo donde gli antichi attinsero quest'arte e dove debbono apprenderle i moderni. Pleyel ne ha fatto una collezione scelta e li ha pubblicato in Parigi col titolo di Solfeggi d'Italia.

Oltre a ciò è necessario che il professore scriva dei solfeggi adatti alle voci, che variano come la fisionomia per correggere i difetti individuati dell'alunno. Sono ottimi pel vocalizzo anche i solfeggi di Crescentini stampati a Parigi. ¹⁰

Oltre ad adoperare solfeggi già scritti da altri autori, un buon maestro di canto doveva saper scrivere a sua volta solfeggi concepiti in maniera proporzionata alle difficoltà tecniche che ogni allievo avrebbe dovuto superare.

Il quadro delle fonti dei lavori a uso didattico di Nicola Zingarelli, visti i molteplici usi che il maestro napoletano faceva dei suoi solfeggi, si presenta piuttosto complesso e articolato. Non tutti i brani catalogati sotto il nome di 'solfeggio', infatti, sono scritti allo stesso modo. Analizzando il contenuto dei diversi esercizi è possibile, quindi, ascriverli a diversi gruppi a seconda dell'impiego didattico al quale probabilmente erano destinati.

^{9 -} FLORIMO, *La scuola musicale* cit., vol II, p. 78.

^{10 -} ASN, fondo "Ministero della Pubblica Istruzione", fasc. 86, cit. in Cafiero, *Metodi, progetti* cit., pp. 465-466.

A un primo gruppo possono ascriversi le raccolte in gran parte intitolate "scale, salti e solfeggi": concepite per voce sola e basso continuo. I solfeggi di questa tipologia, infatti, partono dallo studio della scala e dei salti, fino ad arrivare a forme più complesse. Un secondo gruppo, che denomineremo "solfeggi estemporanei", è costituito dai numerosi solfeggi autografi del maestro napoletano. Tali manoscritti si differenziano notevolmente dai solfeggi delle altre raccolte, essendo chiaramente frutto di una composizione estemporanea, rivolta all'uso immediato degli allievi, una sorta di esercizio individualizzato "usa e getta". Il terzo e ultimo gruppo è costituito dai solfeggi composti dagli allievi di composizione del maestro napoletano e inseriti in quaderni di studio realizzati sotto la supervisione diretta di Zingarelli.

La produzione del maestro napoletano dei solfeggi appartenenti al gruppo di "scale, salti e solfeggi" è ben sintetizzata dalle raccolte da lui dedicate alle voci di soprano, contralto, tenore e basso, segnalate anche da Francesco Florimo: «Scrisse un numero immenso di *solfeggi* per tutte le chiavi, e di *partimenti, fughe e canoni*, acconci all'istruzione elementare degli alunni del Collegio: composizioni tutte giustamente avute in gran pregio pel modo progressivo, per l'ordine perfetto, per la chiarezza e pel gusto onde son condotte». ¹¹

Le raccolte che rispondono alla tipologia di "scale, salti e solfeggi" sono molto diffuse nei fondi musicali italiani, in particolare presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli e il fondo Noseda del Conservatorio di Milano e hanno come principale caratteristica la progressiva presentazione delle difficoltà. Gli esercizi, infatti, si susseguono graduando le difficoltà legate sia all'impianto melodico, procedendo dal moto congiunto fino ad arrivare ai salti di più difficile intonazione, che all'impianto armonico, partendo dalla tonalità di do maggiore con una conseguente aggiunta progressiva di bemolli o diesis in chiave.

I solfeggi che succedono alle scale e ai salti sono anch'essi disposti in un percorso graduale che prevede la successione di brani sempre più elaborati nella forma. Il settimo solfeggio, contenuto nella raccolta per soprano, costituisce un primo esempio di solfeggio dove l'adozione di ripetizioni interne contribuisce alla composizione di un brano semplicissimo, ma formalmente compiuto. All'interno dei solfeggi di questa tipologia, quindi, si potranno individuare alcuni schemi compositivi formalizzati da teorie analitiche recenti che hanno come oggetto lo studio della sonata classica. Il solfeggio che segue, forse uno dei più brevi della raccolta, può essere ritenuto, secondo gli schemi analitici di William E. Caplin, una 'small ternary'. 12

^{11 -} FLORIMO, *La scuola musicale* cit., p. 415. Riguardo alle raccolte di Zingarelli, Raffaele Liberatore osserva che: «Di solfeggi in gran numero compose il Zingarelli e per tutte le chiavi. Quelli dedicati al Pollini furono dopo la morte dell'autore ristampati in Napoli *per voce di tenore*; ma egli li avea fatti *in chiave di soprano*. Perché così deturparli?» LIBERATORE, *Necrologia* cit., p. 413.

^{12 -} Cfr. William E. Caplin, *The classical form*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 13-15 e 71-86. La costituzione di un tema musicale è suddivisa da Caplin in tre diverse modalità com-

Esempio 1: Nicola Zingarelli, Solfeggio n. 7, *Allegro giusto*, in *Scale, salti e solfeggi per voce di soprano divisi in tre parti*, (I-Mc, Noseda R.31.3).



