

La musica nella storia



**Comune di Diano Marina
Biblioteca "A. S. Novaro"**

Incontri in Biblioteca

La musica nella storia



Comune di Diano Marina
Biblioteca "A. S. Novaro"

Introduzione

Perché un ciclo di conferenze-concerti? Vige un luogo comune che può sintetizzarsi così: “la musica non si discute, si suona e basta”. Eppure tutti i grandi autori, chi pubblicamente chi in privato, hanno lasciato testimonianza di continue discussioni sul linguaggio compositivo, sugli obiettivi artistici, culturali, morali. Inoltre l’idea di dedicare intere sedute musicali alla discussione verbale non è certo idea nuova: Thomas Mann nel suo *Doktor Faustus* descrive le serate culturali condotte dal maestro Kretzschmar (ispirato ad un personaggio reale), che spiega ed esegue le ultime *Sonate* di Beethoven per un ristretto gruppo di persone desiderose di comprendere.

Pur senza ambizioni simili, i tre incontri organizzati dal Comune di Diano Marina intendono seguire quella traccia; anche Mann parla di un città non grande, e rileva il linguaggio colloquiale ma non sciatto di quegli incontri; anche Mann evita analisi tecniche, per illustrare invece i contenuti culturali e più generalmente umani (moralì, civili, formativi) che chiunque può trovare nella musica di Beethoven, se ne conosca i principi linguistici.

Quest’anno sono stati scelti tre autori di epoca e contesto storico-culturale differente, tre autori che per conseguenza mostrano stili e linguaggi ben distinti: Wolfgang Amadeus Mozart, Robert Schumann, Giuseppe Verdi. Si è perciò offerta una panoramica su tre ambiti di cultura: quel momento chiave della storia della musica eurocolta che per convenzione è definito “Classicismo viennese”, alla fine del diciottesimo secolo, l’Ottocento tedesco e quello italiano.

La formula scelta ha privilegiato le spiegazioni storiche, limitando le esecuzioni musicali: ad eccezione del primo incontro, lo svolgimento prevedeva circa 20-30 minuti di musica e circa 30-40 minuti di spiegazioni. Anche queste ultime sono state corredate da ampia esemplificazione al pianoforte da parte del relatore. Non ultima particolarità, le esecuzioni sono state ripetute integralmente o parzialmente: nel caso di musica complessa come quella di Schumann o dell’ultimo Verdi il riascolto è infatti una pratica fondamentale per gli obiettivi che il nostro ciclo si proponeva. Senza riascolto il ‘messaggio’ non può essere compreso, nella memoria non restano che tracce imprecise e scoordinate. Discussione verbale e riascolto sono due insostituibili strumenti di comprensione della musica, tanto più necessari quanto più il linguaggio musicale è profondo.

Se, come è sembrato, il pubblico ha non solo gradito la musica edonisticamente, ma anche partecipato con interesse a incontri di arricchimento culturale, se anche soltanto per brevi momenti si è riusciti a proporre un tipo di ascolto consapevole, un atteggiamento di rispetto e attenzione verso la musica della tradizione europea colta, saremo orgogliosi di aver raggiunto un obiettivo, forse modesto ma significativo. E questi obiettivi vanno perseguiti e salvaguardati soprattutto in un’epoca come l’attuale, in cui le forme di comunicazione tendono a ridurre tutti i messaggi ai minimi termini, quasi al monosillabo, i contenuti sono ridotti a semplicità disarmante, le immagini consumate con un rapido sguardo, le parole svuotate di ogni senso, la musica condannata al puro svago o riempitivo per momenti di distrazione.

La conferma che la strada imboccata non sia sbagliata, che la scelta del Comune di Diano Marina sia difficile, ma giusta, verrà dall’esito delle prossime edizioni della nostra iniziativa. In nuovi incontri, per esempio, crediamo sarebbe interesse comune ripercorrere della sontuosa storia musicale italiana; gli autori e i temi non mancano: da Monteverdi a Scarlatti, da Corelli a Vivaldi, da Pergolesi a Boccherini, da Rossini a Puccini, fino al ricchissimo Novecento storico e alla contemporaneità. Oppure si possono prospettare scelte tematiche come: la figura della donna in Mozart o in Puccini, il madrigale rinascimentale e il petrarchismo, la musica strumentale nel primo Settecento veneziano, Goldoni e l’opera comica, Rossini e la Restaurazione, il basso

verdiano e la figura paterna, Verdi e Cavour, Verdi e Manzoni, Puccini e D'Annunzio, ecc. ecc. Si tratta di argomenti di grande interesse che porterebbero all'ascolto di grandi capolavori non sempre noti; né si trascuri il grande valore che queste tematiche hanno anche per le programmazioni scolastiche. Storia, cultura, piacere dell'ascolto, formazione e arricchimento si intrecciano quindi in iniziative come questa; si tratta di crederci e di perseverare.

Il curatore del ciclo di conferenze-concerti desidera esprimere gratitudine all'Amministrazione comunale di Diano Marina; un particolare ringraziamento va all'Assessore Monica Muratorio per la sensibilità e la continua disponibilità.

Antonio Rostagno

SABATO 12 FEBBRAIO 2005
ORE 16.00

Wolfgang Amadeus Mozart
I tanti volti della musica mozartiana

Stefania Pietropaolo - Soprano

«E Susanna non vien – Dove sono i bei momenti»
Recitativo e aria della Contessa
da *Le nozze di Figaro*

Abendempfindung (Sentimento della sera)

Claudio Mondini - Violino
Folco Vichi – Pianoforte

Sonata n. 13 in Si bem. Maggiore, K454

I Largo – Allegro
II Andante
III Allegretto

Sonata n. 15 in La maggiore, K526

I Molto allegro
II Andante
III Presto

SABATO 19 FEBBRAIO 2005
ORE 16.00

Robert Schumann
L'idea di musica poetica nel primo Ottocento

Giovanni Doria Miglietta - Pianoforte

Fantasiestücke (Pezzi fantastici) op. 12 (1837)

HEFT I (PRIMA META')

Des Abends (A sera)
Aufschwung (Slancio)
Warum ? (Perché ?)
Grillen (Capricci)

HEFT II (SECONDA META')

In der Nacht (Nella notte)
Fabel (Favola)
Traumes Wirren (Sogni agitati)
Ende vom Lied (Fine del canto)

SABATO 26 FEBBRAIO 2005
ORE 16.00

Giuseppe Verdi
Dall'opera al dramma musicale

Tiziana Ducati – Soprano
Antonio Rostagno – Pianoforte

“Ernani, involami” – da *Ernani* (1844)

“Ah forse è lui” – da *La Traviata* (1853)

“Addio del passato” – da *La Traviata* (1853)

“Morrò, ma prima in grazia” – da *Un ballo in maschera* (1859)

“Tu che le vanità / conoscesti del mondo” – da *Don Carlo* (1867)

“O cieli azzurri” – da *Aida* (1872)

1° Incontro

Wolfgang Amadeus Mozart

I tanti volti della musica mozartiana

Su Mozart è stato scritto più che su ogni altro musicista nell'intera storia della musica euro-colta. Ogni epoca ha guardato alla sua musica da un diverso punto di vista, volta a volta enfatizzando aspetti a sé congeniali e trascurandone altri. Ad esempio E.T.A. Hoffmann e i suoi coetanei, ossia la generazione di letterati romantici tedeschi a inizio Ottocento, lo interpretarono come il primo romantico e indirizzarono i loro entusiasmi soprattutto su lavori come *Don Giovanni*, il *Requiem* e alcune delle ultime opere strumentali. Più avanti, la generazione dei neo-sinfonisti (Brahms, Bruckner ecc. a fine Ottocento) ne ha invece ravvisato le proprietà formali. Nel Novecento si è letto dapprima come strutturalista, come architetto, come polifonista addirittura, e persino come iniziatore dell'interesse storicistico – umanistico, come una sintesi delle maggiori correnti sviluppate nel passato Settecento. Altri hanno in lui visto l'ultima possibilità di far convivere musica per tutti e musica per specialisti, musica di consumo e musica d'arte, nel momento storico in cui, alla fine del Settecento, questi due percorsi divergono per non trovare mai più una via comune. Theodor Wiesengrund Adorno è stato uno dei sostenitori, non il solo, di questa interpretazione, che trova sostegno anche in testimonianze dirette e che risulta oggi ampiamente condivisa.

