



I Quaderni del Conservatorio **Umberto Giordano** di Foggia

4. 2016



Musica

Storia, analisi
e didattica

a cura di
Augusta Dall'Arche
Francesco Di Lernia



IV | I Quaderni del Conservatorio
Umberto Giordano di Foggia

Musica

Storia, analisi e didattica

a cura di
Augusta Dall'Arche
Francesco Di Lernia

IV/2016



Claudio Grenzi Editore



MiUR - AFAM

Ministero dell'Università e della Ricerca
- Alta Formazione Artistica e Musicale



I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia IV / 2016

*Comitato scientifico
del numero IV/2016*

Patrizia Balestra
Lilly Carfagno
Augusta Dall'Arche
Francesco Di Lernia
Agostino Ruscillo

*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

Augusta Dall'Arche
Docente di Pedagogia della musica

Agostino Ruscillo
Docente di Storia della Musica
per Didattica

Concessione alla pubblicazione n. 4/2016,
prot. 2502/28.34.01.10 del 9 settembre 2016,
rilasciata dal Direttore dell'Archivio di Stato
di Foggia.

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://www.facebook.com/ConservatorioGiordanoFoggia)
<https://twitter.com/consfoggia>

ISBN 978-88-8431-658-5

© 2016 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@claudiogrenzieditore.it
www.claudiogrenzieditore.it

In copertina

Paul Klee
Macchina cinguettante

New York, Museum of Modern Art,
acquarello su carta, 1922.

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 30 settembre 2016.

Indice

-
- 7 **Presentazione**
Francesco Di Lernia
 - 9 **La banda musicale di Foggia
dalle origini all'Unità d'Italia**
Grazia Carbonella
 - 29 **Fedora Romazoff: una donna e
tutte le donne**
Agostino Ruscillo
 - 43 **Eclettismo e modernità delle
26 Piccole Sonate di Giuseppe Tartini,
all'incrocio tra musica e poesia**
Alessandro Cazzato
 - 59 **Musica e poesia, una sorellanza
imperfetta. I madrigali di Tasso e
Gesualdo**
Claudia di Corcia
 - 83 **Un approccio analitico alla Sequenza
X per tromba in do (e risonanze di
pianoforte) di Luciano Berio**
Dario Savino Doronzo
Antonio Carretta
 - 93 **Io interpreto, tu interpreti:
incontro-confronto di storie
e progetti interpretativi**
Alessandra Palladino
 - 107 **APPENDICE**
Pubblicazioni a cura dei docenti.
Ultime uscite

Presentazione

Da ben quattro anni il mese di febbraio rappresenta un momento molto importante dell'anno accademico che coincide con la pubblicazione del nuovo volume dei Quaderni del Conservatorio.

Destinato ormai a fare da spartiacque tra il semestre invernale e quello estivo, “Musica, Storia, analisi e didattica” ha il grande merito di costringerci alla riflessione critica di metà percorso prima di riprendere il cammino che porta al conseguimento degli obiettivi programmatici dell'anno.

L'arrivo del volume, per tutto l'Istituto, è quindi una circostanza densa di significati in cui si raccolgono i frutti di un lungo e silente lavoro fatto di intensi scambi di opinioni e di riunioni con il Comitato di redazione con lo scopo precipuo di confezionare il miglior prodotto possibile e stabilire contestualmente le linee programmatiche della nuova pubblicazione.

Il numero quattro dei ‘Quaderni’, riproducendo una formula già sperimentata in passato, contiene una miscellanea di articoli originali di carattere musicologico e divulgativo-musicale realizzati sia da professori del Giordano che da studiosi, studenti ed ex studenti che hanno colto l'occasione della call del Conservatorio per proporre i loro contributi. Con molto piacere riscontro che anche in questa edizione non mancano i saggi dedicati alla storia della musica del territorio, materia sconfinata che meriterebbe ricerche ancora più capillari.

Con l'augurio che il volume incontri il gradimento di quanti vorranno addentrarsi nella lettura del suo contenuto, desidero ringraziare i colleghi del Comitato di redazione e la prof.ssa Augusta Dall'Arche, delegata alla curatela del presente volume, per l'entusiasmo, l'abnegazione e il senso di responsabilità con cui affrontano, insieme al sottoscritto, questa vera e propria missione editoriale.

Francesco Di Lernia
Direttore del Conservatorio

La banda musicale di Foggia dalle origini all'Unità d'Italia

Grazia Carbonella

A lungo trascurato dalle indagini storico-musicologiche, il fenomeno bandistico è stato negli ultimi decenni oggetto di un rinnovato interesse di studio da parte dei ricercatori;¹ tuttavia, nel novero delle ricerche che hanno riguardato le bande del Mezzogiorno, la Capitanata risulta essere stata finora piuttosto trascurata.²

1 - Per una conoscenza del fenomeno bandistico, e delle filarmoniche, sono imprescindibili le pubblicazioni curate dalla Società Filarmonica di Trento, in particolar modo la serie dei Quaderni dell'Archivio, *Accademie e società filarmoniche in Italia. Studi e ricerche*. Sulle bande del Mezzogiorno, cfr. TERESA CHIRICO *Filarmonici in marcia. Bande, scuole di musica e associazionismo musicale in Calabria nell'Ottocento*, Roma, IBIMUS, 2008; EADEM, *Musica e associazioni in Calabria in Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, Atti del Convegno di Studi, (Trento, 1-3 dicembre 1995), a cura di Antonio Carlini, Trento, Provincia Autonoma di Trento-Assessorato alla Cultura - Società Filarmonica di Trento, 1998, pp. 369-388, (*Quaderni dell'Archivio delle società filarmoniche italiane*, 1); EADEM, *Le bande musicali nell'Italia Meridionale. Il contributo di nuovi documenti d'archivio*, in *Al...lumière marciando*, Atti della giornata di Studi sulle Bande musicali (Allumiere, 14 giugno 2013), a cura di Johann Herczog, Roma, Allumiere, 2015, pp. 21-27; LUCIA COSÌ, "Per esser vieppiù utili alla società". *Patti e condizioni per lo stabilimento delle bande popolari nel Salento preunitario (1825-1848)*, in *Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d'Italia*, Atti del Convegno (Corigliano d'Otranto 14-15 ottobre 2011), a cura di Eugenio Imbriani, Lecce, Università del Salento, 2013, pp. 313-360; ELSA MARTINELLI, «*Soave in armonia, bella in arnese*»: la Banda civica di Alezio all'alba dell'Unità d'Italia, Ivi, pp. 361-378; DINKO FABRIS, *Le origini delle bande musicali in terra di Bari*, in *La musica a Bari. Dalle cantorie medievali al Conservatorio Piccinni*, a cura di Dinko Fabris e Marco Renzi, Bari, Levante, 1993, pp. 169-186; più in generale, cfr. ANTONIO CARLINI, *Le bande musicali nell'Italia dell'Ottocento: il modello militare, i rapporti con il teatro e la cultura dell'orchestra negli organici strumentali*, «*Rivista italiana di musicologia*», xxx/1, 1995, pp. 85-133; IDEM, *La banda come strumento di divulgazione musicale per l'Italia dell'Ottocento*, in *Accademie e Società filarmoniche in Italia. Studi e ricerche. Istituzioni, linguaggi e fenomenologie delle pratiche musicali associative fra Otto e Novecento*, a cura di Antonio Carlini, Trento, Società Filarmonica Trento, 2008, pp. 9-18 (*Quaderni dell'Archivio delle società filarmoniche italiane*, 8).

2 - Unica traccia di una pregressa indagine sull'argomento, FRANCESCO CATALANO, *Musica e*

Questo studio intende fare un po' di chiarezza sulle vicende storiche che hanno caratterizzato la presenza della banda nella città di Foggia, qualificandosi come un 'saggio di scavo' nell'ambito di un arco cronologico che dai primi anni dell'Ottocento giunge all'unità d'Italia. L'indagine si è avvalsa prevalentemente dei documenti rinvenuti presso l'Archivio di Stato di Foggia,³ inerenti per lo più alle vicende amministrative, gestionali e di controllo attinenti alla banda e, quindi, afferenti prevalentemente alla sfera della comunicazione formale tra le autorità. A compensare la frammentarietà delle fonti documentarie e l'assenza di periodici sopravvissuti agli eventi bellici relativi al periodo indagato, è risultato prezioso il racconto del *Giornale patrio Villani*,⁴ tra le pochissime fonti di cronaca cittadina superstiti. Nel corso delle ricerche non sono state rinvenute musiche e documenti utili per ricostruire il repertorio eseguito, né per definire con certezza l'organico di cui era composta la banda, per tutto l'arco temporale preso in esame. Tuttavia, non è da escludere che interessanti documenti possano essere localizzati in futuro proprio nella Biblioteca del Conservatorio di Foggia, al termine del suo riordino, con la catalogazione dei fondi storici.

Anticipando sommariamente le conclusioni, è possibile sin da subito evidenziare che le indagini hanno portato alla luce, su un piano di analisi complessiva, una situazione non troppo dissimile da quanto avvenuto nelle altre province del Regno – analoga appare, infatti, la funzione rivestita dalla banda cittadina in relazione alle celebrazioni civili e religiose, simile la sua presenza nei luoghi della piazza e del teatro – mentre su un piano più strettamente localistico, adottando, quindi, una lettura attinente alla microstoria del territorio, i documenti d'archivio hanno rivelato dettagli inediti, relativi in modo particolare al circuito musicale cittadino e alle personalità coinvolte.

Nei primi dell'Ottocento anche a Foggia, come in altre province del Regno, la presenza della banda risulta essere legata all'ambiente militare⁵ e alla presenza delle

società: la banda musicale di Foggia 1838-1878, Tesi di laurea, Università degli Studi di Bari, Facoltà di Sociologia - Istituto dello Spettacolo e Storia della Musica, relatore Emilio Sala, a.a. 1994-1995.

3 - È doveroso il ringraziamento al direttore dell'Archivio di Stato di Foggia, dott. Viviano Iazzetti, e a tutto il personale della Sala studio e della Biblioteca per aver reso agevole la consultazione dei documenti.

4 - Diario famigliare la cui redazione, avviata nel 1797 per mano di Carlo Maria Villani, proseguita dal fratello Andrea Maria e dai suoi figli, Francesco Paolo e Giovanni, copre l'intero Ottocento, per interrompersi nel 1907. Il *Giornale patrio* è stato pubblicato dall'editore Grenzi di Foggia, a cura di Pasquale Di Cicco, fra il 2006 e il 2009, in cinque volumi che coprono il periodo 1801-1860: CARLO MARIA VILLANI, *Il Giornale Patrio*, I (1801-1810); IDEM, *Il Giornale Patrio*, II (1817-1830); CARLO MARIA VILLANI-ANDREA MARIA VILLANI, *Il Giornale Patrio*, III (1831-1840); ANDREA MARIA VILLANI, *Il Giornale Patrio*, IV (1841-1853); IDEM, *Il Giornale Patrio*, V (1854-1860). Per una presentazione del *Giornale patrio* quale fonte preziosa per l'indagine storico-musicologica della città di Foggia mi sia consentito il rinvio a GRAZIA CARBONELLA, *Musica e spettacolo nel Giornale patrio della famiglia Villani (1801-1860)*, «Fonti musicali italiane», XVI, 2011, pp. 143-156.

5 - Per la storia e l'evoluzione della banda musicale al tempo dei Borbone, cfr. ANGELO DE PAOLA,

truppe francesi, di cui è noto l'uso propagandistico della musica.⁶ In questi anni la città ascoltava continuamente le esibizioni delle bande musicali dei vari reggimenti di fanteria e di cavalleria di passaggio in città. Lo stesso *Giornale patrio* riferisce puntualmente la loro presenza, i loro transiti, spesso notturni, per le strade cittadine, riportando anche le impressioni e lo stupore che il loro passaggio suscitava nella popolazione, come nel caso della banda a cavallo giunta in città al seguito di uno squadrone di dragoni.⁷ Foggia era un vero crocevia, spesso affollata di soldati e di ufficiali: la cronaca cittadina del 20 gennaio 1806 riferisce, ad esempio, come la ritirata fosse stata suonata da ben sei bande militari che, nell'insieme, «forma[va]no una chiassosa melodia, ed un colpo d'occhio ai spettatori».⁸ Le bande militari allietavano di frequente i banchetti degli ufficiali francesi, ospitati nelle case 'particolari' della città.⁹

In questi anni Foggia acquisisce le caratteristiche tipiche delle città borghesi del Mezzogiorno, con i consueti elementi architettonici quali la villa, il teatro, la passeggiata neoclassica.¹⁰ Sul piano amministrativo si consolida un ruolo di prevalenza gerarchica sui centri urbani vicini.¹¹ In seguito alla profonda trasformazione dell'amministrazione locale, durante il decennio francese, si configura una nuova classe dirigente, prevalentemente di estrazione borghese.¹² Questa nuova *élite*, composta da una borghesia amministrativa che progressivamente affianca in questo periodo le grandi famiglie foggiane, replicava in periferia costumi e consuetudini della capitale. Per tali ragioni i festeggiamenti – in particolar modo celebrativi del potere, tanto nel periodo francese, quanto in quello borbonico – appaiono sempre accompagnati dalla presenza

La banda musicale nell'esercito borbonico durante il regno di Napoli e della Sicilia, «Studi storico-militari», 2001, pp. 75-258.

6 - Sull'argomento cfr. LUCIO TUFANO, *Costruire la regalità. Feste teatrali e cerimonie con musica a Napoli tra Giuseppe e Gioacchino (1806-1815)*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, a cura di Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2016, pp. 69-153.

7 - «Verso le ore 12 arriva uno squadrone di dragoni a cavallo con un'altra eccellente banda anche a cavallo, che in vero ha fatto senso a chicchessia per vedere un'intiera musica con gran cassa, ed altro tutta su i cavalli». 29 giugno 1803, VILLANI, *Giornale*, I, pp. 78-79.

8 - 20 gennaio 1806, *ivi*, p. 100.

9 - «Questa mattina arriva altra truppa da Lucera in due reggimenti, uno cioè d'infanteria, e l'altro di cavalleria dragoni. L'infanteria porta un'eccellente banda e questa sera suona nella tavola del Generale [Duhesme] in casa Zezza». 28 febbraio 1806, *ivi*, p. 106.

10 - Cfr. ANTONIETTA CARACOZZI, *Luigi Oberty progettista "neoclassico" in Capitanata*, «La Capitanata», xxxv, 1997, pp. 235-243; EADEM, *Luigi Oberty e la diffusione del neoclassicismo dell'Italia meridionale*, Bari, Edipuglia, 1999, p. 121.

11 - Cfr. FRANCO MERCURIO, *Classi dirigenti o ceti dominanti? Breve storia politica di Foggia in Età contemporanea*, Foggia, Grenzi, 2001, p. 38.

12 - Cfr. ROBERTA SASSANO, *Gli amministratori civici a Foggia nel decennio francese*, in *35. Convegno nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia* (San Severo, 15-16 novembre 2014), a cura di Armando Gravina, San Severo, Archeclub, 2015, pp. 326-342: 340-341.

della musica, dall'uso di allestimenti effimeri, dall'impiego di fuochi d'artificio e dal lancio di palloni aerostatici. Dalla capitale del regno giungevano, infatti, precise indicazioni sulla forma e sui modi in cui dovessero essere organizzati i festeggiamenti relativi ai genetliaci e agli onomastici della famiglia reale «non dovendosi trascurare alcuno degli omaggi di attaccamento, di gioia e di riconoscenza pubblica».¹³ Nelle note di spesa dell'amministrazione compaiono, quindi, costantemente voci destinate ai fuochi pirotecnici, all'allestimento dei toselli e all'esecuzione di musica, vocale e strumentale.

In assenza di una banda cittadina, nei primi anni del secolo appare consuetudine, quindi, a Foggia, come altrove, accompagnare con la banda militare i riti religiosi¹⁴ e i festeggiamenti legati alla famiglia reale,¹⁵ quale necessario apporto musicale per connotare con la debita solennità gli eventi celebrativi.

In merito all'organico, sappiamo che una serie di regi decreti emanati intorno al 1816 aveva modificato la compagine strumentale delle bande militari introducendo clarinetti, trombe e tromboni al fianco di corni, serpentoni e flauti, dando così vita ad un *ensemble* di fiati pensato per bilanciare il gruppo delle percussioni, composto dalla gran cassa, dalla cassa rullante, dai piattini e dai cappelli cinesi.¹⁶ Queste, quindi,

13 - Così si legge nella circolare del 7 agosto 1816 del Ministero dell'Interno in cui si davano disposizioni per festeggiare il genetliaco del re Ferdinando IV. Archivio di Stato di Foggia [d'ora in poi ASFg], Intendenza e Governo di Capitanata, Atti, b.[busta] 1617, fasc. [fascicolo] 3. Tanto il governo francese, quanto quello borbonico mostreranno grande attenzione nel definire i programmi dei festeggiamenti ufficiali e altrettanto dettagliati saranno i rapporti inviati al Ministero degli affari interni e a quello della Polizia sul loro esito.

14 - Il *Giornale patrio* riporta fedelmente l'arrivo in città delle truppe. Il 18 marzo del 1810 il diario riferisce: «Questa mattina alle ore 17 è giunto qui il primo battaglione del 2° leggiero fanteria napoletana proveniente da Napoli. Questo reggimento si porta intieramente in Puglia per rilevare il 101. francese, che deve partire per [la] Calabria. Il suddetto battaglione ha fatto un'entrata magnifica con una banda sorprendente. [...] Questa mattina [21 marzo] si è fatta la solita processione, che da S. Giovanni si porta la Madonna in chiesa. Ha preceduto detta processione l'intiera banda militare, ed ha formato una gala magnifica ed un chiassoso spettacolo. [...] Ricorrendo oggi [25 marzo] la nascita del Re e della Regina, nostri augusti sovrani, tutte le autorità civili e militari colla solita pompa e seguito si sono portati nella basilica, ove si è cantata una solenne messa, e *Te Deum* coll'assistenza di Monsignore, e gran truppa sotto le armi. La banda militare ha preceduto il corteeggio, ed ha formato una gala, ed un colpo d'occhio maggiore del solito». 18, 21, 25 marzo 1810, VILLANI, *Giornale*, I, p. 210, 211.

15 - In occasione dei festeggiamenti per l'onomastico del Re «tanto le autorità civili che militari si son portate in chiesa, ove dopo essersi cantata la messa si è intonato il *Te Deum*. Tutta la funzione è stata ravvivata dal suono della piacevole banda del 2° reggimento, i di cui granatieri han formate due linee in chiesa, e tutto il resto del reggimento, unito alla cavalleria nella strada fino al palazzo dell'Intendenza». 19 marzo 1807, ivi, p. 153.

16 - Cfr. ANNELY ZENI, *Le bande musicali in Italia*, in *Accademie e società filarmoniche in Italia. Studi e ricerche. Istituzioni, linguaggi e fenomenologie delle pratiche musicali associative fra Otto e*

in linea di massima dovevano essere le sonorità che la popolazione ascoltava per le strade, le piazze e in chiesa nei primi anni del secolo.

Il primo accenno ad un piccolo organico musicale cittadino appare citato nelle cronache per allietare la corsa dei cavalli in occasione del genetliaco di Francesco I, il 19 agosto 1827: si trattava in realtà di un gruppo di professori di musica della città, organizzato in poche ore e voluto dal Sindaco, probabilmente musicisti dell'orchestra del teatro.¹⁷ L'anno successivo una formazione bandistica risulta impegnata il 5 e il 6 luglio 1828 per festeggiare il genetliaco della regina Maria Clementina:

[...] la banda appositamente formata e vestita di uniforme pel servizio della villa in tutte le domeniche, ha dato questa sera de' primi saggi di sue musiche avanti il palazzo dell'Intendente e per varie strade della città, non che avanti la basilica ove alla porta della detta si erge, giusta il solito, il torello della Maestà Loro.¹⁸

In questa occasione il gruppo di musicisti accompagnò anche l'inaugurazione della fontana nella villa cittadina. Dai documenti d'archivio apprendiamo che per questo servizio musicale l'amministrazione spese 10 ducati¹⁹ per un gruppo di 18 suonatori diretti dal violinista Enrico Roselli.²⁰ Il racconto del *Giornale patrio* riferisce, per gli anni seguenti, la presenza di bande chiamate dai paesi della provincia per accompagnare le festività religiose, le autorità cittadine nelle processioni, per allietare le serate in piazza, alternandosi, a volte, all'orchestra del teatro.²¹

Novecento, a cura di Antonio Carlini, Trento, Società Filarmonica Trento, 2008, pp. 259-291: 271 (*Quaderni dell'Archivio delle società filarmoniche italiane*, 8).

17 - Manca, purtroppo, uno studio sull'orchestra impiegata durante le stagioni del Teatro Ferdinando che possa confermare questa ipotesi. La cronaca così riferisce: «Alle 6 ha avuto luogo la corsa de' cavalli al solito torneo fuori la villa, ove il concorso immenso di numerose vetture e popolo formavano il più bel colpo d'occhio che immaginar si potesse. Rallegrava maggiormente lo spettacolo una piccola banda composta da' nostri professori di musica che, formatasi in poche ore a cura del Sindaco e di zelanti cittadini, ha dato maggior lustro alla festa e massimo piacere a quest'ottimo Intendente, impegnato sempre a formare il maggior lustro del paese». 19 agosto 1827, VILLANI, *Giornale*, II, p. 278.

18 - 5 luglio 1828, *ivi*, p. 314.

19 - ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Affari comunali, s. II, b. 363, fasc. 672.

20 - ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Affari comunali, s. II, b. 362, fasc. 635. Tipo litigioso, spesso multato per porto d'armi o per ritardi alle prove, in competizione con Giovanni Zobel, primo violino del teatro. È probabile che in questa occasione siano stati utilizzati proprio i musicisti dell'orchestra del Teatro Ferdinando, inaugurato solamente da qualche mese, il precedente 10 maggio 1828.

21 - Risultano regolarmente presenti a Foggia in queste occasioni la banda di Biccari, Barletta, Cerignola, Ascoli, Orsara, Molfetta, Bovino, Troia, la fanfara di Castelluccio Valmaggiore, oltre alla Banda di Giovinazzo. Dal 1857 anche il locale Orfanotrofio Maria Cristina avrà la sua banda, diretta dal maestro Gaetano Zobel, figlio di Giovanni, preferito a Gaetano Romeo, professore di clarino, che si era pur offerto tempestivamente sin dal 1842 per essere nominato maestro e direttore della banda musicale dell'orfanotrofio, appena fosse terminata la costruzione dell'edificio. ASFg, Intendenza e Governo di Capitanata, Atti, b. 58.

Bisognerà attendere ancora alcuni anni affinché, con una certa enfasi e prolissità, rispetto al consueto stile stringato ed essenziale che contraddistingue la cronaca di questo diario, il *Giornale patrio* riferisca la notizia della nascita della banda cittadina. Era il 31 dicembre 1838:

Mancava Foggia di una banda musicale, di cui se ne è avuto sempre un pensiero di organizzarla, ma non si è mai riuscito, ed era veramente dispiacevole che dovevasi, nelle circostanze in cui bisognava tal musica, ricorrere a' paesi vicini per goderne. Finalmente il tempo è giunto di possederla nella propria città con giubilo generale di questa popolazione. [...] La banda dunque è composta da 52 individui, tutti giovanotti e ragazzi foggiani che, privi assolutamente di conoscenza musicale, han dato pruova in pochi giorni di sublime talento sotto le lezioni, a cura del maestro signor Luigi Padalino da Napoli, professore di tromba a chiave, che trovandosi qui di passaggio si è volontariamente esibito all'istruzione di questi giovani colla promessa di organizzare la detta banda in pochi mesi, come del già è riuscito.²²

In origine le spese per l'acquisto degli strumenti e degli spartiti furono coperte con fondi di sottoscrizioni volontarie da parte di un gruppo di cittadini foggiani e grazie all'azione di due deputati, Federico del Conte ed Enrico Figliolia, che con l'autorizzazione dell'intendente Gaetano Lotti, si occuperanno della sua prima organizzazione. Quando i fondi non saranno più sufficienti verrà richiesto alle autorità locali un sussidio stabile per compensare un direttore per la durata di cinque anni. Al 1839 risale, infatti, una richiesta indirizzata all'Intendente di Capitanata per una sovvenzione di venti ducati mensili a sostegno della banda cittadina che si dichiara essere composta da circa cinquanta «giovanelli ben intenzionati alla musica». In realtà, l'approvazione ministeriale nello stato di variazione comunale per la cifra di duecentoquaranta ducati annui, di cui centottanta da spendere come mensile per il capobanda e i restanti sessanta per le spese di affitto «della scuola e per le carte di musica» giungerà solo nel 1844; fino a quella data i fondi necessari saranno erogati come mandati, direttamente dalla cassa comunale.²³

Dopo pochi mesi dal suo atto di nascita, la banda mostrò di essere già in grado di esibirsi in pubblico, con grande soddisfazione dell'amministrazione e della cittadinanza. Nella cronaca del mese di febbraio del 1839 così si legge:

Il pubblico di Foggia, che non aveva fin'ora intesi che concerti privati della nostra nascente banda chiusa nella casa delle lezioni, che appositamente si tiene in fitto, à avuto oggi la soddisfazione di sentirla e vederla sullo spianato della villa, ove que' giovanotti che la compongono, marciando militarmente e suonando, han dato

22 - 31 dicembre 1838, VILLANI, *Giornale*, III, p. 408. Dai documenti d'archivio risulta che la banda fu «installata fin dal 1834 ed autorizzata ministerialmente in Maggio del 1838». ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di polizia, s. II, b. 265, fasc. 7029.

23 - Documenti relativi alla banda nel periodo compreso tra il 1839 al 1844 sono conservati in ASFg, Intendenza di Capitanata, Affari comunali, s. I, b. 187, fasc. 1327.

quell'inaspettato segno di arte e valore, fra una popolazione immensa accorsa per curiosità e contento, e che mai ne avrebbe atteso così precoce risultato! [...] Questa sera [28 febbraio] la nostra novella banda à voluto complimentare l'Intendente [Lotti] pel suo felice ritorno, e farsi per la prima volta sentire da questo suo protettore sotto i balconi del real palazzo, che con sorpresa e piacere à inteso i suoi concenti, eseguiti a perfezione, e non corrispondenti a' pochi mesi di sua organizzazione. Di là si è portata a suonare sotto le case de' due deputati del Conte e Figliolia da dove si è ritirata fra una folla di popolo gioiente che l'accompagnava, e che per la prima volta l'à goduta nell'interno della città.²⁴

Il *Giornale patrio* documenta la sua regolare attività nei festeggiamenti per le ricorrenze della famiglia reale, il primo giorno dell'anno e per accompagnare la processione della Madonna dell'Iconovetere il 22 marzo²⁵ fino al 1840 quando, dai documenti d'archivio, apprendiamo che l'amministrazione si occupò della sua riorganizzazione. Il 10 luglio dello stesso anno, Emanuele Krakamp «professore di flauto di Palermo e dimorante in città» inoltrava all'intendente di Capitanata una supplica, manifestando la sua disponibilità nel caso in cui l'amministrazione avesse inteso riordinare la banda «che trovasi dismessa col piazzarlo per Capobanda», impegnandosi a istruire 36 alunni, a «dare due pezzi di musica al mese all'uso delle bande e qualche altro se sarà richiesto dal sig. Intendente», a suonare il giovedì e la domenica in villa, e durante tutte le festività civili, rimettendosi, per il compenso, alla volontà dell'Intendente «essendo la fatica immensa che dovrà fare». ²⁶ [fig. 1a, b, c] Le aspettative dell'amministrazione erano molte, anche perché in questi primi anni di vita la banda aveva accumulato forti debiti, ragione per cui il progetto di riorganizzazione prevedeva un autofinanziamento dei bandisti e una sottoscrizione cittadina finalizzati all'acquisto di strumenti nuovi o per riscattare quelli esistenti, di proprietà di Del Conte, creditore nei confronti della banda. Dall'elenco degli strumenti presenti nella sede della banda, stilato per la vendita all'asta, è possibile conoscere sommariamente l'organico di questi anni.²⁷

24 - 24, 28 febbraio 1839, VILLANI, *Giornale*, III, p. 415, 416.

25 - In occasione dei festeggiamenti per l'Assunzione di Maria sarà chiamata anche la banda di Giovinazzo. Il 15 agosto 1839 i festeggiamenti videro impegnate in chiesa per la messa solenne le voci del teatro ed eseguiti brani per violino dell'abate Donato Iammarino. In serata il programma prevedeva corsa di cavalli, lancio di palloni. «Tutto ciò animato sempre dalle bande musicali che, oltre il continuo giro per la città, intrattenevano quindi il pubblico con due orchestre [...], siti uno nella detta piazza del Teatro, e l'altro in quella del largo Gesù Maria». 15 agosto 1839, ivi, p. 440.

26 - ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di polizia, s. I, b. 116, fasc. 1351.

27 - Nell'elenco degli strumenti sono presenti dieci clarini, un quartino, un terzino, un ottavino, dieci trombe, un biucolo, quattro corni, sei tromboni, cinque oficleidi, due fagotti, una grancassa, due paia di piattini, due cappelli cinesi, un tamburo d'ottone, un rullante. Per la valutazione dello stato degli strumenti saranno consultati Gaetano Romeo, Salvatore Sedelmayer e Raffaele Zobel, componenti dell'orchestra del teatro. Il progetto di riorganizzazione prevedeva un organico di 35 elementi, cinque dei quali della bassa banda. Ivi.

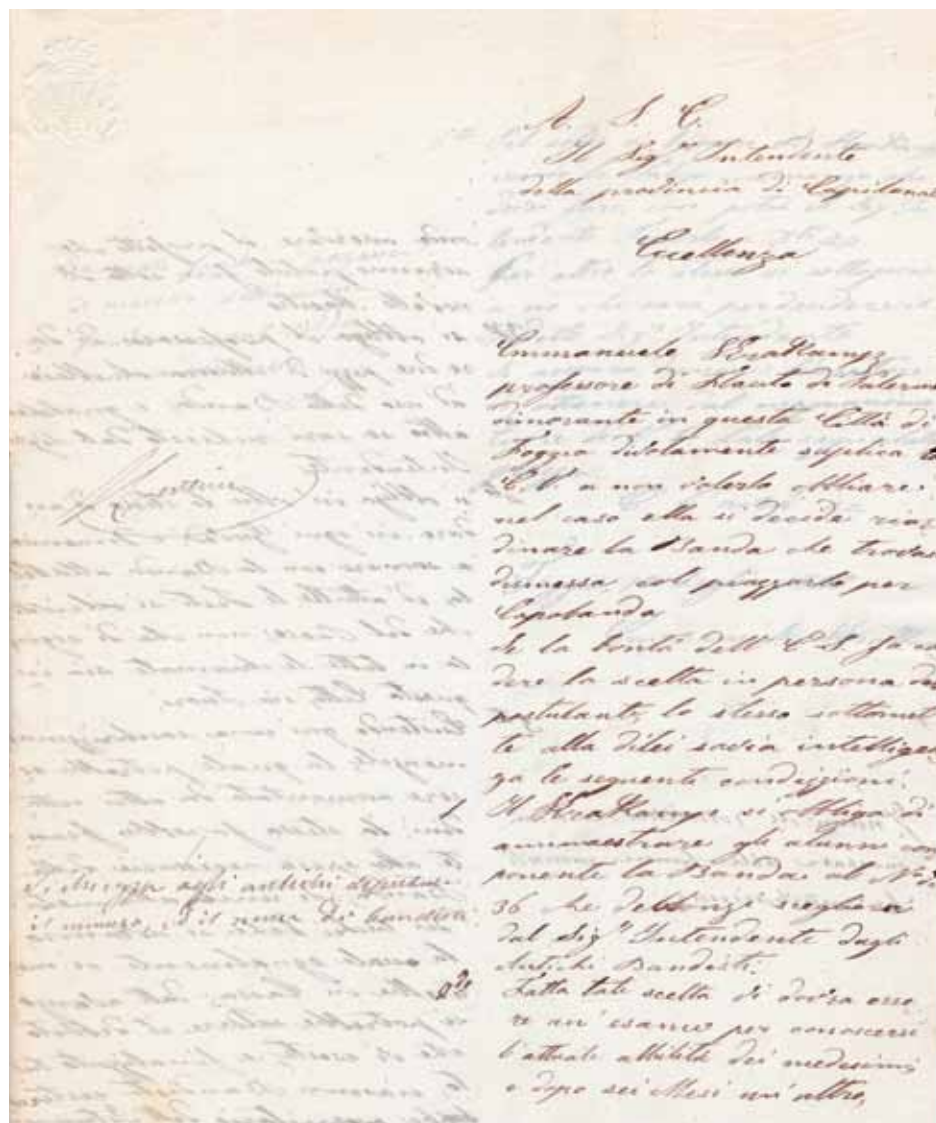
Dalla corrispondenza conservata agli atti si legge che Krakamp cominciò a seguire la banda cittadina con un compenso di 15 ducati mensili fino al mese di novembre senza «alcuna scrittura di convenzione» con l'amministrazione e che quando, qualche tempo dopo, chiese un aumento del compenso a venti ducati, sollecitando un impegno formale, non ebbe riscontro positivo: la Deputazione non si dichiarava certa delle reali qualità del maestro, poiché la banda non era ancora in grado di esibirsi in pubblico. Si ha l'impressione che le richieste di Krakamp fossero considerate eccessivamente pressanti, tanto che di lì a poco gli stessi Deputati caldeggeranno all'Intendente la candidatura di Sergio Pansini, «di sperimentata morale e di ottima abilità», già maestro di musica in un Ospizio.²⁸ I documenti conservati nel fascicolo lasciano intendere che lo scontro tra i Deputati della banda ed Emanuele Krakamp fu piuttosto acceso: nel valutare altre candidature all'incarico, infatti, i Deputati così scrivevano all'Intendente: «noi non vogliamo avventurarci nuovamente in una intrapresa [impresa] di cui l'esito è dubbioso e forse anco inutile [...] è in noi dispiacente la ricordanza di quanto avvenuto non à guari col sig. Krakamps [!]. L'economia della città, evidentemente, non consentiva di spendere più di quindici ducati al mese per il direttore della banda cittadina, che il Pansini accettò facilmente. «Noi abbiām d'uopo per la nostra Banda di un maestro di sperimentata morale e di somma abilità – proseguivano i Deputati, sostenendo la candidatura di Pansini – onde riuscire onorevolmente in tale esito, e render paga la pubblica aspettazione. Per un capoluogo di Provincia non soffresi mediocrità».²⁹ Queste parole ci consentono di formulare qualche ipotesi più ardita in merito alla scelta operata dalla Deputazione. Krakamp era giunto in città direttamente da Corfù, dove era stato capobanda;³⁰ vicino agli ambienti liberali e fiero sostenitore degli ideali risorgimentali, non poteva essere ben visto dalle autorità locali, in una città, come Foggia, sottoposta ad uno stretto controllo della polizia.³¹ Lasciata la città,

28 - Non è chiaro, tuttavia, a quale istituto le carte facciano riferimento, poiché solo nel 1847 Pansini risulta docente di musica nell'Ospizio di Giovinazzo. Figlio di Giuseppe Pansini, primo direttore della scuola musicale istituita nel Real Ospizio di Giovinazzo sin dal 1819, gli subentrerà nella carica di docente presso lo stesso istituto, incarico dal quale venne destituito presto per ragioni politiche, per essere poi reintegrato dopo l'unità d'Italia. Suo padre era affiliato alla Carboneria, maestro della setta degli Spartani della Peucezia che raccoglieva adepti in Terra di Bari. Cfr. ANNA CATINO, *La scuola di musica e la banda musicale del Reale Ospizio di Giovinazzo*, Giovinazzo, Assessorato alla cultura, stampa 2007, pp. 43-44.

29 - ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di polizia, s. I, b. 116, fasc. 1351.