Il solfeggio, costituito da appena 21 battute, rappresenta la forma più elementare di solfeggio nella raccolta per voce di soprano. La costruzione per piccoli periodi relativamente indipendenti e delimitati da cadenze, tipico dei solfeggi del Settecento, viene gradualmente inserita, attraverso la progressiva periodizzazione del discorso musicale, in uno schema formale molto simile alla forma sonata. ¹³ Tale quadro generale è comunque da inscriversi in un processo compositivo che privilegia innanzitutto la velocità di scrittura. I solfeggi di Zingarelli, al pari degli autori che l'hanno preceduto, non sono certo delle composizioni che si contraddistinguono per l'adozione di una scrittura complicata e articolata, ma per l'attitudine a privilegiare la semplicità e l'immediatezza della costruzione musicale. Inoltre le fonti manoscritte di solfeggi di Nicola Zingarelli, rispetto ai precedenti autori di solfeggi, sono numerose ed eterogenee. Come anticipato, infatti, alle raccolte contraddistinte dalla denominazione 'Scale, Salti e Solfeggi' sono da aggiungere numerose altre fonti autografe. Tali fonti costituiscono una testimonianza ancora più diretta e immediata di quanto avvenisse quotidianamente nella classe del Maestro. Nei suoi appunti conservati in gran parte presso la Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, infatti, è possibile individuare alcuni solfeggi brevissimi. Un esempio di solfeggio dalla forma breve e compiuta, forse la forma più breve mai riscontrata nelle raccolte di solfeggi, già era stata individuata nelle raccolte di scale e salti. A differenza di questi ultimi, però, quelli che potremmo definire 'solfeggetti' occupano un numero ancora minore di battute, costituendo un esempio di solfeggio composto con maggiore economicità di mezzi. 14

Il solfeggio seguente, presente in una raccolta autografa denominata *Solfeggi di Sopra*no ma per voce di contralto e basso continuo, infatti, si costituisce di sole otto battute.

positive: 'sentenza', 'periodo' e 'small ternary'. La 'sentenza' prevede la presenza della 'presentazione', costituita da una 'idea di base' (b.i.) seguita dalla sua ripetizione, e dalla 'continuazione' che contiene una 'frammentazione' tematica (frag.), seguita da una cadenza [cfr. pp. 9-12 e 35-48]. Diversamente, il 'periodo' si costituisce da un 'antecedente', costituita dalla 'idea di base' seguita da una 'idea contrastante' (c.i.), e dalla 'conseguente' costituita dalla ripetizione della 'idea di base' e seguita da una cadenza [cfr. pp. 12-13 e 49-58]. Infine la 'small ternary' viene intesa come una forma tripartita in cui: «a relatively closer thematic unit is juxtaposed with a structurally open unit of contrasting content and formal organization, and the original unit is brought back, but in a manner that ensures complete closure of the theme. This formal scheme is traditionally indicated in letter notation *A-B-A'* [...]. Thus, the initial section is termed an *exposition*; the later return of that section, a *recapitulation*; and the section that stands between these two, a *contrasting middle*» (p. 13, cfr. pp. 13-15 e 71-93).

^{13 -} Per quanto riguarda l'analisi della forma nei solfeggi di Leonardo Leo cfr. Paolo Sullo, I Solfeggi di Leo e lo studio della forma nella Scuola Napoletana del Settecento, in Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento cit., pp. 97-115.

^{14 -} Il termine 'solfeggetto' è adottato anche da Saverio Valente per indicare solfeggi di breve durata nella raccolta *Teoria e Pratica Per formare un buon Cantante Professore Del Sig.r D. Saverio Valente Accademico Filarmonico* (Milano, Biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Verdi" [d'ora in poi I-Mc], Noseda Q.13.19).



Esempio 2: Nicola Zingarelli, Solfeggio, in Solfeggi di Soprano, (I-Nc, Solfeggio 420 (11).

Il solfeggetto dell'esempio 2, sebbene potrebbe essere il tema iniziale di un altro solfeggio, è di senso compiuto, nonostante la sua brevità. In sole otto battute, infatti, è concepita una composizione in miniatura, completa in ogni sua parte. Molto probabilmente la funzione didattica che questo brano svolgeva era quella di mettere alla prova in pochi minuti le competenze musicali dell'allievo al quale era destinato, in particolare la sua capacità di cantare a prima vista una linea vocale accompagnandosi al cembalo realizzando il basso continuo. Con la stessa probabilità il solfeggio in esame potrebbe essere anche il risultato di una prova estemporanea di composizione, dove l'allievo avrebbe dovuto mostrare la capacità di scrivere, in pochi minuti, una o al massimo due frasi di senso compiuto.

Il carattere estemporaneo emerso dai solfeggetti, appare con maggiore evidenza in altri brani dove la voce inferiore è costruita alternando pochissimi gradi, compiendo un percorso armonico molto elementare, talvolta poco elegante, da attribuirsi probabilmente ai velocissimi tempi di composizione. Una ulteriore ipotesi potrebbe essere che i solfeggi in questione fossero stati degli esercizi per imparare a realizzare un basso continuo, basato su semplicissime successioni armoniche. Nelle raccolte autografe sono presenti solfeggi che potremmo denominare 'solfeggi per accompagnamento', dove alla voce inferiore, a differenza degli altri solfeggi, sono presenti solamente pochi gradi della scala.