Mozart era più o meno consapevole di questo fondamentale momento di svolta. Ad esempio, scrivendo al padre poco dopo il suo arrivo a Vienna, nel 1782, Wolfgang chiarisce la sua intenzione di adattarsi al 'mercato', mostrando di comprendere immediatamente quale fosse la strada per un musicista che tentasse la libera professione, in anni in cui questa carriera era ancora un'avventura pionieristica (in realtà un'avventura lo è ancor oggi, ma almeno nei livelli altissimi questa professione oggi garantisce forti compensi e una posizione sociale molto elevata; Mozart è stato l'iniziatore di questo processo e lo ha scontato con enormi difficoltà esistenziali). Nella citata lettera al padre, dunque, Wolfgang indica la sua intenzione di scrivere un tipo di musica che soddisfi intenditori e dilettanti, specialisti e amatori. I primi saranno soddisfatti con la profondità e complessità; a Vienna era infatti presente una cerchia aristocratica vicina all'imperatore, comprendente lo stesso Giuseppe II, dotata di conoscenze musicali piuttosto raffinate e considerate parte del grado sociale da esibire. Ma Mozart era anche concertista e didatta, e fra i destinatari della sua attività erano anche le altre cerchie cittadine e il più ampio pubblico delle altre metropoli dell'impero come Budapest, Milano, Praga ecc. Ecco allora che nella lettera al padre, accanto alla destinazione 'alta', Mozart dice di voler che anche i meno preparati siano soddisfatti dall'ascolto delle sue nuove composizioni, siano colpiti e trascinati "senza rendersi conto del perché". È chiaro che con questa intenzione Mozart sembra aprirsi ai tempi nuovi, distaccandosi da quell'estetica tipicamente settecentesca per cui il bello non è qualcosa di naturale e istintivo, ma il frutto di una convenzione riconosciuta e stabilita razionalmente dall'uomo, un bello di convenzione che può essere apprezzato solo da chi conosca e sia educato su quel codice e su quelle conoscenze. In sostanza questi principi perdurano fino alle teorie estetiche di Immanuel Kant, il quale afferma che il gusto non è affare personale su cui ci possono essere divergenze d'opinione e dispute estetiche, ma è un valore archetipico, valido per tutti gli esseri umani che ne conoscano le regole. Per Mozart, sebbene permanga questo valore archetipico, l'opera d'arte 'bella' deve piacere anche a chi non conosce le regole, dev'essere anche una bellezza immediata e istintiva, rivolta di tutti gli esseri umani, democratica. D'altronde siamo a un passo dalla Rivoluzione Francese, e quell'evento sconvolgente per la storia europea non avrebbe potuto passare senza contraccolpi sulla cultura e sull'arte.

In breve, proviamo allora a esemplificare in cosa consiste quest'atteggiamento del Mozart trentenne, una tendenza a evitare la semplice applicazione di regole grammaticali e sintattiche e a 'ricreare' ogni volta con originalità le forme stabilite per convenzione. Ho usato il termine 'originalità', qui sinonimo di individualità, che per noi oggi è un attributo scontato, un elemento necessitante, un obbligo per qualsiasi lavoro che pretenda la qualifica di opera d'arte. Ma quest'idea, e il suo corrispettivo negativo rappresentato dall'epigonismo e dalla copia, non sono affatto comuni nell'estetica razionalista neoclassica che ha dominato la musica nel Settecento. Mozart quindi afferma per la prima volta in modo tanto radicale e irrinunciabile un'idea estetica nuova, e per realizzarla si serve di alcuni principi compositivi non del tutto comuni negli anni settanta-ottanta del suo secolo.

Il concerto qui proposto esemplifica esattamente questo genio estremamente poliedrico.

Anzitutto occorre sottolineare che Mozart, unico nel suo tempo, è un convettore e un sintetizzatore di tutti gli stili che ha incontrato dalla sua infanzia alla maturità: ogni novità, ogni stile personale, ogni stile nazionale (allora più distinti che nell'Ottocento e nel Novecento) fertilizzano il suo genio assimilatore. Dall'incontro londinese con Johann Christian Bach, ai compositori parigini, all'Italia dell'opera, allo stile dei sinfonisti di Mannheim, tutto costituisce un materiale di immediata assimilazione che genererà uno stile davvero cosmopolita e al tempo stesso personale. Delle due caratteristiche che convivono perfettamente in Mozart (sintesi di stili, originalità), è la seconda, occorre ripeterlo, il tratto più moderno; e tuttavia quest'originalità non sarebbe stata possibile senza le conoscenze assimilate. Nel pieno Settecento l'arte e soprattutto la musica non ha ancora alcuno dei fondamenti estetici che sono per noi oggi associati all'"espressione musicale": non originalità, non espressione della personalità dell'autore, non idea di 'capolavoro' affidato alla storia e alla posterità. Potremmo dire che l'idea di repertorio, inteso come ideale museo destinato alla conservazione di opere supreme attraverso le epoche, nasce proprio dall'attività e dall'atteggiamento di Mozart. Ancora Bach e Haendel, che pure fanno parte dell'odierno repertorio, componevano esclusivamente per precise occasioni, passate le quali occorreva nuova musica per il 'consumo quotidiano'.

Non adagiarsi a ripetere semplici forme convenzionali, ma 'dettare' sempre un tratto di originalità, indipendenza dalla convenzione prevedibile e archetipica, e quindi individualità; se questo è l'appello lanciato dal compositore, anche l'ascoltatore deve rispondere con un aumento di attenzione nell'ascolto, non semplicemente adagiarsi a seguire le 'belle melodie' o 'forme solide', ma cercare di tenere desta l'attenzione per seguire la logica continua del pensiero musicale. Con questo modo di ascoltare si scopre, ed è forse la prima volta nella storia della musica in modo tanto evidente, che le grandi forme di Mozart sono organismi che vanno compresi nel loro complesso, non semplici costruzioni fatte di elementi normativi, di regole costruttive condivise e descritte dai trattati teorici. Ad esempio, dire che un suo lavoro è in 'forma sonata' è quindi dire una tautologia; come dire che un'automobile è fatta come un'automobile, che una sedia è fatta come una sedia ecc. Certo, è vero che in Mozart sono chiaramente (non sempre) percepibili due temi conclusi da una sonora cadenza, una breve sezione mediana, la ripresa dei temi iniziali e una sezione conclusiva. Ma nel seguire questa convenzione formale Mozart interviene sempre con la sua voce personale, come se chiedesse agli ascoltatori suoi contemporanei: "Ecco, questa è la forma che vi aspettate, potete seguirla senza fatica; siamo perciò d'accordo che questa la forma nobile, la forma della alta composizione, e vi dimostro che la so usare con piena consapevolezza. Ma non basta, in alcuni punti voglio che non vi adagiate nella traccia della convenzione che tutti conosciamo. In questi punti nodali voglio che sentiate la mia voce: non la convenzione, ma la mia originalità creativa". Vediamo allora uno di questi punti dove Mozart sembra richiamare l'attenzione gli ascoltatori che conoscono la sintassi, violando ad arte le regole per far sentire la sua voce individuale, come creatore originale. Il caso, eclatante, è l'Adagio del *Concerto per pianoforte e orchestra* in la maggiore, K 488, di cui si riproduce qui il tema principale:

Adagio

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the melody and bass line. The third system (measures 9-12) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A circled note in the bass line of the first system is highlighted.