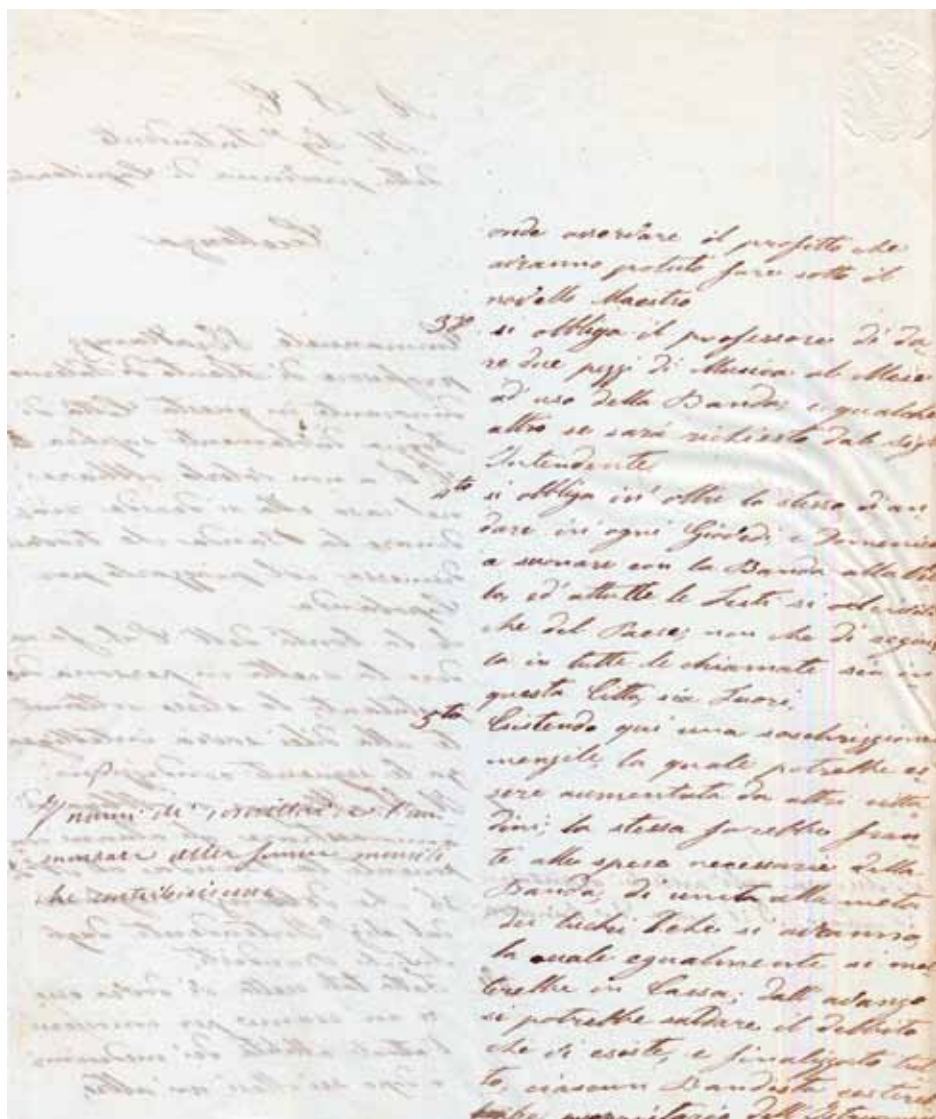
30 - Cfr. CARLO SCHMIDL, «Krakamp Emanuele», in *Dizionario universale dei musicisti*, vol. 1, Milano, Casa editrice Sonzogno, 1926-1929, pp. 783-784.

31 - Il livello di attenzione degli organi di controllo era molto alto: risaliva, infatti, all'anno precedente una segnalazione anonima inviata al Re e al Ministro della Polizia di Napoli in cui si denunciava la pericolosità delle bande musicali per la stabilità del regno, da cui prese avvio una capillare indagine in tutte le province, tesa ad appurare l'integrità morale dei bandisti. Era forte il timore che le riunioni musicali potessero in realtà nascondere attività cospiratrici di società segrete, anche per la



1a. Supplica indirizzata all'Intendente di Capitanata da Emanuele Krakamp il 10 luglio 1840.

ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di polizia, s. i, b. 116, fasc. 1351, per gentile concessione.



Da quale fondi si pagavano
 il maestro dell' antica
 banda, e qual soldo
 mensile riceveva?

6^{to} Del soldo a fissarsi al *Stanz*
 avendo la *Felice* immenza che
 dove pure, così potrà il *Sig. In-*
tendente fissarlo a 25.00.
 Per altro lo stesso si sottopone
 a ciò che sarà per decidere il
Stretto Sig. Intendente
 di assicura dunque l'osatore
 di ottenere dal magnanimo
 cuore di V. E. tale segnalata
 grazia.

E l'acrà ec

Foggia 10 Luglio 1840

Umanuele Stralman

Krakamp sarà primo flauto nell'orchestra del conte di Siracusa, Leopoldo di Borbone, fratello del re Ferdinando II, di simpatie liberali, dilettante di musica e mecenate.³² La sua presenza a Foggia nel 1840 è un dato inedito nella biografia di questo musicista, ricordato, tra l'altro, per essere stato il primo sostenitore in Italia del flauto cilindrico alla *Böhm*.³³

Con la direzione di Sergio Pansini, quindi, la banda allietò per alcuni anni i cittadini foggiani, accompagnando festeggiamenti civili e religiosi.³⁴ La questione delle bande musicali, intanto, continuava ad essere motivo di preoccupazione nella capitale, tanto che l'anno seguente, con apposito regolamento, il Ministero e la Reale Segreteria di Stato della Polizia Generale disciplinarono l'organizzazione di tutte le bande musicali del regno. Il regolamento del 22 aprile 1841, infatti, stabiliva che tutti i componenti delle bande di età superiore ai 21 anni dovessero far parte della Guardia Urbana cittadina e che fossero muniti di una patente, da rinnovarsi ogni anno, in cui annotare il nome, l'età e la professione. Ogni spostamento della banda da un comune all'altro doveva essere sempre autorizzato dal funzionario di polizia locale e i componenti avevano l'obbligo di indossare la divisa, secondo il modello approvato dall'Intendenza della Provincia di appartenenza.³⁵ Fino a questa data le bande musicali erano state disciplinate dallo stesso ordinamento previsto per le

provenienza dei bandisti, legati ai ceti artigiani e ai ranghi militari più bassi, ambienti in cui gli ideali della Carboneria erano più diffusi. Cfr. CHIARA TRARA GENOINO, *I suonatori popolari nelle pandette della polizia del Regno Borbonico*, «Musica / Realtà», x/28, 1989, pp. 89-108: 90.

32 - Resterà al seguito del conte Leopoldo fino al 1848. Lasciata Foggia, si stabilì nel 1841 a Napoli, dove Saverio Mercadante, direttore del Conservatorio S. Pietro a Majella, lo nominò ispettore delle classi esterne dell'istituto. Costretto a lasciare l'Italia nel 1848, per ragioni politiche, ritornerà in patria dopo l'unità. Nel 1862 fonderà nella città partenopea la Società del Quartetto che solo un anno dopo sarà sciolta, conflueno le attività musicali nel Circolo Bonamici. In questi anni Krakamp risulta impegnato attivamente nel vivace ambiente cameristico napoletano con Gaetano Ciandelli, Salvatore Pappalardo e Paolo Rotondo. Non è da escludere che queste frequenti attività musicali fossero, in realtà, occasioni per coprire incontri clandestini di simpatizzanti liberali. Cfr. *Prima e dopo Cavour: la musica tra Stato Sabaudo e Italia Unita (1848-1870)*. Atti del Convegno internazionale (Napoli 11-12 novembre 2011), a cura di Enrico Careri ed Enrica Donisi, Napoli, ClioPress, 2015, pp. 91, 109-112, 113; MARIATERESA DELLABORRA, «Krakamp Emanuele», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, [2004], pp. 765-767. Il suo interesse per le bande, maturato sin da ragazzo in ambiente familiare, confluirà nella pubblicazione del *Progetto per la riorganizzazione delle musiche militari del Regno d'Italia*, stampato a Napoli dalla Tipografia di Luigi Gargiulo nel 1863; in merito, cfr. A. CARLINI, *Le bande musicali*, cit., pp. 128-129.

33 - Cfr. GIANNI LAZZARI, *Il flauto traverso. Storia, tecnica, acustica*, Torino, EDT, 2003, p. 166.

34 - Qualche anno dopo, tuttavia, il compenso corrisposto al maestro Pansini sarà aumentato a venti ducati: risulta, infatti, che per il 1845 l'amministrazione verserà al direttore di banda 240 ducati annui. ASFg, Intendenza di Capitanata, Affari comunali, s. I, b. 189, fasc. 1464.

35 - Queste disposizioni furono recepite dall'intendente di Capitanata Lotti il successivo 6 maggio. ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di polizia, s. II, b. 465, fasc. 138.

guardie urbane, emanate con decreto del 24 novembre 1827. Si inasprivano quindi i controlli e ancor più pressanti, come vedremo negli anni seguenti, saranno le richieste di informazioni sulle qualità morali dei componenti della banda e sulla loro condotta, indirizzate all'Intendenza di Capitanata dal governo centrale. Il 14 luglio dello stesso anno un regolamento esclusivo per la banda di Foggia, approvato dall'intendente Lotti e sottoscritto dalla Deputazione della banda musicale - composta da Francesco Gabaldi e da Giovanni Del Sordo - e dai bandisti, ne disciplinava l'organizzazione nel dettaglio. Gli accordi tra le parti prevedevano che la spesa iniziale per le uniformi dei trenta componenti della banda fosse anticipata dalla Deputazione che avrebbe incassato metà dei guadagni maturati dai servizi musicali fino al completo indennizzo, mentre la restante parte sarebbe stata divisa tra i componenti e utilizzata per far fronte alle spese; i bandisti si impegnavano a rimanere nella banda per cinque anni, non potevano allontanarsi dal Comune senza autorizzazione, erano subordinati alla Deputazione e al direttore, che avevano facoltà di imporre multe, fino a un massimo di due carlini.³⁶

Le cronache di questi anni continuano a documentare la regolare attività della banda a sostegno dei festeggiamenti cittadini, civili e religiosi, spesso affiancata da altre formazioni bandistiche, provenienti dai comuni limitrofi. Per i festeggiamenti dell'Assunta nel mese di agosto del 1840 e del 1841, ad esempio, venne chiamata la banda dell'ospizio di Giovinazzo. I contatti tra le amministrazioni - quella di Foggia e quella dell'Ospizio - come già accennato, porteranno nel 1840 alla nomina di Pansini, preferito a Krakamp. In occasione dei festeggiamenti del 1841, invece, l'amministrazione, approfittando della presenza in città di Giuseppe Castagna,³⁷ commissionò «una macchina elegantemente illuminata nel largo del Real Palazzo, dentro la quale la banda foggiana faceva eco al giubilo comune. L'altra banda dell'orfanotrofio di Giovinazzo girava frattanto per le strade, ridestando per esse la gioia medesima».³⁸ I documenti d'archivio lasciano intendere che Pansini fosse ben spalleggiato dall'amministrazione cittadina a tal punto da avviare una trattativa per estromettere dalla direzione dei servizi musicali in chiesa perfino il maestro di cappella, Giovanni Giuseppe Nigri, in occasione della festa della Madonna dell'Assunta del 1842. Sarà necessaria tutta la diplomazia del sindaco Barone e dell'Intendente

36 - ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di polizia, s. I, b. 116, fasc. 1351.

37 - Allievo del Nicolini, scenografo del teatro del Fondo e del S. Carlo di Napoli, Giuseppe Castagna era impegnato in alcuni lavori al Teatro Ferdinando, presso il quale lavorerà periodicamente fino al 1860. Il Castagna era stato segnalato all'intendente di Capitanata direttamente dal Ministero dell'Interno cui l'artista si era proposto poiché aveva già lavorato per i teatri della Casa reale. Appellandosi ai Decreti reali del 1856 e del 1857, chiedeva di essere impiegato per lavori analoghi anche negli altri teatri del Regno. ASFg, Intendenza di Capitanata, Affari comunali, s. II, b. 429, fasc. 3888.

38 - 14 agosto 1841, VILLANI, *Giornale*, IV, pp. 45-46.

Lotti per ristabilire gli equilibri tra le parti.³⁹ Le vicende di questi anni confermano la forte ascendenza esercitata dalla scuola di musica dell'Ospizio di Giovinazzo non solo sulla città di Foggia, ma sull'intera provincia. Fino all'unità d'Italia, infatti, molte bande pugliesi risultano formate o dirette da allievi della scuola di questo istituto,⁴⁰ in analogia con quanto accadeva in altre regioni del Regno dove, secondo le disposizioni del decreto del 1818 emanato da Ferdinando di Borbone, erano stati istituiti stabilimenti pubblici per accogliere orfani e bambini abbandonati, attivando nel loro interno scuole di musica⁴¹ per la formazione di giovani strumentisti da assorbire nelle fila delle bande militari del regno.⁴² Già noti alla città di Foggia, i progetti della banda dell'Orfanotrofio di Giovinazzo si erano esibiti anche nel 1823, quando, di ritorno da Lucera - dove erano stati chiamati dal colonnello Del Carretto per accompagnare un'azione militare simulata «con tutta la truppa di fanteria, cavalleria, gendarmeria, e squadriglia riunita da diversi punti della provincia», organizzata per celebrare l'onomastico del Re - si erano esibiti in città. Il diario così riferisce:

La banda de' proietti di Giovinazzo, essendo questa sera [31 maggio 1823] qui di passaggio, che di [da] Lucera si ritira al suo ospizio, ha eseguito diversi concerti in vari punti della nostra città, e finalmente si è intrattenuta nel palazzo dell'Intendente fino alle 11 della notte, eseguendo i migliori pezzi di musica alla presenza dell'Intendente e di una moltitudine di spettatori. Quest'Intendente non ha potuto fare a mano di lodare lo zelo e attività del direttore di quell'insigne stabilimento, signor don Vincenzo [...] che personalmente si è qui condotto in accompagnamento de' suoi alunni, gentilmente complimentati dal suddetto signor Intendente al termine delle loro musiche.⁴³

In merito all'uniforme utilizzata dalla banda, è noto che il 2 aprile 1853 con Ministero della Guerra veniva approvato il modello di uniforme ad uso di tutte le bande musicali paesane del Regno di Napoli; prontamente, qualche giorno dopo, il Comando delle Armi inviava all'Intendente Raffaele Guerra il figurino dell'uniforme e la relativa descrizione; si trattava di una:

Uniforme blue con collaretto e passamaneria rossi, bottoni di metallo bianco, cappello tondo con una falda alzata e piume bianche a forma di salice, calzoni bianchi,

39 - ASFg, Intendenza di Capitanata, Affari comunali, s. II, b. 389, fasc. 2003.

40 - Cfr. MICHELE BELLUCCI LA SALANDRA, *La secolare scuola musicale dell'istituto Vittorio Emanuele II di Giovinazzo*, «Risveglio bandistico», XVII/6, 1962, pp. 8-9.

41 - Sugli orfanotrofi di Salerno e di Reggio Calabria, cfr. LUCA AVERSANO, *La scuola di musica dell'Orfanotrofio provinciale di Salerno nel XIX secolo*, in *Accademie e società filarmoniche in Italia*, a cura di Antonio Carlini, Trento, Società Filarmonica Trento, 2003, pp. 9-55 (*Quaderni dell'Archivio delle società filarmoniche italiane*, 4); TERESA CHIRICO, *La scuola di musica del Real Orfanotrofio provinciale di Reggio Calabria e le istituzioni musicali napoletane*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXII/3, 1988, pp. 462-491.

42 - Cfr. A. DE PAOLA, *La banda musicale*, cit. p. 147; A. CARLINI, *Le bande musicali*, cit., p. 87.

43 - 31 maggio 1823, VILLANI, *Giornale*, II, p. 118.

o blu, secondo le stagioni, mezze spilline e cangiarro⁴⁴ ai sensi della Circolare del Ministero dell'Interno del 16 Febbraio 1841.

La fascia di cuoio del cappello avrebbe riportata la relativa Provincia di appartenenza [fig. 2].⁴⁵



2. Figurino dell'uniforme della banda musicale, approvato con Ministeriale del 2 aprile 1853.

ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di polizia, s. ii, b. 265, fasc. 7029, per gentile concessione.

In questa occasione il capitano comandante la Guardia di Pubblica Sicurezza, Antonio Rizzuti, diede disposizioni per raccogliere informazioni e stilare un quadro statistico delle bande musicali autorizzate esistenti nella provincia di Capitanata «onde evitare dei pagani raccolti in bande musicali [che] percorrono i paesi di questa ed altre Provincie ed anche questa Capitale, in occasione di feste religiose ed altre, vestendo abusivamente divisa, e cingendo armi», come segnalato dal Comando generale delle armi. Il fascicolo, particolarmente corposo e ricco di informazioni, ci consente di avere un quadro generale della situazione. Emerge, quindi, che nel 1852 nella provincia di Capitanata esistessero 12 bande musicali: rispettivamente delle città di Foggia, Cerignola, Vieste, Lucera, Roseto, S. Bartolomeo, Sannicandro, San Marco La Catola, Bovino, Panni, Troia, Orsara. La statistica riportata nei documenti d'archivio indica, per ciascuna banda, l'anno di approvazione, il nome e il cognome dei bandisti, la loro

⁴⁴ - Sorta di pugnale di lama larga alla base, in uso presso i Turchi.

⁴⁵ - ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di Polizia, s. ii, b. 265, fasc. 7029.

età, il mestiere e le note sulle qualità morali. La più antica risulta essere quella di Roseto, istituita intorno al 1750 e autorizzata nel 1840.⁴⁶

Dai documenti sembra che dopo Sergio Pansini la banda non abbia avuto più un direttore stabile, retribuito regolarmente dall'amministrazione. Il 5 luglio del 1852, infatti, il sindaco Barone scriveva all'Intendente chiedendo una gratificazione per Antonio Breazzano, direttore della banda cittadina, che «da molto tempo presta la di lui opera nell'insegnare e comporre pezzi musicali a giovani che fan parte della banda stessa, senza ricevere da questo Comune alcun compenso». Non potendo l'amministrazione provvedere ad un «mensile assegnamento verrà corrisposto un compenso per una volta sola di quaranta ducati».⁴⁷

Scorrendo la cronaca, prosegue ancora per gli anni successivi l'attività della banda a sostegno degli eventi cittadini, come per il pranzo di etichetta organizzato in onore del Conte Leopoldo, fratello di Ferdinando II, di passaggio in città per imbarcarsi a Manfredonia e recarsi a Vienna,⁴⁸ ma in linea di massima sono pochi i riferimenti diaristici e i documenti d'archivio utili per ricostruire la storia e la sua attività nel dettaglio. L'ultima notizia relativa alla banda cittadina riportata dal *Giornale patrio* risale al 20 agosto 1860, quando, di ritorno dal comune di San Marco, dove si era recata per celebrare la festa di Santa Maria del Carmine, attraversando il comune di San Giovanni Rotondo, viene presa a sassate per avere sventolato la bandiera tricolore.⁴⁹

Da questa breve ricostruzione è possibile formulare alcune considerazioni conclusive. Appare evidente che la banda cittadina sia stata istituita a Foggia per iniziativa del ceto borghese, lo stesso che aveva fortemente voluto la costruzione di un teatro in

46 - ASFG, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di polizia, ivi.

47 - ASFG, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Affari comunali, s. II, b. 409, fasc. 2881. Il suo nome compare come capo banda anche per l'anno successivo. In questo periodo la banda risulta composta da 23 elementi: Antonio Breazzano, capobanda (31 anni, musicante), Carlo Breazzano, ottavino (20 anni, orefice), Giovanni Romeo, clarino (24 anni, musicante), Paolo Consagro, clarino (28 anni, pittore), Gennaro De Caro, clarino (32 anni, scribente), Vincenzo Mosca, corno da caccia (32 anni, musicante), Pasquale Polidoro, corno da caccia (25 anni, sensale), Nicola Casati, trombone (30 anni, scribente), Vincenzo Barisano, bombardino (29 anni, scribente), Antonio de Biase, grancassa (28 anni, calzolaio), Giacomo Stella, piattini (36 anni, ferraro), A. Polidoro, [oficleide?] (31 anni, pittore), Vincenzo Polidoro, [oficleide?], (22 anni, sensale), Luigi Ciampitti, tromba a chiave (31 anni, musicante), Paolo Mendolicchio, trombone (32 anni, calzolaio), Gaetano Paolucci, trombone (giovane di mercante), Federico Palmieri, tromba a chiave (28 anni, sartore), Vincenzo Giampietro, tromba a chiave (24 anni, fuochista), Vincenzo Sarrocco, corno da caccia (22 anni, pittore), Domenico Guerrieri, cappelletti (16 anni, sartore), Luigi Ciampitti, cappelletti (18 anni, calzolaio), Pasquale Genzano, cassa rollante (28 anni, calzolaio). ASFG, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di polizia, s. II, b. 295, fasc. 7173.

48 - A sostegno della banda cittadina venne chiamata per l'occasione anche quella di Troia. 3 giugno 1857, VILLANI, *Giornale*, v, pp. 166-167.

49 - 20 agosto 1860, ivi, p. 315.

città, emulando usi e consuetudini di Napoli. Saranno infatti privati cittadini, in qualità di membri della Deputazione della banda, che a scopo di lucro si occuperanno della sua gestione e della sua organizzazione. Ad un primo periodo in cui la Deputazione ebbe una gestione autonoma, fece seguito un ruolo sempre più marcato dell'amministrazione cittadina, coinvolta soprattutto per disciplinare la condotta dei bandisti. Al periodo iniziale risalgono le nomine dei primi capibanda, tutti forestieri,⁵⁰ per sopperire alla mancanza di maestranze cittadine di adeguata competenza musicale, a riprova dell'assenza di un circuito di formazione autoctono.⁵¹ È possibile, invece, che gli altri componenti della banda fossero del posto, ipotesi sostenuta anche dalla ricorrente presenza di alcuni cognomi, probabili componenti dello stesso nucleo familiare, che plausibilmente proprio nell'ambiente domestico si tramandavano lo studio dello strumento.⁵² I successivi capibanda sembrano essere stati scelti tra i componenti stessi della banda, selezionati probabilmente tra coloro che avevano alle spalle precedenti esperienze musicali in ambito militare, senza tuttavia godere di una scrittura formale con l'amministrazione, ma retribuiti con delle gratifiche saltuarie.

L'assenza di studi sull'orchestra del teatro non consente di verificare se ci fosse una qualche sovrapposizione con la banda, tale da consentire ai bandisti più abili di esibirsi anche nelle fila dell'orchestra, mentre è attestato il contrario.⁵³ Appare, tuttavia, improbabile che ci fosse un consolidato rapporto osmotico tra le due istituzioni, tanto meno immaginabile con la cappella musicale, a causa dell'assenza, almeno nella prima metà dell'Ottocento, di una locale scuola di musica. È ipotizzabile, quindi, un doppio canale di reclutamento, quello per l'orchestra, che resterà sempre orientato verso Napoli, e quello per la banda, che dopo i primi anni di vivace attività, appare perdere slancio, sempre più radicato in una dimensione localistica.⁵⁴

50 - Si tratta dei citati: Luigi Padalino di Napoli, Emanuele Krakamp di Palermo e Giuseppe Pansini di Giovinazzo.

51 - Analoga situazione appare in questo periodo a Bari. Cfr. PIERFRANCO MOLITERNI, *Filarmoniche in Puglia: le ragioni di un'assenza*, in *Accademie e società filarmoniche*, cit., 1998, pp. 389-399: 390.

52 - Tra i nomi ricorrenti di famiglie di musicisti si ricordano gli Zobel, i Breazzano, gli Spinelli. Risultava difficile, del resto, per un musicista esterno al circuito musicale cittadino poter lavorare a Foggia, come documenta il caso di Pasquale de Lillo - professore di clarino, con studi all'istituto di S. Lorenzo ad Aversa, suonatore nel Reggimento Reale di Fanteria - che nel 1837 in una supplica inviata all'Intendente lamentava la nomina a secondo flauto nell'orchestra del teatro del figlio di Breazzano, molto più giovane e inesperto di lui. Chiedeva, per questa ragione, di poter essere esaminato dal direttore di musica dell'ospizio di Bari per certificare le sue abilità e ottenere l'incarico. ASFg, Intendenza e Governo di Capitanata, Atti, b. 57.

53 - Si tratta, ad esempio, di Gaetano Romeo, suonatore di clarino, componente dell'orchestra del teatro, che, alla scadenza della scrittura di Pansini, proponendo la propria candidatura a capobanda, dichiara, oltretutto, di essere stato «capobanda degli antichi eserciti». ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di polizia, s. I, b. 116, fasc. 1351.

54 - Dopo i primi tre direttori forestieri i successivi saranno: Giuseppe Stefanucci/Stefanelli,

Dagli atti di polizia è possibile, inoltre, ricavare alcune informazioni sull'estrazione sociale dei componenti della banda - per lo più provenienti dal ceto artigiano - sulla loro età e sulla condotta morale. Pochi i bandisti dichiarati 'musicanti', in grado cioè di vivere della propria arte, probabilmente provenienti dalle fila delle bande militari. Queste informazioni venivano riportate nei fascicoli perché funzionali all'attività di controllo della polizia, mentre risultano completamente assenti riferimenti al repertorio eseguito, probabilmente perché, essendo strumentale, difficilmente poteva veicolare messaggi sovversivi, come invece facilmente accadeva con l'opera.

Questo studio, infine, porta alla luce anche un'informazione inedita: la presenza di Emanuele Krakamp a Foggia nel 1840. Seppur sostanzialmente in transito e in aperta polemica con l'amministrazione cittadina, che non riuscì a comprendere appieno il suo valore - concentrata com'era nell'azione di epurazione dei simpatizzanti liberali -⁵⁵ Krakamp provò con reale impegno a riorganizzare la banda della città, compito che non riuscì a realizzare anche per la scarsa preparazione musicale che plausibilmente trovò nei bandisti, su cui pesava l'assenza di una locale scuola di musica e di un circuito musicale autoctono. Certamente un'opportunità persa per la città di Foggia, orientata ad attingere da Napoli qualunque professionalità qualificata,⁵⁶ piuttosto che ad investire nel proprio territorio. Eppure in questi anni c'erano tutte le condizioni per scrivere una storia diversa da quella che è stata, se pensiamo alla contestuale presenza di Giovanni Giuseppe Nigri,⁵⁷ maestro di cappella della Collegiata, che certamente avrebbe potuto essere un valido interlocutore, insieme a Krakamp, dell'amministrazione locale.

Antonio Breazzano, Michele Buonassiso, Liborio Pecorella, alcuni dei quali già componenti della banda, come si evince dai due elenchi dei bandisti, rispettivamente del 1840 e del 1853, che ci sono giunti. ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di polizia, s. I, b. 116, fasc. 1351; ASFg, Intendenza, Governo e Prefettura di Capitanata, Atti di polizia, s. II, b. 295, fasc. 7173.

55 - Krakamp aveva sempre abbinato la sua attività di musicista con la militanza politica. Cfr. MAURIZIO BIGNARDELLI, *Flautismo, massoneria e bande militari nel regno delle Due Sicilie: il caso di Emanuele Krakamp (Messina 1813-Napoli 1883)*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del convegno (Morcone 19-21 aprile 1990), a cura di Rosa Cafiero e Marina Marino, Reggio Calabria, Jason, 1999, pp. 875-887.

56 - Tutti forestieri saranno, ad esempio, i musicisti ingaggiati in qualità di primo violino dell'orchestra: Giovanni Zobel, discendente da una famiglia di musicisti di origine austriaca, Andrea Baly e Gennaro Pepe, di Napoli, Giuseppe Siviglia, di Bari. Cfr. VILLANI, *Giornale patrio*, cit., *passim*.

57 - Allievo di Fenaroli per il partimento e di Tritto per il contrappunto, Giovanni Giuseppe Nigri aveva studiato a Napoli. Rientrato Foggia nel 1818 «vi fondò la scuola di pianoforte apparsa dal sullodato suo precettore [Francesco Lanza] e formò parecchi valenti suonatori», come riferisce il conterraneo Giuseppe Mascia. Maestro di cappella a Foggia sin dal 1820, fu in stretto rapporto con le suore benedettine del convento di San Lorenzo in San Severo per le quali realizzò diverse composizioni vocali, sacre e liturgiche, oltre che *pot-pourri* da melodrammi. Cfr. GIUSEPPE MASCIA, *Cenni biografici del celebra pianista e compositore Francesco Lanza*, «Gazzetta musicale di Napoli», XII/46-47, 20 novembre 1864, p. 192; MARIA GRAZIA MELUCCI - ANGELA MORGESE, *Il fondo musicale del monastero delle benedettine di San Severo*, San Severo, Gerni, 1993, XXIII, XXV.

ABSTRACT - L'articolo ricostruisce la storia della banda di Foggia, dalla sua istituzione all'unità d'Italia, utilizzando documenti d'archivio e cronache del tempo. La ricerca evidenzia i tempi e i luoghi in cui la banda veniva impiegata, le vicende amministrative e i personaggi che hanno operato con essa. Le fonti d'archivio attestano, inoltre, la presenza di Emanuele Krakamp a Foggia nel 1840 e il suo tentativo di riorganizzare la banda cittadina - informazione inedita che contribuisce a completare il profilo biografico di questo musicista - e documentano l'influenza esercitata dalla scuola di musica dell'Ospizio di Giovinazzo sull'ambiente musicale cittadino.

The essay traces the history of the Wind Ensemble in Foggia, from its establishment to the unification of Italy, using contemporary archival documents and chronicles. The research shows times and locations where the wind ensemble performed, administrative issues, and the nature of the employers. The archival sources also certify the presence of Emanuele Krakamp in Foggia in 1840 and his attempt to reorganize the local wind ensemble - unpublished information that helps to complete this musician's biography - and it documents the influence exerted by the music school Reale Ospizio of Giovinazzo to the city's musical environment.

Fedora Romazoff: una donna e tutte le donne

Agostino Ruscillo

1. Da opera d'esordio a opera della maturità

Nel 1885, al Teatro Sannazzaro di Napoli, va in scena, nell'originale francese, *Fédora*, dramma in quattro atti di Victorien Sardou, che aveva debuttato al Théâtre du Vaudeville di Parigi il 12 dicembre 1882. Protagonista della recita napoletana fu la stessa creatrice della parte, la grande attrice Sarah Bernhardt.¹ Giordano è presente e ne resta folgorato, esattamente come sarà per Puccini,² che a Milano, nel 1889, assiste a *Tosca*, interpretata dalla stessa Bernhardt.³

1 - La Bernhardt si era appena liberata dagli impegni della Comédie Française per gestire autonomamente, non senza sfruttare il suo *charme*, la propria carriera artistica. Nella sua autobiografia (*La mia doppia vita*, Milano, Savelli, 1981), l'attrice racconta l'episodio che diede inizio alla lunga *amitié* artistica e personale con Sardou: «sistemata nella mia casa dell'avenue di Villiers, ricevevo Victorien Sardou per ascoltare la lettura del suo magnifico testo, *Fedora*. [...] Mi lesse quel testo tutto d'un fiato, recitando tutte le parti, dandomi in un secondo la visione di quella che avrei fatto. / "Ah!" gridai dopo la lettura. "Grazie maestro, grazie per questa bella parte! E grazie per la bella lezione che mi avete dato» (cit. in MICHELE GIRARDI, *Fedora, una prima donna sull'orlo di una crisi di nervi*, p. d. s., Teatro Regio di Torino, Stagione lirica 1999, p. 9).

2 - Sulla genesi della *Tosca* pucciniana e sulle abili manovre di Ricordi per ottenerne i diritti sulla riduzione cfr. IDEM, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000², pp. 149-162.

3 - Sull'importanza della recitazione drammatica, sulla differenza tra questa e quella lirica, e su come la visione del teatro di prosa abbia influenzato diversi compositori di fine secolo, cfr. MARIO MORINI, *Musica e dramma in «Fedora»*, p. d. s., Teatro San Carlo, Napoli, Stagione lirica 1988-89, pp. 7-14. In particolare, sulle qualità vocali della Bernhardt, Morini riporta una «scheda fisiologica-critica» della voce dell'attrice francese, desunta da «Musica popolare» del giugno 1883: «Sarah Bernhardt possiede un contraltino o mezzosoprano grave che, tranne nelle situazioni più tese dove il grido diventa quasi necessario, si muove di solito tra il sol sopra il rigo e il do mediano. Quest'organo ha un timbro penetrante, soavissimo; e con quanto talento l'artista sa usarne! La fusione dei registri,

Nonostante avesse solo diciotto anni, Giordano fece richiedere a Sardou l'autorizzazione a ridurre a melodramma *Fédora*. La risposta del drammaturgo francese fu quella più logica, considerandosi la giovane età del musicista e la sua nulla carriera: «Eh, bien! on verra plus tard!»,⁴ lasciandosi in sospeso un'eventuale collaborazione futura. Passarono gli anni, il catalogo del maestro foggiano prese corpo, ma Giordano coltivò sempre l'idea fissa di mettere in musica *Fedora*. Di questa si parla con Illica nel gennaio 1894 come creazione in corso; l'operista fa presente al poeta che Sonzogno, rifiutando un ennesimo melodramma in un atto,⁵ gli ha detto: «Invece scrivetegli che vi cominci il primo atto di *Fedora* e che ve lo spedisca perché siete inoperoso».⁶ Volendo dar credito a quanto afferma il musicista, tra lui, Illica e Sonzogno, c'era già un'intesa per la realizzazione di *Fedora*. Comunque sia, quello stesso mese, Giordano scrisse ancora al librettista, spiegando che vi erano dei problemi relativi ai diritti d'autore:

Caro Luigi,

[...]

Credo che avrai saputo che Sardou rispose alla richiesta. Nientemeno che vuole il 15% sui noli del Sonzogno per tutti i paesi meno la Francia, dove si riserva i diritti interi d'autore (che equivalgono al 50%). Ho risposto io al Sardou dicendogli che il 15% gli si rilasciava, però sulla mia percentuale. Sarebbe così una enorme differenza di prezzo. Vedremo se lo si può prendere in trappola; diversamente, tu penserai ad altro (se ancora ti piace di scrivermi un libretto)...⁷

tanto raccomandata dai maestri del canto, si nota in lei a un grado mirabile. In *Fedora* nulla è più interessante, per il musicista, del seguir attentamente l'interpretazione del secondo atto con le sue smorzature delicate, le sue variate inflessioni. In quelle scene la Bernhardt è un modello da proporsi non soltanto agli artisti drammatici, ma anche agli artisti lirici, soprattutto in un tempo in cui la declamazione musicale prende nell'opera un'importanza sempre maggiore» (ivi, p. 13). È facile intuire, quindi, che sia stata proprio quella capacità di modulare la voce a seconda delle esigenze sceniche, non senza trascurare la sua grande abilità di muoversi sulla scena con gesto plastico e funzionale al dramma, a suggestionare sia Giordano sia Puccini.

4 - Cit. in IDEM, *Carteggio Giordano-Illica*, in *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1968, p. 272n.

5 - Ivi, p. 271 (Morini data la missiva: [Napoli, gennaio 1894]): «Oggi appunto ho voluto ricordarti a lui, senza accennare ai tuoi cattivi umori perché non mi hai autorizzato nella tua a nulla. Gli ho detto che prima di partire da Milano mi avevi letto una tela bellissima per un libretto in un atto. Egli mi ha risposto: "No, adesso non me ne occorrono più, ne ho parecchie di un atto". Di questa lettera non rimane traccia nel *Carteggio Giordano-Illica* conservato presso la Biblioteca Comunale di Piacenza – d'ora in poi Pcc –, Fondo Illica, che ho ampiamente consultato nell'anno 2004 per la trascrizione integrale e la successiva edizione del carteggio Giordano-Illica inerente la collaborazione per *Siberia* (1899-1904).

6 - *Ibidem*.

7 - Pcc, Fondo Illica, *Carteggio Giordano-Illica*, busta "Chénier", n. 21. Morini data la missiva: «[Napoli, gennaio 1894]» (cfr. MARIO MORINI, *Carteggio Giordano-Illica*, cit., p. 273).

Il progetto si concreta solo in seguito, dopo il successo di *Andrea Chénier*, e non con Illica; librettista di *Fedora* fu infatti Arturo Colautti.⁸ Con Illica, rimarginati alcuni dissapori personali nati nel corso d'opera dello *Chénier*, subentrò un'ulteriore crisi che impedì un sereno rapporto negli anni a venire. Qualcosa s'evince da alcune lettere di Giordano, con le quali l'operista tenta di ricucire lo strappo causato verosimilmente da pesanti e non concordati interventi sul libretto dello *Chénier*, interventi decisi da Giordano e approvati da Sonzogno e che Illica deve aver appreso direttamente dal testo definitivamente stampato e, quindi, all'ultimo minuto (come pressappoco avverrà per *Siberia*).⁹ Giordano non sembra rendersi conto della gravità di questo comportamento:

Caro Illica,

Sono veramente sorpreso ed addolorato di ciò che succede. Non mi sono fatto vivo in questi giorni credendo, come qualche altra volta è accaduto, che tu avessi le tue giornate di nervi e che poi tutto tornasse alla calma. Ma questa volta la cosa è più grave, visto il momento e visto che in questa faccenda vi sono inclusi altri.