Esempio 3: Nicola Zingarelli, Allegro, in Solfeggi di Soprano, (I-Nc, Solfeggio 420 (12).







L'esempio 3, infatti, mostra un solfeggio dove l'accompagnamento è molto semplice ed è costruito su pochissimi gradi armonici. A cosa servivano questi solfeggi? Quale voce era composta per prima? Uno sguardo attento al manoscritto autografo (figura 1) rivela che, sebbene la voce superiore sia molto più elaborata di quella inferiore, è proprio quest'ultima a recare piccole correzioni e cancellature, fenomeno riscontrabile, anche in maniera più evidente, in gran parte dei solfeggi di questa tipologia.

La voce inferiore, quindi, sarebbe stata redatta in un secondo momento rispetto a quella superiore; potremmo quindi ipotizzare che questo solfeggio fosse impiegato per far esercitare gli alunni a costruire un basso elementare sotto una melodia già data. Comunque sia, questo tipo di impiego non escluderebbe un successivo utilizzo del brano per l'insegnamento del canto o per imparare a realizzare l'accompagnamento del basso continuo al cembalo.

A conferma dell'idea che Nicola Zingarelli componeva, in alcuni casi, esclusivamente la melodia del solfeggio e che la voce del basso fosse compilata soltanto in un secondo momento dai suoi allievi, si pongono gli esercizi incompleti presenti negli autografi. In alcuni casi, infatti, la voce inferiore è lasciata in bianco, senza essere compilata (vedi figura 2).



Figura 1: Nicola Zingarelli, Allegro, in Solfeggi di Soprano, (I-Nc, Solfeggio 420 (12).



Figura 2: Nicola Zingarelli, Allegro, in Solfeggi di Soprano, (I-Nc, Solfeggio 420 (8).

L'ipotesi che il solfeggio in questione fosse stato una melodia da armonizzare per allievi di composizione non escluderebbe, anche in questo caso, gli altri possibili usi didattici, come esercizio di canto o di accompagnamento al basso continuo. Il brano, infatti, potrebbe essere molto probabilmente un esercizio che sviluppa contemporaneamente diverse competenze come il saper cantare, scrivere un accompagnamento a una linea melodica e, in seguito, realizzarlo al cembalo. Tutte queste competenze erano necessarie e comuni ad allievi cantanti, compositori e strumentisti.

Nel corpus dei solfeggi che si presentano incompleti, non sempre la voce da riempire è quella inferiore. L'esempio che segue, infatti, mostra un solfeggio dove le parti da riempire sono distribuite egualmente fra le due voci.

In questo caso si tratta di un solfeggio in stile fugato, dove le uniche parti scritte sono quelle strutturali, come il soggetto e la risposta. Vista l'adozione della chiave di violino, l'uso di note doppie e di una scrittura poco vocale, è chiaro come il solfeggio non fosse un esercizio di canto, ma molto probabilmente un esercizio per allievi di composizione, che, riempiendo le parti mancanti, completavano una fuga già impostata dal maestro.

Esempio 4: Nicola Zingarelli, Fuga, in Solfeggi di Soprano, (I-Nc, Solfeggio 420 (11).







L'ottica multidisciplinare, e il conseguente legame non esclusivo con la scuola di canto, emerge in modo ancora più chiaro negli esercizi contenuti negli appunti autografi dedicati dal Maestro espressamente agli strumentisti.

Alcuni solfeggi, infatti, recano l'indicazione 'violino' o 'per violino', indicando lo strumento per il quale era stato composto il brano e non solamente la chiave della voce superiore. ¹⁵ Unitamente a quelli per violino, sono presenti nelle raccolte autografe anche alcuni solfeggi scritti per organo. Se da un lato è possibile, quindi, individuare un insieme di solfeggi per strumentisti, dall'altro è opportuno precisare che questi lavori non fanno altro che confermare l'ipotesi, secondo la quale il solfeggio fosse un'esercitazione rivolta a tutti gli allievi e non solamente ai cantanti. I solfeggi per strumentisti, infatti, non si discostano dall'intera produzione del Maestro, adottando gli stessi procedimenti compositivi.

Gli appunti, oltre a confermare l'ipotesi che i solfeggi fossero eseguiti da strumentisti, che costituissero un esercizio per realizzare correttamente al cembalo il basso continuo e che fossero usati come canto dato per comporre la linea del basso, rendono esplicito anche lo schema formale individuato nelle fughe. In qualche caso, infatti, gli appunti del Maestro contengono indicazioni sul modo di comporre la fuga, che riguardano sia direttamente gli elementi strutturali (soggetto, risposta, rivolti, ecc.), sia la corretta conduzione delle voci.

In coda al solfeggio che segue nell'esempio 5 il maestro annota che «nel soggetto o tema si eviti la sesta, perché diviene troppo alta nel rivolto».