Per comprendere il senso del discorso occorre ascoltare attentamente (e questo ascolto attento, puro, autonomo, è un'esigenza che mai prima di quest'epoca era stata così forte, proprio nei generi esibizionistici come il concerto solistico); il tema si avvia come una siciliana in fa # minore, e ci aspetteremmo che il ritmo procedesse quasi portandoci per mano. Ma Mozart interrompe il flusso ritmico subito: già dopo nove note la melodia subisce una brusca interruzione e un mi # al basso (evidenziato nell'esempio con un cerchietto) emula l'effetto di un colpo di scure. La melodia non può più proseguire e continua a spezzarsi in frammenti dal ritmo a singhiozzo. Anche dal punto di vista dell'armonia Mozart sceglie un percorso accidentato, che sembra perdere la strada quasi ad ogni passo. Solo l'attacco dell'orchestra (ciò accade subito dopo l'ultima nota dell'esempio musicale precedente) il discorso riesce a ritrovare la continuità della conduzione ritmica e melodica; ma anche questa grande melodia, che al primo ascolto sembra elevarsi ad altezze davvero siderali, non si sviluppa poi prevedibilmente, non porta avanti un modello ritmico prevedibile, ma si ripiega su se stessa in un disegno discendente sincopato. Questo è il tipo di linguaggio strumentale del Mozart ormai in piena maturità. Nelle *Sonate* per violino raramente Mozart raggiunge la profondità del *Concerto* K 488; ma le due comprese nel programma del 12 febbraio sono fra i massimi traguardi mozartiani in questo genere, e condividono molti aspetti di quel linguaggio 'originale' sopra esemplificato. Siamo negli anni di Vienna, dove Mozart tocca il vertice del suo sviluppo, ma conosce anche momenti di grande difficoltà esistenziale. La *Sonata* K 454 presenta tratti linguistici analoghi a quelli indicati nel precedente Adagio: lo stesso sforzo di creare un discorso individuale, lo stesso sforzo di 'usare' originalmente le convenzioni, anche se con minor profondità. Si ascolti l'Adagio della *Sonata* K 454; la forma sembra semplicissima, e tuttavia al suo centro sembra 'spezzarsi' su un punto di

grande evidenza. Nella sezione centrale, al culmine di un fraseggio prolungato a note lunghe, un si bemolle lungamente tenuto dal violino viene adagiato su armonie pianistiche che preparano l'attesa per una prevedibile cadenza conclusiva; ma proprio al momento in cui ci aspetteremmo d'imboccare la strada della attesa conclusione di frase, un improvviso *forte* e una deviazione armonica con cadenza d'inganno sorprendono anche l'ascoltatore più distratto;¹ il lungo si bemolle del violino sembra qui lievitare in note rapide quasi come se la forma e il filo del discorso perdessero per un momento l'orientamento. E lo stesso accade immediatamente dopo al trillo del pianoforte. L'effetto ottenuto da Mozart con questi semplici mezzi è appunto di lacerare il decorso sintattico, effetto tanto enfatizzato, tanto drammatizzato che anche i non musicisti ne risultano scossi, colpiti "senza rendersi conto del perché". E lo stesso può dirsi alla ripresa della melodia iniziale, dove Mozart non ripete semplicemente il già sentito come vorrebbe lo schema di tradizione, ma introduce un discorso a due voci indipendenti e in sé compiute, che a turno salgono al registro acuto e si alternano alle funzioni di linea principale e linea secondaria. Così si crea un arricchimento, pur rispettando la simmetria neo-classica, della convenzionale forma a ponte ABA: una comprensibilità chiara e distinta per quei conoscitori che si aspettavano il rispetto della convenzione, ma anche una sorpresa e un apprezzamento da parte di coloro che ricercano invece l'originalità, come diverrà consueto per gli ascoltatori ottocenteschi o odierni che sono abituato a ricercare il tratto fisionomico della personalità dal genio in ogni elemento del discorso musicale.

Altrettanto originale, individuale, anti-convenzionale, o in una parola decettivo (ossia contrario alle attese dell'ascoltatore che conosca bene la sintassi della forma-sonata, dominante nel tardo Settecento) appare il finale della stessa *Sonata* K 454: apparentemente si tratta della forma che i teorici chiamano 'rondò-sonata'. Non è interessante descriverla qui (ne offrono dettagliate analisi numerosi testi facilmente reperibili in libreria),² ma basti prestare attenzione alla sezione conclusiva. Dopo aver sentito tre volte il tema esposto integralmente dal violino e poi dal pianoforte (lo si riconosce perché inizia con due si bemolle più lenti seguiti da una serie di note rapide, aperta da un salto ascendente di ottava), ci si aspetta secondo convenzione una coda in crescendo. E infatti Mozart la scrive, ma inizialmente sembra una semplice ripetizione del tema, come se il rondò proseguisse; e tuttavia facciamo appena in tempo a riconoscere il tema principale, che esso viene bruscamente interrotto da disegni rapidi del violino e da scale rapidissime del pianoforte: solo adesso ci accorgiamo che siamo nella coda e che Mozart ci sta ingannando, portandoci rapidamente verso la chiusura.

Questo doppio aspetto del comporre di Mozart, ossia il mantenimento di convenzioni formali e sintattiche opposto a un uso sempre individuale e originale di tali convenzioni, era un obiettivo intenzionale, un'attitudine che il Mozart viennese perseguì in piena consapevolezza. Mozart insomma sapeva benissimo che proprio questo aspetto della sua musica era ciò che lo distingueva dai suoi contemporanei; e proprio questo allo sguardo dell'Ottocento romantico lo farà emergere dal suo tempo come il primo vero predecessore del 'secolo dell'estetica'.

Altro discorso merita il Mozart compositore vocale, e qui occorre un'ulteriore distinzione: il Mozart italiano delle *Nozze di Figaro* non è il Mozart dei *Lieder* (testualmente: 'canzoni') per voce e pianoforte su testo tedesco. Lo stile che Mozart apprese nei primi anni di Vienna, quando considerava Giovanni Paisiello come il supremo modello operistico,³ si può identificare in una

¹ La cadenza d'inganno è un meccanismo armonico di forte evidenza che, come dice il nome, elude il sistema di attese creato da quanto precede. È un espediente di forte presa all'ascolto, tanto che spesso nel teatro i compositori lo usano in concomitanza con colpi di scena (Beethoven nella scena-madre del riconoscimento nel sotterraneo del *Fidelio*, tanto per fare un esempio).

² Il più noto e diffuso in lingua italiana è CHARLES ROSEN, *Le forme sonata*, Milano, Feltrinelli, 1986; oppure si possono vedere i manuali generali citati nella bibliografia generale.

³ Non è molto noto, e spesso nascosto quasi con vergogna dalla musicologia tedesca, ma *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte* contengono numerosi prestiti e persino alcuni veri plagii da operisti italiani

conduzione della melodia prevalentemente per gradi congiunti e sempre strettamente aderente alla lingua italiana con la sua accentazione netta e con il suono delle vocali aperte caratteristiche della nostra lingua. Non dimentichiamo che Mozart parlava e scriveva correntemente senza minime imperfezioni in italiano, anzi con ricercati giochi di parole. Al contrario la produzione liederistica mostra linee melodiche frammentarie, spezzate, ritmicamente frastagliate per seguire l'accentazione e i suoni chiusi e bruschi della lingua tedesca. Non è questione di valutare quale sia il più mozartiano o il migliore fra questi due stili, è questione invece di ammirare la capacità di immedesimarsi compiutamente nello spirito dei due generi, pur tanto differenti, offrendo in entrambi i massimi capolavori nei due rispettivi stili.

Ma c'è di più: *Le nozze di Figaro* è un'opera che può completamente essere inquadrata nel suo secolo, nel secolo del razionalismo e del neo-classicismo. Le sue forme sono quelle dell'opera tardo-napoletana ampliate e approfondite: l'idea teatrale della mimesi realistica e della chiusura della quarta parete, la comicità che dopo aver abbandonato il manierismo della commedia dell'arte sempre più assimila tratti di serio impegno sociale, sono tutti aspetti strettamente legati al periodo, condivisi sia pur a livello inferiore da compositori come Paisiello, Sarti, Cimarosa. E tuttavia Mozart sente i tempi che cambiano più dei suoi colleghi italiani; non si dimentichi che *Le nozze di Figaro* è del 1786, solo tre anni prima della Rivoluzione Francese, e che le tematiche sociali sono al centro dell'attenzione di tutte le corti europee. Mozart insomma segue un filone che ha strettissimi legami con la contemporaneità.