Io vedo che principalmente di questa tua condotta deve essere [causa] qualche altro malinteso da parte mia.

Ora io voglio assolutamente vederti e darti le spiegazioni che vuoi, perché esaminando scrupolosamente la mia condotta non trovo nulla che avesse potuto dispiacerti. E ciò sia nell'ambiente del teatro che fuori.

Tu potrai avere altre ragioni tue particolari per non mettere l'opera in scena, ma ciò non vuol dire che noi due senza alcuna ragione dobbiamo essere in quistione [sic], e che tu, anche senza voler mettere piede sul palcoscenico, mi debba mettere in condizioni di non poter avere dei suggerimenti, delle spiegazioni, dei consigli da te. Ti prego perciò di darmi un appuntamento, al quale non mancherò. Saluti.¹⁰

8 - Arturo Colautti (Zara, 1851 – Roma, 9-xi-1914), scrittore, giornalista e librettista. Fu autore di diversi libretti, fra i quali si ricordano: *Doña Flor* (1896) per Nicola Watherhout, *Fedora* (1898) per Giordano, *Adriana Lecouvreur* (1902) e *Gloria* (1907) per Cilèa, *Paolo e Francesca* (1907) per Luigi Mancinelli, *Fasma* (1908) per Pasquale La Rotella, e *Fior di Neve* (1911) per Lorenzo Filiassi.

9 - Circa un mese prima della *première* scaligera, Giordano scriveva a Illica: «Bisogna andare in macchina. Io e Sonzogno preferimmo tua prima edizione. Modificato racconto Siberia atto 2° quello che io ti inviai. Telegrafami tuo consenso» (Pcc, Fondo Illica, *Carteggio Giordano-Illica*, busta "Telegrammi", n. 32; Milano, 7 novembre 1903). Due settimane dopo, il 25 novembre 1903, aggiungeva: «L'epoca, ancora ieri sera, Sonzogno consiglia mettere metà del secolo: non compromette nessuno. / Circa la didascalia del 2° atto hai certamente inteso a lontananza che a noi non era piaciuta. Prima stava meglio perché lasciava pensare al lettore; ora, quei piccoli dettagli di movimento, di messa in scena tolgono grandezza alla situazione, ma tu l'hai scritta e bisognava stamparla» (ivi, busta "129-233", n. 193). È evidente che doveva esserci qualcosa che non andava nell'ingranaggio di Casa Sonzogno se, a pochi giorni dall'andata in scena, si sentiva l'esigenza di ritoccare elementi fondamentali del libretto.

10 - Ivi, b. "Chénier", n. 18: Giordano a Illica, Milano, 8 marzo 1896.

Nonostante altri tentativi di riavvicinamento, cominciando dalla comunicazione del successo di *Chénier* attribuito unanimemente anche al librettista, la corrispondenza tra questi e Giordano si interruppe, per riprendere solo alla fine del 1899.¹¹

Quali i motivi che spinsero Giordano a perseguire con passione la realizzazione di una *Fédora* in musica? Una risposta è certamente da ravvisarsi in una densa affermazione della stessa Sarah Bernhardt che compare in un'intervista rilasciata dall'attrice nel 1882:

Fédora? Demandez-vous... Pour moi, Fédora, c'est comme une seconde création de la femme. Ève, la création de Dieu, c'est la femme. Fédora, la création de Sardou, c'est toutes les femmes. C'est du moins ainsi que j'ai compris le rôle. Fédora, c'est l'incarnation de tous les charmes et de tous les défauts féminins. Pour rendre à souhait la conception de l'auteur elle doit être à la fois coquette comme une Slave, violente comme une Espagnole, amoureuse comme une Italienne, raffinée comme une Française, *racée* comme une Anglaise: un ange déchu aux ailes blanches. J'ai tâché d'être tout cela, et pour la première fois ça m'a servi d'avoir beaucoup voyagé, car j'ai pu prendre tous ces types divers sur le vif.¹²

Ne era motivo, dunque, la protagonista stessa di questa *pièce*, col suo «carattere polimorfo»,¹³ ricco, sfaccettato, nel quale Giordano trovava tutto quel che cercava per costruire un dramma musicale completo, articolato e, soprattutto, nuovo: tutto avviene attraverso un meccanismo di sintesi che prende dal modello gli aspetti più congeniali all'operista e, particolarmente, alle attese del pubblico.

Nasceva con *Fedora* quel fenomeno che George Bernard Shaw definì «sardouismo»,¹⁴ un percorso di traduzione drammaturgico-musicale che trasferiva sulle scene del teatro lirico la modernità naturalistica del celebre drammaturgo francese. Su questo filone, in Italia, si scriveranno la *Tosca* di Puccini (1900), la *Gloria* di Cilèa (1908),¹⁵ fino a

11 - Per un approfondimento sul rapporto lavorativo e amichevole intessuto tra i due artisti si rimanda a AGOSTINO RUSCILLO, *Per un «lirismo delle umane passioni». La genesi di Siberia chiarita da un inedito carteggio Giordano-Illica (1899-1904)*, pref. di Michele Girardi, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 2005.

12 - L'intervista, riportata in G. SORBETS, *Fédora au Théâtre du Vaudeville*, «L'Illustration théâtrale», n. 94 del 15 agosto 1908, è citata in: MERCEDES VIALE FERRERO, *Da «Fédora» a «Fedora»: smontaggio e rimontaggio di uno scenario (melo)drammatico*, «Il Saggiatore Musicale», II, 1995, n. 1, pp. 93-4.

13 - Ivi, p. 94.

14 - Cfr. MARIO MORINI, *Musica e dramma in «Fedora»*, cit., p. 10. Se è vero che *Fedora* di Giordano è l'opera che avvia il filone italiano tra fine Ottocento e inizio Novecento, è altrettanto vero che fu Lauro Rossi (Macerata, 1812 - Cremona, 1885) il primo compositore italiano a ricavare un'opera lirica, *La Contessa di Mons* (Torino, Teatro Regio, 31 gennaio 1874), da un dramma storico di Sardou, *Patrie!*, del 1869. Ma Sardou, evidentemente, non contento della riduzione librettistica di Marco d'Arienzo, scrisse lui stesso, in collaborazione con Louis Gallet, il libretto per la *Patrie!*, *grand-opéra* in cinque atti e sei quadri di Émile Paladilh (dicembre 1886).

15 - *Gloria*, dramma lirico in tre atti di Francesco Cilèa, rappresentato il 15 aprile 1907 alla Scala (direttore Toscanini), tratto da *La Haine* (1874) di Sardou, e adattato per le scene liriche da

Madame Sans-Gêne dello stesso Giordano (1915).¹⁶ Dai testi di Sardou e Moreau avrebbe dovuto prendere forma, con musica dell'operista foggiano, *La festa del Nilo*, e finanche con una forma particolarmente avveniristica. Nel 1905 in occasione del primo allestimento parigino di *Siberia*,¹⁷ Giordano e Sonzogno ottennero dal drammaturgo francese l'autorizzazione a tradurre e adattare per le scene italiane il libretto *La Fête du Nile*,¹⁸ riduzione che avrebbe curata Lorenzo Stecchetti.¹⁹ (Secondo Morini,

Colautti. L'interessamento per il dramma francese, sia da parte del compositore calabrese sia di Casa Sonzogno, data al 1903; una lettera di Renzo Sonzogno a Cilèa del 13 luglio 1903 affronta l'argomento della «teatralità» lirica del dramma: «Ecco quanto lo zio mi scrive in merito all'*Odio* di Sardou: "Ho riletto l'*Odio*. Il soggetto è più tetro ed atroce della *Tosca*. Battaglie continue, morti, feriti, assassini, veleno e peste! L'ultimo quadro non lascia dormir la notte lo spettatore ed invece dei costumi pittoreschi e moderni, relativamente della *Tosca*, quelli degli antipatici Guelfi e Ghibellini ma la teatralità non manca e sul grosso del pubblico può fare il suo effetto, come vedo che succede per le pagine più lugubri della *Tosca*. Ci vuole della musica delle più riuscite sotto ogni rapporto per far piacere quest'*Odio* e se Cilea sente di poter operare il miracolo, al mio passaggio a Parigi alla fine del mese potrò vedere se Sardou ha ancora disponibile il soggetto ed a quali condizioni. Sardou non permette cambiamenti sensibili e ci terrà anche alla peste!"» (Casa della Cultura di Palmi, Museo Cilea, *Carteggio*, n. 108).

16 - *Madame Sans-Gêne* è l'ottavo titolo operistico di Umberto Giordano; l'opera era stata annunciata da Giulio Gatti-Casazza nel programma della stagione 1913-1914 del Metropolitan di New York, ma il battesimo si ebbe solo il 25 gennaio 1915, con la direzione di Toscanini, mentre la prima italiana fu data al Regio di Torino, diretta da Ettore Panizza, il 28 febbraio successivo. A suggerirgli il soggetto di Sardou e Moreau pare sia stato Verdi (la notizia è suggellata in una lettera del 7 luglio 1899 di Giordano a Golisciani, pubblicata in CONCETTA PENNELLA, *Lettere inedite di Umberto Giordano*, Napoli, Società editrice napoletana, 1977, doc. 10, p. 48: «Sappi un'altra novità. Vidi il maestro Verdi il quale mi consigliò di musicare *Madame Sans-Gêne* di Sardou dicendomi che oggi non sarebbe difetto far cantare Napoleone. Ne scrissi subito a Sonzogno, il quale ha trovato le solite difficoltà di prezzo per Sardou»). Giordano, con ogni probabilità, vide la *pièce* di Sardou nell'allestimento del 5 novembre 1899 al Teatro dei Filodrammatici di Milano, con la magistrale interpretazione di Gabrielle Réjane; l'avvenimento teatrale ebbe vasta eco nel panorama culturale italiano: in sala vi erano anche Marco Praga e Virginia Reiter; il primo si affrettò a tradurre la commedia in italiano, la seconda, nonostante dovesse reggere il confronto con l'attrice francese, decise d'incarnare il personaggio della marescialla, versione italiana, il 7 gennaio 1901 al Teatro Manzoni di Milano.

17 - Cfr. AGOSTINO RUSCILLO, *Per un «lirismo delle umane passioni»*, cit., pp. xvii-xviii.

18 - Il soggetto, da romanzo d'appendice, prosegue, dunque, quello della Rivoluzione francese, e sfocia nel periodo del Direttorio: è una storia d'amore tra una fanciulla musulmana e un capitano francese il cui incontro, favorito dalla spedizione di Bonaparte, s'incornicia nello sfondo esotico dello splendido Egitto.

19 - Lorenzo Stecchetti *alias* Olindo Guerrini (Forlì, 1845 – Bologna, 1916), letterato e poeta. Si laureò in Giurisprudenza all'Università degli Studi di Bologna, ma non praticò la professione di avvocato. Trascorse quasi tutta l'esistenza a Bologna, prima come impiegato e poi come bibliotecario. Nel 1877 pubblicò la raccolta di poesie *Postuma*, fingendo trattarsi dei versi di un cugino morto per tisi, Lorenzo Stecchetti; il volumetto suscitò scandalo per l'audacia dei toni erotici e blasfemi; sempre con lo stesso pseudonimo pubblicò anche *Polemica e Nova polemica* (1878). Con Giordano collaborò

nelle intenzioni di Giordano vi era la volontà di illustrare tutto un periodo storico legato all'ambiente francese, tramite una trilogia operistica: «dopo la Rivoluzione nello *Chénier*, il Direttorio nella *Festa del Nilo* e l'Impero nella *Sans-Gêne*».)²⁰ Nonostante Giordano si sia reiteratamente dedicato a esperimenti di composizione su questo libretto,²¹ finì coll'abbandonare definitivamente l'impresa poco prima della composizione della *Cena delle beffe* (1924). Alla fine del 1929, tuttavia, si affacciò la possibilità di farne un «fonofilm», con la regia di Carmine Gallone;²² nel 1931 Giordano fece contattare da Edoardo Sonzogno,²³ che era a Parigi, l'erede di Sardou, per ottenerne l'autorizzazione; ma, con ogni evidenza non se ne fece nulla, se il 17 giugno seguente, Giordano scrive nel suo *Diario*:

È venuto a visitarmi Ugo Gherardi di passaggio. Abbiamo parlato della *Festa del Nilo* che io desidero di fare come film. Ho dato a lui l'incarico di occuparsi con gli

per la stesura del libretto della *Marcella* (1907), ricavata da una novella di Henri Cain ed Edouard Adenis. Per ulteriori approfondimenti cfr. UMBERTO PAGANI, *Olindo Guerrini uomo e poeta. Originalità e debiti*, Ravenna, Ed. del Girasole, 1996.

20 - Cfr. MARIO MORINI, *Madame Sans-Gêne*, p. d. s., Teatro alla Scala, Milano, febbraio 1967, pp. 279-80: 280.

21 - Casa Sonzogno aveva preso impegni improrogabili con la Scala per l'allestimento della *Festa del Nilo* durante la stagione lirica 1911-1912, annunciandola come una delle novità dell'anno. Il sopraggiungere di gravi dissesti finanziari di Casa Sonzogno (Giordano a Illica, 13 luglio 1910: «Ti dirò, confidenzialmente, che non vedo affatto florido l'avvenire di Casa Sonzogno e noialtri maestri ne saremo ancor più danneggiati che per il passato, e per questo, pur lasciando al destino tutte le mie opere già scritte, ho già stabilito e definito le mie cose per il futuro»); pubblicata in AGOSTINO RUSCILLO, *Per un «lirismo delle umane passioni»*, cit., p. 150) diede l'occasione a Giordano di rinunciare definitivamente al progetto del *grand-opéra*, e alla trilogia francese. L'opera, quindi, fu solo abbozzata e mai completata. Nella lettera del 13 novembre 1907, Giordano descrive a Illica uno dei tanti tentativi di musicare il libretto di Sardou: «Io non ho libero che soltanto il Dicembre perché a Gennaio devo ritornare in Baveno a rosicchiare un osso molto duro che è *La Festa del Nilo*» (Pcc, Fondo Illica, *Carteggio Giordano-Illica*, b. "129-233", n. 132). Gli abbozzi si conservano presso il Museo civico di Foggia, Sezione Giordaniana. Sui manoscritti si leggono due date: la prima, 18 novembre 1905, con la quale Giordano siglò il primo gruppo di abbozzi manoscritti; la seconda, 7 novembre 1920, corrispondente ad alcune pagine musicali per il secondo atto dell'opera. Secondo Morini la «musica già composta per *La festa del Nilo* sarebbe poi passata in *Madame Sans-Gêne*» (MARIO MORINI, *Madame Sans-Gêne*, cit., p. 280); purtroppo non ho potuto confrontare gli abbozzi manoscritti con lo spartito della *Sans-Gêne* per verificare la fondatezza di questa affermazione.

22 - Carmine Gallone (Taggia, Imperia, 10-VII-1885 - Frascati, Roma, 11-III-1973), attore, scenografo e regista. Esordisce nella regia con *Il bacio di Cirano* nel 1913. Dopo aver diretto il kolossal *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926), si trasferisce all'estero, lavorando in diverse nazioni europee. Tornato definitivamente in Italia nel 1933, dirige una serie di film dedicati al mondo del melodramma italiano: *Casta Diva* (1935), *Giuseppe Verdi* (1940), *Puccini* (1953) e *Casa Ricordi* (1954). Il progetto della *Festa del Nilo* doveva quindi inserirsi in questo filone.

23 - Probabilmente, figlio di uno dei nipoti di Edoardo Sonzogno.

eredi Sardou della concessione e di occuparsi anche di trovare la casa cinematografica che mi dia l'incarico del lavoro.²⁴

Il progetto, comunque, rimase tale.

2. «*Fédora* versus *Fedora*»²⁵

Colautti e Giordano lavorarono sulla fonte smontandola e rimontandola. Il risultato più evidente del rimaneggiamento della fonte fu in primo luogo una Fedora con un carattere essenzialmente diverso da *Fédora*; ciò dovette costringere gli autori italiani a riplasmare gli scenari in funzione dell'allontanamento della protagonista dal suo originale.²⁶ Il tratto preponderante è quello che riduce, quasi pudicamente, l'erotismo della fonte. Giordano tende ad esaltare, inoltre, il tratto principalmente russo della protagonista: «accentrando le coloriture “nazionali”, il libretto finiva per attutire un po' l'indefinibile “internazionale” della protagonista, che acquista in compenso una più amabile e accostante affettività».²⁷ Nel secondo atto, in cui convergono il secondo e terzo della fonte, con abile artificio Fedora sviluppa una caratteristica aliena all'originale di Sardou, svelando «un'inedita vocazione materna».²⁸

La novità più forte, più evidente, rispetto all'ipotesto, è nel terzo atto, corrispondente al quarto della *pièce* francese. A una piccola sala in stile Luigi XVI, al chiuso, in un ambiente raffinatissimo e decadentistico, Giordano e Colautti sostituirono un «ampio giardino fiorito», e non più a Parigi ma nell'Oberland, in Svizzera:

Il passaggio da un ambiente interno ad uno esterno è giustificabile: una successione continua di interni (sia pure con sfondi di giardini) come in *Fédora* infrangeva le tradizionali regole di varietà ottica nel melodramma. Ma è questa la sola spiegazione del mutamento? E comunque, perché l'Oberland? Certo era impossibile collocare a Parigi il Coro delle Montanine, ma nemmeno questa motivazione musicale è decisiva. Se non si può escludere del tutto che la scelta d'un ambiente alpestre fosse favorita dalla permanenza di lontane memorie arcadiche, la più probabile ragione è che, all'opposto, gli autori della *Fedora* lirica avessero cercato un aggiornamento alla fortuna ultimissima del turismo sportivo, imperante nella “buona società” internazionale.²⁹

24 - Mc-Fg, Sezione Giordaniana, *Diario autografo 1931*, mercoledì, 17 giugno.

25 - MERCEDES VIALE FERRERO, *Da «Fédora» a «Fedora»*, cit., p. 93.

26 - Cfr. ivi, pp. 93-104.

27 - Ivi, p. 98.

28 - Ivi, p. 100.

29 - Ivi, p. 101. La studiosa elenca anche le due più importanti novità italiane legate all'ambiente alpino e specificatamente rivolte all'alta società: «In Italia l'esempio poteva venire tanto dalla Regina

Il libretto di Colautti prescrive per la messinscena dell'opera alcuni oggetti che conferiscono al quadro un tocco di modernità; la Viale Ferrero non si lascia sfuggire questi particolari:

al pari dell'altalena di cui si diletta Fedora, la bicicletta può essere figura del destino che innalza ed abbassa o della ruota della fortuna che inesorabile gira. Peraltro questi attrezzi più o meno simbolici non generano alcuna ansia premonitrice, anzi – uniti ad altri oggetti scenici di nuova introduzione – portano a compimento quella trasformazione nel carattere della protagonista di cui erano avvertibili negli atti precedenti i segni propiziatori.³⁰

Questo trasferimento della scena in un *locus amoenus* svizzero era, per di più, congeniale ad altri due elementi ricercati da Giordano. Da un lato, l'ambientazione svizzera, come accennato dalla Viale Ferrero, permetteva l'inserimento del *Ranz des vaches*, che apre l'ultimo atto a 'sipario chiuso', enunciato prima da un corno sul palcoscenico e poi reiterato in orchestra, e della canzone del pastorello che si accompagna con la fisarmonica e che intona la melopea della *Montanina mia*, oltre che di altri elementi musicali precipui che concorrevano a illustrare coloristicamente il luogo, e a dar quindi color locale, un'esigenza ormai imprescindibile dell'opera *fin de siècle*; dall'altra, lo scenario in giardino, nel pieno fulgore della primavera e nel tranquillizzante complesso di profumi e immagini floreali (in cui, oltre al carattere *liberty*, si è ravvisato un valore simbolico esteso a tutta l'opera, con legami, passati e futuri, alla volta della *Traviata*, dell'*Amico Fritz*, dell'*Iris*, dell'*Adriana Lecouvreur*, ecc.),³¹ permetteva di apparecchiare uno spiazzante contrasto tra la pace e la tranquilla soavità dell'idillio campestre-montano e la terribile catastrofe che vi si insinuava sempre più violenta e intensa, fino alla trovata della morte contrappuntata dalla riproposta della *Montanina*.³²

Margherita, appassionata alpinista, quanto da un ministro, Quintino Sella, fondatore del Club Alpino Italiano: ed ecco spuntare Loris "in costume d'alpinista". C'era poi – proprio a Milano – Luigi Vittorio Bertarelli che nel 1894 aveva fondato il Touring Club Italiano: ed ecco comparire in scena la contessa Olga in sella ad una bicicletta e intonare il panegirico alla sportiva "gioia dei muscoli"! dei nervi ebbrezza!» (ivi, pp. 101-2).

30 - Ivi, p. 102.

31 - Ivi, p. 103; ELISABETTA FAVA, «*Fedora*» tra verità, verismo, simulazione: rilettura italiana di un dramma francese, p. d. s., Teatro Regio di Torino, Stagione lirica 1999, p. 31.

32 - Anche per *Siberia* Giordano si rallegrò con Illica quando accolse favorevolmente il suggerimento di spostare il terzo atto nel giorno di Sabato Santo anziché alla vigilia di Natale: «L'idea della primavera mi rallegra tutto il quadro. Che ne dici? Non vedi anche tu come tutto diventa più illuminato?» (Pcc, Fondo Illica, *Carteggio Giordano-Illica*, b. 129-233, n. 174: Giordano a Illica, Pallanza, 1 agosto 1901). La primavera, dunque, coi suoi fiori, la sua luce, il risveglio dal letargo invernale, era una scelta scenografica ben ponderata: c'era la necessità di preparare e predisporre sapientemente l'animo dello spettatore alla catastrofe finale; l'effetto *larmoyant* sarà tanto più sentito alla fine dell'opera quanto più lo spettatore avrà avvertito un senso di serenità, di tranquillità, di gaiezza nella prima parte dell'epilogo.

Inoltre, Giordano poteva capovolgere così, e lo farà anche per *Siberia*, il *topos* romantico della corrispondenza tra gli elementi naturali, e quindi atmosferici, con lo stato d'animo dei personaggi (basti ricordare la scena della torre nella *Lucia di Lammermoor*, quando durante la tempesta, un furioso Edgardo esclama: «Orrida è questa notte / come il destino mio», o ancora l'omicidio di Gilda allo scatenarsi del temporale nel *Rigoletto*): nella *Fedora*, invece, l'elemento naturale resta realisticamente indipendente dalle vicende narrate, e si carica di un senso universalistico, per cui, al di là delle tragedie individuali, la natura, e in essa l'umanità, continuano a vivere (con un effetto di contrasto, shakespeariano e victorhughiano, non dissimile dal «Baccanale» dell'ultimo atto della *Traviata*).³³ Ciò nonostante non sfugga che, se i piani drammatico e climatico non si corrispondono, il primo corrisponde a quello cronologico, la vita di Fedora volgendo al termine come il giorno che muore, nel lento progredire del tramonto.³⁴

Fedora dava anche l'occasione a Giordano di muovere i primi passi, dopo il vagheggiamento sul *Pane altrui* di Turgen'ev,³⁵ nell'esplorazione musicale della realtà culturale, storica e sociale della Russia, che porterà a compimento con *Siberia*, anticipando sia *Risurrezione* di Franco Alfano (1904), sia i progetti di Casa Ricordi relativi a soggetti russi per le musiche di Puccini (1899 e 1904)³⁶ e Mascagni (1901),³⁷ dei

33 - Per il simile contrasto nel finale di *Mala vita* cfr. «*Mala vita*» di Umberto Giordano: un melodramma tardoromantico nel contenitore del teatro musicale verista, in *Mala vita*, a cura di Agostino Ruscillo, Foggia, Casa Musicale Sonzogno – Comune di Foggia, 2002, pp. 14-18.

34 - Il terzo atto si apre nel «Pomeriggio di maggio»; quando Fedora esala l'ultimo respiro «Cade la sera».

35 - *Pane altrui*, dramma in due atti di I. Turgen'ev, rappresentato per la prima volta in Italia a Milano il 9 dicembre 1893. La *pièce* sarà trasformata da A. Orvieto in atto unico, col titolo *Il pane altrui*, e musicata da Giacomo Orefice (Venezia, 1907). Se l'impresa fosse riuscita, Giordano avrebbe anticipato di qualche anno l'opera di ambiente russo, ma, come si legge nella lettera di Giordano a Illica del 26 giugno 1894, Illica aveva sostenuto che da questo dramma «non si [poteva] ricavare un buon libretto».

36 - Nel settembre 1904 Puccini meditava su un trittico in atto unico, da intitolarsi *Racconti della steppa*, quindi di ambiente russo, desunto da alcuni racconti di Gor'kij. Sia Puccini che la coppia Illica-Giacosa erano d'accordo su *I 26 panettieri* e su *Kan e suo figlio*; i due librettisti, poi, caldeggiavano un terzo racconto differente l'uno dall'altro: Illica preferiva *La zattera*, sulla quale però Ricordi aveva espresso il suo parere negativo per l'impossibilità di ridurla per le scene liriche, mentre Giacosa *Lo zingaro*. Puccini, venuto a conoscenza di «un dramma straordinario» rappresentato solo «in Russia e a Lemberg», invitava Illica a scrivere una lettera che avrebbe poi girato al drammaturgo russo attraverso «Scialapin, il basso», amico d'infanzia di Gor'kij (Puccini a Illica, Milano, 28 settembre e 4 ottobre 1904; cfr., a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, nn. 397 e 399, p. 283). Alla fine, come è noto, l'idea del trittico sarà dirottata su altri soggetti.

37 - «Leggo nei giornali teatrali l'ultima bomba Mascagni, cioè l'annuncio della sua opera su libretto di Illica e Giacosa, di ambiente russo» (Pcc, Fondo Illica, *Carteggio Giordano-Illica*, b. «1-128», n. 52: Giordano a Illica, Pallanza, 13 luglio 1901). Dopo l'infelice esito delle *Maschere* su libretto di

quali non si farà nulla,³⁸ come pure non si farà nulla di un *Rasputin*, di cui si interessò nel 1926 l'operista foggiano, considerando che «gli avvenimenti sono ancora troppo vicini a noi, perché li si possa fare oggetto di una dramma lirico»,³⁹ poiché il famoso monaco russo era stato assassinato nel 1916.

3. Alcuni aspetti di drammaturgia musicale in *Fedora*

Nel momento in cui *Fedora* va in scena, il 17 novembre 1898, al teatro Lirico di Milano,

il soggetto russo ha il *bang* d'una novità necessaria. Si presenta come una prospettiva del colore ambientale, una delle categorie del gusto per il 'vero', e infatti il compositore avverte il dovere di documentarsi con ricerche, o assonanze, di musica russa. Ma rileva nel soggetto stesso un richiamo più profondo al mondo dei romanzieri russi, e all'interno ospita una molteplicità di tematiche del proprio presente. Così l'opera 'russa' diventa filtro sensibile del presente attraverso il lontano.⁴⁰

È opportuno rimarcare che l'unico caso in cui Giordano ricorre effettivamente a materiale russo è la canzone di De Sirieux, «La donna russa»,⁴¹ che ricalca la melodia di *Le Rossignol* del musicista russo Alexander Alabiev.⁴² Mentre, il solenne religioso tema della croce di Fedora, che potrebbe far ipotizzare, a causa della sua grave sacralità, un'ascendenza russa, è invece con ogni evidenza più che simile a un'importante frase del finale di *Manon Lescaut*, come ha giustamente rilevato Girardi.⁴³

Illica, che era stato accusato dalla critica di essere la principale causa dell'insuccesso, Ricordi caldeggiò l'inserimento di Giacosa nel ruolo di verseggiatore su proposta dello stesso Illica. Il drammaturgo propose a Mascagni la tela di un nuovo dramma dal titolo *La liberazione*, tratto da *Il marito di Akul'ka*, compreso nelle *Memorie da una casa di morti* di Dostoevskij.

38 - Cfr. FRANCA CELLA, *Siberia, «santa terra di lacrime, e d'amor». Soggetti russi nell'opera italiana tra Ottocento e Novecento*, in *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ Editore, 2000, pp. 79-124.

39 - Cit. in FRANCA CELLA, *Siberia, «santa terra di lacrime, e d'amor»*, cit., p. 79n.

40 - Ivi, p. 85.

41 - La canzone russa, che «nella cadenza I-IV-I del modo minore, utilizzata come segno fisso d'interpunzione strumentale tra le sezioni vocali, presenta l'unico elemento di colore "russo" dell'opera» (VIRILIO BERNARDONI, *Il linguaggio musicale della «Fedora» di Umberto Giordano*, in *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ Editore, 2000, p. 359).

42 - Cfr. ivi, p. 359 e note; JÜRGEN MAEHDER, *Il melodramma del nihilismo. Sulla drammaturgia musicale di Fedora di U. Giordano*, p. d. s., Teatro alla Scala, Milano, RCS-Rizzoli, 1993, p. 66.

43 - Cfr. MICHELE GIRARDI, *Fedora, una prima donna sull'orlo di una crisi di nervi*, cit., p. 12 e note.

FEDORA
(con esaltazione)

Su que - sta san - ta Cro - ce, ri - cor - do di mia ma - dre,

p

Esempio 1. Fedora e orchestra, tema della vendetta (i, 1 dopo 46).

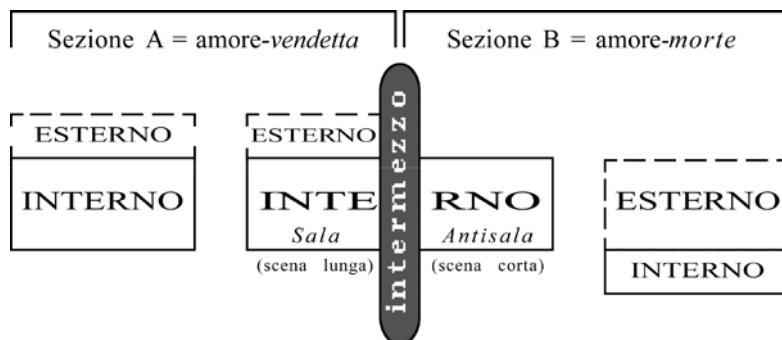
Il segmento drammaturgico-musicale più significativo di *Fedora* è, nella scena della festa del secondo atto, il momento del concerto del pianista polacco Lazinski,⁴⁴ e non per la situazione a suo modo metateatrale, che si esprime nell'offerta di uno spettacolo nello spettacolo, quanto per la straniante soluzione del dialogo tra Loris e Fedora che si svolge contemporaneamente al concerto del pianista: il dramma, che raggiunge qui, con la dichiarazione di colpevolezza del protagonista circa l'assassinio di Vladimiro, uno dei suoi picchi di tensione emotiva ed emozionale, si staglia, con sinistra evidenza, sull'evento centrale della *factio* ossia la festa a casa della principessa. È un meccanismo che Giordano svolge con magistrale efficacia, costruendo un doppio ingranaggio che, se da una lato «sembra anticipare la pratica dello straniamento per via musicale dei diversi piani scenici, teorizzata qualche anno più tardi da Ferruccio Busoni»,⁴⁵ dall'altro si muove sulla via tracciata dagli autorevoli archetipi verdiani, ravvisabili nelle feste della *Traviata* (duetto Violetta-Alfredo del primo atto), del *Ballo in maschera* (congiurati prima e Riccardo e Amelia dopo, dialoganti sulle danze a palazzo) e dei *Vespri siciliani* (Procida, Elena e Arrigo, che parlano fra loro durante la festa nel palazzo di Monforte), casi, questi verdiani, in cui la scena sociale, che assorbe nel rito collettivo (la festa) l'attenzione dei presenti, amplifica per contrasto l'azione privata che si svolge in primo piano, esattamente come nella scena giordaniana.

Quanto alla struttura dell'opera, è di centrale importanza la distribuzione degli scenari. Il dramma si apre con una scena chiusa, d'interno, ma con aperture verso un esterno perspicuo. Il secondo atto, che è in interno, è da dividere in due distinte sezioni: la prima presenta un ambiente chiuso con funzioni di *salle de fête*, piena di gente; la seconda, senza soluzione di continuità, continua nello stesso ambiente, ma vuoto, ridotto in profondità e riqualificato nella funzione di salotto, un ambiente quindi,

44 - Cfr. JÜRGEN MAEHDER, *Il melodramma del nihilismo*, cit., p. 67; VIRILIO BERNARDONI, *Il linguaggio musicale della «Fedora» di Umberto Giordano*, cit., pp. 359-60.

45 - VIRILIO BERNARDONI, *Il linguaggio musicale della «Fedora» di Umberto Giordano*, cit., p. 360.

dapprima sociale, poi privato. Tra le due sezioni, centro dell'opera è l'intermezzo, che tra l'altro è coincidente con la trasformazione della funzione del luogo, commentando musicalmente il momento in cui la folla della prima parte abbandona la scena, lasciandovi Fedora da sola. Il terzo atto è ambientato in uno scenario esterno, aperto, con un interno prospiciente ma di fatto impraticato, uno *chalet*. Schematizzando, otteniamo questo grafico:



Prima di tutto, considerando la netta divisione centrale dell'*Intermezzo*, la protagonista si rivela perfettamente differenziata nella prima e nella seconda parte dell'opera, che quindi è da considerare, dal punto di vista della protagonista, drammaturgicamente bipartita (sezioni A-B): fino all'*Intermezzo*, sezione A, Fedora ha come unico obiettivo la vendetta; nella successiva sezione B, Fedora vive in funzione dell'amore *di* e *per* Loris.

L'*Intermezzo*,⁴⁶ ovvero l'*Andante cantabile* orchestrale in Mi maggiore, oltre a dividere nettamente l'opera in due parti, ha la funzione di descrivere musicalmente, attraverso l'impiego della reminiscenza melodica,⁴⁷ le riflessioni e i combattimenti

46 - Cfr. JÜRGEN MAEHDER, *Il melodramma del nihilismo*, cit., pp. 63-4. «La necessità di dover sostituire una parte dell'azione con una forma di racconto puramente musicale o attraverso altri mezzi teatrali aveva creato un interesse speciale, da parte della giovane generazione dei compositori italiani, per il fenomeno del cosiddetto "sinfonismo wagneriano"; ovviamente, questo termine non si riferiva all'elaborazione motivica del discorso musicale, ma fu impiegato nei circoli del wagnerismo italiano nel senso di "musica per orchestra sola", in contrasto con la musica vocale della normale scrittura operistica» (ivi, p. 63).

47 - Luca Zoppelli ha trattato esaurientemente l'argomento, soffermandosi, specificatamente, sulle qualità comunicative che la reminiscenza ha nei confronti dello spettatore, senza, peraltro, trascurare le differenze di carattere musicale che intercorrono tra la reminiscenza e il *Leitmotiv* (cfr. LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 57-63). In particolar modo, pare pertinente al caso dell'intermezzo di *Fedora* quanto segue: «La reminiscenza rinvia a una situazione drammatica precisa e ben individuata che lo spettatore ha

interiori della protagonista.⁴⁸ Nell'*Intermezzo* interagiscono tre temi: il tema dell'amore di Loris («Amor ti vieta») e il tema della vendetta di Fedora («Su questa santa Croce»), che sono gli unici due temi che nascono dal canto, e il tema dell'amore di Fedora per Vladimiro. L'*Intermezzo* è preceduto da due brevi brani orchestrali con funzione di sottofondo sonoro per due distinti movimenti scenici: il primo brano serve ad accompagnare l'uscita di scena degli invitati; il secondo accompagna il movimento dei servi, che «spengono i lumi dei lampadari» e tirano «un'ampia cortina di velluto cupo tra le colonne che dividono l'antisala dal gran salone», creando, con questa scena corta, la giusta atmosfera utile a concentrare l'attenzione dello spettatore sul travaglio psicologico che sta per vivere Fedora. Quando la donna «siede e resta pensosa» udiamo il tema dell'amore di Loris, riproposto in buona parte del suo modello (in tutto dodici battute), e trasposto una terza sopra, da Do maggiore al Mi maggiore:⁴⁹ il segnale è chiaro, Fedora pensa al nuovo sentimento che nutre per Loris. La divagazione dura, però, pochi attimi; infatti, ritorna, con estrema *ratio*, il tema della vendetta, l'unico obiettivo della sua vita, che l'aveva finanche condotta a proclamare un voto di castità. In corrispondenza di ciò, Fedora «si alza, apre la piccola scrivania Settecento e si mette a scrivere»: qui il gioco musicale si fa interessante, perché Giordano ci fa ascoltare, contrappuntisticamente, il tema di Loris e il tema dell'amore per Vladimiro, quasi a volerci descrivere il combattimento della protagonista, il cui pensiero è rivolto ora all'uno e ora all'altro. Ma qualcosa è cambiato, è avvenuta una metamorfosi: Fedora, seppure spinta dalla sua caparbia e cieca smania di vendicare Vladimiro, vendetta che si connota ora, con la notizia dell'attentato allo Czar, anche di un carattere nazionalistico, nutre tenuemente una 'simpatia' per Loris.