^{15 -} Cfr. Napoli, Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" [d'ora in poi I-Nc], M.S. 16-7-19 (10). Nicola Zingarelli non è l'unico autore a concepire solfeggi espressamente dedicati al violino. La raccolta *Ventiquattro Scale per il Violino ed altrettanti piccoli Solfeggi progressivi* di Alessandro Rolla pubblicata nel 1813 da Ricordi costituisce allo stato attuale della ricerca l'unica raccolta di solfeggi espressamente dedicati al violino. Il lavoro di Rolla costituisce una testimonianza dell'impegno didattico del maestro presso il Regio Conservatorio di Musica di Milano, fondato nel 1808, in cui Rolla fu il primo insegnante di violino e viola. Il successo della raccolta, legata all'insegnamento nella nascente istituzione musicale milanese, come si evince dalla dedica «agli allievi del R. Conservatorio di Milano», è testimoniata da numerose ristampe. Cfr. Paolo Sullo, *I Solfeggi di Alessandro Rolla nella didattica violinistica del XIX secolo*, in *Nicolò Paganini Diabolus in Musica*, ed. by Andrea Barizza and Fulvia Morabito, Turnhout, Brepols, 2010 (Studies on Italian Music History, 5), pp. 457-468.

Esempio 5: Nicola Zingarelli, *Fuga reale*, in *Solfeggi di Soprano*, (I-Nc, Solfeggio 420 (9). Nell'esempio sono riportate in corsivo le indicazioni autografe di Nicola Zingarelli.

Fuga reale



Nella scuola di Nicola Zingarelli l'esercizio del solfeggio, svincolandosi in alcuni casi da qualsiasi legame con la scuola di canto, diventa uno studio rivolto esclusivamente ad allievi di contrappunto e composizione. Una descrizione dettagliata di come il maestro napoletano inserisse l'esercizio del solfeggio nello studio della composizione è offerta dal musicista e musicografo Angelo Catelani. Dopo aver iniziato gli studi di composizione a Modena, nel 1831 Catelani si reca a Napoli per proseguire i suoi studi sotto la guida di Nicola Zingarelli, Gaetano Donizetti, Giovanni Furno e Nicola Crescentini. Le *Memorie autobiografiche* del musicista ci forniscono una testimonianza diretta e dettagliata sui metodi didattici del Maestro. La testimonianza di Catelani, entrando nello specifico degli studi di composizione, fornisce agli studiosi un'interessante ricostruzione delle prime lezioni di composizione seguite in classe di Nicola Zingarelli:

Ora fatemi conoscere quello che sapete di musica» - Gli mostrai alcune composizioni fatte a Modena che attentamente esaminò fino a tre volte. «Dio vi ha dato del talento e vi chiama a scrivere musica sacra» (nota che i miei scarabocchi erano di genere profano, da camera, da teatro) «studiate e riuscirete. Comincierete dalla scala a due; ricordatevi che in armonia la quarta scende, la settima sale» così. E scrisse in un pezzo di carta il seguente esempio:



Non compresi allora questa teoria, cardine di ogni modulazione e tacqui. [...].

I miei studî sotto Zingarelli progredirono nel modo seguente: scale e disposizioni a 2, 3 e 4 voci. I bassi mi erano forniti dal maestro. Fughe a 2, 3 e 4 voci: solfeggi con basso continuo, spesse volte in istile fugato. 17

Lo studio del solfeggio, quindi, era inserito appieno nel corso di composizione e veniva affrontato subito dopo quello del partimento («scale e disposizioni») e della fuga. Ma in cosa consisteva lo studio del solfeggio e, soprattutto, perché Nicola Zingarelli faceva comporre solfeggi ai suoi alunni?

Una risposta a questo quesito è fornita da un altro allievo del maestro napoletano: Francesco Florimo. Lo storiografo, ricostruendo la biografia di Zingarelli, riporta un

^{16 -} Angelo Catelani, Cataloghi della musica di composizione e proprietà del M. Angelo Catelani preceduti dalle sue memorie autobiografiche, a cura di Luigi Francesco Valdrighi, Modena, Antica Tipografia Soliani, 1893.

^{17 -} *Ivi*, pp. 14-15.

interessante aneddoto circa gli studi di composizione effettuati da Vincenzo Bellini con il maestro Zingarelli che conferma e arricchisce il resoconto di Angelo Catelani.

I modi dello Zingarelli erano in apparenza alquanto burberi, ma nei fatti egli si mostrava totalmente diverso. La porta del suo appartamento era aperta da mattina a sera, né mai si negava a dare consigli e lezioni a chi gliene dimandava. Tutti ricordano che Bellini il più delle volte prendeva le sue lezioni sino a due volte al giorno, ed egli stesso sorridendo gli diceva: «Siete tanto giovane! avete forse paura che non vi basti la vita per apprendere l'arte?... Vediamo quest'ultimo solfeggio (il secondo della giornata), che spero più felice di quello di questa mattina». Quattrocento solfeggi gli fece comporre, dicendogli sempre: «Questa è la vera e la miglior via di formarsi il canto. Se canterete nelle vostre composizioni, siate pur certo che la vostra musica piacerà. Se invece ammasserete armonie, contrappunti doppi, fughe, canoni, note, contronote, ecc. forse sì e forse no il mondo musicale vi applaudirà dopo mezzo secolo, ma certo il pubblico vi disapproverà. Egli vuole *melodie*, *melodie*, sempre *melodie*. Se il vostro cuore saprà dettarvele, studiatevi di esporle il più semplicemente possibile, e la vostra riuscita sarà sicura, voi sarete compositore; in contrario non sarete che un buon organista di qualche villaggio». ¹⁸