Il *Lied* intitolato *Adendempfindung* ('*Sentimento della sera*') riserva invece un altro, insospettabile volto del Mozart tedesco, del Mozart meno noto, ma altrettanto ricco di influenze su una gran parte della storia della musica successiva. Chi abbia una minima familiarità con la liederistica romantica (da Schubert a Schumann e Brahms) non stenterà a riconoscere in questo *lied* un vero precursore su una strada destinata a grandi sviluppi. E non solo lo stile, ma anche la scelta del tema e la sua realizzazione musicale possono a buon diritto definirsi 'pre-romantici'; vediamo di spiegare. Il testo racconta di un 'presentimento' di morte; questa parola contiene l'idea del 'sentimento', concetto che nella lingua italiana condivide la radice semantica con il pronome 'sé': si tratta insomma di un qualcosa che viene provato individualmente e in segreto, opposto all'idea di 'affetto' razionalista tipico della cultura settecentesca per cui i moti dell'animo (gli affetti, appunto) non appartengono all'individuo ma sono astratti, secondo l'insegnamento di Cartesio. Il presentimento scatta allo scendere della sera, sentita dall'io lirico come un'immagine premonitrice della morte. Già qui siamo vicini a immagini foscoliane, o ai tedeschi Tieck e Novalis, o ai romantici inglesi come Keats o Young; è vero anche che la morte è vista come una meta di pace, non come una minaccia spaventosa, secondo una visione comune alla religiosità pietista diffusa nell'impero austriaco in quel momento. Mozart percepisce questa aura pre-romantica, questa apertura al presentimento inconscio, al superamento dell'affetto razionalista verso le regioni dell'intimità. Immaginiamo allora che, davanti a un testo tanto evocativo, si sarà posto interrogativi più o meno simili a questo: "come realizzare quest'idea di sentimento (coscienza del sé come essere senziente e non solo raziocinante) attraverso il mio linguaggio, attraverso la musica?" Per fare ciò non basta la mimesi realistica pur così superba nelle opere teatrali, non basta l'uso 'originale' di convenzioni grammaticali e sintattiche come nella produzione strumentale. Occorre qualcosa di nuovo: sarà la pianificazione dell'intera struttura. La voce espone quindi tutto il testo strofa dopo strofa, senza mai ripetere alcun verso, e ogni strofa avrà una melodia diversa e nuova (solo alla fine vi è una quasi-ripresa della melodia della prima strofa). Dunque la melodia della voce espone le immagini proposte dal testo; ma il 'presentimento' non è qualcosa che si esprima a parole e che si manifesti mediante la voce, parlata o cantata che sia; è invece qualcosa che si nasconde 'al di sotto' di ciò che possiamo esternare con l'espressione vocale. E allora questo continuo presentimento di morte, inconscio ma ben presente in ogni momento, pensa Mozart, dovrà essere affidato all'elemento che sottostà alla voce, al pianoforte: la voce appunto dell'interiorità non espressa a parole, dell'inconscio,

contemporanei. L'ouverture di *Così fan tutte* (1789), ad esempio, tra i suoi temi principali ne ha uno estratto testualmente dal temporale dell'ultimo atto del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello (1784).

diremmo, se non fosse anacronistico. Come realizzare quest'idea in modo che il presentimento appaia continuo, discreto, nascosto nell'inconfessato, ma pure ben percepibile? Ecco come: la prima frase introduttiva del pianoforte si chiude con una cadenza molto espressiva e ricca di appoggiature, facilmente identificabile con un ascolto attento. Proprio questa brevissima cadenza (11 suoni in tutto) torna insistentemente attraverso tutto il *lied* ogniqualvolta la voce tace: le immagini scorrono, ma il presentimento non sematizzabile con parole e non esprimibile con la voce, ritorna ciclicamente a intridere di sé tutto il tessuto. Alla fine, dopo che la voce ha completato l'esposizione del testo, rimane il solo pianoforte con la solita cadenza, ormai pienamente significativa il presentimento della dolce e accogliente morte pietista. Ne sorte un quadro a colori tenui ma avvolgenti, che non esiterei a definire con un aggettivo che, pur molto suggestivo, è oggi usurato e banalizzato dall'eccessivo impiego che se ne fa: struggente (lo so; oggi viene da sorridere quando si usano queste parole smisurate, né mi sentirei di usarle per Schumann, per Verdi e neppure per il Mozart teatrale; ma qui siamo in un caso unico di espressione privata, di comunicazione quasi confidenziale ed estrema, per cui non mi sembra proprio fuori luogo). E 'struggente' è appunto un aggettivo che il Romanticismo ci ha abituato a usare, anche a sproposito. Così si potrebbe chiudere il cerchio dell'interpretazione di *Abendempfindung*, di questo capolavoro in miniatura, la punta più avanzata verso il secolo romantico offerta da Mozart, anche più esplicita del *Requiem* o del *Don Giovanni*.⁴

Diano Marina, 12 febbraio 2005

Antonio Rostagno

⁴ Manca lo spazio, ma occorre almeno accennare che nell'ultimo cinquantennio la storiografia ha definitivamente accertato che il *Requiem* non è affatto un lavoro preromantico, come vorrebbe suggerire una celebre scena del tutto fantasiosa del film *Amadeus* di Milos Forman. Al contrario il *Requiem* è un passo di Mozart verso la storia della musica passata, un lavoro apertamente conservatore, che recupera uno stile di musica sacra di stampo italiano e in particolare giunge vicinissimo a ciò ch'egli considerava un modello ineguagliato: lo *Stabat mater* di Giovanni Battista Pergolesi, di cui l'inizio del *Requiem* mozartiano è un'evidente filiazione.

2° Incontro

Robert Schumann

L'idea di musica poetica nel primo Ottocento

Schumann è uno di quei compositori, come Beethoven, Wagner, Bellini, Debussy, incapaci di compromessi con le esigenze dei rispettivi contesti culturali; altrettanto refrattari, quando non apertamente ostili, questi compositori si mostrarono verso il 'mercato' ogniqualvolta quest'ultimo venga a interferire con i loro obiettivi. Non voglio dire che quest'atteggiamento orgoglioso, non immune da uno snobismo elitario espresso a volte con atteggiamenti sgradevoli, sia sempre un pregio, né nella vita sociale né nell'arte. È vero anzi che molte volte nella storia della musica l'interazione fra contesto e individuo ha generato rilevanti acquisizioni: ne vedremo l'esempio forse più alto in Verdi. Ma nella cultura romantica tedesca questa contrapposizione, o forse solo estraneità fra arte e contesto sociale neo-borghese ha rappresentato uno dei maggiori fondamenti estetici; quindi l'atteggiamento individualista di Schumann è importante proprio perché rappresenta una tendenza tipica del suo tempo, o meglio tipica della cultura d'élite del suo tempo. Occorre però precisare che nell'idea di Schumann come in quella di Beethoven il concetto di élite non si basava affatto, come nel secolo precedente, su una distinzione di classe, ma su un criterio puramente culturale, intellettuale, quindi su una capacità individuale e non su criteri di nascita, censo, classe sociale. E proprio qui sta una delle grandi differenze fra la cultura romantica francese o italiana, sviluppate interamente in ambienti aristocratici,¹ e cultura germanica d'estrazione esclusivamente borghese: un grande storico tedesco come Carl Dahlhaus ha parlato infatti della borghesia tedesca come della "classe portatrice del gusto" da Beethoven a Brahms.²

È vero che tutti i tre autori tedeschi sopra ricordati, Beethoven, Schumann, Wagner, hanno tentato anche il successo presso un pubblico più ampio, è vero che hanno a tratti sperimentato vie di comunicazione più convenzionale; ma è vero altrettanto che neppure in quelle occasioni hanno minimamente abdicato al loro stile, al loro linguaggio e alle alte aspirazioni della loro estetica. Da questa indole particolare discende il tono sempre elevato della loro musica, spesso talmente impegnativo all'ascolto, che una sola audizione non lascia che ricordi confusi. Insomma, è con autori come questi che nasce e si consolida un repertorio, un ideale museo di grandi capolavori che non si esauriscono nella fruizione dei contemporanei, ma lanciano un appello alle epoche future. In una parola: la musica di Schumann è esattamente l'opposto di quello che s'intende per "musica di consumo". E quindi in ogni minima fibra del suo discorso c'è qualcosa che esce dall'ordinario, che non si confà immediatamente all'orizzonte di attesa di un ascolto convenzionale, sempre c'è la volontà di tracciare vie inusuali, e tutto ciò rende l'ascolto impegnativo ed esclusivo.

Questo elitarismo della cultura, che sostituisce la divisione di classe con una gerarchia basata sulle capacità di intuizione e sull'acquisizione di cultura, è uno dei temi che ricorrono a lungo negli epistolari di Beethoven e dello stesso Schumann. Soprattutto la prima di queste qualità, la predisposizione a comprendere per affinità e intuizione, costituisce un tema ampiamente condiviso dai primi letterati romantici tedeschi: Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, Novalis, gli Schlegel e molti altri. Si tratta di una via divergente, di una volontà d'allontanarsi dall'ideale neo-classico di bellezza assoluta, eterna, fissata da regole sovraindividuali, che caratterizza invece la contemporanea arte francese e italiana. Oggi, nella considerazione comune, quell'atteggiamento manifestato dai primi romantici è ancora tanto radicato da sembrare a molti

¹ L'idea di Verdi 'popolare' è uno di quei luoghi comuni storiografici tanto errati quanto ardui da estirpare; ne parlerò nel prossimo incontro.

² CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

l'unico parametro di valutazione dell'arte *tout court*; coloro che meno hanno familiarità con gli sviluppi dell'arte nel Novecento, ancor oggi in larga misura considerano le due espressioni come non esteticamente di uguale livello: l'arte non istintiva non è vera arte. Il romanticismo centrale ha provocato quell'idea di arte istintiva, liberatoria, originale e individuale espressione di profondità del 'sentimento', mentre l'arte neo-classica italiana sarebbe caratterizzata da belle proporzioni e senso della misura, ma risulterebbe capace di poca espressività individuale e risentirebbe di convenzionalità: romanticismo contro classicismo. Naturalmente questo è un luogo comune: gli storici della musica almeno da cinquant'anni non parlano più infatti di età classica opposta a età romantica, ma di un unico alveo di 'musica classico-romantica'. Schumann è esattamente espressione di questo tanto quanto Beethoven, Schubert, Bellini, Verdi, o Berlioz: certo in Schumann risalta la ricerca di vie personali d'espressione, di un'originalità quasi sofferta e faticosa, ma al tempo stesso risalta la volontà di creare forme logiche, solide e coerenti, volontà che andrà aumentando con il progredire della sua maturità artistica.

È vero anche che il giovane Schumann ha alcuni lineamenti caratteriali apertamente 'avanguardisti', ma fin dai primi documenti (i *Tagebücher*, i diari che risalgono ai suoi vent'anni) risalta l'istintiva tendenza verso i padri spirituali Bach e Beethoven, come modelli di controllo e non certo di sfrenata ispirazione. In sintesi, seguendo un'acquisizione ormai condivisa da tutti gli storici, per la valutazione della musica europea dell'800 le categorie di classicismo e romanticismo sono fuorvianti, convenzionalmente basate su criteri che non rispecchiano la realtà storica, in sostanza inutilizzabili.

Venticinque, Schumann poneva poeticamente alcuni fondamenti del suo atteggiamento estetico. Leggiamo una sintesi con le sue stesse parole:

- 1) "é il segno dello straordinario quello di non venir compreso ogni giorno. Per comprendere il superficiale i più sono sempre disposti; ad esempio, a udire cosa da virtuosi".
- 2) "Accade nella musica come nel gioco degli scacchi: la regina (melodia) ha il massimo potere, ma il colpo decisivo dipende dal re (armonia)".
- 3) "Sarebbe un'arte ben piccola, se risuonasse soltanto e non avesse un linguaggio né dei segni per gli stati d'animo!"

Queste note aforistiche meritano un commento, poiché sintetizzano tutto lo stile e la poetica del giovane Schumann. La polemica contro il virtuosismo è un altro aspetto di quella stessa diffidenza per l'arte più esteriore e 'di consumo' che prima abbiamo definito come atteggiamento elitario; negli anni Trenta, quando Schumann scrive quelle parole, sta nascendo il concerto pubblico basato appunto sul gradimento estemporaneo e sulla esibizione di capacità manuale. Sull'onda dell'impressione suscitata da Paganini, molti pianisti sfoderano nei teatri europei una tecnica non tanto 'pulita' quanto roboante, effettistica. Liszt è una mosca bianca, poiché esegue nei suoi concerti anche Beethoven, Chopin, Mozart e Schumann stesso; ma tutti gli altri presentano solo musiche proprie predisposte appunto al consumo piuttosto facile e di semplice impatto. Per quest'obiettivo, apertamente consumistico, niente è più utile che esibire valanghe di note con la nuova tecnica pianistica più potente dei cosiddetti 'virtuosi'; e niente è più confacente a questo nuovo stile esecutivo che le forme più semplici da punto di vista del pensiero musicale, *in primis* le variazioni e le fantasie su melodie celebri. Schumann reagisce istintivamente a questa situazione: secondo lui il virtuosismo maschera il pensiero, se non è sostanziato dalla costruzione sperimentale e dal rinnovamento della sintassi, come accade in Liszt; altrimenti è un espediente esteriore ma vuoto. Tutte le sue musiche pianistiche quindi presentano uno sforzo di uscire dalle consuete scritture, quasi mai egli procede con una chiara divisione melodia-accompagnamento (consueta invece anche nei contemporanei più avanzati come Chopin e Mendelssohn); e proprio questo sforzo creativo impone al pianista una continua sfida con scritture scomode, spesso ricche di particolari interni al discorso che l'ascoltatore percepisce difficilmente, ma che creano a volte insormontabili problemi esecutivi. Insomma, il

virtuosismo ‘comodo’³ di un Liszt scompare, ma non per lasciare spazio a una maggiore pacatezza, bensì al contrario per essere sostituito da un diverso genere di impegno costantemente spinto verso la ricerca dell’inusuale. Si potrebbe adattare alla musica pianistica di Schumann un accenno tratto dalle parole di Maurice Ravel, quando parla di ‘musica con il doppio fondo’; qualcosa di analogo ricorre nelle parole dello stesso Schumann, quando parla di un costante sforzo inappagato, di continua tendenza al raggiungimento di un limite che non esiste o che è sempre ‘oltre’, come se ciò che risuona non fosse completo ma rimandasse a qualcosa a cui i consueti mezzi musicali possono solo alludere.

E qui ci si può collegare al secondo aforisma: la melodia è la regina, e come tutte le belle donne attira la nostra attenzione. Ma si tratta di bellezza esteriore; solo gli ingenui, i bambini, o gli immaturi di cui pur è pieno il mondo pensano che il vero significato di un essere umano si fermi all’aspetto esteriore. Come nella realtà, sembra alludere Schumann, anche in musica la melodia – bellezza apollinea – è importante per il primo approccio, ma tosto lascia spazio a una percezione più meditata, a una comprensione anche e soprattutto di ciò che sta oltre la bellezza: nel caso nostro, l’armonia (ossia la dimensione interiore, spirituale potremmo dire per traslato, della musica tonale). Da quest’esigenza di poetica nasce il discorso musicale schumanniano, che a volte spinge la melodia quasi in secondo piano, offuscata o attenuata da quelle scritture pianistiche non ortodosse cui si faceva riferimento sopra. Ancora una volta la fruizione immediata ne è ostacolata, a volte non si riesce neppure a seguire un’idea principale, perché in realtà Schumann annulla la gerarchia fra idee principali e idee secondarie; anzi la vera e compiuta ‘idea musicale’ è costituita da un intreccio complesso di elementi parziali in sé insignificanti. Oggi queste idee non suscitano alcuno stupore fra il pubblico esperto, e ancor meno colpiscono la cerchia professionale dopo un secolo di avanguardie più distruttive che costruttive. Ma nel 1830, all’indomani della scomparsa di Beethoven e Schubert, queste idee rappresentano una vera avanguardia musicale forse per la prima volta in modo tanto esplicito, una pura e totale reazione contro gli ideali di ‘buon gusto’ che predominavano la precedente cultura neo-classica.

E arriviamo al terzo aforisma: la musica non ‘risuona’ semplicemente, ma rimanda a contenuti, significati, allusioni che trascendono il puro edonismo sonoro. Qui in realtà Schumann non è molto chiaro, ma lancia una intuizione che avrà presto ampi sviluppi: quando parla di “contenuti” non intende riferirsi alla musica a programma, musica che narra una storia o che descrive una scena allegata alla partitura. Lui stesso respingerà e criticherà per tutta la vita con crescente disprezzo questo depauperamento dell’autonomo potenziale linguistico della musica; al contrario egli sta qui ipotizzando che la musica non sia un’onda che sgorga da un animo inconsapevole, che parla per allusioni vaneggianti, per proiezioni immaginifiche, per istinto passione e ispirazione ad animi altrettanto visionari; al contrario, Schumann intravede che il discorso musicale ha un potenziale strutturale e significativo del tutto simile a quello della lingua parlata, è insomma un nuovo linguaggio dotato di una precisa grammatica, una sintassi, e un dominio di contenuti particolari che non coincide con quello della parola.