Il tema della vendetta, quindi, è fondamentale, e ricorre in tutta l'opera:⁵⁰ una vendetta che ha per promotore la stessa principessa, ma che, alla fine, le si ritorcerà

condiviso coi personaggi: nell'udirne il riecheggiamento musicale mentre il personaggio è in scena – specialmente quando altri parametri [...] rendono chiaro il suo atteggiamento di meditazione e rimembranza – lo spettatore non esiterà a interpretare la reminiscenza come illustrazione dei ricordi, delle immagini che attraversano la mente del personaggio stesso: è la sua prospettiva a orientare l'informazione fornita» (ivi, pp. 60-1).

48 - Un'analisi dei temi ricorrenti impiegati nella *Fedora* si legge in MICHELE GIRARDI, *Fedora, una prima donna sull'orlo di una crisi di nervi*, cit., pp. 12-16, e in VIRGILIO BERNARDONI, *Il linguaggio musicale della «Fedora» di Umberto Giordano*, cit., pp. 349-56.

49 - Il tema dell'amore di Loris è riproposto una terza e ultima volta, nella tonalità di Sol bemolle maggiore, nel mezzo della ripresa della melopea del ragazzo, *La montanina mia*, a suggellare l'ultima scena d'amore dei due protagonisti; Fedora muore avendo ottenuto il perdono di Loris, che a sua volta le chiede perdono, avendo ella compiuto il suo processo di redenzione come tante eroine di fine secolo; a seguire, il ragazzo riprende a canticchiare la canzoncina, sull'ultima strofa, «...non torna più!...».

50 - Giordano scrive a Illica il 2 aprile 1902: «Invece l'idea dell'amore che trionfa sulla vendetta è già fatto: siamo ancora a *Fedora*, siamo ancora all'*Odio*.» (Pcc, Fondo Illica, *Carteggio Giordano-Illica*, b. "1-128", n. 10).

contro. Vediamo come il compositore tratta musicalmente questo tema che è riproposto, con variazioni, per undici volte nell'opera:

NUM. SPARTITO	TONALITÀ	NOTE
I, 1 dopo 46	Do maggiore	Canto e orchestra. Fedora esclama: «Su questa santa Croce»
I, 58 (finale I)	Do maggiore	Orchestra
II, 8 dopo 11	Mi bemolle maggiore	Canto e orchestra: «In quest'antica Croce [...] vi riposi un farmaco»
II, 1 dopo 27	Mi bemolle maggiore	Orchestra. Il tema entra su «Assassino» di Fedora, appena dopo la confessione di Loris. Il tema della vendetta interagisce col motivo del sospetto di Loris ⁵¹
II, 38	Mi maggiore	Orchestra, nell'intermezzo
II, 8 dopo 40	<i>Si minore</i>	Orchestra. Fedora concorda con Gretch la cattura di Loris e gli consegna la lettera diretta a Pietroburgo per il generale Jariskin. Si noti che per la prima volta il tema viene presentato in modo minore
II, 55	Mi maggiore	Orchestra. Loris subitamente esclamerà: «Ma chi m'accusa? Chi dunque mi spia?»
III, 42	<i>Si bemolle minore</i>	Orchestra. Loris legge la lettera di Boroff giunta da Pietroburgo: «Quella lettera è scritta da una russa dimorante a Parigi...»
III, 56	<i>Si bemolle minore</i>	Orchestra, solo l' <i>incipit</i> . Il tema entra sulla parola in corsivo della frase: «Ah, l'infame eri <i>tu?</i> »; cioè nel momento in cui tutto si ritorce contro Fedora
III, 4 dopo 56	<i>Do minore</i>	Orchestra, solo l' <i>incipit</i> . Di nuovo, un tono sopra, sulla parola in corsivo della frase: «Sei tu che uccidesti mia madre e il <i>fratello?</i> »
III, 17 dopo 67 (finale III)	<i>Mi bemolle minore</i>	Orchestra in <i>fff</i> , a chiusura dell'opera.

51 - Bernardoni si sofferma su questo tema, indicandolo come motivo «g», ma senza caricarlo di significato semantico (cfr. VIRGILIO BERNARDONI, *Il linguaggio musicale della «Fedora» di Umberto Giordano*, cit., p. 352). Girardi, invece, trova che il motivo sia funzionale solo alla descrizione della fuga di uno sconosciuto, che poi si scoprirà essere Loris, affermando che il «gesto» del compositore

Il dato evidente è che il tema ricorre sempre in maggiore nella prima parte dell'opera (sezione A), e in minore nella seconda parte (sezione B);⁵² quindi un piccolo gesto musicale, una variazione tonale, dal maggiore al minore, che porta con sé un rilevante messaggio semantico.⁵³ ogni *azione* di Fedora verso l'ottenimento della sua agognata (ma ingiustificata) vendetta, comporta una *reazione* con conseguenze negative per il suo futuro affettivo o, per dirla con Gilles de Van, v'è un'inclinazione del compositore «a cercare un equilibrio fra l'azione e la passione, fra il movimento drammatico e le sue conseguenze affettive».⁵⁴ Giordano, quindi, non disdegna di utilizzare la tonalità in senso strutturale, conferendole sia una valenza semantica sia una qualità fondamentale del discorso musicale.

Nell'opera gli autori hanno voluto enfatizzare, rispetto all'ipotesto, il momento dell'anatema che Fedora scaglia contro l'omicida di Vladimiro. Per comprenderne meglio la centralità che la vendetta riveste nella versione lirica rispetto a quella in prosa,

foggiano «è davvero troppo ingenuo e il giuoco dei rimandi rasenta i confini dell'accademismo» (MICHELE GIRARDI, *Fedora, una prima donna sull'orlo di una crisi di nervi*, cit., p. 18). Concorro con Girardi quando afferma che, con l'inserimento della fuga a quattro parti (atto I, *Allegro mosso assai*, 40), Giordano si rilevò essere poco «modernista», ma la funzione del contrappunto fugato serve al compositore non per descrivere la fuga di Loris, bensì per rappresentare musicalmente l'intreccio di relazioni interpersonali che si era creato, nel quadrilatero Fedora→(Vladimiro→Wanda)←Loris, e in maniera particolare, Giordano lega l'esposizione della fuga alla ricerca della lettera nella scrivania di Vladimiro. In quella lettera erano confermati i sospetti di tradimento che Loris nutriva nei confronti della moglie, Wanda, e della relazione che questa intratteneva con Vladimiro (la missiva sarà letta da Fedora nel secondo atto: «Anima mia!»). Quindi, il motivo del sospetto, e non della fuga. Tra l'altro, si badi, non è un tema ma un motivo ricorrente, trattato da Giordano «come elemento dell'intreccio», e di una parte di esso che si era svolto fuori dal nostro campo visivo (cfr. LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto*, cit., p. 60), ma anche, e soprattutto, come un «elemento costitutivo del tessuto sinfonico elaborato» (*ibidem*), ovvero l'esposizione della fuga. Il motivo lo udiamo per la prima volta nel racconto di Cirillo che riferisce, appunto, della sparatoria tra Loris e Vladimiro.

52 - Bernardoni sostiene, altresì, che al tema della vendetta «spetta innanzi tutto un riequilibrio della tripartizione sostanziale che scandisce l'opera, in base alla quale ciascun atto risulta a sé stante per ambientazione» (VIRILIO BERNARDONI, *Il linguaggio musicale della «Fedora» di Umberto Giordano*, cit., p. 352).

53 - Un'unica volta il compositore la riporta di nuovo in maggiore: è l'eccezione che conferma la regola. Infatti, Giordano anticipa giustamente la frase di Loris «Ma chi m'accusa chi dunque mi spia?» col tema della vendetta in Mi maggiore perché questa volta la reminiscenza riconduce l'azione del giustiziere verso la sua vittima, quindi di Fedora verso Loris.

54 - GILLES DE VAN, *Verdi: un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 116; de Van ha analizzato l'itinerario drammatico e culturale che l'ideologia della vendetta e della maledizione percorre nelle opere di Verdi, dalle giovanili a quelle della maturità. Le sue argomentazioni sono state di grande utilità per capire il notevole interesse che Giordano attribuisce a questa reazione di Fedora, facendola diventare, sicuramente in accordo con Colautti, il propulsore preminente del dramma (cfr. *ivi*, pp. 111-22).

mettiamo a raffronto, nel seguente quadro sinottico, i due testi di questa porzione del dramma:

<i>Fédora</i> , di Sardou ⁵⁵	<i>Fedora</i> , di Colautti-Giordano
ATTO PRIMO – <i>Scena ottava</i> – FEDORA E forse costoro non hanno un loro eroismo? Se voi foste altrettanto energici nell'esecuzione dei vostri compiti come essi sono devoti alla loro causa... il figlio del vostro capo non sarebbe lì, morente... Ma voi non sapete né prevedere né prevenire nulla! Voi non avete saputo difenderlo! Non saprete neppure vendicarlo! GRETCH Oh! Eccellenza... FEDORA Lo vendicherò io! Un uomo retto in ogni senso, che non ha fatto loro alcun male, sgozzarlo freddamente; per la politica! Ah! miserabili! Miserabili e vili! Ma solo ch'io vi abbia fra le mani...	ATTO PRIMO – <i>Scena settima</i> – FEDORA (<i>con impeto</i>) Dite, coraggio... Son gente risoluta Quei tenebrosi... Voi pigri, stolti, ciechi!... Non vi riscalda l'odio, la fede non vi sprona... De vostro Capo il figlio, il fidanzato mio Voi non vendicherete!... (<i>con tenerezza angosciata</i>) Mio dolce Vladimiro! Sogno d'amor, di pace, di poesia! Gloria della mia vita! Sorrido del pensier! (<i>Dopo un istante, colta da un pensiero improvviso, afferra la croce bizantina, già deposta sulla scrivania, e la leva in alto, volgendola verso la camera da letto.</i>) Su questa santa Croce, ricordo di mia madre, di vendicarti io giuro! Io voto la giovinezza mia A castità perenne, a eterno lutto il cuore... M'assistan la Madonna e i santi. E così sia!... (<i>Si fa il segno al modo ortodosso; indi bacia la croce, e se la ripone in petto. Tutti i servi si segnano insieme a lei. – Breve pausa.</i>)

Il confronto non lascia dubbi: in primo luogo, Colautti e Giordano caratterizzano la loro Fedora alla stregua di uno dei più inusitati giustizieri vendicatori verdiani, Stifefelio⁵⁶ (il «codice» dell'eroina giordanianiana è, per certi versi, simile a quello del protagonista verdiano: entrambi passano *ex abrupto* dallo stato di «giustiziere vendicatore» a quello di «giustiziere conciliatore», ma con la specificità che Fedora vive una metamorfosi ben più profonda perché arriverà ad amare l'oggetto della sua vendetta); in secondo luogo, librettista e compositore dipingono la scena della maledizione nel modo più tradizionale possibile, conferendo sacralità⁵⁷ e collettività al rito: Fedora prende la

55 - VITTORIANO SARDOU, *Fedora*, trad. di Giacomo Falco, Milano, Rizzoli Editore, 1964, p. 37.

56 - GILLES DE VAN, *Verdi: un teatro in musica*, cit., pp. 117-8.

57 - Un esempio verdiano su tutti. Monterone, nel *Rigoletto*, maledice il duca di Mantova e il suo

«croce bizantina»,⁵⁸ dono della madre (omaggio, dunque, alla tipica cultura matriarcale russa), la innalza al cielo e profferisce, con solennità, la sua intenzione punitiva, suggellando l'atto, oltre che col voto di castità, anche con un'invocazione della famiglia celeste (tutti i presenti si segnano con la croce, alla maniera ortodossa). Ancora una volta è possibile constatare che la drammaturgia giordaniana evoca stilemi tipici del periodo romantico, ripescando volutamente, come nel caso di *Fedora*, un'ideologia che ha affascinato l'intero Ottocento, quella della vendetta, motore fatale del dramma, che conduce, ineluttabilmente, alla catastrofe.

Per concludere, se è vero che Giordano e Colautti si rifanno a prodromi del teatro musicale romantico, e precipuamente verdiano, è pur vero che il teatro musicale della *fin de siècle* presenta una sostanziale novità: morto Chénier, epigono di una serie di eroi ottocenteschi,⁵⁹ i compositori preferiranno glorificare «il mito femminile», con eroine suicide, da Mimì a Liù, imprigionate nella «più romantica della regole: *Amore e morte*».⁶⁰ Dopo l'*Intermezzo*, nella seconda parte, la vendetta sfugge dalle mani della protagonista e la donna, da soggetto attivo della sua gestione si trasforma improvvisamente in oggetto passivo che la subisce: è essa la causa della catastrofe. È contemporaneamente carnefice e vittima: carnefice nella prima parte, vittima nella seconda.

buffone, con la frase, carica della compiacenza divina: «Vendetta chiedere al mondo e a Dio [...] / Ah! siate entrambi voi maledetti!».

58 - Nella *pièce* di Sardou apprendiamo della croce bizantina solo nel secondo atto, quando gli invitati a casa di Fédora la osservano incuriositi e con attenzione; Olga svelerà che «è un dono dell'imperatrice Irene che i Cantacuzeno avevano conservato religiosamente nella loro miseria come un talismano» (II.3). Poco più avanti, alla precisa domanda di Rouvel a Fédora: «Sarebbe un talismano?»; Fédora risponde: «Lì dentro c'era, una volta, una reliquia che guariva tutte le malattie... Ma la reliquia è sparita da molto tempo. [...] Al suo posto ho messo un'altra cosa che guarisce anch'essa tutti i mali...» (II.5). Infine, nell'ultimo atto, atterrita dall'arrivo di Boroff, e della verità con lui, Fédora «si strappa dal collo la croce bizantina, l'apre febbrilmente e ne versa il contenuto nella tazza del tè rimasta sul tavolo» (IV.7).

59 - Non va dimenticato che il primo progetto della *Siberia*, proposto da Illica a Giordano, prevedeva la morte di Vassili, tenore; successivamente, pur non sapendo con precisione come avvenne la svolta al femminile, gli autori optarono per il suicidio (poi omicidio) di Stephana.

60 - MICHELE GIRARDI, *Fedora, una prima donna sull'orlo di una crisi di nervi*, cit., p. 15.

ABSTRACT - Giordano persegue con passione la realizzazione di un melodramma sulla *Fédora* di Sardou, concepita *ad hoc* per la grande artista Sarah Bernhardt. Da *Fedora* (1898) in poi s'instaura un percorso di traduzione drammaturgico-musicale che trasferisce sulle scene del teatro lirico la modernità naturalistica praticata dal drammaturgo francese. Al teatro di Sardou Giordano guarda favorevolmente traducendo in musica *Madame Sans-Gêne* (1915) e tentando di adattare per le scene italiane il testo *La Fête du Nile* (il progetto, incompiuto, risale al 1905).

Colautti e Giordano lavorarono sulla fonte francese rimaneggiando in primo luogo il carattere della protagonista, e riducendo, quasi pudicamente, la componente erotica. Alcuni aspetti di drammaturgia musicale, corroborati da un'analisi musicale dell'*Intermezzo* e dei temi ricorrenti, palesano come l'eroina giordania passi dallo stato di carnefice a quello di vittima. La vendetta sfugge dalle mani della protagonista: è essa stessa la causa della catastrofe.

Giordano passionately pursues the creation of a melodrama based on Sardou's *Fédora*, a play specifically designed for the great artist Sarah Bernhardt. From *Fedora* (1898) onwards is established a path of musical and dramaturgical transposition that moves to the opera house, the naturalistic modernity achieved by the French playwright. Giordano looks with deep interest to Sardou's theatrical works, transposing into music *Madame Sans-Gêne* (1915) and trying to adapt to the Italian scenes the text *La Fête du Nile* (the project, unfinished, dates from 1905).

Colautti and Giordano worked on the French source reshaping primarily the character of the title role, and reducing, almost demurely, her erotic component. Some aspects of musical dramaturgy, supported by a musical analysis of the *Intermezzo* and the recurring themes, reveal how Giordano's heroine changes from executioner to victim. Revenge falls off the hands of the protagonist becoming in itself the catastrophe's cause.

Eclettismo e modernità delle 26 *Piccole Sonate* di Giuseppe Tartini, all'incrocio tra musica e poesia

Alessandro Cazzato

I. L'incontro tra musica e poesia

Negli ultimi decenni si è registrato un incremento degli studi comparati sui rapporti tra le varie arti – in particolare tra arte musicale e letteraria – con la relativa diffusione degli studi musico-letterari, ovvero lo studio di quell'«artefatto estremamente complesso qual è l'integrazione di musica e parola».¹

Se è pur vero che la validità degli studi comparati è stata messa in discussione nel corso del Novecento a partire dai dubbi di Croce, bisogna osservare che la critica recente si è posta l'obiettivo di attenuare questa diffidenza, tentando di inglobare le nuove proposte provenienti prima dal campo formalista, strutturalista e semiotico.² Direttamente o indirettamente, la critica ha sottolineato la difficoltà d'azione dell'analisi comparata riguardo al significato della musica (ovvero cosa si possa dire attraverso di essa o su di essa, ammesso che si possa dire qualcosa),³ alla questione della 'traducibilità' del linguaggio musicale in poesia o in prosa (che, in area simbolista, ha prodotto numerose *interferenze*, di cui vi è traccia nelle numerose liriche ispirate all'a-

1 - MARCELLO PAGNINI, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, Il Mulino, 1974, p. 7.

2 - Per un'introduzione al dibattito teorico sugli studi comparati musico-letterari cfr. EMILIA PANTINI, *Letteratura e le altre arti*, in *Letteratura comparata*, a cura di Aldo Gnisci, Milano, Mondadori, 2005, pp. 111-125; ALESSANDRO CAZZATO, *Creazioni poetiche di confine. Per un'introduzione alla critica musico-letteraria* in *Crossing Music. Studi interdisciplinari sui linguaggi della musica moderna e contemporanea*, a cura di Alessandro Cazzato, Roma, Aracne Ed., 2015, pp. 150-173.

3 - Seguendo le parole di Lévi-Strauss: «Fra tutti i linguaggi, solo la musica riunisce i caratteri contraddittori d'essere a un tempo intellegibile e intraducibile» (CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Paris, Librairie Plon, 1964, p. 36).

scolto diretto della musica)⁴ e, più in generale, allo scambio semiotico tra i due sistemi (musicale e linguistico).

La musica è un fenomeno di estrema concretezza e precisione. Essa è – diversamente dalla pittura e dalla poesia tradizionali che si servono, almeno su di un loro livello, di referenti – un'arte *atematica*. Solo dal punto di vista del suo contenuto di immagini visive (o 'immagini acustiche'), la musica può considerarsi indeterminata.⁵

René Wellek e Austin Warren, nella loro celebre *Teoria della letteratura*, sostenevano che *musica* e *poesia* fossero in costante rapporto l'una con l'altra, pur avendo ciascuna una particolare evoluzione: le loro reciproche relazioni devono essere concepite come uno «schema complesso di rapporti dialettici che operano *nei due sensi*»,⁶ da un'arte all'altra, e che possono venir trasformati o ridimensionati del tutto nell'arte che ne fruisce, fino a sfumarne quasi del tutto i confini. Il più valido metodo di comparazione tra le due arti è certamente fondato sull'analisi delle singole «opere» e quindi sulle loro «relazioni strutturali»,⁷ ovvero quelle particolari affinità tra procedimenti costruttivi propri della musica e della letteratura (*ritmo, metro, timbro, contrappunto, tema e variazioni, fugato*, per citarne alcuni).

Con l'uscita nel 1948 del volume *Music and Literature - A Comparison of the Arts* ad opera di Calvin Smith Brown si è continuato a riconoscere esplicitamente che letteratura e musica intrattengono tra loro complessi rapporti nelle più diverse prospettive: contaminazioni, incroci, influenze, sovrapposizioni, interferenze di codici, ecc. Da allora la critica, grazie soprattutto alle nuove proposte metodologiche di Steven Paul Scher, Marcello Pagnini, Carlo Majer, Werner Wolf, e grazie ai preziosi studi nell'ambito della WMA (*International Association for Word and Music Studies*), ha perseguito con successo questa via, sottolineando altresì la necessità di mettere in risalto la dimensione pragmatica di un tale approccio.⁸

Accade, ad esempio, che la musica si rivolga alla letteratura, in particolare alla poesia, per essere più facilmente compresa: è il caso dei libretti d'opera, dei *Lieder* e di tutto

4 - Per rimanere al solo panorama italiano, si pensi alle poco note *Versioni dalla musica* di Antonio Fogazzaro o alle più conosciute liriche dannunziane, per esempio quelle presenti in *Notturmo* (con richiami a Brahms, Grieg, Scriabin, Wagner). Per approfondire cfr. ALESSANDRO CAZZATO, *Musica, Mistero e Mito*, Bari, Florestano Ed., 2011, pp. 32-47.

5 - Cfr. MARCELLO PAGNINI, cit., pp. 60 e sgg.

6 - R. WELLEK - A. WARREN, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1956; ed. origin., *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace, 1942, p. 180.

7 - Ivi, p. 171.

8 - Seguendo la suddivisione operata da Adriana Guarnieri Corazzol nel suo prezioso libro *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento* (Milano, Sansoni, 2000, pp. 405-419) è possibile distinguere gli orientamenti della critica musico-letteraria in tre periodi di ricerca: approccio teorico alla nuova disciplina (fino al 1970), diffusione degli studi (decennio 1970-1980), grandi sistemazioni e affermazione della storiografia musico-letteraria applicata (dagli anni Ottanta alle nuove prospettive).

un sistema di indicazioni, didascalie e commenti che i compositori usano a corredo della partitura. Possiamo così parlare di un *uso funzionale della letteratura nella musica*.

A tal riguardo risulta essere particolarmente sintomatico l'esperimento di 'incrocio' tra musica e poesia operato dal violinista e compositore Giuseppe Tartini (1692 – 1770), figura quanto mai eclettica nel panorama musicale coevo, dalla romanizzata vita rocambolesca. In particolar modo, nella sua raccolta *26 Piccole Sonate per violino solo e per Violino e Violoncello*, apparsa a Padova solo nel 1970 nell'edizione critica a cura di Giovanni Guglielmo, Tartini opera un felice connubio tra estrosa invenzione violinistica e richiami, rimandi, echi, risonanze letterarie. La raccolta – purtroppo poco nota nel panorama violinistico moderno – comprende ben *14 Sonate per violino e violoncello* e *12 Sonate per violino solo*: salvo la loro diversa disposizione, esse corrispondono alle *27 Sonate* autografe elencate da Antonio Carpi nel proprio catalogo tematico (escludendo la n. 19). Secondo la testimonianza dello stesso Tartini possono essere tutte suonate anche senza il basso.⁹

Da qui, dunque, nasce l'opportunità di far luce sulle modalità con le quali è avvenuto l'incontro, in che modo e con quali conseguenze si verifica il 'contatto' tra poesia e scrittura musicale nell'opera di Giuseppe Tartini che, nell'esperimento di 'incrocio' tra musica e poesia, si rivela ancora oggi 'moderno', in particolar modo per l'originalità di quella sperimentazione costantemente rivolta alla ricerca di una precisa 'verità estetica'.

2. Musica secondo natura

Nato a Pirano d'Istria nel 1692, Giuseppe Tartini venne destinato dai genitori alla carriera ecclesiastica, che lo portò a stabilirsi a Padova nel 1708 per approfondire gli studi in ambito giuridico. Qui si guadagnò da vivere recuperando crediti per conto di usurai con la sua abilità di spadaccino. Allergico all'abito talare, si oppose presto al destino impostogli dalla famiglia. Rapì la bella Elisabetta Premazore e fuggì via con lei. Ricercato perfino dal suo vescovo, riparò rocambolescamente ad Assisi. Nascosto sotto falso nome per tre anni, riversò l'abilità del fioretto sull'arco sviluppando una tecnica originalissima.¹⁰ Tra gli anni 1713 e 1718 erano note le sue esibizioni come

9 - Lettera a Francesco Algarotti del 24 febbraio 1750, conservata presso la Biblioteca Civica di Bassano.

10 - Leggende 'romantiche' che sopravvivono ancor oggi in numerosi contributi tartiniani. Per un quadro il più possibile esauriente sulla vita di Giuseppe Tartini cfr. PIETRO PETROBELLI, *Giuseppe Tartini: le fonti biografiche*, Firenze, Universal Edition, 1967; *Tartini: il tempo e le opere*, a cura di Andrea Bombi e Maria Nevilla Massaro, Bologna, Il Mulino, 1994.

violinista nei teatri delle Marche. Rientrato finalmente a Padova, il musicista ottenne il posto di primo violino e maestro d'orchestra presso la Basilica di Sant'Antonio.

Dapprima si rivelò contrario a porre la poesia in musica. Interrogato dal suo allievo Charles de Brosses (1709 – 1777) sulla sua avversione per il teatro musicale rispondeva: «sono stato sollecitato a comporre per i teatri di Venezia, ma non l'ho voluto mai fare, sapendo bene che una gola non è il manico di un violino». Era, invero, un'ostilità dettata certamente dall'odio verso le forme 'impure' dell'espressione drammatica e da una viscerale avversione per lo stile manieristico di Vivaldi.

Tuttavia, fu nella musica strumentale (quella che l'Ottocento denominerà *musica pura*) che Tartini dispiegò il suo genio *contaminando* le arti in una visione eclettica, frutto di un'educazione antiaccademica e autodidattica, ispirata illuministicamente all'imitazione della Natura. All'amico letterato Francesco Algarotti confidava: «io sto di casa più che posso con la Natura, meno che posso con l'Arte: non avendo io altra Arte, se non l'imitazione della Natura. E tutto ciò perché io percepisco chiaramente quanto l'universalità e la più grande perfezione del buon gusto abbiano sede nella voce e nella sua espressività». ¹¹ E nel *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (1767) ribadiva che «la natura ha più forza dell'arte», aggiungendo anche che «il miglior genere è il diatonico», data la sua genuinità e purezza; ma è anche «difficilissimo a ben trattarsi, perché appunto è di estrema semplicità, come il più prossimo alla natura». ¹²

L'ambiente scientifico-musicale, tra i cui rappresentanti più eminenti spiccano l'astronomo Gian Rinaldo Carli (1720 – 1795) e i compositori Giovanni Battista Martini (1741 – 1816) e Francesco Antonio Vallotti (1697 – 1780), era vivacizzato dal dibattito culturale sull'origine dei fenomeni musicali. L'interesse per queste speculazioni portò Tartini ad impegnarsi nella formulazione sistematica di teorie sull'armonia e di una vera e propria 'poetica' musicale: l'artista che vorrà avvicinarsi all'arte, dunque, dovrà attenersi rigidamente ai principi della natura. La «naturalhezza» della struttura compositiva deve necessariamente unirsi all'espressione – non intesa in senso soggettivo ma come trasfigurazione astratta di «affetti» retoricamente intesi – attraverso tutta una serie di accorgimenti offerti dalla tradizione virtuosistica e di ornamenti che, non più usati per aggiungersi alla melodia come fattore esterno, hanno la funzione di conferire qualità espressiva all'intero componimento. ¹³

11 - Lettera di Tartini a Francesco Algarotti del 20 novembre 1749, conservata presso la Biblioteca Civica di Bassano; fu pubblicata nel volume commemorativo *Per le nobili nozze Tattara-Persicini* (Bassano, 1884).

12 - Citato in ANTONIO CARPI, *Giuseppe Tartini*, Milano, Garzanti, 1945, pp. 191 e sgg.

13 - Il carattere di ogni abbellimento deve concordare con l'«affetto» della composizione. Solo ponderando il modo e il luogo di ogni aggiunta si rispettano le regole del «buon gusto secondo natura». Lo stile di Tartini si realizza per mezzo della *tecnica dell'arco* e di una *cantabilità strumentale* ottenuta con la realizzazione di quegli abbellimenti che sono considerati indispensabile complemento e

Proclamando il magistero della natura sull'arte, Tartini seguì la via della semplicità e della immediatezza nella pratica compositiva, in particolar modo a partire dagli anni 1745: si dedicò a forme compositive più lineari e distese che complesse ed elaborate, più fervide e rapide che sapientemente costruite. Ben conscio della differenza tra la laringe di un cantante e il manico di un violino, altro non fece che *insegnare a cantare* al violino.

Tali principi stilistici li ritroviamo proprio nelle *26 Piccole Sonate per violino e violoncello e per violino solo*, composte a partire da questi anni sino all'ultimo periodo di vita del compositore. Questa raccolta non presenta alcun legame con la tradizione polifonica della *sonata da chiesa*, alla quale l'autore si era per breve tempo dedicato, ma rappresenta, infatti, una voluta rinuncia all'elaborata tecnica delle doppie corde, usata dai suoi contemporanei (Francesco Maria Veracini, Francesco Geminiani, Pietro Antonio Locatelli), o alla grande tradizione tedesca delle Sonate senza accompagnamento (Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Georg Pisendel, Johann Paul von Westhoff), che era culminata nelle *Sonate e Partite* di Johann Sebastian Bach e che aveva trovato echi tardivi nelle *Fantasie* di Georg Philipp Telemann e negli *Assaggi* dello svedese Johan Helmich Roman. Tartini seguì lo stile omofonico, armonicamente essenziale, metricamente regolare e melodicamente *cantabile*, secondo i canoni dell'estetica illuministica della quale egli stesso, con le sue numerose opere teoriche, fu significativo esponente.

3. Presenze letterarie nelle *Piccole Sonate*

La novità delle *Piccole Sonate* consiste nel porre in partitura versi di autori illustri, di poeti minori o semplicemente di propria invenzione, che si pongono in connessione precipua con il testo musicale per sottolineare l'ispirazione, per orientare l'idea e, insieme, la suggestione che la musica avrebbe offerto. Dalle testimonianze dei suoi più intimi amici¹⁴ e dei suoi allievi è noto che, prima di iniziare a suonare le proprie composizioni, lo stesso Tartini amasse leggere ad alta voce passi di Petrarca, Tasso o Metastasio per trarre ispirazione e per valorizzare l'affinità affettiva con i poeti a lui più cari. Sei, dunque, sono le citazioni di versi d'autore, quasi tutte da Metastasio (*Ezio*, *La clemenza di Tito*, *Siroe re di Persia*, *Demofonte*), una sola da Buonmattei Giovanni

principale mezzo di espressione. Cfr. NUNZIATA BONACCORSI, *L'Ornamentazione ovvero l'arte di abbellire in musica*, Padova, Armelin, 2002, pp. 119-132.

14 - Su tutti Francesco Algarotti che nel *Saggio sopra l'opera in musica* (1791) scriveva: «Prima di mettersi a scrivere [Tartini] è solito leggere una qualche composizione del Petrarca, con cui per la finezza del sentimento simpatizza di molto; e ciò per avere dinanzi una data cosa a dipingere con le varie modificazioni che l'accompagnano, e non perder mai d'occhio il motivo o il soggetto».

Domenico Pioli. Esse avevano la funzione di richiamare alla memoria dell'esecutore contesti poetici e drammaturgici noti, nonché suggerire l'idea musicale e l'atmosfera che si voleva, in qualche modo, comunicare. È una pratica che va oltre le *Piccole Sonate* e si estende, per fare un esempio, alla ben più nota *Sonata in sol minore* op. i n. 10, conosciuta appunto come *Didone abbandonata*, forse tra i primi significativi esempi di *musica a programma*. Ecco le due terzine e la quartina metastasiana (da *Didone Abbandonata*, Atto ii, Scena xvii) che illustrano rispettivamente l'*Affettuoso*, il *Presto* e l'*Allegro*, che, per chi ben conosce la musica in questione, appariranno più che esemplificativi.

Eccomi sola,
tradita, abbandonata,
senza Enea, senza amici e senza regno!

[...] Precipiti Cartago,
arda la reggia e sia
il cenere di lei la tomba mia

[...] E dell'Ibere stelle
al fausto balenar
tutti i regni del mar
tornino in calma

Tartini usava anche apporre brevi versi sull'*incipit* di alcuni movimenti, spesso scritti in un alfabeto cifrato cuneiforme ideato dallo stesso compositore,¹⁵ alcuni forse composti personalmente, altri di non ben identificata origine, così da far nascere non poche congetture. Si potrebbe supporre, ad esempio, che le poche parole («di se senti») in calce all'*incipit* della *Sonata* xvii (B. D2) siano un richiamo ai versi di Francesco Silvani dell'opera *La fede tradita e vendicata*: «Di', se senti sul bel volto / lieve un'aura palpitarti, / di Vitige un bacio è questi. / Dal mio fral genio disciolto / verrò sì, bella, a recarti / lieti baci, e non funesti» (Atto ii, Scena xi). I versi in questione, che descrivono l'amore tra il principe di Danimarca Vitige ed Ermelinda, avrebbero in tal senso la funzione di introdurre il tenero *Andante cantabile* iniziale, richiamando nella mente dell'esecutore un determinato contesto poetico.¹⁶ Ma le poche parole dell'*incipit* non ci permettono di accertare una simile derivazione. La brevità di questi frammenti non ci consente, infatti, di dar credito a nessuna ipotesi, né tantomeno ci autorizzano a supporre che siano propri dello stesso compositore, per il quale però possiamo ipotizzare (dati i suoi ampi interessi, dal campo scientifico

15 - Tartini usava alternare ai caratteri ordinari una crittografia di propria invenzione, decifrata dal musicologo greco Dounias (cfr. MINOS DOUNIAS, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche*, Wolfenbüttel-Berlin, Kallmeier, 1935, pp. 89-98).

16 - Musicata da Francesco Gasparini, *La fede tradita e vendicata* fu rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1704 e divenne un'opera ben conosciuta per tutta la prima metà del '700.

a quello filosofico) una fervida cultura umanistica e una propensione non comune alla scrittura.¹⁷

Alcuni di questi *motti* sono tratti proprio dal vasto repertorio della tradizione orale e popolare: l'interesse di Tartini per la tradizione orale nasce all'incrocio della cultura scientifica padovana. Nei suoi trattati e nelle lettere Tartini osserva e studia la musica di origine popolare, nella convinzione che il repertorio musicale di origine popolare sia fenomeno naturale da cui ogni musicista dovrebbe imparare e farne tesoro per la composizione e l'ornamentazione della propria musica.¹⁸

Tartini si prefigge, infatti, lo scopo di diventare un perfetto osservatore della natura, alla pari di un filosofo, per studiare la musica della tradizione orale.¹⁹ Da qui, l'opposizione dialettica tra la universalità e la specificità culturale è incastonata nella tipica opposizione arte/natura: il tentativo di Tartini è, dunque, risolvere tale ossimoro, grazie all'integrazione delle differenze. Nel suo trattato sull'ornamentazione, egli immagina un nuovo metodo per far avanzare gli studi basato sull'arte semi-improvvisativa e sulla collezione e la successiva trascrizione della musica di tradizione orale.²⁰

Nelle *Piccole Sonate*, inoltre, anche la citazione letteraria diviene base dell'invenzione melodica. Tartini si cimentava nel congiungere strettamente parola e suono, affidando al violino il compito di un'espressione quanto più possibile *cantabile*. Chiari esempi sono le Sonate B.G2 e B.D2. Tartini, infatti, componeva esplicitamente due facili melodie,²¹ che potevano a piacimento essere cantate o suonate, su una quartina tassesca tratta dalla *Gerusalemme Liberata* (XII, vv. 281-284):

Lieto ti prendo; e poi la notte, quando
Tutte in alto silenzio eran le cose,

17 - Numerose le testimonianze coeve sull'ampia cultura letteraria e scientifica di Giuseppe Tartini, che trovano testimonianza in particolare negli studi di Pierluigi Petrobelli e Pierpaolo Polzonetti (vedi bibliografia).