Secondo la testimonianza di Florimo, quindi, i solfeggi erano considerati dal maestro Zingarelli uno strumento per insegnare a comporre melodie e, in contrapposizione allo studio del contrappunto, la «miglior via per formare il canto». I solfeggi degli allievi del maestro dovevano presentarsi come brani senza alcuna forzatura contrappuntistica in cui la melodia risultasse composta «il più semplicemente possibile». La composizione del solfeggio, successivamente allo studio dei partimenti e delle fughe, conduceva l'allievo a concepire una piccola forma musicale compiuta. Un'altra testimonianza sempre riguardo allo studio del solfeggio nell'iter scolastico di Vincenzo Bellini, concordante con quella di Florimo, è fornita agli studiosi da Villarosa:

Cominciò [...] gli studj di contrappunto sotto la direzione di Tritta, che continuò severamente per anni quattro. Ma egli conosceva il bisogno di studiare solo sotto altra scuola diversa da quella di Sala, nella quale il canto era l'ultima delle cose che s'insegnavano; desiderava passare alla scuola di Zingarelli, come di colui che poteva maggiormente istruirlo con veri principi; ma non ardiva di farlo, morigerato qual'era, per non disgustare il suo maestro. Una non preveduta circostanza gli rese agevole un tal passo per non sembrare ingrato a chi lo aveva prima istruita, qual fu una infermità da cui fu colpito il Tritta. Zingarelli, che conobbe l'ingegno del suo nuovo allievo, con sommo piacere l'accolse, e volle che sotto la sua scorta comincias-

^{18 -} Florimo, *La scuola musicale* cit., vol. II, pp. 412-413.

se dalla *scala* il suo studio, secondo la scuola di Durante. Fece col tal metodo rapidi progressi, e si distinse nello studio dei solfeggi, che ne compose più di 200, che del Zingarelli se ne mostrava ben contento, dicendogli spesso che *cantasse sempre nelle sue composizioni, che se ne troverebbe contento*. ¹⁹

Un'altra testimonianza, sebbene tardiva, che ripresenta gli stessi concetti espressi da Florimo, Villarosa e Catelani con nuove e interessanti considerazioni, è di Michele Ruta, compositore e studioso di fine Ottocento. Nella sua *Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli*, ²⁰ e in particolare nel capitolo XXII che tratta della *Scuola di Composizione*, Ruta espone in maniera ancora più diretta e chiara il legame dell'esercizio del solfeggio con lo studio della forma e quindi della costruzione di brevi melodie, già riportato da Florimo e Villarosa:

A noi manca una perfetta scuola di composizione ove si potesse apprendere l'arte ritmica-fraseologica, e l'arte di svolgere le idee nella tessitura di un pezzo.

L'antica scuola napoletana, quantunque non avesse avuto un metodo scritto per tale studio, pure, tradizionalmente adottava, per questa parte della scuola, lo studio della composizione del *solfeggio*, il quale veniva nell'insegnamento riguardato come uno studio di logica e di estetica musicale. Quindi nel solfeggio essi insegnavano lo svolgimento di un pensiero musicale, la tessitura di cui è capace una frase melodica, le modulazioni che si addicono ad un canto, la correttezza del basso, ed altresì la natura delle voci umane, ed il loro speciale carattere. Essi calcolavano che la gioventù spinta dalla propria vivacità, e dalla poca esperienza, facilmente può scambiare la varietà di un pensiero melodico svolto da tutti i suoi lati, con la moltiplicità di vari pensieri, in danno del vero bello e della unità; e con lunga pratica, empiricamente ammaestravano a dominare questa vivacità, ed a guidarla secondo le leggi dell'arte: ed in questa esercitazione insegnavano altresì la tessitura che costituisce il pezzo di musica. La tessitura di un pezzo è difficile prescriverla astrattamente; e prescrivendola, diverrebbe una falsariga sulla quale l'addiscente formerebbe le sue composizioni: questo sarebbe lo stesso che imparare a dipingere disegnando col compasso: ciò ucciderebbe l'arte. […]

Quantunque i vecchi maestri della nostra Scuola non avessero determinate queste norme, pure con la pratica esercitazione del solfeggio dettavano le loro norme a tenore della frase melodica del discepolo medesimo; di maniera che educavano il gusto speciale dell'allievo col lungo tirocinio del fare, evitando con ogni cura il frasario convenzionale.

^{19 -} VILLAROSA, Memorie cit., pp. 237-238.

^{20 -} MICHELE RUTA, Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli, Napoli, Libreria Detken e Rocholl, 1877.

Essi davano grande importanza a questa sorta di studi, anche perché calcolavano, e giustamente, che nella disposizione non sempre si può far uso di tutto il diapason delle voci, o almeno che spesso non se ne possono scorrere con rapidità tutti i registri, essendo obbligati dalle altre voci, e per ragione di equilibrio di forza, a mantenersi in un certo numero di suoni. E col solfeggio addestravano i giovani a quella mobilità di suoni tanto necessaria in un'opera d'arte.