Tutto ciò, è evidente, converge verso un esito che a lungo ha gravato sulla considerazione della sua musica, ma che al tempo stesso ha attribuito alla composizione schumanniana una levatura intellettuale altissima, tanto che nessun compositore, nessuno storico, nessun musicista di rango dall’Ottocento ad oggi ha mancato di portare il suo tributo d’ammirazione.⁴

³ Per ‘comodo’ non s’intende ovviamente facile, e non occorre spiegare quanto il ruolo di Liszt sia rilevante nello sviluppo della moderna tecnica pianistica. Tuttavia proprio per la sua conoscenza delle difficoltà esecutive Liszt usa sempre scritture strumentali di grande effetto con il minimo sforzo, anche se spesso questo ‘minimo’ è già elevatissimo. Non una nota in Liszt risulta scritta al di fuori di ciò che è ‘sotto le dita’. Schumann invece, non concertista, chiede a volte posizioni assolutamente anti-anatomiche provocando problemi a volte insormontabili anche per i massimi esecutori: casi limite sono il finale del secondo tempo della *Fantasia* op. 17 e la *Toccata* op. 7.

⁴ Riferimenti musicali a Schumann più o meno espliciti si trovano in Brahms, Čaikovskij, Verdi, Mahler, vicino a noi in Ligeti, Kurtág, Rihm ecc.

La conseguenza di questa ambiziosa idea della composizione si riflette naturalmente sull'ascolto: Schumann era perfettamente consapevole che la sua musica volitiva necessitava di una situazione particolare e di una predisposizione a comprendere quel linguaggio inusuale anche da parte degli uditori. Ecco nascere l'idea tutta tedesca e radicata fin dall'adolescenza del *Bund*, del circolo o cenacolo di fratelli uniti da un comune sentire e da ideali che cementano l'unione. Molte epigrafi di suoi lavori, anche quelle tratte da letterati di gran nome, confermano questa idea, come se l'artista che sente l'esigenza di novità ad ogni passo, sentisse contemporaneamente il bisogno di rifugiarsi in una cerchia che lo protegga nei suoi avventurosi passi attraverso una società avvertita come estranea. Di qui scaturisce anche la difficoltà di comprensione della sua musica, quasi una necessità per rafforzare quel *Bund* di confratelli e distinguerne l'identità rispetto al contesto esterno, ossia rispetto a quella società neo-borghese, cittadina e arricchita, che Schumann accusava di 'filisteismo'. E proprio *I filistei della cultura* si intitola un suo scritto per la rivista *Neue Zeitschrift für Musik*, da lui stesso fondata nel 1834, in cui viene sintetizzata l'avversione verso gli uditori distratti, che cercano nella musica solo svago e diletto carezzevole, esattamente l'opposto della sua idea di arte per una élite nel senso prima definito.

L'effetto di quest'atteggiamento, al tempo stesso estetico ed etico, è una musica sovrabbondante di idee, quasi accavallate una sull'altra tanto che spesso l'ascolto è forzato a cercare un senso unitario in composizioni apparentemente frammentarie. I lavori da lui pubblicati fino al 1840 sono tutti cicli di pezzi non troppo lunghi con le sole eccezioni di tre Sonate e una Fantasia in forma di sonata. In queste forme Schumann voleva ripetere sul piano musicale le tecniche narrative di due letterati della generazione romantica a lui precedente: Jean Paul Richter e Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Da quest'ultimo, che Schumann scoprì dopo Jean Paul, il compositore trasse ispirazione per due cicli di brani pianistici che lui stesso considerò a lungo fra le sue migliori opere: i *Phantasiestücke* (Pezzi fantastici) op. 12, ispirati ai *Racconti fantastici alla maniera di Callot* di Hoffmann, e i *Kreisleriana* op. 16, ispirati alla raccolta di racconti omonima sempre di Hoffmann. Quasi contemporanei, fra 1838 e '39, le due raccolte di Schumann costituiscono uno spiraglio autobiografico e mostrano un musicista diviso fra la tendenza al frammento, all'aforisma novalisiano, tipica della cultura romantica tedesca e delle raccolte giovanili (*Papillons* e *Carnaval*, ad esempio) e la tendenza alla grande forma. Infatti i *Pezzi fantastici* sono otto racconti musicali, di dimensioni medie, la cui forma spesso ripropone elementi di sintassi sonatistica, dedotta dalla grande forma beethoveniana; a questa sintassi Schumann adatta però visioni e impressioni che rimandano ai lavori precedenti. Si ascoltino per esempio i pezzi 'notturni' come *In der nacht* (frammenti di melodia emergono da arpeggi spezzati intorno alla tonalità di fa minore, finché in coda trova spazio un vero e proprio tema scaturito da quei frammenti interrotti) o *Traumens wirren*.

Quest'equilibrio fra il vecchio e il nuovo Schumann diventa ancor più esplicito nella successiva raccolta *Kreisleriana*, un lavoro di grande complessità che può essere inteso come il logico compimento dell'op. 12, di cui però risulta assai più difficile anche all'ascolto.

Queste convinzioni di Schumann hanno lasciato ampie tracce nel suo epistolario. Ne sono esempio la lettera a Clara Wieck (che presto diverrà sua moglie) del 15 aprile 1838, dove Schumann giustifica la difficoltà delle sue composizioni con il fatto che esse vogliono rispecchiare tutto ciò che avviene sotto il sole, letteratura, politica e fatti comuni delle persone. Già a Simonin De Sire aveva scritto l'8 febbraio 1838: "Veramente pochi sono coloro che mi comprendono"; infine, a conferma della voluta difficoltà, quasi oscurità dei suoi lavori possediamo un commento di Franz Liszt, riluttante a porre nei suoi concerti lavori di ampie dimensioni come la *Fantasia* o i *Kreisleriana* perché "troppo difficili da digerire per il pubblico" (lettera di Liszt a Schumann, 5 giugno 1839). Ma la più chiara sintesi di quest'atteggiamento incapace di compromessi del giovane Schumann ci viene ancora dalla futura moglie, da Clara Wieck, grande pianista e sempre più desiderosa di includere pezzi del fidanzato nel proprio repertorio concertistico. Clara può permettersi una maggiore confidenza e sincerità, quindi non

esita a sollecitare Robert a scendere un poco dai suoi altissimi obiettivi, con una sfumatura quasi ironica che ci permette di intuire la suscettibilità e l'orgoglio del personaggio: "Ascolta, Robert, non potresti comporre solo una volta qualcosa di brillante, facilmente comprensibile, e senza iscrizioni – un pezzo completamente coerente, non troppo lungo e non troppo corto? Vorrei così tanto avere qualcosa di tuo da suonare che sia specificamente inteso per il pubblico. Ovviamente un genio troverà questo degradante, ma la politica lo richiede qualche volta." (Clara a Robert, 4 Aprile 1839)

Si direbbe che con l'evoluzione classicista della maturità, Schumann chiarisse a se stesso questa difficoltà di comunicazione, quest'aspetto che oggi diremmo di dura avanguardia insito nelle sue composizioni giovanili. Ecco cosa scrive infatti il 5 maggio 1843 a Karl Kossmaly: "Vedrò chiaramente a qual punto esse [alcune mie composizioni più datate] sono immature e mancano di finitezza. Sono per la maggior parte riflesso della mia precedente vita turbolenta, quando uomo e musicista lottavano sempre per esprimersi contemporaneamente; tale situazione dura ancora oggi, che pur ho appreso a dominare meglio me stesso e la mia arte. Il vostro cuore comprensivo scoprirà quante gioie e dolori sono nascosti in questi piccoli mucchi di note", per concludere che la proprie composizioni sono realmente poco note a causa delle loro "difficoltà nella forma e nel contenuto".

In conclusione, Schumann appare uno dei primi compositori della storia davvero radicale, ossia non più disposto a mediare con le modalità di comunicazione consuete e quindi a usare un linguaggio convenzionale e comune. Solo Beethoven prima di lui, e solo in alcune opere, aveva perseguito lo stesso radicalismo. Se questo atteggiamento prelude alcuni artisti ribelli di fine Ottocento e del Novecento, non significa che Schumann debba essere considerato esclusivamente come avanguardia; al contrario il suo isolamento può per certi versi ricordare il mestiere artigianale com'era svolto nel Seicento, quando il musicista chiuso nella sua torre d'avorio poteva comporre senza sottostare alle esigenze dell'uditorio e senza la necessità di comunicare con i propri contemporanei. In quest'atteggiamento ermetico si può quindi scorgere anche una costante storica che trova sede soprattutto, almeno nei secoli passati, nel nord della Germania. Un atteggiamento simile non si troverebbe in nessun italiano a partire dal barocco seicentesco, ma si ritrova invece come un fiume carsico che torna ciclicamente in superficie nella cultura tedesca, e in particolare nella sua storia della musica cosiddetta 'colta'.