18 - PIERPAOLO POLZONETTI, *Tartini and the Tongue of Saint Anthony* (pp. 429-486), in «Journal of the American Musicological Society», LXVII, 2, 2014, pp. 444 e sgg.

19 - G. TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, Stamperia del Seminario, 1754, p. 155.

20 - Si leggano a riguardo le affermazioni contenute nel trattato *Regole per imparare a suonare bene il violino* (Venezia, Biblioteca Musicale del Conservatorio di Musica «Benedetto Marcello», ms. 323): «Questi modi [gli abbellimenti] sono pochi; ma forse lo sono perché da pochi, o forse da niuno sinora si è usata diligenza di raccogliarli, e notarli; deducendoli da quelle persone affatto ignoranti di musica, che cantano per proprio piacere secondo il dono ricevuto dalla natura con ottima gratia, per il più proveniente da questi tali modi naturali a loro insegnati dalla natura. Qui dunque comincia l'impresa di raccogliere, e notare que' pochi, che sono stati avvertiti; e chi avrà diligenza, e attenzione, potrà raccoglierne, e notarne di non ancora avvertiti, e perfezionare la impresa».

21 - La prima melodia è utilizzata, senza modificazioni, nelle Sonate xii B.G2 e xv B.G3. La seconda nella Sonata XVII B.D2.

Vidi in sogno un guerrier che minacciando
 A me su 'l volto il ferro ignudo pose.
 [Imperioso disse: "Io ti comando
 Ciò che la madre sua primier t'impose:
 Che battezzì l'infante; ella è diletta
 Del Cielo, e la sua cura a me s'aspetta]"²²

Nel primo movimento della *Sonata B.G2* Tartini pone in musica la quartina tassessa nelle prime otto battute (fig. 1). Nel Terzo movimento della *B.D2*, invece, Tartini crea, per gli stessi versi, una differente linea melodica (fig. 2).

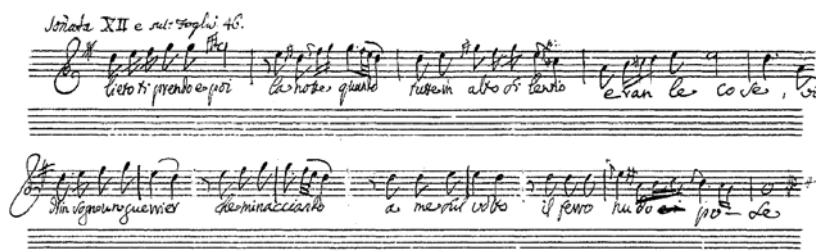


fig. 1



fig. 2

La presenza di un testo sotto le note rappresenta una guida per l'esecutore per la corretta interpretazione dell'aspetto ritmico/metrico degli endecasillabi di Tasso, che, come in un recitativo operistico, si realizza in uno stile fluido e declamatorio. Per suonare questa musica il violinista dovrà cantare mentalmente il testo mentre suona per riprodurre il corretto fraseggio e la giusta articolazione.²³

22 - In parentesi quadre la seconda metà dell'ottava tassessa non inclusa nella trascrizione di Tartini.

23 - PIERPAOLO POLZONETTI, *Tartini and the Tongue of Saint Anthony* (pp. 429-486), «Journal of the American Musicological Society», LXVII, 2, 2014, pp. 448. E conclude: «When the accent structure of the piece is that provided by the poetical lines the effect can indeed be mesmerizing, as the bow becomes the violin's "tongue"». Per approfondire cfr. Sergio Durante, *Tartini and his Texts*,

Inoltre, ci preme ricordare in questa sede che l'introduzione di particolari 'suoni naturali' – quali appunto il canto dei gondolieri, il suono delle onde del mare, il cuore che palpita, per citarne alcuni – all'interno della dimensione delle microstrutture tipica delle *Piccole Sonate* sembrerebbe aprire la strada all'immissione nell'armatura della forma dei "suoni di natura".

Per fornire un quadro il più possibile completo, riportiamo nella tabella sottostante le presenze letterarie o semplicemente i *motti* rintracciabili nelle *Piccole Sonate*.²⁴

Tabella 1			
B.F1	<i>Allegro</i>	«Al tormento di questo core la crudele si renderà»	/
B.e1	<i>Andante cantabile</i>	«Senti lo mare...»	/
B.E1	<i>Andante cantabile</i>	«Quanto mai...»	/
B.G2	<i>Aria del Tasso</i>	«Lieto ti prendo e poi la notte quando / tutte in alto silenzio eran le cose, / vidi in sogno un guerrier che minacciando / a me sul volto il ferro ignudo pose».	T. Tasso, <i>Gerusalemme liberata</i> , XII, 36
	<i>Altro grave</i>	«Tormento di quest'anima...»	/
	<i>[Allegretto]</i>	«Quanto mai felici siete innocenti pastorelle, che in amor voi non avete altra legge che l'amor»	Metastasio, <i>Ezio</i> , I, 7
B.G3	<i>Aria del Tasso</i>	Idem <i>Sonata</i> B.G2	
B.G4	<i>Andante cantabile</i>	«Se [mai] senti spirarti sul volto / lieve fiato, che lento s'aggiri, / dì: "Son questi gli alterni sospiri / del mio fido che muore per me"»	Metastasio, <i>La clemenza di Tito</i> , II, 15
B.D2	<i>Andante cantabile</i>	«Dì se senti...»	/
	<i>Aria del Tasso</i>	Idem <i>Sonata</i> B.G2	

in *The Century of Bach & Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory & Performance*, a cura di Thomas Forrest Kelly – Sean Gallagher, Cambridge, Massachusetts, Harvard Publications, 2009, pp. 145-186.

24 - Nella prima colonna il riferimento alla *sonata* è indicato secondo la catalogazione di PAUL BRAINARD (*Le Sonate per Violino di G. Tartini. Catalogo tematico*, Accademia Tartiniana di Padova, Padova, Ed. "I Solisti Veneti", 1975): maiuscolo per tonalità maggiore, minuscolo per tonalità minore; i numeri arabi indicano la presenza di altre sonate con uguale tonalità. Seguono: indicazione agogica (qualora non presente è desunta e indicata tra parentesi), versetti presenti in didascalia, fonte letteraria nota o ignota (indicata con una sbarretta).

B.C3	<i>Andante cantabile</i>	«Amatissimo...»	/
	<i>Grave</i>	«Mio ben...»	/
B.D3	<i>Andante cantabile</i>	«Sciogli le mie... Lascia ch'io dica addio...»	/
B.e2	<i>Andante cantabile</i>	«Non ti piacque...»	/
	<i>Allegro assai</i>	«L'onda che [mormora / tra sponda e sponda, / l'aura che tremola / tra fronda e fronda, / è meno instabile / del vostro cor]»	Metastasio, <i>Aria VIII</i>
B.F2	<i>Allegro non presto</i>	«Ombra cara che qui d'intorno...»	/
	<i>Allegro</i>	«Se il cor mi palpita...»	/
B.A2	<i>Andante</i>	«Deh serbate amici...»	/
	<i>Allegro</i>	«Tra l'orror della tempesta / [che alle stelle il volto imbruna, / qualche raggio di fortuna / già comincia a scintillar]»	Metastasio, <i>Siroe re di Persia</i> , I, 17
	<i>Allegro assai</i>	«Senti la fonte... Senti lo mare»	/
B.E2	<i>Andante cantabile</i>	«Lascia ch'io dica addio / al caro albergo mio, / al praticello / [e con un guardo solo / dia pegno del mio duolo / a la capanna al bosco et al ruscello]»	Giovanni Domenico Pioli, <i>L'amor volubile e tiranno</i> , I, 5
	<i>Aria</i>	«Se tutti i mali miei [io ti potessi dir, / divider ti farei / per tenerezza il cor]»	Metastasio, <i>Demofonte</i> , II, 6
	<i>Grave</i>	Idem	Idem
	<i>Andante cantabile</i>	Idem	Idem
B.D4	<i>Andante cantabile</i>	«Care dell'idol mio...»	/
	<i>Andante cantabile</i> (3° tempo)	«Alla stagion novella / fin dall'opposto lido / torna la rondinella / a riveder [quel nido, / che il verno abbandonò. / Così il mio cor fedele, / nel suo penar costante, / ritorna al bel semblante, / che per timor lasciò]»	Metastasio, <i>Aria VII</i>
	[<i>Allegro</i>]	«Amico fato - guidami in porto – né un cor fedele – lascia perir»	/
	[<i>Allegretto</i>]	«Amico il fato mi guida...»	/
B.G5	[<i>Siciliana</i>]	«Senza de ti mia cara no che non posso star, la pena è così amara che mi fa delirar»	/

Un aneddoto riferito da alcuni biografi tramanda che nel 1818 l'avvocato Costantino Mazzorana, uno dei superstiti dell'insegnamento tartiniano, invitato dal violinista polacco Karol Józef Lipiński (1790 – 1861) a dar saggio di quella scuola, si scusò di non riuscire più a suonare, data l'età avanzata, e propose all'amico stesso di eseguire un pezzo di Tartini. Ascoltandolo, e restando insoddisfatto, lo esortò a leggere ad alta voce e meditare certi versi che l'autore aveva trascritto in testa alla pagina. Dopo tale lettura, l'interpretazione parve più fedele alle intenzioni del compositore e ottenne perfino il plauso dell'antico discepolo.²⁵

Va ricordato, altresì, che Tartini si interessava di approfondire la questione riguardo l'incontro tra parola e musica nell'ambito della pratica violinistica anche dal punto di vista prettamente teorico: nel *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'armonia* (risalente al 1754), citando il piede dattilo e portando ad esempio la messa in musica della parola *bārbārā* raccomandava di far coincidere, nella pratica strumentale, la sillaba lunga con i tempi forti della battuta. Il piede dattilo, afferma, non dipende tanto dalla durata delle tre note che lo compongono quanto dal luogo che occupano all'interno della battuta. Se fosse, infatti, la seconda sillaba a coincidere con il tempo forte, l'accento cadrebbe erroneamente su di essa.²⁶

Nelle *Regole per arrivare a saper ben suonare il violino* Tartini continuava poi la sua riflessione distinguendo due maniere fondamentali nell'espressione violinistica: il *suonabile*, in cui deve esserci un distacco da una nota all'altra (come prassi di ogni strumento ad arco) e il *cantabile* (su cui, come abbiamo visto, usava quasi sempre apporre dei versetti), nei quali non far in alcun modo udire separazione tra i suoni (a imitazione della voce umana). In altre parole, è il violino stesso a farsi canto. L'arco diventava, dunque, il principale mezzo che consentiva la metamorfosi di un'espressività intensa e toccante. L'arte dell'arco, di cui Tartini fu sommo maestro, si identificò da allora con l'arte del canto.²⁷

Un secolo dopo, ispirandosi ancora al fraseggio vocale, il violinista belga Charles de Bériot (1802 – 1870), vero e proprio continuatore della 'lezione tartiniana', nel suo *Méthode de violon* (edito nel 1857) pervenne alla definizione di una vera e propria *prosodia dell'arco*.²⁸

25 - Testimonianza che sopravvive in ANDREA DELLA CORTE, *L'interpretazione musicale*, Torino, UTET, 1951, pp. 418 e sgg.

26 - Ciò dimostra quanto fosse saldo nel Settecento il principio secondo cui la battuta di quattro quarti dovesse prevedere accenti secondo lo schema $f|p|mf|p$, oppure $f|p|f|p$.

27 - Basti ricordare le celebri *Cinquanta Variazioni per violino, e sempre collo stesso basso composte dal Signor Giuseppe Tartini sopra alla più bella Gavotta di Corelli dell'op. 5* (Napoli s.d.), meglio nota con il titolo *L'Arte dell'Arco*.

28 - L'intonazione del discorso, o prosodia, sarà al centro delle riflessioni musicali, tra Ottocento e Novecento, dei musicisti. Michail Glinka più drasticamente affermava che «le nazioni creano la musica, i compositori l'arrangiano soltanto». Leoš Janáček amava fare caso all'intonazione crescente

Muovendo i passi da una *teoria della sillabazione* sul violino, de Bériot affermava la necessità, sin dai primi studi di violino, di sovrapporre delle parole alla melodia. Prescrisse così, in via comunque generale, la realizzazione delle sillabe lunghe con l'arco *in giù* e di quelle brevi con l'arco *in su*; se le sillabe sono così vicine da rendere sconsigliabile il cambio dell'arco, il violinista deve egualmente porle in risalto anche nella stessa arcata, avvalendosi del movimento ondulatorio dell'arco, unito a un'opportuna intensificazione del vibrato.²⁹ La gradazione della forza con la quale viene pronunciata la sillaba iniziale della parola è in rapporto al carattere che le si vuole imprimere: tenero, soave, brutale, struggente.

Allo stesso modo, tramite speciali simboli, de Bériot indicava la maggiore o minore forza dell'attacco del suono con l'arco. Analogamente alla maggiore o minore intensità con la quale si pronunciano le parole, il violinista deve essere in grado, nei suoi studi più avanzati, di padroneggiare con spontanea naturalezza i diversi modi di attacco del suono.

Nell'opera didattica del violinista belga, anche l'interpunzione – che potremmo considerarla, a buon diritto, l'arte di valorizzare i silenzi – rivestiva una funzione di notevole rilievo: tra silenzio e suono intercorre la stessa relazione che in poesia distingue parola e pausa.³⁰ La funzione del silenzio consiste nel valorizzare al meglio la frase musicale, conferendole maggior significato per mezzo di una più forte tensione. Assieme alle pause e ai silenzi esistono anche cesure non scritte, piccoli respiri indispensabili nel fraseggio che l'esecutore deve saper eseguire con spontaneità e gusto, sottraendo talvolta un poco del suo valore alla nota precedente.

e calante delle frasi che udiva, come se fossero piccole melodie, ed era convinto che nella prosodia si celasse la chiave del contenuto emotivo della musica: «tutte le volte che qualcuno mi parlava magari non coglievo le parole, ma coglievo il salire e scendere delle note [...]; i suoni, l'intonazione del linguaggio umano, in realtà di ogni essere vivente, erano per me la verità più profonda». Béla Bartók era convinto che gli schemi del discorso offrissero un modello per l'espressione musicale delle emozioni; non a caso era un avido ricercatore di canti popolari, che considerava l'autentica «voce musicale» della nazione. Le testimonianze sono tratte, per comodità, da PHILIPP BALL, *L'istinto musicale*, trad. it. di David Santoro, Bari, Ed. Dedalo, 2011, pp. 423 e sgg.

29 - CHARLES DE BÉRIOT, *Méthode de violon en trois parties*, Paris, Schott, 1857, p. 194. Per approfondire cfr. ENZO PORTA, *Il violino nella storia: maestri, tecniche, scuole*, Torino, EDT, 2000, pp. 109-114.

30 - Vengono in mente le parole di Gabriele D'Annunzio in *Il libro segreto*: «E hai mai tu pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? Essa è nel silenzio che precede i suoni, che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e li segue, una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni» (per approfondire cfr. ALESSANDRO CAZZATO, *La musica delle parole*, Bari, Florestano Ed., 2011, pp. 49-57).

4. Verso la «musica moderna»

La continua ricerca del 'naturale' aveva portato Tartini a privilegiare la struttura diatonica della musica popolare senza artifici cromatici o forzate modulazioni per poter meglio codificare (e comunicare) l'espressione dei vari stati d'animo, dei diversi *affetti*. Al di là delle manie sistematiche, Tartini vedeva nella musica quel luogo dell'opera d'arte totale, in cui letteratura, teatro, pittura e danza confluiscono innervandosi l'una nell'altra. In questo senso, le sue *Sonate per violino solo* sono imitazione di forme plastiche; così come «un grande attore, nell'immobilità di un gesto, riesce ad esprimere il ribollire occulto di una passione, ad attivare la quale, nel suo animo, gli torna utile un panorama, un quadro, un sogno, un verso poetico».³¹ In ogni caso, l'importante è che la forma segua costantemente le minime fluttuazioni del cuore: un'idea dinamica della commozione, forse suggerita dalla scoperta della circolazione del sangue ad opera del medico inglese William Harvey.

La quasi totale esclusione del contrappunto, la priorità della melodia sull'armonia, l'accuratezza della variazione melodica senza l'alterazione della originaria cantabilità, la conseguente riduzione dell'armonia a percorsi semplici, sono i principi fondamentali dell'imitazione tartiniana di una natura governata, come la musica, da modelli riconducibili a precise formule matematiche, posta nell'armonia di un universo neoplatonico (fiorentino, infatti, al tempo coevo di Padova, la scuola neoplatonica che, secondo la concezione del *Timeo*, poneva a base dell'universo proprio l'armonia).

Con il prevalere dell'armonia sul contrappunto, dunque, incomincerà la «musica moderna». Tuttavia è bene distinguere l'*armonia* dall'*Armonia*: la prima esprime la posizione dell'individuo nel Cosmo, la seconda «il tempo della natura».³² Alla base del gioco imitativo, del contrappunto, c'è sempre una segreta, sottesa Armonia che Anton Webern (1883 – 1945), creatore dell'avanguardia contemporanea, vorrà riaffermare, purificando la musica dalle passioni e dagli *affetti*, per farne mosaico di elementi integranti di una serie, caleidoscopio di forma e colori,³³ alla scoperta delle leggi secondo le quali la Natura vuole agire e agisce, quando può, sotto le forme della natura umana. Perché non c'è differenza di sostanza tra il prodotto naturale ed il prodotto artistico: ciò che consideriamo opera d'arte non è che un'opera della Natura universale, prodotta da uomini secondo leggi vere e naturali, pur nel rispetto di quanto possa esserci di misterioso. Continua lo stesso Webern: «l'uomo è soltanto il vaso in cui viene

31 - ALESSANDRO ZIGNANI, *Le Città della Musica*, Bari, Florestano Ed., 2007, p. 290.

32 - ALESSANDRO ZIGNANI, *Il suono rivelato. Una storia della Musica*, Varese, Zecchini, 2010, p. 61.

33 - Scrive Ervin Stein nella premessa all'edizione del 1927 del *Trio* op. 20: «In Webern le voci si compongono a mosaico di elementi integranti di una serie. In tal modo generano, mediante combinazioni, sempre nuovi suoni. Il paragone con il caleidoscopio che, attraverso molteplici raggruppamenti dei suoi elementi di colori e forme, produce continuamente altre immagini, è molto stretto».

riversato ciò che la *natura universale* vuole esprimere». Nello stesso modo in cui il naturalista cerca di individuare le leggi che sono alla base della natura, così deve essere compito del musicista trovare le leggi in base alle quali la natura, dal punto di vista particolare dell'uomo, diviene 'produttiva'. Da ciò comprendiamo che «le cose di cui generalmente si parla nell'arte e con le quali l'arte ha a che fare non sono *un qualcosa di estetico*, ma si tratta di leggi di natura». ³⁴

Crolla, dunque, tutto ciò che è visione, illusione, arbitrio; crolla il Classicismo ed il Romanticismo nell'esaltazione di una "scrittura della verità" basata sulle leggi della natura, sulle possibilità naturali di ogni singolo, puro suono, forse proprio secondo l'antico principio con cui Tartini aveva inteso la musica.

34 - ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, trad. it. di Giampiero Taverna, Milano, Ed. SE, 1989, pp. 17-18.

BIBLIOGRAFIA

MICHELANGELO ABBADO, *Presenza di Tartini nel nostro secolo*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», nov./dic. 1970, pp. 1087-1106.

PHILIPP BALL, *L'istinto musicale*, trad. it. di David Santoro, Bari, Ed. Dedalo, 2011.

WALTER BERNHART - STEVEN PAUL SCHER - WERNER WOLF, *Word and Music Studies (1). Defining the Field*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.

PAUL BRAINARD, *Tartini e la Sonata per Violino solo*, trad. it. di Cesare Orselli, in «Chigiana», xxvi-xxvii, 6-7, 1971, pp. 431-442.

PAUL BRAINARD, *Le Sonate per Violino di Giuseppe Tartini. Catalogo tematico*, Accademia Tartiniana di Padova, Padova, Ed. "I Solisti Veneti", 1975.

CALVIN SMITH BROWN, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Hanover and London, University Press of New England, 1948 (1987).

ANTONIO CARPI, *Giuseppe Tartini*, Milano, Garzanti, 1945.

ALESSANDRO CAZZATO, *Musica, Mistero e Mito. Antonio Fogazzaro*, Bari, Florestano Ed., 2011.

ALESSANDRO CAZZATO, *La musica delle parole. Giovanni Pascoli*, Bari, Florestano Ed., 2011.

ALESSANDRO CAZZATO, *Prospettive di studio e ricezioni letterarie delle Sonate e Partite per Violino Solo di Johann Sebastian Bach*, Bari, Florestano Ed., 2014.

ALESSANDRO CAZZATO, *La lanterna magica. Percorsi di musica e letteratura da Euripide a Stravinskij*, Varese, Zecchini Ed., 2016.

REMO CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Comparative Literature: Method and Perspective, a cura di Newton P. Stallknecht - Horst Frenz, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961.

Contaminazioni. Quaderni di Synapsis IV, a cura di Paolo Zanotti, Firenze, Le Monnier, 2005.

Crossing music. Studi interdisciplinari sui linguag-

gi della musica moderna e contemporanea, a cura di Alessandro Cazzato, Roma, Aracne Ed., 2015.

JEAN-LOUIS CUPERS, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Facultés Universitaire Saint-Louis, 1988.

CHARLES DE BÉRIOT, *Méthode de violon en trois parties*, Paris, Schott, 1857.

CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, Colomb-Perrin et C., 1885.

ANDREA DELLA CORTE, *L'interpretazione musicale*, Torino, UTET, 1951.

MINOS DOUNIAS, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche*, Wolfenbüttel-Berlin, Kallmeier, 1935.

CANDIDA FELICI, «Non suona, canta su'l violino»: *From Aesthetics to Compositional and Performance Practice in Tartini's Instrumental Music*, in «Ad Parnassum», XI, 22, Bologna, Ut Orpheus, 2013.

ENRICO FUBINI, *La musica: natura e storia*, Torino, Einaudi, 2004.

Giuseppe Tartini. Innovatore e precursore della moderna tecnica violinistica e i suoi influssi sull'opera dei più significativi violinisti e didatti europei, in «Atti dei Convegni Internazionali sul Violino (1991, 1992)», a cura di Gianni Drascek, Caserta, Ed. Santabarbara, 2001, pp. 173-299.

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

CLAUDE GUILLÉN, *L'uno e il molteplice*, Bologna, Il Mulino, 1992.

Letteratura comparata, a cura di Aldo Gnisci, Milano, Mondadori, 2005.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Paris, Librairie Plon, 1964.

MARCELLO PAGNINI, *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970.

MARCELLO PAGNINI, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, Il Mulino, 1974.

PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», maggio/giugno 1967, pp. 651-675.

PIERLUIGI PETROBELLI, *Giuseppe Tartini: le fonti biografiche*, Firenze, Universal Edition, 1967.

PIERPAOLO POLZONETTI, *Tartini e la musica secondo natura*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001.

PIERPAOLO POLZONETTI, *Tartini and the Tongue of Saint Anthony*, in «Journal of the American Musicological Society», LXVII, 2, 2014, pp. 429-486.

STEVEN PAUL SCHER, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1984.

Tartini: il tempo e le opere, a cura di Andrea Bombi – Maria Nevilla Massaro, Bologna, Il Mulino, 1994.

GIUSEPPE TARTINI, *Traité des agréments de la musique*, a cura di Sol Babitz, Los Angeles, 1963.

GIUSEPPE TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, Stamperia del Seminario, 1754.

GIUSEPPE TARTINI, *De' principj dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Padova, Stamperia del Seminario, 1767.

GIUSEPPE TARTINI, *La raccolta di sonate autografe per violino*, Manoscritto 1888, Fasc. 1, nell'Archivio Musicale della Veneranda Arca del Santo di Padova. Introduzione di Paul Brainard, Padova, Accademia Tartiniana, 1976.

GIUSEPPE TARTINI, *Regole per imparare a suonare bene il violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa; buono ancora a tutti, quelli che esercitano la musica siano cantanti, o suonatori date in luce dal celebre Sigr.: Giuseppe Tartini per uso di chi avrà volontà di studiare. Copiate da Giovanni Francesco Nicolai suo scolaro*, Biblioteca Musicale del Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello", Venezia, ms. 323; in appendice a *Traité des agréments de la musique*, a cura di Sol Babitz, Los Angeles, Early Music, 1963.

GIUSEPPE TARTINI, *Scienza platonica fondata nel cerchio*, a cura di Anna Todeschini Cavalla, Padova, CEDAM, 1977.

GIUSEPPE TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, Stamperia del Seminario, 1754.

Tartini maestro delle nazioni e la vita culturale delle cittadine del Litorale tra i secoli XVI e XVIII. Atti del convegno internazionale del 7 e 8 aprile 2001 in Pirano, a cura di Metoda Kokole, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2002.

The Century of Bach & Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory & Performance, a cura di Thomas Forrest Kelly – Sean Gallagher, Cambridge, Massachusetts, Harvard Publications, 2009.

ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, Milano, Ed. SE, 1989; ed origin., *Der Weg zur Neuen Musik*, Wien, Universal Edition A. G., 1960.

RENÉ WELLEK – AUSTIN WARREN, *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace, 1942.

ALESSANDRO ZATTARIN, «Vidi in sogno un guerrier»: Tasso, Metastasio e altri fantasmi nelle Sonate a violino solo di Giuseppe Tartini, in «Ad Parnassum», XI, 22, Bologna, Ut Orpheus, 2013.

ALESSANDRO ZIGNANI, *Le Città della Musica*, Bari, Florestano Ed., 2007.

ALESSANDRO ZIGNANI, *Il suono rivelato. Una storia della Musica*, Varese, Zecchini, 2010.

ABSTRACT - Il presente studio, il cui campo d'azione sconfina nell'ambito degli studi musico-letterari, vuol fare luce sulle presenze letterarie riscontrabili nell'opera violinistica del compositore istriano Giuseppe Tartini (1692 – 1770), in particolar modo nelle poco note *26 Piccole Sonate per Violino Solo*. La raccolta, composta a partire dalla metà del 1700, mostra una spiccata predilezione verso la 'cantabilità' e la semplificazione del linguaggio musicale rispetto alle opere del periodo precedente. È stata costruita, infatti, in stretta relazione con la poesia italiana coeva e non: per una migliore comprensione della questione, i riferimenti all'opera letteraria di Tasso, Petrarca, Metastasio e altri sono stati compresi in una apposita tabella. Dall'approfondimento di tali preziosi spunti letterari, dall'analisi di importanti suggerimenti che Tartini offre riguardo la tecnica violinistica (soprattutto sulla condotta dell'arco) e riguardo l'interpretazione degli *abbellimenti* in musica, nasce l'opportunità di evidenziare le moderne scelte operate dal compositore riguardo il sintomatico rapporto *musica-natura*. In ultima analisi, la concezione tartiniana della musica – straordinariamente attuale – sembra aprire la strada alla *musica moderna*, così come teorizzato dal maestro dell'avanguardia Anton Webern.

This study – whose field exceeds in musico-poetics' domain – focuses on literary presences in *26 Piccole Sonate per Violino solo*. Composed by the Istrian violinist Giuseppe Tartini (1692 – 1770) starting from the middle of 1700's, the collection of *Sonatas* shows a marked preference towards the 'vocal aspect' and the simplification of musical language, compared to violin works of the previous period. The collection was built in close relationship with contemporary and ancient Italian poetry. The references to works by Petrarca, Tasso, Metastasio and others, are highlighted in a special table for a better understanding of the issue. Through an in-depth analysis of the precious literary references and through interesting suggestions about violin technique (especially on 'bowing' and music *embellishments*), this study shows Tartini's musical choices based on the relationship between 'music' and 'nature'. Tartini's conception of music is extraordinarily up-to-date: it seems to open the way to 'modern music', as theorized by the avant-garde composer Anton Webern.

Musica e poesia, una sorellanza imperfetta. I madrigali di Tasso e Gesualdo

Claudia di Corcia

Sono la musica e la poesia tanto simili e di natura congiunte che ben può dirsi (non senza misterio di esse favoleggiando) ch'ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnaso [...] Né solamente si rasomigliano queste due gemelle nell'aria e nel sembiante, ma di più godono ancora nella rasomiglianza degli abiti e delle vesti. Se mota fogge l'una, cangia guise anche l'altra. Perciò non solamente ha la musica per suo fine il giovamento ed il diletto, lineamenti e fattezze della sorella naturalissima, ma la leggerezza, la dolcezza, la gravità, l'acutezza, gli scherzi, le vivezze, che sono quelle spoglie ond'elle con tanta vaghezza s'adornano, sono portate dall'una e dall'altra con maniere tanto conformi che bene spesso musico il poeta e poeta il musico ci rassembra.¹

Nel settembre 1569 Luzzasco Luzzaschi – tra i più grandi madrigalisti del Cinquecento e organista del duca di Ferrara – dedica a Lucrezia Este Della Rovere, sorella del suo signore e duchessa d'Urbino, il suo sesto libro di madrigali a cinque voci. Nella dedicatoria – commissionata, come era prassi diffusa, al letterato Alessandro Guarini – si legge un'enfatica e quanto mai mitizzata descrizione del rapporto tra musica e poesia.

Il *topos* della consanguineità di musica e poesia è una costante della cultura cortese del Cinquecento e rimanda al testo cardine della teoria poetica rinascimentale, le *Prose della volgar lingua* di Bembo, e in particolar modo al secondo libro che verte sull'uso appropriato del suono e del ritmo in poesia.

Una caratteristica fondamentale del Rinascimento è, quindi, la stretta unione di queste due forme d'arte la cui perfezione permette di affermare che nemmeno la splendida fioritura poetica della *Pléiade*² conobbe l'importanza della lirica italiana del Cinquecento.

1 - LUZZASCO LUZZASCHI, *Sesto Libro de' Madrigali a cinque voci*, Ferrara, Baldini, 1596.

2 - La *Pléiade* è il termine con cui fu designato da Pierre de Ronsard il gruppo di amici riunito intorno a lui in una sorta di scuola poetica. I poeti della *Pléiade* credettero in modo appassionato nella necessità e nella possibilità di emulare i modelli greci e latini attraverso un arricchimento della lingua, dei procedimenti retorici e metrici, dei temi, e la sperimentazione di tutte le forme poetiche

Alla luce di queste considerazioni è emblematica la funzione e la storia del madrigale.

Il madrigale nasce negli anni 1515-1530 a Roma e a Firenze, città vicine grazie all'impulso dei due Papi medicei. Le città settentrionali, in questo periodo, erano ancora alle prese con la frottola e si trovavano in una fase di pausa artistica, una sorta di stadio larvale.³

Il madrigale cinquecentesco non ha nulla in comune con l'omonima forma dell'*ars nova*, né da un punto di vista musicale né nella versificazione. In una generale rivalutazione della letteratura trecentesca si ispira, nel nome e nel carattere, a una forma fiorentina riconosciuta per il suo carattere leggiadro e grazioso, di stile pastorale o popolare. Questa particolarità conferma l'etimo "mandriale", ossia i canti prodotti da chi conduce le mandrie; ma anche la probabile derivazione da *lingua matricalis*, ossia materna, si può ricondurre a quella civiltà letteraria del Trecento, idealizzata da letterati e intellettuali.⁴

La prima raccolta di madrigali a stampa apparve nel 1530 con il nome *Madrigali de diversi musici. Libro primo de la Serena*: conteneva 17 composizioni, otto delle quali erano dell'autore Verdelot⁵, considerato tra i principali inventori del madrigale.

I manoscritti che contengono questi primi componimenti non sempre furono stampati: esisteva, infatti, un numero cospicuo di brani che sopravviveva solo in forma manoscritta.⁶

Il madrigale del primo Cinquecento si esprime con un'ampia varietà di tipologie metriche e formali: sonetti, ballate, canzoni, ottave rime, madrigali e persino sporadici frammenti in prosa. La musica del madrigale sottolinea queste qualità espressive e semantiche del testo ma, in un primo tempo, senza curarsi troppo delle distinzioni tra strutture più rigide, come ad esempio quella della canzone, e strutture più libere, come nel caso del madrigale vero e proprio.⁷

I caratteri musicali del primo madrigale sono generalmente codificati secondo la nota definizione di Alfred Einstein:

La genesi del madrigale [...] è nota: la trasformazione della frottola da canto accompagnato con un basso di sostegno e due voci interne che servono da riempimento, a

coltivate nell'antichità: dall'ode oraziana o pindarica all'epigramma, all'anacreontica, dalle tragedie all'eglogia, all'epopea.

3 - JAMES HAAR, *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 40.

4 - ROBERTO FAVARO-LUIGI PESTALOZZA, *Storia della musica*, Milano, Carisch, 1999, p. 585.

5 - MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993, p. 70.

6 - JAMES HAAR, *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, cit., p. 45.

7 - DON HARRÀN, *Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 95.

struttura polifonica arieggiante il mottetto con quattro parti di eguale importanza, si può seguire altrettanto facilmente quanto la metamorfosi in farfalla di una crisalide.⁸

A questa versione viene spesso affiancata quella di Walter Rubsamen che sottolinea il carattere letterario del nascente madrigale e lo ricollega al culto petrarchesco tipico del Cinquecento.⁹

Questo impulso letterario sovvertì i canoni inespressivi della frottola, e ciò dipendeva anche dal fatto che l'irregolarità strutturale della stanza di canzone petrarchesca era poco adatta alle composizioni frottoliche. Secondo alcuni studiosi il canto accompagnato non riusciva a esprimere pienamente il sentimento di *pathos* e bisognava ormai rivolgersi alla polifonia, ma questa situazione andò avanti fino a quando la monodia non fu in grado di soddisfare queste esigenze espressive, momento in cui il madrigale andò incontro al suo declino.

In realtà, considerando la questione da un punto di vista storico-letterario, questo impulso alla polifonia potrebbe essere scaturito dal nuovo modo di leggere la poesia diffuso da Bembo, che contribuì a modificare la sensibilità dell'uditorio e dei lettori nei confronti delle relazioni tra suono, ritmo e significato verbale.¹⁰

Fu proprio Bembo a delineare questa nuova *ars poetica* che fu una fonte importante che permise alla musica di unirsi alla lirica e al dramma, in Italia più che altrove.

Gli stili di scrittura, secondo le teorie di Bembo, rimanevano tre – basso, medio ed elevato – ma, nel caso del volgare, oltre a utilizzare un appropriato livello stilistico, era necessario perseguire due qualità che l'autore delle *Prose* chiamava «gravità» e «piacevolezza».

Ma come che sia, venendo al fatto, dico che egli si potrebbe considerare, quanto alcuna composizione meriti loda o non meriti, ancora per questa via: che perciò che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza.¹¹

Secondo la sua dottrina, in un verso o in una frase le parole non dovevano collocarsi per il loro significato, ma in modo tale che attraverso i loro suoni e ritmi potessero creare effetti «piacevoli» o «gravi»: così, le parole dalle consonanti doppie erano caratterizzate dalla «gravità» (che comprendeva effetti di dignità, maestà e magnificenza), mentre le parole contraddistinte da suoni vocalici producevano un effetto di «piacevolezza» (che comprendeva soavità, dolcezza e grazia).¹²

Questo procedimento attribuiva un'indiscussa importanza al significante piuttosto

8 - ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, 1949, p. 121.

9 - JAMES HAAR, *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, cit., p. 39.

10 - DEAN T. MACE, *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 74.

11 - PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1966, p. 59.