Ed in ultimo nel solfeggio imparavano a comporre le frasi vocali nella durata della respirazione, distribuendo i vari incisi della medesima in modo da dar agio al cantante di respirare commodamente.²¹

Attraverso la composizione di un solfeggio, quindi, gli allievi erano avviati alla composizione libera, superando i vincoli contrappuntistici delle composizioni polifoniche e curando in primo luogo la cantabilità della melodia, che doveva presentarsi varia sia nel registro che nei salti. Secondo Ruta, il Maestro non forniva alcuno schema ai propri alunni, che si formavano soltanto attraverso un esercizio giornaliero e artigianale. Nessuno studioso, però, fa riferimento a quale fosse la "parte data" agli alunni. Potremmo quindi supporre che il solfeggio, essendo la prima composizione "libera", potesse essere totalmente composto dall'allievo, senza alcuna traccia scritta dal maestro.

Le testimonianze riconducibili alla scuola di composizione di Zingarelli evidenziano, quindi, una funzione dei solfeggi diversa da quella tradizionalmente attribuita loro: non solo uno strumento per lo studio del canto ma anche per quello della composizione. La genericità di queste testimonianze, tuttavia, lascia ancora in ombra la precisa natura di questo studio. Dei chiarimenti possono venire da un trattato di metà Ottocento scritto da un maestro di cappella di Montecassino, Giovanni Battista De Vecchis. Allievo di Nicola Zingarelli, De Vecchis lascia nel suo *Compendio di contrappunto della antica e moderna scuola di musica napolitana*²² una preziosa testimonianza di una pratica didattica ormai sul punto di scomparire.

Il trattato di De Vecchis è diviso in due parti. La prima tratta dell'accompagnamento e del contrappunto (libri I-VI) mentre la seconda si divide in tre libri: *Dell'ideale*, *Del modo d'unire la musica alle parole*, *Del modo di strumentare i componimenti musicali*. Il libro che interessa la pratica dei solfeggi è il settimo, il cui titolo (*Dell'ideale*) rimanda alla trattazione circa una "composizione ideale", nome con cui tra Sette e Ottocento veniva designata, in Italia, la composizione libera. In questo libro De Vecchis offre un modello formale per tali composizioni e lo esemplifica esclusivamente in due solfeggi appositamente ideati. Secondo De Vecchis i solfeggi rappresentano «I primi Componimenti musicali, che da tutti i maestri si fanno fare ai Principianti». ²³ La trattazione prosegue

^{21 -} *Ivi*, pp. 145-147.

^{22 -} GIOVANNI BATTISTA DE VECCHIS, *Compendio di contrappunto dell'antica e moderna scuola di musica napoletana*, Napoli, Tipografia Domenico Capasso, 1850.

^{23 -} *Ivi*, p. 31.

rendendo esplicita la funzione didattica dei solfeggi, ritenuti alla stregua della scuola di Zingarelli, come i componimenti più adatti a fare progredire le prime idee musicali. In stretta concordanza con la testimonianza di Florimo, i solfeggi risultano un prezioso strumento didattico atto a educare l'alunno alla composizione di brevi melodie già strutturate in una piccola forma. La descrizione di De Vecchis trova la sua applicazione nella scrittura di un solfeggio, la prima composizione libera scritta dagli allievi del maestro Zingarelli, in stretta concordanza con quanto già affermato da Florimo e Catelani.

I primi Componimenti musicali, che da tutti i Maestri si fanno fare ai Principianti, sono i Solfeggi; l'esercizio dei quali viene proposto, per la ragione che tali componimenti sono più adatti a far progredire gradatamente le prime idee Musicali, e conducono con molta sollecitudine all'acquisto del buon Canto ed espressivo, tanto più che in simili Componimenti, il Compositore è libero nell'adoprare quel canto che più gli aggrada, di tessergli come più gli piace, ed esprimere a suo piacere qualsiasi Affetto; sempre però con la scorta delle regole già descritte, senza le quali non si potrà far mai una Musica grata, e piacevole. 24

Mentre il *Compendio*, stampato a Napoli nel 1850, offre una testimonianza indiretta circa l'impiego del solfeggio nella classe di Zingarelli, una testimonianza coeva e diretta della presenza dei solfeggi negli studi di composizione nella classe di Zingarelli è data dai quaderni di esercitazione degli allievi Francesco Florimo, ²⁵ Nicola Fornasini²⁶ e Angelo Catelani. ²⁷

Ai quaderni di Florimo, Fornasini e Catelani bisogna aggiungere le due raccolte manoscritte di solfeggi di Francesco Rondinella²⁸ e il quaderno con le esercitazioni di Padre Antonio Costantini.²⁹

^{24 -} *Ivi*, p. 31.

^{25 -} Francesco Florimo, Studio di Contrapunto Composto da me Francesco Florimo Sotto la direzione del Sig[no]r D. Nicolò Zingarelli Gran Maestro e Direttore del Real Collegio di Musica di S. Sebastiano, Ms., (I-Nc, 31.1.19).