Diano Marina, 19 febbraio 2005

Antonio Rostagno

3° Incontro

Giuseppe Verdi

Dall'opera al dramma musicale

Quando si parla di Verdi occorre fare una scelta di indirizzo prima di accingersi all'impresa, un problema che nel caso di musicisti come Chopin, Schumann, Mozart, Brahms o Bellini non si porrebbe: bisogna scegliere di quale aspetto parlare, se trattare dell'uomo pubblico, delle sue convinzioni civili (assai più nobili della strumentalizzazioni politiche che ne sono state fatte attraverso il Novecento), dell'uomo etico, dell'artista, del drammaturgo, del compositore, dell'uomo di cultura (altissima e aggiornata, proprio all'opposto dell'immaginetta oleografica della sua 'sana ignoranza di campagna', sempre frutto dello stesso populismo cui accennavo nell'incontro precedente) ecc. ecc. Sono componenti di una personalità complessa e multiforme, e tuttavia sono strettamente intrecciate a formare un personaggio di altissima levatura morale, la cui arte è solo una delle molteplici manifestazioni. Ed è necessario scegliere quale di questi aspetti trattare, perché tutti hanno uguale rilevanza, mentre oggi lo si tende a banalizzare come 'creatore di belle melodie', ossia esattamente l'ultima cosa che a lui interessava. La figura di Verdi ebbe una risonanza e una funzione storica che andò molto al di là del consueto ruolo del musicista; quindi non si avrebbe qui lo spazio per indagare il fenomeno-Verdi nella sua molteplicità, se non operando le solite generalizzazioni banalizzanti, oggi disgraziatamente frequentissime, del tipo "vate del Risorgimento", "Viva V.E.R.D.I.", e via così. Per questo motivo si sceglie qui di parlare delle sole concezioni drammaturgiche di Verdi, di come dagli anni '40 alla maturità siano mutate le sue idee sulla funzione della musica nel teatro, di come i suoi personaggi vengano volta a volta creati e rappresentati secondo tecniche, forme e elementi musicali e drammaturgici sempre rinnovati. È per questo incessante lavoro di riflessione e di rinnovamento che Verdi si distingue da compositori come Brahms, ed è per questo che non si può parlare di 'teatro di Verdi' come un monolito sempre uguale a sé, ma occorre comprendere la gigantesca evoluzione ideale, che porta dai lavori iniziali come *Nabucodonosor* ed *Ernani*, ancora sostanzialmente di stampo rossiniano e donizettiano, ad acquisizioni di smisurata profondità e concentrazione come *Aida*, opera 'classica' nella sua divisione netta e violenta fra masse e individui, e *Otello*, dove irrompe un pessimismo di fondo che scopre nell'uomo moderno tutta la forza degli istinti irrazionali.

Ma prima di affrontare l'analisi degli ascolti proposti, per non lasciare completamente da parte l'aspetto etico-politico di Verdi, vorrei fare una minima digressione. Il massimo luogo comune sul Verdi risorgimentale riguarda il coro «Va' pensiero sull'ali dorate», i celeberrimi decasillabi di stampo manzoniano;¹ questi versi di Temistocle Solera musicati da Verdi sembrano oggi aver perduto la loro qualità artistica, visto l'uso indiscriminato che se ne fa, ovviamente violentandone sia il significato originale, sia il valore artistico. Verdi ne aveva calcolato la costruzione musicale per ottenere il massimo effetto all'interno di una struttura drammatica, che mira a enfatizzare quel punto tanto che la sua estrapolazione risulta solo una banalizzazione. Molti vecchi libri ci raccontavano la storiella che a questo coro gli italiani del 1842 si sentissero ribollire di odio verso gli oppressori austriaci e iniziassero le trame segrete per un movimento di indipendenza italiana che avrebbe portato alle Cinque Giornate del 1848. Purtroppo una fesseria tanto smisurata viene ancor oggi divulgata e largamente accettata, ma la realtà è tutt'altra; basti

¹ Il più prossimo parallelo è il coro manzoniano «Soffermati sull'arida sponda / volti i guardi al varcato Ticino»: basta una lettura che scandisca l'accentazione regolare anapestica (due sillabe veloci e non accentate – una sillaba lunga e accentata: ti-ti-taa), suggerente un ritmo e una movenza di eserciti in marcia, per rendersi conto dell'analogia Verdi-Manzoni. E il compositore ritorna su questo stesso ritmo nei *Lombardi alla prima crociata* («O Signore, dal tetto natio») e in *Ernani* («Si ridesti il leon di Castiglia»).

sapere che il frontespizio della prima edizione del *Nabucodonosor* reca la dedica, voluta da Verdi stesso, a Maria Adelaide d'Asburgo, ossia una componente proprio della famiglia regnante austriaca. E allora, come è possibile che un'opera sia contemporaneamente anti-austriaca e dedicata agli Asburgo? E come la avrebbe permessa la severa censura milanese se davvero fosse stata un'opera tanto sediziosa? E perché nel 1843, immediatamente dopo il successo alla Scala, l'imperatore stesso l'avrebbe voluta per il teatro di corte di Vienna?² Non si risolve il quesito senza studiare un po' più attentamente la storia: in quel momento era da poco cambiato l'imperatore e il giovane Ferdinando aveva operato scelte di apertura e benevolenza verso l'Italia. Larga parte dell'aristocrazia dell'Italia settentrionale sperava sinceramente che fosse possibile un'unificazione sotto e non contro gli austriaci, e *Nabucodonosor* è espressione di questo momento; non a caso si tratta di un'opera di pacificazione (alla fine Ebrei e babilonesi trovano la concordia nell'invocare "Immenso Jeova"), mentre la lettura comune 'risorgimentale' la interpreta come un'opera di guerra.³

Fraintendimenti come questo sono disseminati lungo tutta la carriera di Verdi; gli storici almeno da trent'anni stanno faticosamente lavorando per ricostruire la realtà su basi documentarie e su interpretazioni dedotte dalle fonti dirette; convegni di studio su Verdi, nuove edizioni delle sue opere, pubblicazioni di sue lettere, contestualizzazioni storiche della sua figura, letture della sua attività politica, ecc. hanno ampiamente rettificato una visione che un secolo di strumentalizzazioni (queste sì ideologiche nel senso di strumentalmente indotte per scopi di consenso) aveva falsato.⁴ Ma con dispiacere si nota che la ricezione consueta di Verdi è sempre la stessa: una specie di ingenuone che si esaltava per idealità banali, una specie di sempliciotto che cantava melodie semplici, 'popolari' (altro luogo comune; ma chi ha letto anche poche lettere di Verdi si domanda: "ma dov'è popolare uno che gira ovunque con il proprio cuoco, che non si muove senza garanzie di pagamenti, che affitta come casa al mare il Palazzo dei Principi di Genova, che tiene una corrispondenza epistolare solo con conti, ministri, ambasciatori o musicisti, che vieta la rappresentazione di sue opere nuove in teatri piccoli e provinciali ecc. ecc.?"), un eterno bambino sempre pronto alla lacrimuccia oppure a gonfiare i muscoli e fare a cazzotti. E poi si legge del suo funerale a Milano (1901) a cui parteciparono folle sterminate, che bloccarono la città, e si pensa: "ma che bambinoni questi nostri trisnonni, e quanto bel tempo che avevano; ma io ha da fare, con la vita odierna non siamo più idealisti come una volta, ora abbiamo cose più serie, ora nessuno andrebbe più a un funerale di una persona che neppure conosce". E anche qui, l'atteggiamento è frutto di quella stessa prospettiva sbagliata che siamo troppo pigri per abbandonare: Verdi ha rappresentato non il musicista delle 'belle melodie', il compagno dei momenti di svago, che l'uomo che si reputa 'importante' relega oggi ai momenti adolescenziali o alla distrazione per rigenerarsi e tornare alle 'cose serie'. Per una larghissima parte della società tardo-ottocentesca Verdi riassume l'importanza sociale che oggi è frammentata in molte categorie di modelli, categorie che non esistevano in quel periodo, sicché l'attenzione convergeva appunto sul teatro e sul suo massimo rappresentante. Si aggiunga che Verdi fu voluto da Cavour nel primo Parlamento italiano del 1861 e che venne poi nominato senatore a vita. S'aggiunga ancora che in diverse occasioni la sua presenza in contesti

² Forse non molti lo sanno, ma il teatro di Vienna fu uno dei primissimi, dopo la Scala, a porre in scena il 'risorgimentale' *Nabucco*.