12 - PATRICK MACEY, *Retorica e affetti nel Rinascimento*, in *Enciclopedia della musica*, Roma, Einaudi, 2004, p. 329.

che al significato, al fonema più che al semantema: in questo modo la poesia italiana del Cinquecento oltrepassava i confini del linguaggio per entrare a far parte della sfera della musicalità. Nel 1558 Gioseffo Zarlino¹³, seguendo le orme del pensiero di Bembo, scrisse le *Istitutioni Harmoniche*. Il teorico applicò il concetto di qualità sonora delle parole elaborato da Bembo, fino a includere le caratteristiche affettive degli intervalli atti a potenziare le qualità delle singole parole. Egli notò, ad esempio, che gli intervalli di sesta e terza maggiore suscitavano sentimenti aspri, mentre gli intervalli di sesta e terza minore si convenivano a sentimenti di mestizia e a situazioni lacrimevoli.¹⁴

Nella sua opera, Zarlino prese in esame un sonetto petrarchesco musicato da Willaert, *Aspro core e selvaggio* che, nei primi due versi, presenta la figura retorica dell'antitesi:

Aspro core e selvaggio, e cruda voglia
In dolce, humile, angelica figura

Secondo la teoria di Bembo, il primo verso presenta un senso di «gravità» che si percepisce grazie alla doppia consonante ed esprime in modo appropriato la durezza del cuore della dama. Willaert rafforza l'effetto con una serie di intervalli e successioni melodiche che esaltano l'idea di asprezza.¹⁵

Gli inizi del madrigale si possono spiegare proprio come l'aspirazione dei musicisti a ottenere in musica gli stessi effetti che Bembo aveva rivelato proprio nella poesia del Petrarca: musicalmente il madrigale dispiega suoni e ritmi in modo del tutto analogo. L'aspetto particolare della concezione bembesca del "numero" forniva flessibilità e "irregolarità" al ritmo: le pause fra le parole, l'indugiare o l'affrettarsi sulle sillabe, le variazioni di schema e di quantità contribuivano a creare l'essenza del madrigale, ovvero l'irregolarità.¹⁶

Con la seconda metà del Cinquecento gli stili e le poetiche del madrigale si differenziano ampiamente e rapidamente, molto più di quanto non era stato nel cinquecentennio precedente.

In alcuni casi, vengono impiegati alcuni artifici a metà strada tra il musicale e il pittorico, come nei casi in cui, ad esempio, il canto con fare ondeggiante si proponesse di rappresentare il mare, espedienti che diventeranno sempre più complicati e oscuri, portando il madrigale a un elevato livello di complessità linguistica e strutturale. Già a partire dagli anni Quaranta si hanno composizioni con un'accentuata valenza visiva della partitura, laddove all'impiego di fitti gruppi di note nere (semiminime o crome),

13 - Gioseffo Zarlino (Chioggia 1517 – Venezia 1590) teorico musicale e compositore. Nel 1541 si trasferì a Venezia e divenne allievo di Willaert).

14 - PATRICK MACEY, *Retorica e affetti*, cit., p. 329.

15 - *Ibidem*.

16 - DON'T. MACE, *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, cit., p. 81.

utilizzati per significare situazioni o oggetti tenebrosi, si aggiungerà l'uso di note alterate con bemolli o diesis che, producendo forti tensioni e inusuali dissonanze, avevano il compito di comunicare intricati drammi interiori.

Nei primi anni Ottanta si afferma una generazione di autori che porteranno il madrigale al suo massimo compimento. Fra questi spicca Marenzio che, dopo una prima fase leggiadra ed eufonica – non priva di esperimenti cromatici e contrappunti, ma sostanzialmente affettuosa – si rivolge ad uno stile profondamente diverso che prevede una musicalità intensa e meditativa ed è pienamente visibile nel *Nono Libro de madrigali a cinque voci*, in cui il compositore sceglie come madrigale d'apertura *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, testo petroso di Dante.¹⁷

Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, è Monteverdi che presenta al mondo la realizzazione compiuta di questa pratica che ormai infrange qualsiasi regola consolidata pur di rendere a pieno gli affetti del testo poetico.

Le complicazioni della scrittura polifonica arrivano a tal punto che Vincenzo Galilei nel *Dialogo della musica antica et moderna*, presenta un profilo quasi caricaturale delle esagerazioni manieristiche compiute da alcuni autori intenti ad imitare le parole col canto¹⁸:

Altra volta diranno imitar le parole quando tra quei lor concetti ve ne siano alcune che dichino fuggire, o volare: le quali proferiranno con velocità tale e con sì poca grazia, quanto basti ad alcuno immaginarsi. Et intorno a quelle che averanno detto sparire, venir meno, morire o veramente spento, hanno fatto un istante tacere le parti con violenza tale, che in vece d'indurre alcuno di quelli affetti, hanno mosso gli uditori a riso, et altra volta a sdegno, tenendosi per ciò d'esser quasi che burlati.¹⁹

Il madrigale, quindi, compie una lunga e poliedrica maturazione che, partendo dalle ascendenze polifoniche quattrocentesche lo porterà dritto alla teoria barocca degli affetti, passando dall'esperienza emblematica del Principe Carlo Gesualdo.

Carlo Gesualdo nasce a Venosa l'8 marzo 1566 da Fabrizio II e Geronima Borromeo. Fino a qualche anno fa la sua biografia era così lacunosa da lasciare incerta persino la data di nascita.²⁰ La famiglia Gesualdo era una delle più influenti casate

17 - MASSIMO PRIVITERA, *Madrigali malinconici*, in *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, 2004, p. 309.

18 - CLAUDIO GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Storia della musica*, Torino, EDT, 1991, p. 150.

19 - VINCENZO GALILEI, *Dialogo della musica antica et della moderna*, a cura di Fabio Fano, Milano, Minuziano, 1947.

20 - La data di nascita di Carlo Gesualdo è stata determinata nel 1989 da Padre Osvaldo Carrabs, grazie al ritrovamento di due lettere catalogate fra i Manoscritti della Biblioteca Ambrosiana con le sigle F. inf. 107-185 e F. inf. 107-229. (MICHELE ZARRELLA, *Il principe madrigalista Carlo Gesualdo. L'albero genealogico e la sua città*, Gesualdo, Ed. Pro-Loco Civitatis Iesualdinae, 2001).

feudali del Regno di Napoli, risalente direttamente alla dinastia normanna degli Altavilla, i creatori della monarchia meridionale.²¹

Carlo, a causa di alcuni eventi luttuosi, appena diciottenne, diveniva l'erede designato e, in quanto tale, non avrebbe più intrapreso la carriera nelle gerarchie ecclesiastiche, ma necessitava di una moglie per assicurare la discendenza del suo casato.

A vent'anni Carlo conosce la sposa che gli permetterà la discendenza e la perpetuazione dei titoli: si tratta di Maria d'Avalos, sua cugina, in quanto figlia di Sveva Gesualdo (sorella di don Fabrizio) e di Carlo d'Avalos. La stessa sposa che attirerà su di sé la funesta sorte del delitto d'onore, quello che, ancora oggi, identifica il principe e ne macchia la fama musicale a favore dell'aneddotica macabra.

In quegli stessi anni cominciava a sbocciare il suo talento musicale e anche gli altri compositori lo stimavano come autore e come mecenate: nel 1585 Leonardo Primavera gli dedicava il *Settimo libro di madrigali a cinque voci*, e Stefano Felis inseriva nel suo *Liber Secundus Motectorum* un «*Ne reminiscaris Domine*» composto proprio da Gesualdo, e questa circostanza rende plausibile l'ipotesi che il Felis – segnalato come eccellente musicista attivo a Napoli – sia stato maestro del principe.²²

La composizione, intestata a nome di Carlo con la formula *Illustrissimi Don Caroli Gesualdo*²³, segno di rispetto per la statura nobiliare del giovane esordiente, era chiaramente il frutto del turbamento interiore del rampollo, straziato dai lutti familiari e perseguitato dal senso di colpa innescato dalle sue fervide convinzioni religiose. La composizione *Delicta nostra ne reminiscaris Domine* (Dimentica le nostre colpe Signore), esprime evidentemente questo stato d'animo: i temi sono quelli del peccato, della contrizione, dell'immagine della morte, e trovano espressione in accenti accorati e intensi che fanno presagire la personalità complessa del compositore dei cicli liturgici della maturità, quando il pensiero religioso occuperà totalmente la mente di Gesualdo.²⁴

Anche Jean de Macque, entrato a far parte dell'*entourage* di don Fabrizio, contribuì alla formazione musicale di Carlo, come attesta la pubblicazione nel 1586 di tre ricerche del principe nella raccolta di *Ricercate et canzone francese a quattro voci*. La raccolta fu dedicata proprio a Carlo Gesualdo.

Dopo il noto delitto don Carlo fuggì dalla sua abitazione. Su di lui proliferavano racconti che insistevano sul difficile rapporto instauratosi col figlio Emanuele, ritenuto dal padre probabile frutto illegittimo della relazione tra la moglie e Carafa.

21 - FRANCESCO BARRA, *I Gesualdo: una famiglia, una terra, un "regno"*, in *Carlo Gesualdo Musicorum Princeps*, Castel di Serra (AV), Elio Sellino, 2001, p. 10.

22 - PIETRO MISURACA, *Carlo Gesualdo Principe di Venosa*, Palermo, l'Epos, 2000, p. 32.

23 - ALFONSO CUOPPOLO, *Il gigante della collina. Storie, dolori e musiche nell'eco delle sue antiche mura*, Avellino, Delta3, 2013, p. 273.

24 - PIETRO MISURACA, *Carlo Gesualdo*, cit., p. 33.

Alcuni racconti tramandati dalla memoria popolare raccontavano che Carlo si fosse macchiato anche dell'omicidio del piccolo Emanuele, ma i documenti avvalorano la tesi secondo cui il principe ne avesse solo perso la cautela.²⁵ Per sottrarsi al risentimento dei parenti delle vittime si ritirò a vita privata nel castello dell'omonimo feudo irpino, inespugnabile per la sua posizione dominante, dove trascorse un anno di turbato isolamento, per poi ritornare a Napoli.

Del rientro di Gesualdo nella capitale ci informano i documentati rapporti che ebbe con Tasso tra il febbraio e l'aprile 1592, durante il secondo soggiorno del poeta a Napoli.²⁶

Tasso, ormai caduto in disgrazia presso il duca Alfonso d'Este, dopo un lungo periodo di reclusione nell'ospedale di Sant'Anna aveva iniziato una lunga peregrinazione di corte in corte. A Napoli ci era già stato e, se non ebbe rapporti con i Gesualdo li ebbe, però, con i d'Avalos, cui dedicò diverse rime encomiastiche.

Il poeta inviò al principe quattro lettere in cui traspare tutto il suo disagio nell'accontentare un committente così esigente:

Le mando ancora dieci madrigali appresso gli altri, pregandola che scusi la povertà de l'ingegno, l'infermità de la natura, e l'infelicità de la fortuna; per la quale malagevolmente al mio stato, ma per compiacere a Vostra Eccellenza, mi sforzerò di trasmutarmi in nuove forme, com'è conveniente al poeta: il quale, per opinione d'Aristotele, o deve essere divino, o di pieghevole ingegno.²⁷

Tasso scrisse trentasei *Madrigali per musica ad istanza di Don Carlo Gesualdo, principe di Venosa*: di questi il compositore ne musicò soltanto uno, *Se così dolce è il duolo*.

Per molto tempo i critici hanno letto la collaborazione tra i due artisti in chiave quasi romantica, come una profonda amicizia tra due spiriti melanconici e tormentati, ma oggi i loro rapporti sono stati decisamente riconsiderati: Gesualdo era un principe e Tasso, sebbene fosse il maggior autore di madrigali del suo tempo, era avvezzo alle adulazioni ai potenti, con i quali barattava il suo estro poetico in cambio di favori. Questo emerge chiaramente dal tono dell'epistolario. Inoltre, la vena poetica di Tasso era ben lontana dalle esigenze artistiche di Gesualdo che, più che grandi versi dagli ampi effetti fonici, ricercava una concisione epigrammatica fitta di contrasti.

Il poeta sorrentino era tra i più frequentati negli ambienti musicali e non sono rari i casi in cui ci siano testi dell'autore leggibili in una fonte musicale prima che essi vengano accolti nelle edizioni letterarie del tempo. Non sfugge, infatti, che l'edizione cinquecentesca di madrigali musicali poteva rivestire un ruolo rilevante nella tradi-

25 - MARTA COLUMBRO, *Gesualdo uomo e musicista. Rilettura critica attraverso nuove fonti documentarie*, in *All'ombra principesca. Atti del convegno di studi*, Lucca, LIM, 2006, p. 149.

26 - PIETRO MISURACA, *Carlo Gesualdo*, cit., p. 39.

27 - TORQUATO TASSO, *Le lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852, n. 1423.

zione di scritture poetiche come testimone di una fase primitiva o provvisoria dell'assetto testuale di una lirica e quindi come vera *editio princeps* prima della pubblicazione successiva dei testi in una coesa raccolta poetica.²⁸

I contatti di Tasso con la musica erano molteplici: innanzitutto in quanto autore prediletto di molti compositori di seconda pratica, da Wert a Monteverdi, da Marenzio a Luzzaschi, e poi in qualità di teorico di tecnica compositiva, soprattutto grazie al suo dialogo *La Cavaletta*, trattato di *ars poetica* e *ars musica* stampato a Venezia nel 1587.²⁹

Il nome del dialogo proviene da Orsina Cavaletta che, insieme al marito Ercole Cavalletti, è l'interlocutrice del Forestiero Napolitano, pseudonimo dello stesso Tasso.

L'argomentazione poetica dell'autore ruota attorno all'assioma dantesco secondo cui «la poesia è finizione retorica posta in musica»³⁰, intesa non in senso stretto come composizione musicale, ma come un fattore interno all'elocuzione poetica: non a caso, gli interlocutori del dialogo convengono sul fatto che anche canzoni e sonetti possono fare a meno dell'accompagnamento musicale:

E.C. «Dirò dunque per sodisfarvi, e comincerò da la definizione de la poesia, data da l'Alighieri, la quale è questa: La poesia è una finzione retorica, posta in musica. [...] e diffinisce la canzona una compiuta azione di colui che detta parole armonizzate ed atte al canto, distinguendola in tre modi; tragico, comico ed elegiaco; e mostrando come tutta l'arte consista in tre precetti: il primo de' quali è intorno la divisione del canto, l'altra de l'abitudine de le parti, la terza del numero de i versi: ma de le rime non fece menzione, perciocchè elle non sono proprie de l'arte de la canzona, essendo lecito certamente in ciascuna stanza ritrovar le rime, e quelle medesime a suo piacer replicare: il che, se la rima fosse de la propria arte de la canzona, non sarebbe lecito».³¹

La *Cavaletta* si sofferma anche sul rapporto che intercorre tra i fattori metrici ed elocutivi e la scelta dei soggetti poetici: in questo rapporto risiedono gli strumenti di cui dispone il poeta per conferire maggiore o minore «gravità», secondo il concetto introdotto da Bembo. Tasso, a tale scopo, si serve del confronto tra due sonetti comici, *Locar sopra gli abissi i fondamenti* di Francesco Beccuti Coppetta³² e *Questa vita mortal* di Giovanni Della Casa.

Negli anni di Tasso, però, si diffonde tra i musicisti la preferenza per il madrigale

28 - FRANCO PIPERNO, *Fonti musicali e scritture tassiane*, in *Giornale Storico della letteratura italiana*, Torino, Loescher, 2012, p. 383.

29 - PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Tasso e la seconda pratica*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, Firenze, Olschki, 1988, p. 1.

30 - LORENZO BIANCONI, *I fasti musicali del Tasso nei secoli XVI e XVII*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, p. 143.

31 - TORQUATO TASSO, *La Cavaletta o vero de la poesia toscana*, in *I Dialoghi di Torquato Tasso*, Firenze, Le Monnier, 1859.

32 - Francesco Beccuti detto il Coppetta (Perugia, 1509 – 1553) è stato un poeta italiano.

poetico arguto, concettoso ed epigrammatico, ben diverso, insomma, dalla tradizione illustre di Petrarca e Bembo e questo comportava un alleggerimento dei toni nelle composizioni musicali, in linea con uno stile più umile e meno grave.

È un'evoluzione che l'autore non può tollerare e che condanna esprimendosi così:

F.N. «Dunque lascerem da parte tutta quella musica la qual degenerando è divenuta molle ed effeminata, e pregheremo lo Striggio e Iacches e 'l Lucciasco e alcuno altro eccellente maestro di musica eccellente che voglia richiamarla a quella gravità de la quale traviando è spesso traboccata in parte di cui è più bello il tacere che 'l ragionare. E questo modo grave sarà simile a quello che Aristotele chiama *δοριστι*, il quale è magnifico, costante e grave e sopra tutti gli altri accomodato a la cetera».

O.C. «Cotesto non mi spiace, ma pur niuna cosa scompagnata da la dolcezza può essere dilettevole».

F.N. «Io non biasimo la dolcezza e l soavità, ma ci vorrei il temperamento, perch'io stimo che la musica sia com'una de le altre arti pur nobili, ciascuna de le quali è seguita da un lusinghiero, simile ne l'apparenza, ma ne l'operazioni molto dissomigliante: e come l'arte che la cucina lusinga e la medicina, e il calunniatore a l'oratore, il sofista al filosofo, così la musica lasciva a la temperata».

Le accuse mosse da Tasso alle nuove composizioni sono rintracciabili anche nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano che, tratteggiando la formazione culturale dell'oratore, sostiene la necessità di una buona istruzione musicale, non tramite l'insegnamento dei nuovi generi sonori ma attraverso gli antichi canti di celebrazione degli eroi.³³

Quello che emerge è, quindi, la lontananza dell'autore dalle problematiche musicali del suo tempo, e la scarsa o nulla competenza in materia di musica che viene tranquillamente ammessa, da Tasso stesso, per conto di Ercole Cavalletto: «Voi sarete per avventura simile a Socrate, che imparò musica nella sua vecchiezza».

Questo giudizio trova riscontro nella *Vita di Torquato Tasso* di Giovan Battista Manso, dove in una panoramica educazione che va dal primo anno di vita fino al diciottesimo non risulta la minima traccia di un'istruzione di carattere musicale.³⁴

Di sicuro, anche questa lontananza di Tasso nei confronti della musica contemporanea e dello sperimentalismo ha influito nell'allontanamento fra il principe e il poeta compositore.

Le ragioni che portarono alla loro quasi improvvisa rottura professionale sono ancora oggi indagate tramite studi e ricerche. È possibile che Gesualdo fosse risentito

33 - ELIO DURANTE-ANNA MARTELOTTI, *Tasso Luzzaschi e il principe di Venosa*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, Firenze, Olschki, 1988, p. 20.

34 - Ivi, p. 21.

per i versi di sdegno che tempo addietro il poeta gli aveva dedicato,³⁵ così come, più semplicemente, è possibile che il poeta non fosse all'altezza dei canoni espressivi del Principe che, forse, aveva intenzioni ricercate ed argute non solo in ambito musicale ma anche in quello letterario.

Un altro tema ancora dibattuto è quello che riguarda la paternità di alcuni testi anonimi presenti nei libri gesualdiani. È difficile, anche in questo caso, stabilire se effettivamente Gesualdo si fosse servito di alcuni testi di Tasso dopo averli rimaneggiati, ma è probabile che attinse al repertorio madrigalesco tassiano per recuperare immagini e periodi.

Ciò che è certo è che la loro esperienza si presta bene a illustrare questo rapporto, talvolta conflittuale, tra parole e note.

La bella immagine guariniana – esposta all'inizio – viene oggi riconsiderata in maniera molto più disincantata. Alla base della sororale complicità c'è una consanguineità che si può rintracciare nella organizzazione ritmica ma, come si sa, questa come ogni altra consanguineità corre l'altissimo rischio di degenerare in contrasto.

Il ritmo è da intendersi come il ricorso regolare di uno stesso elemento e, nel caso delle due forme di espressione, l'elemento ricorrente è l'accento: avviene quindi che il poeta dia al musicista un testo che è già ritmicamente definito.

I fattori tecnici del metro poetico sono sostanzialmente quattro, così come li enumera Mario Ramous in base ai criteri della metrica strutturalistica e comparata:

Tecnicamente, il metro si ritiene basato su alcuni fatti linguistici che costituiscono gli elementi combinatori della misura ritmica minima, il 'piede'; essi sono: la sillaba, la quantità, l'accento e il tono.³⁶

La sillaba rappresenta l'unità fonemica; la quantità, invece, indica le differenze di durata fonemica – soggettiva o oggettiva; l'accento determina l'aumento di intensità sonora su una sillaba e il tono ne muta l'intonazione. È quindi possibile individuare quattro tipi di metro: sillabico, quantitativo, accentuale e tonematico. Per analogia con Ramous il sistema ritmico-metrico musicale è sillabico, quantitativo e accentuativo, a differenza dell'italiano che è sillabico-accentuativo.³⁷

Questo scarto produce una minore o maggiore aderenza dell'articolazione musicale al testo e, nel caso del madrigale, la fitta polifonia può accentuare maggiormente i punti di contatto o disuguaglianza oltre che rappresentare anche visivamente i significati più che il significante.

35 - Dopo il delitto di Gesualdo, Tasso compone due sonetti, *Poiché d'un cor due amiche amanti voglie e Piangete, o Grazie, e voi piangete, o Amori*, e un madrigale, *Ferir in ferro pietoso*, dove si leggono parole di indulgenza e pietà nei confronti dei nobili adulteri e, al contrario, di ferocia e condanna verso il principe uccisore.

36 - MARIO RAMOUS, *La metrica*, Milano, Garzanti, 1984, p. 21.

37 - LORENZO BIANCONI, *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il Saggiatore Musicale» XII, 2005.

Un esempio gesualdiano è *Gelo ha Madonna il seno*, del primo libro di madrigali:

No 5. Gelo hà madonna il seno

Carlo da Gesualdo

[Soprano] Ge - lo hà Ma - don - na il se - no e fiam - - - ma il

[Alto] Ge - lo hà Ma - don - na il se - no

[Tenor I] Ge - lo hà Ma - don - na il se - no e fiam - - - ma il

[Tenor II] e fiam - - - ma il vol -

Bass Ge - lo hà Ma - don - na il se - no e fiam - - - ma il

6

vol - to Ge - lo hà Ma - don - na il se - no

Ge - lo hà Ma - don - na il se - no e fiam - - - ma il

vol - to Ge - lo hà Ma - don - na il se - no e fiam - - - ma il - vol -

- to Ge - lo hà Ma - don - na il se - no e fiam - - - ma il

vol - to Ge - lo hà Ma - don - na il se - no e fiam - - - ma il

Il madrigale ha uno schema ritmico ABAACCA, il primo, il quinto e il settimo verso sono endecasillabi, mentre gli altri sono tutti settenari.

Gesualdo riveste il madrigale con una musica di carattere essenzialmente lirico: la melodia predomina sugli intrecci armonici e si ha quasi l'impressione che la composizione si sviluppi in maniera monodica.

La contrapposizione caldo-freddo è evidenziata sia melodicamente che ritmica-

mente: in concomitanza con il concetto di «gelo» il brano ha delle figurazioni ritmiche ampie e una sonorità piana e armonicamente poco contrastante; quando si fa accenno alla «fiamma», invece, il ritmo sembra stringersi grazie alla presenza delle crome che formano una specie di vocalizzo e aumentano i contrasti armonici, cosicché il tono passa dal piano a un forte improvviso.

In apertura, infatti, il ritmo è disteso e Gesualdo pone delle note lunghe in corrispondenza della quarta e della sesta sillaba, mentre sulla decima – quella che solitamente accoglie l'accento più forte dell'intero verso – diluisce il ritmo con due minime conclusive, quasi a voler chiudere il verso in maniera non brusca e con una sorta di indugio.

Ciò che spicca in maniera visiva evidente, tuttavia, è il gioco melismatico che il compositore ha posto in corrispondenza della parola «fiamma»: sembra quasi che in questo modo si possa vedere il movimento ondulatorio e sensuale del fuoco, nonché i suoi effetti devastanti sull'animo mosso da Amore, inteso come vera e propria forza divina e naturale.

Questo dualismo, che all'inizio è espresso dal primo endecasillabo, si ripropone, quasi identicamente, tra il secondo e il terzo verso: questi due 'segmenti' che metricamente sono separati, nella musica vanno a formare un unico episodio:

11

Io son ghiac - cio di fo - re E'l fo-co hò den - tro ac - col - to Io son
vol - to Io son ghiac - cio di fo - re E'l fo - co hò den - tro ac col - to
- to Io son ghiac -
vol - to Io son ghiac - cio di fo - re E'l fo - co hò den - tro ac-col - to Io son
vol - to Io_

Il penultimo verso del madrigale, invece, è un settenario ma Gesualdo gli assegna, in alcuni punti, un ritmo sillabico e cadenzato e, grazie anche alla ripetizione, sembra quasi che rappresenti un momento di stasi della composizione: l'autore, in questo modo, dilata la durata di un verso essenzialmente breve.

33

Si ch'iol'hab-bia ne gl'oe - chi-el - la nel co - re Si ch'iol'hab-bia ne gl'oe - chi-el

-to Si ch'iol'hab-bia ne gl'oe - chi-el - la nel co - re Si ch'iol'hab-bia ne gl'oe - chi

-to Si ch'iol'hab-bia ne gl'oe - chi-el - la nel cuo - re Si ch'iol'hab-bia ne gl'oe -

-to el - la nel co - re el -

-to el - la nel co - re

40

- la nel co - re Si ch'io l'hab-bia ne gl'oe-chi-el - la nel co - re.

el - la nel co - re el - la nel co - re.

chi-el - la nel co - re.

- la nel co - re.

Si ch'io l'hab-bia ne gl'oe - chi-el - la nel co - re.

In altri casi, invece, Gesualdo, manipola il testo lessicalmente prima ancora che musicalmente. È il caso di *Mentre mia stella miri*.

Il madrigale viene musicato per la prima volta da Pietro Vinci nel *Quarto libro di madrigali a cinque voci* e parafrasa un epigramma dell'*Antologia Palatina* attribuito a Platone:

«Ἀστέρας εἰσαθρεῖς, ἀστήρ ἐμός;
 Εἶθε γενοίμην οὐρανός,
 ὥς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σὲ βλέπω»³⁸

«Gli astri, o mia stella, contempli. Oh nel cielo mutarmi potessi! Per ammirarti con mille occhi».

38 - DOMENICO FAVA, *Gli epigrammi di Platone: testo, varianti, versione, preceduti da uno studio sull'autenticità di essi*, Milano, Bernardoni-Rebeschini, 1901, p. 52.

Lo schema del componimento è AABCBD CD ed è formato da sette settenari e un endecasillabo. Il terzo verso «il ciel esser vorrei» è in iperbato, mentre tra il quarto e il sesto verso c'è un'inarcatura che spezza il blocco logico «perché tu rivolgessi-le tue dolci faville» in due versi separati. Nell'ultimo verso, invece, presenta un chiasmo e la ripetizione del termine «mille» che rimarca il senso iperbolico.

L'*incipit* originale del primo testo era «Tarquinia, se rimiri», in lode di Tarquinia Molza «la qual, studiando la sfera, andava la sera a contemplar le stelle»³⁹.

Il primo verso – omoritmico per tutte le voci, eccetto per il Basso che si inserisce in seguito – presenta un ritmo apparentemente sincopato: all'espressione «mia stella» Gesualdo associa una sequenza di semiminima-minima-semiminima che, successiva alle due minime iniziali, produce un effetto di apertura sulla parola «stella» ma, soprattutto, conferisce a questa prima parte una grande scorrevolezza. L'idea di accompagnare «mia» con una semiminima, infatti, riproduce la fluidità del parlato e lo stesso vale per l'ultima sillaba della parola «stella»: se avesse reso queste due sillabe con note più lunghe l'*incipit* sarebbe stato troppo pesante e, al contrario, se le figurazioni fossero state più strette si sarebbe prodotto un effetto precipitoso.

Nel caso del secondo verso, invece – «i bei celesti giri» – il ritmo è inizialmente sillabico: ad ogni sillaba viene assegnata una croma e per le ultime due sillabe (allo stesso modo del primo verso) due semiminime producono il solito effetto di distensione finale:

[Soprano I] Men - tre mia stel - la mi - ri I

[Soprano II] Men - tre mia stel - la mi - ri I bei ce-le-sti gi - ri

[Alto] Men - tre mia stel - la mi - ri I bei ce-le-sti gi - ri

[Tenor] Men - tre mia stel - la mi - ri I bei ce-le-sti gi - ri

[Bass] Men - tre mia stel - la mi - ri I bei ce-le-sti gi - ri

39 - DOMENICO FAVA, *Gli epigrammi di Platone*, cit., p. 52.

Allo stesso modo, Gesualdo contrae le figurazioni ritmiche per dare scorrevolezza all'espressione «mille bellezze» e, tramite l'utilizzo di due crome consequenziali, per collegare tra loro i due termini:

32

-lez - ze tue con lu - ci mil - le Mil - le bel - lez - ze tue con lu - ci mil - le con

lu - ci mil - le Mil - le bel - lez - ze tue con

lu - ci mil - le Mil - le bel - lez - ze tue Mil - le bel - lez - ze tue con

Mil - le bel - lez - ze tue

con lu - ci mil - le Mil - le bel - lez - ze tue con

Per ciò che riguarda i versi che Gesualdo ha modificato, invece, analizzando il madrigale risulta più evidente la scelta del compositore: «perché tu rivolgessi» ha un ritmo molto cadenzato e viene reso dalla rapida successione di crome che difficilmente si sarebbero prestate al verso originale: l'espressione finale «miei» («perché ne gli occhi miei») – resa con la stessa figurazione ritmica – avrebbe dato un senso di eccessivo rallentamento, cosa che non accade con «rivolgessi», dal carattere decisamente più allitterante.

13

ciel es - ser vor-re - i Per - che tu ri-vol-ges - ci Fi - so ne gli oc-chi mie -

ciel es - ser vor-re - i Per - che tu ri-vol-ges - si Fi - so ne gli oc-chi mie -

ciel es - ser vor-re - i Per - che tu ri-vol-ges - ci Fi - so

ciel es - ser vor-re - i Per - che tu ri-vol-ges - ci Fi - so ne gli oc-chi mie -

ciel es - ser vor-re - i Per - che tu ri-vol-ges - ci Fi - so ne gli oc-chi mie -

«Fiso ne gli occhi miei», invece, ha un tono più disteso e anticipa il carattere melodico del verso successivo e questo ha permesso a Gesualdo di rendere il madrigale armonioso e ben bilanciato tra i frangenti concitati e i momenti più ariosi.

Queste prime composizioni sembrano essere in certa misura fedeli e rispettose della parola poetica.

Nel tempo, Carlo svilupperà uno stile molto più ardito, a lungo definito come estremamente sperimentale per i suoi tempi e quindi lontano dai canoni più classici a cui si rivolgeva Tasso.

Oggi, però, alcuni critici sono ormai concordi nel definire Gesualdo come un tardo manierista: per molto tempo la sua arte è stata analizzata astraendola da ogni contesto storico ma ora appaiono più chiari alcuni caratteri che la inseriscono a pieno nel panorama storico-artistico del suo tempo.

L'arte manierista, innanzitutto, aveva un carattere aristocratico e i compositori scrivevano musica nuova e virtuosistica, destinata ad ascoltatori ed esecutori virtuosi, e in questo senso la produzione di Gesualdo presenta molti punti di contatto.

L'analisi delle sue composizioni rivela, inoltre, numerosi caratteri indiscutibilmente manieristici. Il primo risiede proprio nella scelta dei testi: a Gesualdo bastano pochi versi per innescare una risposta musicale e pone l'attenzione su alcune parole chiave, sentendo sempre meno il bisogno di un testo poetico valido di per sé, e questo spiegherebbe ancora meglio la scelta di allontanarsi da Tasso. Il genere di testi da lui preferito, inoltre, diventa spesso ambiguo e presenta una sintassi molto contorta e questo rappresenta un ulteriore punto di contatto con gli ideali dell'artista manierista a cui, in qualsiasi campo operasse, «la chiarezza appariva come semplicismo». ⁴⁰ Egli prediligerà, inoltre, testi ricchi di ossimori e di immagini adatte a un trattamento musicale fondato sui contrasti, portando così a uno stile fratto, caratterizzato da alternanze armoniche affini a quelle giustapposizioni di elementi inconciliabili tipiche della letteratura e dell'arte di maniera. ⁴¹

Anche l'uso del cromatismo, la cui valenza drammatica spicca nelle opere di Gesualdo, andrebbe riconsiderato nell'ambito di una espressività musicale tipica del suo tempo, riscontrabile già nella pratica dei maestri fiamminghi e dei musicisti italiani operanti a Ferrara, Venezia e Napoli.

Le ultime composizioni – seppur riconsiderate in una visione più storicista – determineranno, quindi, una netta prevalenza della musica sulla parola, quasi a voler segnare il punto di approdo della lunga battaglia fra le due arti sorelle, talora concordi, talora in contrasto, ma pur sempre assieme.

40 - ARNOLD HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965, p. 6.

41 - GLENN WATKINS, *Carlo Gesualdo e i confini dello stile tardo-manieristico*, in *Carlo Gesualdo principe di Venosa*, Roma, ISMEZ, 1998, p. 48.

BIBLIOGRAFIA

FRANCESCO BARRA, *I Gesualdo: una famiglia, una terra, un "regno"*, in *Carlo Gesualdo Musicorum Princeps*, Castel di Serra (AV), Elio Sellino, 2001.

PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1966.

LORENZO BIANCONI, *I fasti musicali del Tasso nei secoli XVI e XVII*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985.

LORENZO BIANCONI, *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il Saggiatore Musicale» XII, 2005.

PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Tasso e la seconda pratica*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, Firenze, Olschki, 1988.

MARTA COLUMBRO, *Gesualdo uomo e musicista. Rilettura critica attraverso nuove fonti documentarie*, in *All'ombra principesca. Atti del convegno di studi*, Lucca, LIM, 2006.

ALFONSO CUOPPOLO, *Il gigante della collina. Storie, dolori e musiche nell'eco delle sue antiche mura*, Avellino, Delta3, 2013.

ELIO DURANTE - ANNA MARTELOTTO, *Tasso Luzzaschi e il principe di Venosa*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, Firenze, Olschki, 1988.

ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, 1949.

DOMENICO FAVA, *Gli epigrammi di Platone: testo, varianti, versione, preceduti da uno studio sull'autenticità di essi*, Milano, Bernardoni-Rebeschini, 1901.

ROBERTO FAVARO - LUIGI PESTALOZZA, *Storia della musica*, Milano, Carisch, 1999.

VINCENZO GALILEI, *Dialogo della musica antica et della moderna*, a cura di F. Fano, Milano, Minuziano, 1947.

CLAUDIO GALlico, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Storia della musica*, Torino, Edt, 1991.

JAMES HAAR, *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

DON HARRÀN, *Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

ARNOLD HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965.

LUZZASCO LUZZASCHI, *Sesto Libro de' Madrigali a cinque voci*, Ferrara, Baldini, 1596.

DEAN T. MACE, *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

PATRICK MACEY, *Retorica e affetti nel Rinascimento*, in *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, 2004.

MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993.

PIETRO MISURACA, *Carlo Gesualdo Principe di Venosa*, Palermo, l'Epos, 2000.

FRANCO PIPERNO, *Fonti musicali e scritture tassiane*, in *Giornale Storico della letteratura italiana*, Torino, Loescher, 2012.

MASSIMO PRIVITERA, *Madrigali malinconici*, in *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, 2004.

MARIO RAMOUS, *La metrica*, Milano, Garzanti, 1984.

TORQUATO TASSO, *La Cavaletta o vero de la poesia toscana*, in *I Dialoghi di Torquato Tasso*, Le Monnier, Firenze 1859.

TORQUATO TASSO, *Le lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852.

TORQUATO TASSO, *Le Rime*, a cura di Bruno Basile, Torino, Einaudi, 1994.

GLENN WATKINS, *Carlo Gesualdo e i confini dello stile tardo-manieristico*, in *Carlo Gesualdo principe di Venosa*, Roma, ISMEZ, 1998.

ABSTRACT - L'articolo indaga il rapporto che si instaura tra il testo poetico e la sua attuazione musicale, in particolar modo per ciò che riguarda il madrigale e l'esperienza di due dei più grandi artisti del Cinquecento: Torquato Tasso e Carlo Gesualdo da Venosa.

Due figure emblematiche, accomunate dal talento e dalle vicende personali segnate dall'eccezionalità e dalla sventura; una collaborazione artistica che si interrompe per divergenze estetiche più che personali.

Durante l'epoca rinascimentale, musica e poesia erano ritenute 'sorelle', secondo una sentimentale concezione comune.