^{26 -} NICOLA FORNASINI, Studio di Contrapunto dato in luce da Nicola Fornasini Sotto la direzione del celebre Maestro Sig[no]r D. Nicola Zingarelli Direttore del Real Collegio di Musica 1820, ms., (I-Mc, Noseda Th.c.124).

^{27 -} ANGELO CATELANI, Studio fatto sotto la direzione del Maestro Zingarelli. Solfeggi fugati, 3 voll., Ms., (I-MOe, MUS. F.162).

^{28 -} Francesco Rondinella, 23 Solfeggi Per Voce di Soprano del Sig[no]r Francesco Rondinella sotto la direzione di Zingarelli anno 1834, ms., (I-Nc, Solfeggio 423); Id., Otto Solfeggi Per Voce di Soprano Composti Dal M° Francesco Rondinella sotto la direzione di Zingarelli anno 1834, Ms., (I-Nc, Solfeggio 424).

^{29 -} ANTONIO COSTANTINI, Studio di Contropunto fatto Dal Padre Antonio Costantino Min. Conventuale sotto la direzione del Maestro Niccolò Zingarelli, autografo, (I-Baf, Masseangeli MSG - I-COSTANT-MUS.2). Gli stessi esercizi sono contenuti in una copia custodita presso il Fondo Noseda: Id., Studio di Contrapunto fatto Dal Padre Antonio Costantino. Minore Conventuale Sotto la direzione del Maestro Niccolò Zingarelli, Ms., (I-Mc, Noseda Th.c.129).

Presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli è conservato un quaderno di esercizi di composizione appartenuto a Francesco Rondinella, ³⁰ realizzato sempre sotto la supervisione del maestro Zingarelli, in cui però non compare alcun solfeggio. I solfeggi, contenuti nelle due raccolte datate 1834, sarebbero stati composti da Francesco Rondinella successivamente allo *Studio di Contropunto*, terminato nel 1834 come risulta dalla scritta interna, e ne costituirebbero il prosieguo didattico. Anche il quaderno di Padre Antonio Costantini contiene esercizi che, sebbene nel manoscritto non siano intitolati espressamente 'solfeggi' come avviene nelle altre fonti, possono essere comunque ritenuti tali.

Il quaderno di Francesco Florimo, forse uno dei più completi, è costituito, come consuetudine nella tradizione scolastica napoletana, da contrappunti a due e più voci costruiti dapprima sulla cadenza perfetta e successivamente sui moti del basso e sulla scala. Ricco di spiegazioni verbali, l'autografo si apre con la definizione della cadenza, molto probabilmente dettata dal maestro Zingarelli. La cadenza, elemento fondamentale per la buona costruzione dei solfeggi, consiste nel

termine di un periodo, o di una frase. La Cadenza dunque altro non è che il riposo che fa una composizione dalla Dominante, o producente alla Tonica; e siccome questo riposo può essere d'interruzione alla composizione, o di perfetto finimento, si hanno perciò due specie di cadenze, cioè interrota perfetta. L'interrotta ferma per lo più sulla Dominante interrompendo soltanto il pensiero musicale, per poi ricominciarlo di nuovo; e la perfetta da compimento al pezzo; e sebene anticipata da varii accordi di preparazione, poi va sempre a finire col passaggio della Dominante alla Tonica, senza rivolti. 31

I solfeggi per soprano e basso continuo scritti da Florimo sono contenuti all'interno dello *Studio di Contropunto* successivamente ai contrappunti a tre voci con i salti al basso, al termine dei quali compare la scritta: «Fine di tutti i Movimenti: sieguono adesso i solfeggi incominciati al 18 9bre. 1818.»³²

I solfeggi, esercizi che evidentemente insegnavano a comporre una melodia, si distinguono dai precedenti contrappunti innanzitutto per una diversa condotta delle voci: alla voce inferiore, invece del canto dato, è presente il basso continuo, di solito costituito da note ribattute. Un'altra caratteristica che differenzia i solfeggi dai contrappunti è la presenza delle indicazioni di andamento. Florimo compone sessanta solfeggi, presumibilmente in sei mesi, ai quali fa seguire i contrappunti a quattro parti: «Finiti i Solfeggi al 13 Maggio, sieguono adesso la Scala ed i Movimenti a quattro parti, coll'aiuto del Signore». ³³

^{30 -} Francesco Rondinella, Studio di Contropunto di me Francesco Rondinella Incominciato al 15 Febrajo 1832 sotto la direzione del Sig[no]r Zingarelli, Ms., (I-Nc, 83.4.54(1).

^{31 -} Florimo, Studio di Contrapunto cit., c. 2v.

^{32 -} Ivi, c. 89r.

^{33 -} Ivi, c. 119v.