Le due arti, in realtà, sono dotate di canoni personali e precisi che non sempre si prestano a combaciare e che si riscontrano nei diversi sistemi ritmici e metrici.

La trattazione dei caratteri principali del madrigale cinquecentesco, in relazione con le teorie di Bembo sulla «gravità» e «levità» del verso, permette di focalizzare l'attenzione sui canoni compositivi propri della poesia di quel tempo, canoni che in alcuni casi possono fungere da esempio anche per il 'rivestimento' musicale del testo.

Gli esempi tratti dal primo libro di madrigali di Gesualdo esplicano questo scarto e rappresentano, ad oggi, una chiave di lettura efficace della sensibilità intellettuale del principe compositore.

The article explores the relationship between the poetic text and its musical translation, particularly regarding the madrigal and the experience of two of Sixteenth century's greatest artists: Torquato Tasso and Carlo Gesualdo da Venosa. Two emblematic figures, linked by talent and personal events marked by the exceptional and by misfortune; an artistic collaboration that was interrupted for aesthetic differences more than personal reasons.

During the Renaissance, music and poetry were considered 'sisters', according to an emotional common understanding. The two arts, in fact, have individual and precise standards not always connected as becomes evident in different rhythmic and metric systems. The discussion about main characters of Sixteenth-century madrigal, in connection with the theories of Bembo on "Gravity" and "lightness" of the verse, allows to focus on contemporary compositional canons of poetry. Such canons sometimes are an example of musical 'layer' on the text.

Examples from the first book of madrigals of Gesualdo show this gap and represent, even today, an effective interpretation of his intellectual sensitivity.

Un approccio analitico alla *Sequenza X* per tromba in do (e risonanze di pianoforte) di Luciano Berio

Dario Savino Doronzo · Antonio Carretta

Anche nel più spinto brano di musica del Novecento o di musica contemporanea¹ è possibile cogliere, al di là della macrostruttura generale - quella che tradizionalmente i critici chiamano “*forma*” - alcune relazioni, riferimenti e richiami, a volte anche imprevedibili o imprevisti, che legano diversi elementi della composizione. Come ad esempio, il ripetersi di un intervallo particolarmente carico di significato, la tendenza di una melodia verso una direzione ascendente o discendente, il ricorso a repentini cambi di situazioni e/o colori oppure la presenza di contrastanti gesti musicali. Mettere in luce tali elementi, tuttavia, non è facile da realizzare: solo un’attenta analisi è in grado di far luce su tali precipue relazioni. Questa direzione interpretativa di tipo razionale non diminuisce l’ascolto emozionale/emotivo di un brano, ma ne rende più consapevole la fruizione. Dunque, il compito dell’analisi musicale è quello di descrivere e analizzare, entro i limiti imposti dalla lunghezza del lavoro, strutture e interazioni riconoscibili tra i vari elementi e tra i numerosi processi compositivi alla base della composizione di un brano: spesso, però, un siffatto procedimento non conduce a certezze, ma consente almeno di formulare delle ipotesi.²

Le quattordici *Sequenze* di Luciano Berio (ognuna delle quali è scritta per strumenti soli ogni volta diversi) sono rientrate a pieno titolo nel patrimonio musicale del nostro tempo. Esse rappresentano senz’altro uno dei lati più peculiari della personalità dell’autore, attraverso l’esplorazione dell’individualità linguistica di ciascuno strumento, compresa la voce umana. La materia-corporeità di ogni strumento si trasforma in

1 - Tenendo però ben presente la frase ironica di Luciano Berio: «quando qualcuno mi dice “a me piace la musica contemporanea” mi fa un po’ l’effetto di chi dice “tra i miei migliori amici ho degli ebrei e dei negri”, affermazione che implica sempre la possibilità di un forno crematorio e dell’impiccagione» (tratto, per comodità, da LUCIANO BERIO, *C’è musica e Musica*, Milano, Feltrinelli, 1972).

2 - Cfr. FABRIZIO BROGLIA – GIULIA FIDANZA in *Matematica e musica, musica e matematica*, Monza, Ed. Kangourou Italia, 2009, pp. 28 e sgg.

linguaggio. Ogni strumento diventa così, tra le mani sapienti di Berio, un ‘campo di ricerca’ in cui saggiare le più ampie capacità performative, un vero e proprio ‘personaggio’, nel quale l’autore s’identifica. Ogni *Sequenza*, infatti, è stata concepita in base alle caratteristiche di un preciso esecutore, naturalmente molto dotato e di eccezionale bravura, secondo i principi di una moderna ‘curiosità artigianale’.³ Ecco di seguito un prospetto riassuntivo.

Tabella 1			
NUMERAZIONE	STRUMENTO	DATA DI COMPOSIZIONE	DEDICATARIO
Sequenza I	flauto	1958	Severino Gazzelloni
II	arpa	1963	Francis Pierre
III	voce femminile	1965	Cathy Berberian
IV	pianoforte	1966	Jocy de Corvalho
V	trombone	1966	Stuart Dempster
VI	viola	1967	Serge Collot
VII	oboe	1969	Heinz Holliger
VIII	violino	1976	Carlo Chiarappa
IX a	clarinetto	1980	Michel Arrignon
IX b	sassofono contralto	1981	Claude Delangle
X	tromba in do (e risonanze di pianoforte)	1984	Thomas Stevens
XI	chitarra	1987-1988	Eliot Fisk
XII	fagotto	1995	Pascal Gallois
XIII	fisarmonica	1996	Teodoro Anzelotti
XIV	violoncello	2002	Rohan de Saram

3 - Per un'introduzione alle *Sequenze* cfr.: *Berio*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 2013; LUCIANO BERIO, *Scritti sulla musica*, a cura di Ada Ida De Benedictis, Torino, Einaudi, 2013; THOMAS GARTMANN, *Nuove prospettive degli studi su Luciano Berio*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive*, a cura di Ada Ida De Benedictis, Firenze, Olschki, 2012, pp. 433-444; | PAUL GRIFFITHS, *La musica del Novecento*, trad. it. di Fulvia De Colle - Massimiliano Morini, Torino, Einaudi, 2014; *Sequenze per Luciano Berio*, a cura di Enzo Restagno, Milano, Ricordi, 2000.

Nel 1958 Luciano Berio scrive un breve pezzo per flauto solo dal titolo *Sequenza*, in cui, però, si intravede già la volontà strutturale del compositore di vagliare tutte le possibilità di ricerca sulle qualità timbrico-espressive dello strumento che uno studio analitico permette. Da qui, dunque, nasce l'idea di un più ampio progetto che, nel giro di ben quarantaquattro anni, dà alla luce altre tredici *Sequenze*, in cui indaga le potenzialità realizzative di ogni singolo strumento prescelto.

Lo stesso Berio, due anni prima, avvertiva come urgente la necessità di 'riscrivere' il rapporto tra esecutore e strumento. Ogni strumento sembra non aver più limiti fisici e timbrici; ogni strumento è «un mezzo da "sopraffare" con l'idea musicale», è «un *campo acustico* le cui possibilità non sono delimitate dai registri estremi, dalle possibilità di articolazione e dalla potenza di chi suona, ma dai *rapporti reciproci dei singoli parametri* e della risultante di questi e la totale concezione dell'opera». ⁴

Da ciò ne consegue che le famiglie strumentali si sono ormai sciolte e la cosiddetta 'sensibilità timbrica' ha superato la «personalizzazione degli stessi strumenti» e non coincide affatto con la «sensibilità storica degli strumenti» che non tendono più a costituirsi in entità individuali e caratterizzabili, ma diventano espressione di un rapporto più generale: «il suono di un flauto e quello di una tromba aperta, il suono di un violoncello e quello di un trombone, nel contesto di una struttura musicale, possono arrivare al punto di significare la stessa cosa». ⁵

La personale poetica beriana, sospinta da una siffatta curiosità strumentale, si volge a (ri)scoprire il potenziale timbrico insito in qualsiasi forma sonora, con riferimenti diretti alla tradizione classica e romantica, al più avanzato sperimentalismo di quegli anni, alla produzione elettronica, ma anche a rapporti non occasionali con la musica folk e jazz. L'attenzione a una materia sonora indagata nella sua più ampia natura di 'suono', 'timbro' e 'movimento' è alla base delle *Sequenze*.



Luciano Berio, in una foto del 1970

4 - I passi sono tratti da LUCIANO BERIO, *Aspetti di artigianato formale* (1956), in IDEM, *Scritti sulla musica*, a cura di Ada Ida De Benedictis, Torino, Einaudi, 2013, p. 249 [corsivi nostri].

5 - *Ibidem*. Per approfondire cfr. *Crossing Music. Studi interdisciplinari sui linguaggi della musica moderna e contemporanea*, a cura di Alessandro Cazzato, Roma, Aracne Ed., 2015, pp. 41 e sgg.

Passando ora ad un approccio analitico della *Sequenza X per tromba in do (e risonanze di pianoforte)*, è possibile notare fin da subito due fattori di assoluta novità rispetto alle altre *sequenze*. Innanzitutto la *Sequenza X* risulta essere l'unica *sequenza* in cui è previsto l'utilizzo di due strumenti o, per la precisione, di uno strumento accompagnatore. Inoltre, la ricerca sperimentale di Berio verso il superamento della barriera idiomatrica (relativa al linguaggio dello strumento, appunto) che nella *Sequenza III per voce femminile* aveva mostrato i suoi maggiori frutti, è qui quasi del tutto assente. La ricerca timbrica beriana preferisce qui sentieri più impervi, quali, tra tutti, la ricerca timbrica attraverso la semplificazione, la purezza, la 'nudità' del suono: «l'assimilazione, la trasformazione ed il superamento di aspetti strumentali (o vocali) idiomatichi - scrive Berio nella *nota dell'autore* - sono talvolta intrinseci allo sviluppo musicale delle mie precedenti *Sequenze*. La *Sequenza X per tromba e risonanze di pianoforte*, invece, ne è quasi priva». E continua: «in questa *Sequenza* la tromba è usata in modo naturale e diretto ed è forse esattamente questa nudità che fa della *Sequenza X* la più faticosa di tutte».⁶

Scritta nel 1984 per il trombettista californiano Thomas Stevens, ma dedicata a Ernest Martin Fleischmann (direttore e impresario della Filarmonica di Los Angeles), la *Sequenza X* è entrata a buon diritto nel repertorio di ogni trombettista. È stata eseguita e registrata da numerosi esecutori di fama internazionale, tra cui di particolare pregio risultano le registrazioni di Gabriele Cassone, Marco Blaauw, Guy Few, William Forman, Reinhold Friedrich e Graham Ashton.

Dal punto di vista formale, nella *Sequenza X* è possibile notare l'assenza di una vera e propria forma o schema di riferimento. Il brano può essere suddiviso, per comodità, in ventisei segmenti, individuando, come limiti tra un segmento e l'altro, ogni punto coronato di silenzio. Tuttavia, Berio invita a far scoprire e rilevare la struttura della sua opera in una modalità sempre differente e nuova, facendo sì che si possa, ad ogni nuovo ascolto, rilevare elementi formali nuovi, linee strutturali non notate in precedenza. Infatti, l'utilizzo di ripetizioni e mutamenti ci fa pensare alla formulazione di una struttura che si sviluppa 'in divenire' e non si coglie interamente al primo semplice ascolto.

La mancanza di punti di riferimento certi è sopperita dall'utilizzo minuzioso e certosino di *vettori dinamici* rappresentati da mutamenti d'intensità, volume, timbro, da modificazioni d'attacco, d'accento, di ritmo, di velocità, di massa sonora (densificazioni e rarefazioni), da variazioni di gesti melodici e armonici (*più alto, meno forte, accelera, decelera, ritorna all'inizio, cambia colore*, etc.). I *vettori dinamici* determinano una nuova gerarchia di tensioni e distensioni che emergono nella percezione dell'a-

6 - I passi sono tratti dalla partitura di riferimento: LUCIANO BERIO, *Sequenza X per tromba in do (e risonanze di pianoforte)*, Milano, Universal Edition, 1984. Unica eccezione al rifiuto della idiomaticità strumentale è il fuggevole riferimento all'inno israeliano *HaTikva* [*La speranza*].

scoltatore: essi sono gli unici elementi fortemente riconoscibili e identificabili anche all'ascolto più ingenuo.

Il compositore tedesco Karlheinz Stockhausen parla di *moment form*, cioè di una forma quasi sgretolata che viene percepita a piccoli segmenti ed è interamente incentrata sul materiale sonoro e sull'*hic et nunc*.⁷ L'assenza di ogni processo discorsivo e continuativo rende la forma della composizione letteralmente imprevedibile e, come già detto, alle volte incomprensibile all'ascoltatore inesperto.

Inoltre, Berio attribuisce grande importanza alla 'teatralizzazione' della musica e della composizione in generale nelle sue *sequenze*: l'esecutore, a volte, diventa un vero e proprio attore, con una gestualità talvolta prescritta nella stessa partitura. In casi estremi, come nella *Sequenza V per trombone*, l'esecutore è invitato a mimare e atteggiarsi da operatore circense, in modo da invogliare il pubblico al ricordo delle strabilianti *performance* del famoso *clown* svizzero Grock (nome d'arte di Charles Adrien Wettach) a cui la stessa composizione è simbolicamente consacrata.⁸

Per l'aspetto teatrale dell'esecuzione musicale, Berio si rifà indirettamente al compositore argentino Mauricio Kagel (1931 - 2008) e alle sue nozioni di *teatro strumentale* e *teatralizzazione della musica*, cioè di quella particolare concezione estetica che ogni musicista riesce a mettere in scena durante l'esecuzione di una composizione.⁹

Nella sequenza in esame, la messa in vibrazione delle corde del pianoforte per simpatia con il suono della tromba, rappresenta il lato gestuale-teatrale del brano: è un movimento fisico-teatrale tra pianista e trombettista a livello profondo, in grado di suscitare e illuminare il legame tra esecutore e struttura compositiva. Il trombettista, infatti, suona il proprio strumento rivolgendo la campana verso l'interno della cassa di risonanza del pianoforte, così da far vibrare per simpatia le corde e ottenere un denso riverbero che costituisce l'*ombra acustica* della tromba stessa. Il pianoforte è così utilizzato come risuonatore e la risonanza, creata dalla messa in vibrazione delle corde

7 - Tratto, per comodità, da JEROME J. KOHL, *Serial and non-serial techniques in the music of Karlheinz Stockhausen from 1962 – 1968*, Washington, Università Microfilms, 1981.

8 - «In *Sequenza V* fa capolino il ricordo di Grock, l'ultimo grande clown. Grock era mio vicino di casa a Oneglia: abitava una strana e complicata villa in collina, in una sorta di giardino orientale con piccole pagode, laghetti, ponti, ruscelli e salici piangenti. Sovente, con i compagni di scuola, davo la scalata ai cancelli per rubare aranci e mandarini nel suo giardino. Durante la mia infanzia, la vicinanza, l'eccessiva familiarità col suo nome e l'indifferenza degli adulti m'impedirono di comprendere il suo genio. Solo più tardi (avevo circa undici anni) ebbi la possibilità di assistere a un suo spettacolo, sulla scena del Teatro Cavour di Porto Maurizio, e lo compresi. Durante uno dei suoi difficili e musicalissimi numeri, una volta sola nel corso della serata, interrompeva improvvisamente l'azione e, fissando il pubblico con uno sguardo disarmante, domandava: "warum?" (perché?). Non sapevo se ridere o piangere e avevo voglia di tutt'e due. Dopo quell'esperienza, non ho più rubato aranci dal suo giardino», (in *Nota dell'autore alla Sequenza V per trombone*).

9 - Per approfondire cfr. gli interessanti spunti in MAURICIO KAGEL, *Parole sulla musica*, trad. it. di Kristina Pietra, Macerata, Quodlibet, 2000.

per simpatia con il suono della tromba, trasforma il timbro stesso dello strumento principale. Il pianista deve soltanto premere silenziosamente i tasti dello strumento, in modo da fornire al trombettista solo un alone di risonanze, e non deve produrre suoni distinti. A tal proposito, Berio distingue precisamente nella partitura, per ogni singolo tasto premuto, il *pedale di risonanza* e il *pedale a una corda*, fatta eccezione per piccoli frammenti nel sesto segmento, per la frase di 15 note al centro della composizione (quindicesimo segmento) e per le 17 note isolate del finale.

Inoltre, seguendo il suggerimento dello stesso Berio, il pianoforte deve essere amplificato al fine di dare più rilievo alle risonanze, facendo sì che il suono sembri nascere dallo stesso pianoforte. È una sfida non banale per l'ingegnere del suono che deve catturare sufficientemente le risonanze, senza amplificare gli attacchi della tromba che le generano.

Il suono del trombettista risuona per circa 5/8 secondi: la risonanza, all'inizio caratterizzata da semplici accordi di settima e successivamente dall'utilizzo di accordi di entità più complessa, è idealmente riconducibile ad una 'voce degli spiriti'. Si può a buon diritto pensare che il fine ultimo di Berio fosse proprio quello di inscatolare le 'ombre' e gli 'spiriti' tracciati dal suono della tromba.¹⁰

Come scriveva lo stesso Berio nel 1967: «mi sono cimentato con la simultaneità di azioni differenti, cioè con lo sviluppo, simultaneo ma indipendente, di diverse caratteristiche esecutive, che dà luogo a un *teatro di azioni strumentali* (un teatro in questo caso, soprattutto per le orecchie) e che permette all'ascoltatore di percepire polifonicamente ciò che, per la sua specifica natura fisica, sarebbe costretto a essere monodico».¹¹

Nell'opera beriana la 'polifonia' viene intesa come sovrapposizione di suoni naturali, suoni articolati, tremoli, rumori, respiri, ondate di intensità, modelli di articolazione, ritmi, dinamiche e mezzi acustici. Nelle *sequenze*, infatti, ci sono più tipologie di polifonie: una *polifonia reale* (1), ovvero la scrittura a più voci; una *polifonia virtuale* (2), ovvero il gioco di ripetizioni a distanza in un contesto monodico; una *polifonia di eventi* (3), ovvero la sovrapposizione di più eventi o più strati.¹²

Il registro sonoro utilizzato da Berio si estende su tre ottave (dal do pedale al re acuto sopra il pentagramma) e prevede circa diciassette minuti di esecuzione. Suoni centrali della composizione sono le note re, fa e do#. La ripetizione delle note può essere identificata secondo quattro modalità differenti: normale, staccato, *frullato* e *doodle tonguing*.

Dal punto di vista della semiografia, la partitura pianistica è costituita da accordi formati da note piene nere [•], individuabili nel primo segmento, e da note romboi-

10 - Si ringrazia il compositore Luca Belcastro per il prezioso spunto.

11 - LUCIANO BERIO, *Scritti sulla musica*, a cura di Ada Ida De Benedictis, Torino, Einaudi, 2013, p. 66 [corsivo nostro].

12 - Per evento musicale s'intende non solo la sovrapposizione dei suoni ma anche la successione di intensità e di altezze.

dali [$\diamond$], individuabili nel quinto segmento. Il suono degli accordi, identificati da note nere, deve essere sostenuto dal pedale tonale; invece, il suono delle note romboidali deve essere sostenuto dalla semplice pressione delle dita sui tasti dello strumento.

Per ciò che riguarda la partitura trombettistica, elenchiamo ora, al fine di fornire un quadro il più possibile completo per una corretta esecuzione del brano, i più importanti segni e simboli utilizzati.¹³

Il simbolo [$\downarrow$], individuabile nel secondo segmento, indica al trombettista che la nota corrispondente deve essere suonata con la posizione della campana indirizzata verso l'interno della cassa di risonanza del pianoforte.

Il simbolo [FL] o [FR], individuabile sin dalle prime note, segnala la tecnica del *frullato*, che si realizza pronunciando con la lingua, all'atto dell'emissione del suono, una lunga *R* di durata equivalente al valore della nota prescritta.

Il simbolo [DL], individuabile per esempio nel primo segmento, indica la tecnica del *doodle tonguing*, una variante del doppio staccato, ma di entità più soffice e morbida. Per questa tecnica Berio si è ispirato al trombettista jazz Clark Terry. Il trombettista italiano Gabriele Cassone ha osservato che il *doodle tonguing* può risultare di esecuzione complessa per trombettisti la cui prima lingua non è l'inglese, per questo motivo ha proposto al compositore l'ausilio di una pronuncia alternativa per ottenere l'effetto desiderato.

Il simbolo [VT], individuabile nel sesto segmento, segnala la tecnica del *tremolo*, che consiste nel suonare in modo alternato e veloce una nota tra la sua posizione reale e la sua posizione di ripiego (es. suonare il re alternando i pistoncini 1-2 e il pistone 3).

I simboli [$+$] e [$^\circ$], individuabili sempre nel sesto segmento, indicano la tecnica dell'*hand stopping* (*arresto a mano*).

Il simbolo [$+$] rappresenta la chiusura della campana della tromba con l'ausilio della mano sinistra, al contrario del simbolo [$^\circ$] che ne indica l'apertura. L'*hand stopping* [$+\circ$], eseguito in sequenza veloce, ci dà l'impressione di un trillo - aspetto quasi polifonico a nostro avviso - e provoca un abbassamento dell'intonazione dello strumento che può raggiungere, a campana completamente chiusa, oltre il semitono. Per questo motivo, se non diversamente segnalato, in corrispondenza della nota con il simbolo [$+$] bisogna eseguire la nota di un semitono ascendente superiore. Per l'esecuzione di un Fa chiuso [$+$], per esempio, sarà opportuno eseguire il fa#, avendo cura

13 - Per approfondire le tecniche contemporanee e la relativa prassi esecutiva vedansi: GABRIELE CASSONE, *La tromba*, Varese, Zecchini Ed., 2002, pag. 145 – 152; ANNA MARIA CORDUAS - TINA DI NATALE - MAURIZIO MAGGIORE, *Triesis. Appunti di semiografia musicale con esercizi*, Milano, Ed. Curci, 2007; GARDNER READ, *Music Notation* (2ª ed.), New York, Allyn and Bacon Inc., 1979; KURT STONE, *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*, New York – London, W. W. Norton & Company, 1980; JESÚS VILLA-ROJO, *Notazione e grafia musicale nel XX secolo*, trad. it. di Karen Odobna Gerardi, Varese, Zecchini Ed., 2013; LUIGI DONORÀ, *Semiografia della nuova musica*, Padova, Ed. Zanibon, 1978.

di chiudere la campana in modo tale da poter creare un suono di un semitono discendente [fa]. Nel caso in cui si trovasse la simbologia [+ °] al di sopra di una nota di maggiore durata, bisognerà eseguire la nota reale senza preoccuparsi del mutamento d'intonazione.

Il simbolo [/\//\//\], individuabile nel settimo segmento, sta ad indicare la tecnica dello *shake*, equivalente a un tremolo tra due note armoniche adiacenti (risultato di uno *scuotimento* orizzontale dello strumento verso il labbro dello strumentista).

All'interno della *sequenza*, più precisamente nel nono segmento, sono presenti due note *pedale* di stessa altezza: do# in chiave di basso. Le note *pedale* sono suoni al di sotto del registro *standard* dello strumento, di grande instabilità timbrica e di difficile intonazione; nel caso del do# si scende di una quarta sotto il registro naturale dello strumento.

Gran parte delle tecniche elencate hanno lo scopo di trasformare il timbro dello strumento. Infatti, l'alternarsi tra la tecnica del *frullato* e del *doodle tonguing*, unita a quella del *tremolo*, produce delle rilevanti modificazioni timbriche.

Un particolare effetto, analogamente a quanto accade nella *Sequenza VII* per oboe, è il forte contrasto dinamico tra *fff* e *ppp* nel *tremolo*.

Il rapporto con lo strumento, dunque, non può più essere inteso come 'naturale'. Al contempo, il rinnovamento della prassi esecutiva non può e non deve essere stravagante prevaricazione su di esso, ma recupero del 'rapporto originario' che lega strumento e interprete: proprio nel rapporto di reciproca alterità fra di essi, lo strumento ritrova con il corpo un rapporto dialogico. Si tratta, in altri termini, di 'riscrivere' il rapporto con lo strumento, concreto depositario delle scelte musicali. Il corpo assume la sua importanza nella misura in cui è di supporto al compositore per esplorare, nel campo fertile della sperimentazione, tutte le potenzialità dello strumento. Ma «lo strumento musicale - scriverà Berio nel 1994 - è una macchina utile all'uomo». Esso non è affatto neutrale perché non è solo utile a produrre note: con le sue tecniche, lo strumento musicale, qualunque esso sia, è il «concreto depositario delle scelte compiute nella continuità» e, come gli edifici, ha una sua memoria. I suoni prodotti sono «strumenti di conoscenza e contribuiscono al farsi stesso dell'idea. *Verbum caro factum est*, con tempo». ¹⁴

14 - I passi sono tratti da LUCIANO BERIO, *Il suono della memoria fantastica*, in «Musicalia», novembre 1994, p. 56.

BIBLIOGRAFIA

CLAUDIO AMBROSINI, *Musica contemporanea e notazione*, in «Studi Musicali», VIII, 1979, p. 303-318.

Berio, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 2013.

LUCIANO BERIO, *Sequenza III per voce femminile* (testo di Marcus Kutter), Brema, UE Ed., 1966.

LUCIANO BERIO, *Intervista sulla musica* (a cura di Marcus Kutter), Brema, UE Ed., 1966.

LUCIANO BERIO, *Sequenza X per tromba in do (e risonanze di pianoforte)*, Milano, Universal Edition, 1984.

LUCIANO BERIO, *Il suono della memoria fantastica*, in «Musicalia», novembre 1994.

LUCIANO BERIO, *Scritti sulla musica* (a cura di Ada Ida De Benedictis), Torino, Einaudi, 2013.

FABRIZIO BROGLIA - GIULIA FIDANZA, *Matematica e musica, musica e matematica*, Monza, Kangourou Italia, 2009.

GABRIELE CASSONE, *La tromba*, Varese, Zecchini Ed., 2002.

ANNA MARIA CORDUAS - TINA DI NATALE - MAURIZIO MAGGIORE, *Triesis. Appunti di semiografia musicale con esercizi*, Milano, Ed. Curci, 2007.

Crossing Music. Studi interdisciplinari sui linguaggi della musica moderna e contemporanea, a cura di Alessandro Cazzato, Roma, Aracne Ed., 2015.

LUIGI DONORÀ, *Semiografia della nuova musica*, Padova, Zanibon, 1978.

PATTI YVONNE EDWARDS, *Luciano Berio's Sequenza III: the use of vocal gesture and genre of the mad scene*, Dissertation Prepared for the Degree of Doctor in Musical Arts, University of North Texas, 2004.

ENRICO FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1973.

THOMAS GARTMANN, *Nuove prospettive degli studi su Luciano Berio*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive*, a cura di Ada Ida De Benedictis, Firenze, Olshki, 2012, pp. 433-444.

PAUL GRIFFITHS, *La musica del Novecento*, trad. it. di Fulvia De Colle - Massimiliano Morini, Torino, Einaudi, 2014.

MAURICIO KAGEL, *Parole sulla musica*, Macerata, Quodlibet Ed., 2000

JEROME J. KOHL, *Serial and non-serial techniques in the music of Karlheinz Stockhausen from 1962-1968*, Washington, Università Microfilms, 1981.

ANDREA LANZA, *Il secondo Novecento*, Collana Storia della Musica, Torino, EDT, 1991.

La matematica. Suoni, forme, parole, a cura di Claudio Bartocci - Piergiorgio Odifreddi, Torino, Einaudi Editore, 2011.

La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale, a cura di Gianmario Borio, Pisa, Ed. ETS, 2004.

ENRICA LISCIANI-PETRINI, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.

MICHELE LOMUTO - AUGUSTO PONZIO, *Semiotica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*, Bari, Ed. B. A. Graphis, 1997.

LUCA MION - GIOVANNI DE POLI - ENNIO RAPANÀ, *Perceptual organization of affective and sensorial expressive intentions in music performance*, in «ACM Trans. on Applied Perception», VII, 2, 2009.

JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Dalla semiologia alla musica*, trad. it. di Roberta Ferrara, Palermo, Sellerio Ed., 1990.

GARDNER READ, *Contemporary Instrumental Techniques*, New York, Schirmer Books, 1976.

GARDNER READ, *Music Notation* (2ª ed.), New York, Allyn and Bacon Inc., 1979.

Sequenze per Luciano Berio, a cura di Enzo Restagno, Milano, Ricordi, 2000.

KURT STONE, *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*, New York - London, W. W. Norton & Company, 1980.

EERO TARASTI, *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, a cura di Paolo Rosato, Milano, Ricordi - LIM, 2010.

RICHARD TARUSKIN, *Text and Act: Essays on Mu-*

sic and Performance, Oxford University Press, 1995.

PAOLO TORTIGLIONE, *Semiography and Semiology of Contemporary Music*, Milano, Rugginenti, 2012.

ANDREA VALLE, *La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici*, Torino, EDT, 2002.

JESÚS VILLA-ROJO, *Notazione e grafia musicale nel XX secolo*, trad. it. di Karen Odobna Gerardi, Varese, Zecchini Ed., 2013.

GIANFRANCO VINAY, *Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti*, Torino, EDT, 1991.

ABSTRACT - Il presente studio vuole far luce sulla *Sequenza X per tromba in do e risonanze di pianoforte* scritta nel 1984 e dedicata al trombettista californiano Thomas Stevens. Il brano, che fa parte del ciclo delle 14 *Sequenze*, scritte ognuna per un diverso strumento e per un diverso celebre esecutore in ben quarantaquattro anni di affascinanti sviluppi creativi, offre l'opportunità di intraprendere un approccio analitico che metta in evidenza gli aspetti più sintomatici di un'opera che è entrata ormai a far parte stabilmente del repertorio trombettistico contemporaneo. In particolare: l'aspetto formale, la teatralizzazione del brano, la prassi esecutiva (attraverso l'approfondimento dell'aspetto semiografico e performativo), la personale concezione estetica beriana.

The purpose of this study is to enlighten aspects of the *Sequence X for trumpet in C and piano resonances* written in 1984 and dedicated to the Californian trumpeter Thomas Stevens. The piece, which is part of the cycle of 14 *Sequences* – each written for a different instrument (and for a different famous performer) during forty-four years of fascinating creative experiences – gives us the opportunity to analyze the most symptomatic aspects of a work at the core of contemporary trumpet repertoire. In particular, this study analyzes in greater detail the structural style, the theatrical aspects of the piece, the performance practice (through a focus on the semiographic issues and performance aspects), and the personal aesthetic conception of Berio's work.

Io interpreto, tu interpreti: incontro-confronto di storie e progetti interpretativi

Alessandra Palladino

I. Dal compositore al pubblico

«Le opere d'arte, e completamente quelle di suprema dignità, attendono la loro interpretazione. Se in esse non ci fosse niente da interpretare, se esse ci fossero e basta, la linea di demarcazione dell'arte sarebbe cancellata».¹

Nessun prodotto musicale esiste a priori o senza alcuna particolare intenzionalità; l'opera musicale si trasforma incessantemente attraverso l'interpretazione elaborata dall'esecutore, che ne permette la fruizione.

Il compositore, attraverso un atto creativo, diviene responsabile della nascita dell'opera, che dona all'intera umanità. L'interprete, poi, scopre ed esplora l'opera e le conferisce una forma, una connotazione particolare, cercando di avvicinarsi il più possibile alle intenzioni dell'autore e assolvendo ad un ulteriore ruolo, quello di mediatore tra autore e pubblico, ponte di congiunzione tra 'mittente' e 'destinatario'. Anche il pubblico svolge, in questo complesso meccanismo, un ruolo attivo, al contrario di quello che si possa pensare; ogni persona possiede, infatti, un proprio mondo, un particolare modo di pensare e di mettere in gioco le proprie emozioni, componendo un 'resoconto' personale e unico dell'opera, elaborandone quindi un'ulteriore interpretazione.

La traduzione in suoni del testo musicale è, in un certo senso, manifestazione: spalanca le porte alla possibilità di dare luce, o meglio dare nuova vita, all'opera, per restituirla al pubblico; interpretare, dunque, è andare a fondo, sondare, esplorare, ricercare, ma anche decodificare; in definitiva, far esistere 'quel testo in questo tempo'.

1 - ALESSANDRO BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, vol. 2137, Universale Economica Feltrinelli, Milano, Feltrinelli Editore, 2009, p. 27.

2. L'interpretazione musicale: limiti o risorse?

L'aspetto creativo dell'interpretazione musicale è ciò che rende peculiare la fruizione della musica rispetto a quella di altre forme d'arte. Nella lettura di un romanzo, per esempio, il lettore è egli stesso interprete; quando si osserva un quadro non è necessario alcun mediatore per poter fruire dell'opera. Un quadro o un libro possono essere custoditi in un museo o in una biblioteca; poi possono anche essere interpretati, ma questo è un altro gesto, un'azione autonoma rispetto alla semplice conservazione.²

Per la musica non è così. La musica è fatta di suoni ed i suoni esistono solo nel momento in cui vengono prodotti: e nel momento in cui viene eseguita, la musica viene anche interpretata. L'interprete, infatti, rende temporale l'intemporale linguaggio della musica; egli dona al pubblico un'opera 'in movimento', rompendo, in un certo senso, i limiti del linguaggio musicale cristallizzato nella sua complessa sintassi simbolica.

Il principale timore di chi pratica l'interpretazione musicale, poi, è quello di 'tradire' l'originale, di andare lontano anziché trovare punti di contatto con le idee del compositore. Questo è, però, un timore quasi superfluo. Infatti nessuna opera è giunta a noi così com'è stata concepita: piuttosto ci arriva come un fossile incrostato di sedimenti collezionati nel tempo.

La musica 'originale' nella maggior parte dei casi non esiste: ciò che noi ereditiamo non è altro che un pallido riflesso del lavoro del compositore, in quanto ogni epoca ha lasciato sull'opera tracce che sono diventate parte integrante di essa, tanto da non poterle distinguere più da quelle originarie.

«L'unità dell'opera d'arte si stringe intorno alle proprie metamorfosi cancellando ogni traccia di confine tra una ipotetica autenticità originale e la storia del suo accadere nel tempo».³

Va poi evidenziato un fattore oggettivo: nel corso dei secoli numerosi sono stati i cambiamenti nella pratica musicale. Basti pensare alla prassi esecutiva, al contesto sociale, al paesaggio sonoro. Gli strumenti musicali, poi, non sono gli stessi di un tempo. Il nostro attuale pianoforte, per esempio, non è lontanamente paragonabile al fortepiano che si usava in passato; i luoghi dove ci si esibisce sono diversi, i modi e le motivazioni sociali che condizionano l'ascolto sono cambiati, e diverso è il patrimonio culturale con cui ci si accosta all'opera musicale.

Inoltre, essendo la scrittura musicale un codice, essa è ricca di 'indizi' non sempre univoci attraverso i quali risalire alla verità della musica. Per quanto perfetta e ricca di elementi sia, una partitura non riesce ad esprimere la complessità dell'evento creatore e a racchiudere in sé la realtà dell'esecuzione. La scrittura è stata per lunghissimo

2 - Cfr. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, cit., p. 30.

3 - Ivi, pp. 32-33.

tempo, tuttavia, l'unica forma di rappresentazione dell'idea musicale. Nell'interpretazione si ricerca l'essenza, cioè la realizzazione sensibile dell'idea: realizzazione che sceglie e inevitabilmente esclude, e mai dà ragione di quella verità custodita nell'idea e nella pagina musicale.

L'esecutore, inoltre, nel momento in cui entra in contatto con l'opera, la 'contagia' intridendola del proprio vissuto. Dunque nell'opera, o meglio nella sua interpretazione, c'è anche, inevitabilmente, l'intenzionalità dell'esecutore.

Interpretare è quindi un processo alquanto complesso, risultato di una serie di elementi (oggettivi e non) che vi confluiscono.

Ma come considerare questi elementi? Forse, piuttosto che limiti, è più corretto considerarli ricchezze e risorse da esplorare e accettare per quello che sono. L'interprete deve essere consapevole che non raggiungerà mai la verità assoluta perché questa ricerca sarà inevitabilmente 'contaminata' da numerose e meravigliose sfaccettature, tutte indispensabili e necessarie.

3. Lo spartito non è un libro

Il linguaggio musicale rappresenta il fluire vitale dell'anima dell'opera nella sua estensione temporale. Questo moto interiore, fatto di ineffabili varianti di colore, immagini e ritmi, per essere espresso e comunicato deve trovare una precisa collocazione spaziale, la partitura. In essa figurano tutti gli elementi costitutivi del discorso musicale: altezza e durata dei suoni, unità ritmiche, indicazioni di tempo, dinamiche, fraseggi, annotazioni espressive, ecc., ma non è un oggetto finito. La musica scritta in partitura non commuove: non può farlo finché non viene tradotta in suoni.

Ma come tradurre in suoni ciò che è scritto? Esiste un sistema univoco volto a non creare fraintendimenti? Per quanto la nostra notazione possa essere una codifica utile per la trasmissione delle opere, non dice tutto quello di cui abbiamo bisogno.

Se da un lato una partitura di musica classica lascia poca libertà all'interprete, perché per convenzione tutto è annotato e va rispettato, dall'altro ci sono elementi come accenti, attacco del suono, respiri, fraseggi, dinamiche, abbellimenti, che si prestano a più interpretazioni. Per di più la scrittura musicale può ingannare. Ad esempio il 'fortissimo' indicato da Mozart non è lo stesso di Beethoven: la stessa parola indica intenzioni molto diverse. Se è vero che su uno spartito si possono scrivere tante cose, queste non saranno mai abbastanza.⁴

Spesso sono gli stessi spartiti a portare 'fuori strada' l'interprete. Infatti può acca-

4 - Cfr. STEFANO BOLLANI, *Parliamo di musica*, Collezione Ingrandimenti, Milano, Mondadori, 2013, pp. 65-66.

dere che di uno stesso brano musicale ci siano più revisioni che contrastano tra loro per alcuni aspetti.

A questo proposito posso portare un esempio concreto, che ho sperimentato in prima persona. Con la professoressa di Pedagogia musicale abbiamo recuperato e analizzato diverse edizioni e revisioni del *Preludio* op. 28 n. 4 di Chopin: quella di Ettore Pozzoli nell'edizione Ricordi (ristampa del 2001), quella di Beniamino Cesi nell'edizione Ricordi (ristampa del 1935), quella di Attilio Brugnoli nell'edizione Ricordi (ristampa del 1956), quella di Alfred Cortot nell'Editions Salabert (ristampa del 1926), quella di Herrmann Scholtz nell'edizione C. F. Peters (ristampa del 1920) e quella di Alfredo Casella nell'edizione Curci (ristampa del 1947).

Le abbiamo confrontate ed eseguite al pianoforte rispettando tutte le indicazioni che ognuna di esse riporta. Sono venute fuori esecuzioni molto diverse in base alla revisione considerata. Abbiamo notato, infatti, che differiscono per le dinamiche, i fraseggi, l'uso del pedale, l'interpretazione di un abbellimento e per le indicazioni del tempo di impianto.

Questa diversità comporta un ulteriore problema per l'interprete: dovendo conferire senso a ciò che legge, deve misurarsi con l'esistenza di revisioni in certi casi contrastanti. Pur non essendoci differenze sostanziali che pregiudichino l'autenticità del brano, esse ne influenzano l'interpretazione.

La musica idealmente incarnata nella partitura classica ha un'identità, persino una personalità, ma non una dimora, una forma materiale. Essa è (non "esprime", ma "è") spirito, energia, impulso, eppure, al contrario di queste entità impalpabili, quasi metaforiche, ha un carattere definito che possiamo rivisitare a piacimento [...]. La partitura è come una mappa che indica un percorso mentre cancella la propria destinazione.⁵

Dunque è sbagliato pensare che il lavoro dell'interprete si riduca alla mera traduzione dei segni in suoni; se così fosse, rischierebbe di somigliare a quello dell'archeologo o del decrittatore.

4. L'interprete nell'interpretazione musicale

Esiste una convinzione fortemente radicata che sostiene che per giungere alla conoscenza di qualcosa sia necessario esclusivamente assimilare ed interiorizzare, attraverso un processo lineare e graduale, ogni singolo elemento che la compone. Se dav-

5 - LAWRENCE KRAMER, *Why Classical Music Still Matters*, The Regents of the University of California, 2007, trad. it. di Davide Fassio: *Perché la musica classica? Significati, valori, futuro*, vol. 11, Biblioteca di Cultura Musicale/ Risonanze, Torino, EDT, 2011, p. 83.

vero fosse così, resterebbero fuori da questo processo tutti gli aspetti affettivi, emotivi, simbolici, creativi, autobiografici, che non possono essere suddivisi ed organizzati. Ogni apprendimento è inevitabilmente legato a particolari stati d'animo, a situazioni, eventi, immagini, che lo influenzano.

Anche il processo dell'interpretazione musicale è inseparabile dall'emotività ed è profondamente legato all'esperienza: esso va al di là della semplice analisi dello spartito. Si può affermare che, mentre interpreta, l'esecutore trasmette qualcosa di sé, conferisce un valore aggiunto alla pagina scritta, qualcosa che non può essere separato e distinto dal resto.

Quel valore aggiunto sono le suggestioni, gli stati d'animo che l'esecutore vive nella fase di studio e nel momento in cui esegue l'opera: il proprio vissuto, i pensieri che qualche particolare aspetto (il titolo dell'opera, per esempio) suscita, episodi ed eventi legati a quel brano, l'ascolto di altre interpretazioni e, più in generale, la cultura e le esperienze che fanno parte della propria vita.

Questi aspetti non possono essere separati o eliminati perché, come detto prima, sono parte integrante del processo interpretativo. Dunque si può affermare che nell'interpretazione musicale assume un ruolo determinante il vissuto dell'interprete, una parte intima e personale che non sarà mai uguale a quella di un altro, e soggetta a continui cambiamenti e trasformazioni: nessuna interpretazione, nonostante parta dallo stesso spartito o dallo stesso interprete, sarà quindi uguale ad un'altra. Sarebbe auspicabile favorire una presa di coscienza degli aspetti autobiografici che concorrono alla definizione del progetto interpretativo; purtroppo pare che questa abitudine non sia molto praticata tra i musicisti. La tendenza è quella di chiudersi nel proprio mondo, evitando di manifestare e condividere emozioni e suggestioni provate durante lo studio o l'esecuzione del brano.

5. Condividere il progetto interpretativo: un dovere o un'esigenza?

Perché viene attribuita così poca importanza al confronto e alla condivisione del progetto interpretativo tra 'addetti ai lavori'? I motivi possono essere di varia natura, e si possono formulare alcune ipotesi.

Probabilmente il musicista è abituato a studiare ed esplorare da solo le opere musicali, dunque è come se visse in un mondo tutto suo dove custodire gelosamente le 'sue' scoperte.

Possiamo poi ipotizzare che sia difficile per il musicista 'aprirsi' perché è incapace di esprimere con linguaggi diversi dalla musica le sensazioni che prova, o semplicemente perché non è abituato a farlo. Da qui deriva una forte mancanza di ascolto e introspezione di sé, necessari per rendere esplicite a se stessi, e poi agli altri, le ragioni del proprio percorso interpretativo.

Si può pensare che dover condividere sia un lavoro faticoso ed uno spreco inutile di energie, in un contesto sociale in cui i ritmi sono molto frenetici: oggi, forse, per un musicista non c'è proprio tempo per fermarsi a riflettere. Anche i percorsi formativi, finalizzati per lo più alla 'perfezione' esecutiva, non promuovono in generale atteggiamenti di condivisione, di confronto, di scambio. Riflettere approfonditamente sul rapporto tra testo musicale e progetto interpretativo appare un lavoro difficile e, al più, superfluo; pensare, poi, di dover condividere con altri musicisti il proprio 'mondo' rappresenta davvero un paradosso, anziché un'esigenza da soddisfare per arricchire il proprio essere musicisti.

6. Alcuni esperimenti 'sul campo'

L'interpretazione musicale è un'arte delicata che, partendo da una personale ricerca, da parte dell'interprete, del rapporto tra scrittura musicale ed espressività, si pone come obiettivo quello di suscitare nel pubblico sensi ed evocazioni legati in qualche modo all'opera.

Il rapporto tra musica e sensibilità emotiva ed affettiva viene ben espresso da Rousseau quando afferma che: «Per elevarsi alle grandi espressioni della musica, bisogna aver fatto uno studio particolare delle passioni umane e del linguaggio della natura».⁶

E Tolstoj insiste sull'autenticità delle esperienze emotivo-affettive: «L'arte è la comunicazione dei sentimenti provati».⁷

Prendendo in considerazione l'ambito della formazione degli esecutori-interpreti, si deve rilevare, purtroppo, che gli obiettivi di insegnamento riguardano per lo più lo sviluppo delle abilità tecnico-strumentali, a discapito, frequentemente, della consapevolezza e autonomia delle personali capacità interpretative.

La traduzione dei sentimenti e delle sensazioni parte dalla pagina scritta, dal documento chiamato spartito, che contiene tutte le informazioni utili all'esecutore per riprodurre il brano musicale; l'esecutore, quindi, traducendo sonoramente questi appunti scritti, in qualche modo contribuisce a dar vita a questo mondo fatto di segni. Ma in realtà quante informazioni relative al risultato sonoro finale riesce a comunicare lo spartito? Sicuramente non abbastanza: è impossibile annotare tutte le sottili dinamiche da utilizzare, le durate dei respiri tra le frasi, l'interpretazione degli abbellimenti, ecc. La pagina scritta, da questo punto di vista, appare uno strumento sterile che non permette veramente di centrare il 'cuore' della composizione, la sua anima.

6 - ALFRED CORTOT, *Corso d'interpretazione*, 1934, trad. it. di Alberto Curci, Milano, Edizioni Curci, 1939, p. 11.

7 - *Ibidem*.

Il concetto di interpretazione musicale dovrebbe comportare, per gli esecutori, un'incessante attività di problematizzazione. La tradizione interpretativa stereotipata di un capolavoro deve cedere il passo all'impulso interpretativo di ciascun esecutore. La musica è lo specchio nel quale riflettiamo la nostra immagine: l'arte dell'interpretare ci consente di creare di nuovo una bellezza assopita tra le linee del pentagramma.

Il compito dell'esecutore è quello di dare una versione del brano che rispecchi, per quanto possibile, le volontà dell'autore, ma che sia anche occasione di espressione personale, compito, come detto prima, non privo di difficoltà e limiti. Sarebbe interessante, poi, se questo lavoro di ricerca venisse condiviso con altri esecutori: aprirsi e confrontarsi con le idee e le scelte interpretative degli altri permetterebbe di conoscere altre 'verità' e, nello stesso tempo, rafforzare le proprie convinzioni. Questo 'esercizio' trova valenza formativa non solo nell'ambito strumentale, ma anche nell'ambito più generale dello sviluppo delle capacità divulgative: saper elaborare, organizzare ed esporre discorsi intorno alle musiche eseguite.

Sulla base di tutte le riflessioni fin qui riportate è nato così il progetto *Io interpreto, tu interpreti* (al quale ho partecipato in prima persona) in collaborazione tra la classe di Pedagogia musicale ed alcune classi di Pianoforte principale del Conservatorio "U. Giordano" di Foggia, durante gli anni 2014-2016, con l'obiettivo di creare occasioni di confronto tra i progetti interpretativi, riferiti ad uno stesso brano, dei singoli partecipanti, ciascuno dei quali ha studiato il brano prescelto e redatto liberamente un testo che illustrasse le proprie scelte espressive, proponendolo durante l'incontro collettivo prima dell'esecuzione.

Questa esperienza si è ripetuta per ben tre volte, e ha avuto come riferimenti testuali il *Preludio n. 4* di Chopin (tratto dalla raccolta dei *Preludi op. 28*), *Prima Dissillusione* di Schumann (tratto dall'*Album per la gioventù op. 68*) e la *prima Sonatina* di Margola (dalle *Sei Sonatine facili*). Sono stati scelti brani non particolarmente difficili tecnicamente, seppur con interessanti spunti per l'interpretazione, per dare modo anche agli allievi più giovani di poter partecipare.

Dopo aver redatto individualmente la 'mappa' del proprio progetto interpretativo, ciascuno ha quindi eseguito il brano e ha letto i propri pensieri, confrontandosi su aspetti particolari e caratteristici e sulle diverse possibilità di renderli in musica.

Prima di procedere con le considerazioni che riguardano l'andamento degli incontri, i riscontri degli allievi e gli esiti di questi esperimenti, vorrei raccontare alcuni aneddoti divertenti ed emblematici, che hanno caratterizzato ed arricchito queste esperienze, corredandoli di interventi e riflessioni riportate dai partecipanti stessi nel questionario finale.

Durante l'incontro relativo al *Preludio op. 28 n. 4* di Chopin, è stato interessante ascoltare un'esecuzione estremamente lenta, proposta da un giovane allievo. Quello struggente tema proposto ad una velocità ulteriormente ridotta rispetto alle indicazioni del compositore e l'accompagnamento di accordi così dilatato nel tempo, ha permesso

a tutti di percepire il brano sotto un altro punto di vista. In particolare, a questa velocità, il senso delle frasi diventa imprevedibile e crea un sentimento di attesa, proprio perché sembra poco chiara la direzione del tema, che risulta più pesante e tragico: le poche note che lo compongono sembrano, così, eccezionalmente dense e cariche di significato.

Un'altra esecuzione è stata a dir poco sublime ed eterea, oltre ad aver permesso di discutere sulle caratteristiche stilistiche proprie della musica di Chopin. È stata proposta da un docente, su dinamiche che variavano dal *ppp* al *p*, con differenze di sonorità quasi impercettibili, ma ricche, allo stesso tempo, di grande espressività. Questa esecuzione ha riscosso molti consensi tra i partecipanti: capita spesso di appesantire la musica di Chopin con dinamiche troppo forti. Commentando questa versione si è avuto modo di aprire un dibattito circa la giusta sonorità da ricercare e rispettare nel repertorio chopiniano.

Un'ultima osservazione: tra i partecipanti anche tre docenti si sono messi in gioco, condividendo e argomentando alla pari le proprie scelte interpretative ed evidenziando, nelle esecuzioni, tratti comuni (dal punto di vista delle dinamiche, dell'andamento, del suono e della chiave espressiva) rispetto alle versioni degli alunni: più intrise di tristezza e malinconia le prime, dense di speranza e rassegnazione le seconde.

Per concludere, riporto alcuni passaggi estratti dalle relazioni scritte dai partecipanti e dalle loro risposte al questionario finale.

La tonalità è mi minore, l'attacco è anacrusico e il ritmo puntato delle due crome iniziali dà un senso di slancio, che però si spegne perché non è confermato da un inizio deciso e forte. La melodia della mano destra si muove per gradi congiunti, per cromatismi, utilizzando note di volta, che illudono che stia per verificarsi un cambiamento (Ilaria, 14 anni).

Più o meno a metà brano la melodia vuole portarci altrove (la sonorità che finora si è tenuta nel piano, passa dal crescendo fino al forte), si percepisce un senso di cambiamento; non sappiamo se questo cambiamento sia positivo o negativo, ma una cosa è certa: abbandonare la monotona melodia ascoltata finora dà quasi un senso di felicità, di possibilità di modificare l'andamento incessante delle cose, di diventare attivi nei confronti di qualcosa. Tutto questo è pura illusione: la svolta che si avvertiva non porta a nulla, non esiste un seguito positivo (e neanche negativo). Tutto resta invariato, la melodia ritorna nel suo incessante andamento originario, fino a spegnersi definitivamente (Alessandra, 23 anni).

Il brano di Chopin mi trasmette tristezza e malinconia, mi piace molto perché rispecchia il mio modo pessimistico di vedere la vita (Sofia, 13 anni).

Questo brano mi ha trasmesso una sensazione di tristezza profonda che alla fine è sostituita da una sorta di rassegnazione. Il preludio è molto espressivo e ricco di colori che danno spazio all'espressione di chi esegue il pezzo. Anche se non sono molto bravo a tirar fuori tutte le dinamiche dal pianoforte, so che questo brano è molto delicato e ricco di sonorità diverse (Simone, 10 anni).

L'incontro dedicato al brano *Prima Disillusione* di Schumann è stato altrettanto particolare e ricco di sorprese.

Per prima cosa, è nato subito un dibattito sul titolo della composizione: in alcune edizioni, infatti, l'originale *Erster Verlust*, viene tradotto *Prima disillusione*, in altre *Primo dolore*. Questa differenza di traduzione ha influenzato sensibilmente i rispettivi progetti interpretativi. Disillusione e dolore vengono generalmente considerati sinonimi; quando si tratta, però, di interpretare un brano musicale contraddistinto da un titolo, sembra quasi che ci si aggrappi ad esso nella produzione di senso. Infatti, le esecuzioni relative alla traduzione *Primo Dolore* sono state più drammatiche e struggenti, mentre quelle relative alla traduzione *Prima Disillusione* sono risultate più oniriche e intrise di fiduciosa speranza.

Dal punto di vista esecutivo, invece, alcuni non hanno rispettato il segno di ritornello posto a conclusione della seconda parte, ritenendo che nella ripetizione si perdesse molto del senso tragico e drammatico costruito fino a quel momento nel brano. Qualcuno ha, più coraggiosamente, rispettato la volontà di Schumann, motivando così le sue scelte:

Ritengo che, nella ripetizione, il senso della sorpresa venga decisamente (e forse volutamente) stemperato: l'ascoltatore prevede ormai quello che accade e un po' lo aspetta. Dal punto di vista interpretativo questa considerazione potrebbe suggerire diverse soluzioni: caratterizzare in qualche modo prima e seconda proposta (una più decisa dell'altra); riproporle esattamente identiche lasciando che l'ascoltatore le viva eventualmente in maniera diversa; evidenziare più o meno marcatamente i contrasti, ecc. (Augusta, docente).

Personalmente scelgo di sottolineare dinamicamente e agogicamente, la prima volta, la discontinuità, l'estraneità quasi tra le due idee melodiche (ripresa del tema e inciso nel forte) per stemperare successivamente, nel ritornello, questo contrasto, inseguendo l'intuizione che una condotta acquisita (in questo caso il desiderio di reagire al dolore) non abbia più bisogno dell'ostentazione rabbiosa e/o passionale ma si possa trasformare, col tempo, in forme e modalità più sfumate, meno disperate ma ugualmente determinate, espressivamente efficaci (Augusta, docente).

Seguono alcune riflessioni nate dal confronto delle interpretazioni di questo brano.

È un dolore delicato e pudico che si esprime in un debole lamento, un silenzioso pianto, nel quale il decorso ritmico è continuo; le note lunghe del tema sono "riempite" dalle crome dell'accompagnamento che non incolonna le armonie ma le poggia dolcemente, quasi a voler lenire i piccoli singhiozzi del canto (Augusta, docente).

Il buio e il dolore sembrano prevalere, senza possibilità di spiragli. E il tema riaffiora, quasi a voler suggellare l'ineluttabilità di un destino dolcemente ma inesorabilmente malinconico (Angelica, 21 anni).

Primo Dolore, scritto da Schumann, parla, secondo me, della delusione di un bambino e della sua sofferenza a seguito di un torto subito. Partendo da questa premessa, sento di

interpretare il brano in maniera malinconica e disperata. Nel finale ho deciso di fare un grande crescendo, così come è scritto, per indicare un sentimento di delusione e di offesa ricevuta dal protagonista, perché per ogni bambino, un torto, anche se piccolo, può sembrare un'enormità (Daria, 13 anni).

Il pezzo Prima Disillusione si nota fin dall'inizio che non è virtuosistico o veloce, ma intimo e interiore. Infatti questo si può capire dall'andamento del brano, dalla velocità, dalle dinamiche. Io ho aggiunto al pezzo dei ritenuto e leggeri accelerando che non c'erano. Ho trovato questo pezzo molto difficile da interpretare, non per le difficoltà tecniche, ma per come rendere in musica questo dolore continuo; non conoscevo questo brano, quindi mi ha aiutato molto ascoltare delle esecuzioni su YouTube (Marco, 16 anni).

La melodia di questo brano è molto semplice e l'elemento che lo contraddistingue e che gli conferisce un senso malinconico è, secondo me, dato dalla cellula formata dalla croma che scende sulla semiminima e l'effetto è reso ancor più forte dal fatto che questa cellula viene ripetuta tra le due mani, quasi come se dialogassero (Alessandra, 23 anni).

L'ultimo incontro, in ordine di tempo, è stato dedicato alla prima delle *Sei Sonatine facili* di F. Margola. Cosa succede se si provano a stravolgere alcuni aspetti del linguaggio musicale di un brano? Durante questo confronto è accaduto anche questo. Un partecipante, per chiarire meglio perché il compositore abbia scelto di scrivere il brano esattamente com'è, l'ha eseguito apportando ad esso alcune modifiche: è stata proposta, infatti, l'esecuzione della *Sonatina* un'ottava sopra, e col pedale di risonanza abbassato dall'inizio alla fine. Questo 'effetto carillon', ha modificato il senso della musica, ma non ha allontanato dal senso originario della composizione: esso, infatti, è presente, secondo alcuni, anche nella versione originaria del brano, in particolare per il fatto che la melodia oscilla costantemente tra poche note e che serpeggia un senso di rassicurazione, tipico delle canzoncine dei carillon. Alcuni hanno preferito evitare l'uso del pedale, mentre altri non ne hanno potuto proprio fare a meno, forse esagerando anche un po'. Le esecuzioni senza pedale sono state motivate dal desiderio di un effetto più crudo e netto, preciso e pulito, senza riverberi e suoni armonici che viaggiassero troppo nell'aria e per troppo tempo. Le esecuzioni con eccessivo pedale sono state decisamente più 'romantiche', apprezzabili anche queste, perché hanno avuto come motivazione quella di evocare un senso di nostalgia, celato tra le righe del pentagramma.

Qualcuno ha proposto suggestioni visive tratte dall'arte e associate alla musica: un ritratto di donna di Modigliani e una delle famose composizioni in rosso, giallo e blu di Mondrian. Da un lato le linee ondulate, il risalto plastico e volumetrico, le forme semplificate, stilizzate, spesso allungate, ma sempre modellate in modo realistico di Modigliani, hanno ispirato un'esecuzione altrettanto morbida, spogliata della sua apparente rigidità. Dall'altro lato, le linee geometriche dure e precise, seppur stemperate da colori caldi, hanno ispirato un'esecuzione tendenzialmente 'astratta', priva quasi di un senso logico, più 'libera'.

Un giovane pianista, invece, ha invitato tutti ad immedesimarsi in una situazione. Durante i frammenti in cui la musica era riflessiva e introspettiva, ha suggerito di immaginare un anziano signore al parco, mentre è seduto, solo, su una panchina, ad osservare alcuni bambini che giocano con la palla. In un altro momento, dove la musica sembrava diventare più 'serena', ha invitato ad immaginare l'anziano signore nell'atto di restituire la palla, arrivata vicino ai suoi piedi. Nel finale ha chiesto di immaginare il signore anziano mentre va via dal parco, felice e nostalgico allo stesso tempo, per aver ricordato la sua infanzia.

7. Oltre ogni previsione: riflessioni e conclusioni

Durante i momenti di condivisione si è creato un clima piacevole di ascolto, disponibilità e apertura: tutti, in maniera molto libera, hanno espresso i propri pareri, seppur divergenti da quelli di altri. Sono venute fuori, quindi, tante interpretazioni diverse quanti erano i partecipanti. È stato molto interessante notare le sfumature tra le varie esecuzioni e ancor più interessante è stato capire da quali spinte espressive erano mosse tali scelte. Si sono create insomma le condizioni ideali per discutere apertamente e senza alcun timore del processo interpretativo, non per omologarlo ad una verità uguale per tutti, ma per cogliere l'occasione di arricchire le proprie conoscenze e ampliare la propria percezione e sensibilità verso nuove idee.

Alla fine dell'attività è stato proposto un questionario per conoscere gli stimoli che hanno determinato la personale versione del brano, nella consapevolezza che questo lavoro di ricostruzione autobiografica possa far luce sulle dinamiche spesso complesse che concorrono alla formazione del pensiero musicale. Altra finalità di questo questionario è stata relativa alla valutazione dei momenti di confronto e di condivisione di un'esperienza che, per abitudine, rimane confinata nell'ambito strettamente individuale, con la autoritaria complicità dell'insegnante. Le domande del questionario hanno costituito un elemento di valutazione complessiva dell'esperienza e quindi di verifica effettiva della sua valenza pedagogico-didattica.

1. *Al di là della pagina scritta, quali stimoli, suggestioni pensi abbiano determinato le tue scelte interpretative?*
2. *Cosa ti ha particolarmente colpito dei progetti interpretativi degli altri? Perché?*
3. *Se dovessi ideare uno spot pubblicitario con questa musica, quale prodotto promuoveresti? Perché?*
4. *E se dovessi associarla alla scena di un film, quale sarebbe? Perché?*
5. *Ripeteresti questa esperienza? Perché?*
6. *Pensi che, dopo questa esperienza, il tuo modo di avvicinarti alle opere musicali sarà diverso? Perché?*

Non ci ha sorpreso il fatto che tutti abbiano dato un parere positivo sul desiderio di voler ripetere in futuro questo tipo di esperienza, nella convinzione che la musica non descrive in maniera inequivocabile campi di senso, ma suscita analogie e connotazioni che l'interprete e l'ascoltatore elaborano mettendole in relazione con la propria disposizione d'animo e con il proprio vissuto.

La correttezza delle note, la precisione tecnica, non devono essere considerati obiettivi fini a se stessi ma devono contribuire a disvelare gli aspetti più profondi del brano musicale. «Interpretare significa creare di nuovo, in sé, l'opera che si suona»⁸ diceva Cortot, insistendo sulla necessità di non sforzarsi di elaborare un progetto interpretativo senza cercare di ricreare le condizioni di spirito in cui l'opera è stata creata.

Al di là delle originarie intenzioni del compositore, l'esecutore, in definitiva, reinterpretare la pagina scritta secondo il proprio vissuto, le proprie convinzioni, le proprie emozioni ed il proprio stato d'animo, sia nel momento in cui si accinge alla sua analisi, sia, in maniera ancor più decisiva, nel momento in cui la traduce in suoni.

Il confronto e la condivisione amplificano l'esperienza espressiva e di crescita interiore, nella misura in cui invitano a riconoscere ed accogliere i punti di vista (... o di ascolto) altrui.

8 - Ivi, p. 13.

BIBLIOGRAFIA

ALESSANDRO BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione sulla musica colta e modernità*, vol. 2137, Universale Economica Feltrinelli, Milano, Feltrinelli Editore, 2009.

STEFANO BOLLANI, *Parliamo di musica*, Collezione Ingrandimenti, Milano, Mondadori, 2013.

Chopin. *Preludi per pianoforte*, revisione di Brugnoli, Milano, Ricordi, 1956.

Chopin. *24 Préludes op. 28*, revisione di Alfred Cortot, Paris, Éditions Salabert, 1926.

ALFRED CORTOT, *Corso d'interpretazione*, trad. it. di Alberto Curci, Milano, Edizioni Curci, 1939.

DUCCIO DEMETRIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996.

MAURIZIO DISOTEO – MARIO PIATTI, *Specchi sonori. Identità e autobiografie musicali*, Milano, FrancoAngeli, 2002.

PATRIZIA FARELLO – FERRUCCIO BIANCHI, *Laboratorio dell'autobiografia. Ricordi e progetto di sé*, Trento, Erickson, 2001.

F. Chopin. *Preludi per pianoforte*, revisione di Alfredo Casella, Milano, Ricordi, 1947.

Fr. Chopin's *Sämmtliche Pianoforte- Werke. Préludes und Rondos*, revision di Herrmann Scholtz, Lipsia, C. F. Peters, 1920.

Genesis di un musicista: la formazione musicale e le sue storie. Atti del convegno di studi, (Foggia 24-25 ottobre 2012, Conservatorio di musica "Umberto Giordano"), a cura di Antonio Carroccia e Augusta Dall'Arche, Roma, Aracne Editrice, 2012.

Il mio primo Chopin. I grandi classici per giovani pianisti, revisione di Ettore Pozzoli, Milano, Ricordi, 2001.

Insegnare uno strumento, a cura di Anna Maria Freschi, Torino, EdT, 2002.

LAWRENCE KRAMER, *Why Classical Music Still*

Matters, The Regents of the University of California, 2007, trad. it. di Davide Fassio: *Perché la musica classica? Significati, valori, futuro*, vol. 11, Biblioteca di Cultura Musicale/ Risonanze, Torino, EDT, 2011

Raccolta completa delle composizioni di Federico Francesco Chopin, ordinata e riveduta da Beniamino Cesi, Biblioteca Economica, Milano, Ricordi, 1935.

SILVANO SANSUINI, *Il cervello e la musica*, «Musica Domani», 124, settembre 2002.

SALVATORE SCIARRINO, *Le figure della musica. Da Beethoven ad oggi*, Milano, Ricordi, 1998.

ABSTRACT - Trasformare uno spartito in suoni non è facile: gli ostacoli e le difficoltà sono molti. Spesso, però, ci si preoccupa di risolvere solo le difficoltà tecniche di un brano, trascurando altri aspetti che riguardano l'interpretazione (le varie possibilità di fraseggiare, la velocità corretta, la risoluzione degli abbellimenti, le sonorità, le suggestioni derivanti dai titoli delle composizioni, l'uso dei pedali, il vissuto dell'esecutore, ecc.), resa complicata dai limiti del linguaggio musicale, cristallizzato nella pagina scritta.

Forse si teme un po' questa parte dell'interpretazione, o semplicemente si considera di secondaria importanza. Con questo articolo si vuole dimostrare come il processo dell'interpretazione sia pieno di ostacoli e limiti, ma anche di possibilità e ricchezze da scoprire ed approfondire attraverso un'attenta analisi in fase di studio; inoltre, verrà dimostrato quanto sia importante creare momenti di condivisione del proprio progetto interpretativo con altri musicisti.

Transforming a score into sound is not easy: the obstacles and difficulties are many. Often, however, the main focus is in solving the technical difficulties of a work, neglecting other aspects concerning the interpretation (the various possibilities of phrasing, proper speed, resolution of grace notes, timbers, the suggestions coming from compositions' titles, use of the pedals, experience of the performer, etc.), which is made complex by the limits of musical language, crystallized in the written page.

There might be a fear toward this side of interpretation, or simply it is considered of secondary importance. With this article we want to demonstrate how the process of interpretation is full of obstacles and limitations, but also of opportunities and wealth to discover and understand through a careful analysis in the practice process; also, it will be proved how important is sharing a personal interpretative project with other musicians.

Appendice

Pubblicazioni a cura dei docenti. Ultime uscite



Affetti e tastiature. La scuola organaria napoletana a Molfetta tra il 17. e il 19. secolo; F. Di Lernia - G. Magarelli. 1 cd. Molfetta, Digressione music 2016 (Classic).



J.S.Bach. Concerto italiano BWV 971. Testo originale in una revisione storicamente informata. Fraseggi e articolazioni nello stile della musica antica a cura di A. Buca e M. Gioiosa. Monaco, Isuku 2016.



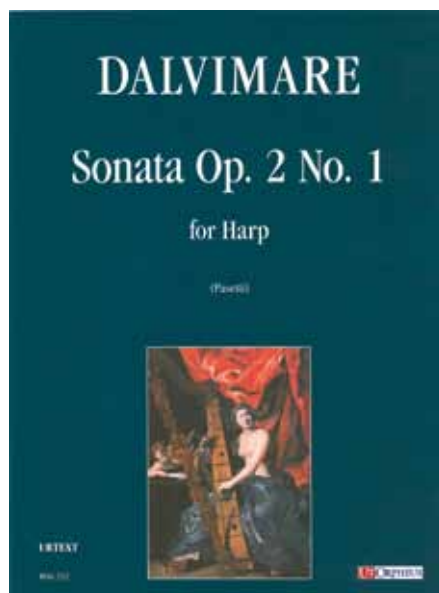
Francesco Di Lernia-Agostino Ruscillo (a cura di) *Musica, storia, analisi e didattica*. Foggia, Grenzi 2013 (*I Quaderni del Conservatorio Giordano di Foggia*, 1).

Antonio Caroccia-Francesco Di Lernia (a cura di) *Musica, storia, analisi e didattica: Contributi del XX Convegno annuale della Società italiana di musicologia*. Foggia, Conservatorio U. Giordano, 18-20 ottobre 2013. Foggia, Grenzi 2014 (*I Quaderni del Conservatorio Giordano di Foggia*, 2).

Patrizia Balestra-Francesco Di Lernia (a cura di) *Musica, storia, analisi e didattica*. Foggia, Grenzi 2015 (*I Quaderni del Conservatorio Giordano di Foggia*, 3).



Luigi Dallapiccola, Camillo Togni *An Mathilde*
L.Rado S, A.Orvieto pf, Orchestra di Padova e del
Veneto dir. M. Angius. Milano, Nuova Stradivarius
2016 (*Times future*).



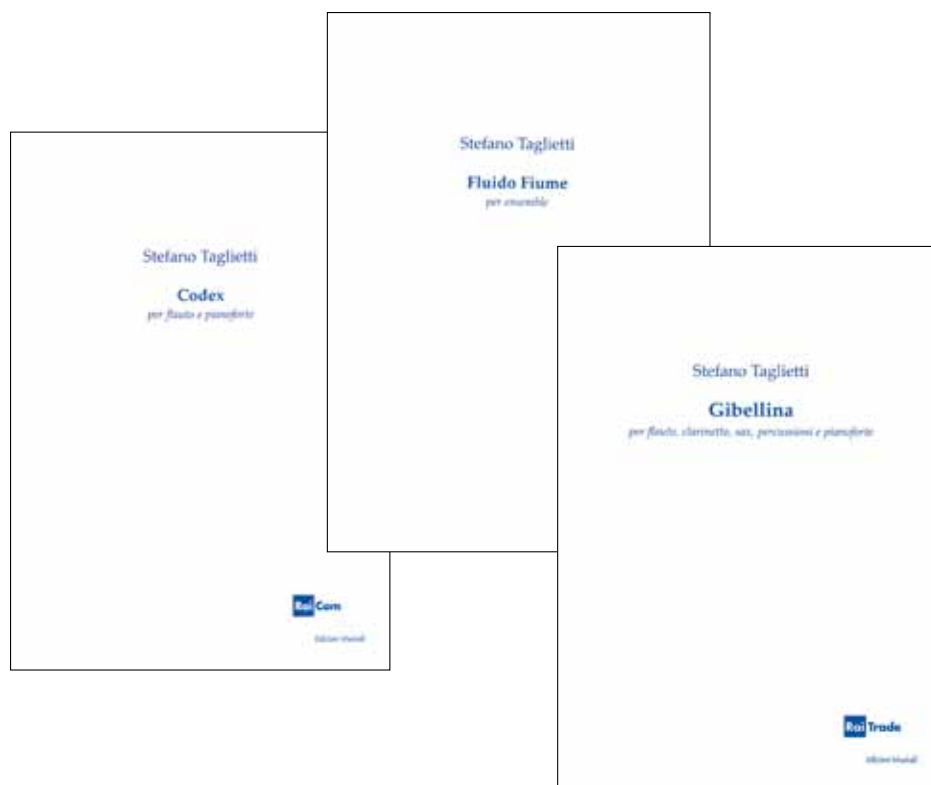
Martin-Pierre Dalvimare *Sonate Op. 2 nr. 1-3* per
arpa a cura di Anna Pasetti. Bologna, Ut Orpheus
2015-2016



Note di celluloidi. Cellophonia quartet (F.Montaruli, G.Montaruli, G.Cuciniello, F.Della Vista). Icd. Foggia, Suoni del sud [2015].



Saverio Mercadante *Mercadante ritrovato*, A.Di Giovine Ardito S, A.Bonfitto Mzs, V,Di Donato T, M.D'Apolito B, Orchestra e Coro della Cappella Iconavetere, dir. Agostino Ruscillo. 1 cd + 1 fasc. Bologna: Bongiovanni 2014.



Stefano Taglietti *Codex per flauto e pianoforte*, Roma-Milano, Rai Com 2016.

Stefano Taglietti *Fluido Fiume per ensemble*, Roma-Milano, Rai Com 2016.

Stefano Taglietti *Gibellina. Omaggio a Alberto Burri. per flauto, clarinetto, sax, percussioni e pianoforte*, Roma-Milano, Rai Trade 2014.



MiUR - AFAM
Direzione Generale per l'Alta Formazione
Artistica, Musicale e coreutica

I Quaderni del
Conservatorio
Umberto Giordano
di Foggia



I S B N 978-88-8431-658-5



9 788884 316585 >