I quaderni di esercizi compilati sotto la supervisione del Maestro rappresentano, quindi, una preziosa testimonianza di come la scrittura di un solfeggio fosse parte integrante della scuola di composizione. Le fonti manoscritte, infatti, soprattutto se interrelate sia con il *Compendio* di De Vecchis che con la testimonianza più tarda di Michele Ruta, rivelano come il solfeggio fosse legato allo studio della "composizione ideale", ossia lo studio della forma libera che in alcuni casi, come quello di Francesco Florimo, inizia con esercizi costituiti da pochissime battute. I quaderni di esercitazione, infatti, ricostruendo anche l'arco temporale – come nel caso di Florimo – in cui i solfeggi sono stati composti, restituiscono agli studiosi una testimonianza diretta dell'iter seguito dagli allievi nella composizione dei solfeggi, dei progressi che venivano fatti solfeggio dopo solfeggio. Gli allievi, quindi, componevano solfeggi riconducibili a tutte le tipologie già individuate nei lavori autografi del Maestro: dai solfeggi di poche battute concordanti con i "solfeggetti" composti dal Maestro, a forme via via più complesse. Le composizioni sono connotate dall'uso del basso continuo, ormai desueto e legato a un repertorio passato. Il basso continuo, presente anche negli esempi di De Vecchis, viene impiegato per educare gli allievi a una corretta formulazione del basso, sul quale costruire, successivamente, un più moderno accompagnamento pianistico. Comporre un solfeggio, come testimoniato da Michele Ruta, ha diversi scopi didattici, tutti legati alla prima formulazione di un pensiero musicale, dallo sviluppo di un pensiero musicale compiuto alla conoscenza della tessitura delle voci, dalle diminuzioni che possono applicarsi al canto alla giusta formulazione del basso.

La presenza nella biblioteca del Conservatorio di Napoli di un notevole numero di appunti autografi del maestro napoletano, se da un lato è da attribuirsi all'esigenza di codificare quelle nozioni che, data l'evoluzione del linguaggio musicale, non potevano più essere tramandate soltanto oralmente, dall'altro è certamente da collegarsi alla nota figura di Francesco Florimo, ³⁴ che con lui ebbe un rapporto diretto e intenso. La volontà dello storiografo napoletano di ricostruire e consegnare alla storia della musica il mito della "scuola musicale napoletana", che proprio in Zingarelli doveva raggiungere il suo culmine, fu certamente uno dei motivi che lo spinse a conservare anche gli appunti, le annotazioni che il maestro dava ai propri alunni. Senza l'intervento di Florimo tale materiale, com'è probabilmente accaduto per i maestri del secolo precedente, sarebbe certamente andato perduto.

Riguardo lo stretto legame con la figura di Zingarelli, Florimo stesso nella celebre *Scuola Musicale di Napoli ed i suoi conservatorii* dichiara:

^{34 -} Allievo quindi di Nicola Zingarelli, ma anche di Giovanni Furno e Giacomo Tritto, Francesco Florimo ha ricoperto la carica di bibliotecario del Conservatorio di Napoli dal 1826 fino al 1888, anno della sua morte.

Sono stato insieme collo Zingarelli per quattordici anni, prima come suo allievo e poscia più lungamente come Archivista dello stesso Collegio, del quale egli era Direttore. Parlavamo spesso della sua vita passata, di modo che difficilmente potrà trovarsi chi meglio di me possa ora discorrere di questo maestro. Potrò errare, ma non potrò esser contraddetto da chi non lo ha trattato da vicino; perché Zingarelli è tale un uomo, che, per giudicarne, bisogna averne avuto intima conoscenza.³⁵

ABSTRACT – In 'San Pietro a Majella' Library (I-Nc) there are numerous notebooks written by Nicola Zingarelli (1752-1837). When he was director of neapolitan 'Real Collegio di Musica', the way of teaching go through a period of crisis because of his methods still based on 18th-century theory of partimento. Therefore Zingarelli was a late witness of a tradition slowly destined to disappear and he probably had to write notions that circulated only orally before. Zingarelli's notebooks testify not only the methods that he applied in his class but also the theory that he have learned from his teachers (Fedele Fenaroli, Francesco Speranza, Pasquale Anfossi and Antonio Sacchini). The presence of a notable number of Zingarelli's notebooks is certainly to connect to the well known figure of Francesco Florimo that was his student and ammirer. Florimo, librarian at the 'Real Collegio', preserved the notes and the annotations that Zingarelli gave to his students because he considered his works the point of arrival of 18th-century's didactic tradition. Otherwise these notebooks would certainly have been lost, as it happened in the preceding century. The numerous exercises contained in the books are listed as solfeggi. Essentially Zingarelli's solfeggi are short compositions for one or more voices, without words, in many different styles. My research analyzes the different styles of Zingarelli's *solfeggi* and explores their didactic uses. In fact this type of exercise was common to all the students of the Conservatory; it wasn't not only for singers, but also for players and composers. For this reason, San Pietro a Majella's sources are heterogeneous; we can individualize solfeggi for singers in the manuscripts called *Scale, salti e solfeggi*, solfeggi for players written according to the neapolitan rule 'chi canta suona' (who can sing, can play) and solfeggi for composers. The way in which the method was taught can be ascertained from the school of Nicola Zingarelli, thanks to the survival of the books of exercises in which his students (Francesco Florimo, but also Francesco Rondinella and Nicola Fornasini), would annotate numerous solfeggi.

^{35 -} FLORIMO, La scuola musicale cit., vol II, p. 406.

Finito di stampare nel 2014 per conto di Claudio Grenzi Editore



l Quaderni del Conservatorio **Umberto Giordano** di Foggia