³ A onor del vero quella lettura 'risorgimentale' fu creata negli anni post-unitari con l'avallo dallo stesso Verdi. Ma divenne davvero un simbolo consumato, oggetto di banalizzazione populistica, solo dopo la prima guerra mondiale, con l'emergere di un nazionalismo che poco rispettava l'oggettività storica per scopi di creazione del consenso. Si pensi a periodici come *Il Regno* di Corradini o a certi estremismi della filosofia di Gentile a proposito dei concetti di tradizione, identità, nazione.

⁴ Segnalo a tal riguardo la quasi cinquantennale attività dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, collettore di ogni tipo di fonte riguardante il Maestro di Busseto, che conta fra i collaboratori tutti i massimi esperti mondiali di opera italiana. A chi volesse visitare la biblioteca dell'Istituto, si riservano numerose sorprese, sebbene senza una guida sicura si vada a rischio di perdersi nell'enorme quantità di fonti manoscritte, di partiture d'epoca, di registrazioni a partire dall'età di Adelina Patti. La biblioteca, unica al mondo, conserva infine la quasi totalità delle pubblicazioni d'argomento verdiano avvenute dal 1840 ad oggi. L'Istituto è situato in Strada della Repubblica n° 56 (vicino alla centralissima P.zza Garibaldi) ed è aperto ogni giorno fino alle 14.00.

internazionali fu considerata alla stregua di una specie di ambasciatore italiano (in Francia, in Inghilterra, in Russia, al Cairo ecc.). A tutto ciò s'aggiunga infine la sua contiguità amichevole con tutti gli strati sociali più influenti della società italiana e si ottiene un quadro completo della sua figura pubblica. Si potrebbe dire che la notorietà e la 'percezione' di Verdi nella società italiana ottocentesca fosse una specie di sintesi di quello che oggi è diviso fra un uomo politico televisivo, un calciatore, un attore di cinema, un famoso uomo di cultura, un intellettuale ecc. ecc. Ecco il motivo di quella partecipazione oceanica al funerale; e si trattava, si faccia attenzione, di partecipazione spontanea poiché non era una cerimonia di stato con presenze obbligate; e non si ricorda nulla di analogo né per un politico anche *super partes* come Cavour, né per un altro artista. Oggi, in una società dove la 'visibilità' e il consenso sono l'unico obiettivo di qualunque essere umano, un risultato come quello di Verdi sarebbe un sogno, ed è un salutare contrappasso che nessuno riesca ad ottenerlo.

Dopo questa specie di abbozzo della figura civile ed etica di Verdi, passiamo alla sua arte. Inizialmente Verdi segue il modello e la struttura dell'opera italiana dei predecessori; Rossini, Pacini, Bellini, Mercadante e Donizetti sono i suoi modelli. Un'opera si divide in grandi arie solistiche, duetti, terzetti; ogni atto viene concluso con un grande concertato (Verdi chiude sempre le sue opere con il concertato, mentre Donizetti preserva spesso la prassi rossiniana di chiudere con un rondò solistico). Altre convenzioni regolano la struttura interna di queste sezioni. Qui vediamo le due grandi arie di Elvira (*Ernani* [1844], atto primo, scena terza-quarta) e di Violetta (*La traviata* [1853], atto primo, scena quinta):

Cavatina di Elvira

Elvira

Sorta è la notte, e Silva non ritorna!

TEMPO D'ATTACCO

Ah non tornasse ei più!

Questo odiato veglio,

che quale immondo spettro ognor m'insegue

col favellar d'amore,

più sempre Ernani mi configge in core!

Ernani! Ernani involami

CANTABILE

all'abborrito amplesso.

Fuggiam ... se teco vivere

mi sia d'amor concesso,

per antri e lande inospite

ti seguirà il mio piè.

Un Eden di delizie

saran quegli antri a me.

Coro di ancelle

Quante d'Iberia giovani

TEMPO DI MEZZO

te invidieran, signora!

Quante ambirieno il talamo

di Silva che t'adora!

Questi monili splendidi

lo sposo ti destina,

tu sembrerai regina

per gemme e per beltà.

Sposa domani in giubilo

Te ognun saluterà.

Elvira

M'è dolce il voto ingenuo

Che il vostro cor mi fa.

(Tutto sprezzo, che d'Ernani

CABALETTA

non favella a questo core.

Non v'ha gemma che in amore

possa l'odio tramutar.

Vola, o tempo, e presto reca

Di mia fuga il lieto istante,

vola, o tempo, al core amante

è supplizio l'indugiar.)

Aria di Violetta

Violetta

È strano! ... è strano! ... in core
Scolpiti ho quegli accenti! ...
Saria per me sventura un serio amore? ...
Che risolvi , o turbata anima mia? ...
Null'uom ancor t'accendeva ... oh gioia
ch'io non conobbi, esser amata, amando! ...
E sdegnarla poss'io
per l'aride follie del viver mio?

TEMPO D'ATTACCO

Ah forse è lui che l'anima
solinga ne' tumulti
godea sovente pingere
de' suoi colori occulti! ...
Lui che modesto e vigile
all'egre soglie ascese
e nuova febbre accese
destandomi all'amor.
A quell'amor ch'è palpito
dell'universo intero
misterioso, altero,
croce e delizia al cor.
A me fanciulla un candido
e trepido desire
questi effigiò dolcissimo
signor dell'avvenire.
Quando ne' cieli il raggio
di sua beltà vedea,
e tutta me pascea
di quel divino error.
Sentia che amore è il palpito
dell'universo intero,
misterioso, altero,
croce e delizia al cor!

CANTABILE

(resta concentrata un istante, poi dice:)

Follie! ... Follie! ... delirio vano è questo! ...
In quai sogni mi perdo,
povera donna sola,
abbandonata in questo
popoloso deserto
che appellano Parigi,
che spero or più? ... che far degg'io? ... gioire.
Di voluttà nei vortici finire.

TEMPO DI MEZZO

Sempre libera degg'io
trasvolar di gioia in gioia,
perché ignoto al viver mio
Nulla passi del piacer.
Nasca il giorno, il giorno muoia
sempre me la stessa trovi;
le dolcezze a me rinnovi
ma non muti il mio pensier.

CABALETTA

(entra a sinistra)

In entrambi i casi lo schema formale si articola in quattro momenti:

- TEMPO D'ATTACCO (recitativo, versi non rimati e di lunghezza variabile, orchestra frammentata, armonie instabili: tendenza alla recitazione in prosa)
- CANTABILE (è la vera e propria 'Aria', in tempo lento e mirante alla commozione dell'ascoltatore, espressione spesso dell'indecisione o della lacerazione del personaggio; versi 'lirici' ossia misurati e in rima, orchestra in accompagnamento regolare: il caso più celebre è "Casta diva" di Bellini)
- TEMPO DI MEZZO (recitativo; nel caso di Elvira interviene il coro e in questo caso si dice 'pertichino'; spesso qui accade che Verdi sceglie una melodia affidata all'orchestra su cui la voce declama quasi in stile di recitazione, come se procedessero due livelli contemporanei: la

parola che esprime semanticamente le idee di cui il personaggio è consapevole, i suoi pensieri consci; contemporaneamente la melodia dell'orchestra allude alla dimensione inconscia che non affiora nel discorso verbale. I casi maggiori di questa tecnica detta 'parlante' si hanno in *Rigoletto*, ma non sono rari neppure in *Traviata* e diverranno frequentissimi nel Verdi successivo)

- CABALETTA (di solito, ma non sempre, in tempo rapido; l'orchestra si lancia in ritmi vivaci ma semplici per non turbare la comprensione delle parole, che solitamente esprimono una decisione, un superamento della dolorosa situazione del 'cantabile'; i versi sono di nuovo 'lirici'. Il caso più chiaro è la grande aria di Manrico nel terzo atto del *Trovatore* che si chiude con la cabaletta "Di quella pira"; è una cabaletta apparentemente semplicissima, appunto quell'ingenuità apparente che moltissimi ancora assegnano a tutto il teatro di Verdi, ma che all'analisi drammaturgica si rivela un momento di profonda penetrazione psicologica portata sul palcoscenico con sapienti strumenti compositivi, ma in questa sede manca lo spazio per spiegare meglio. Spesso anche la cabaletta ha il coro 'pertichino').

Questa struttura ha il pregio della chiarezza: quattro fasi alterne descrivono un processo emotivo-psicologico attraverso cui il drammaturgo può far procedere l'azione rappresentata. Ma dopo averlo impiegato per i primi anni di attività, Verdi comincia a sentire questo meccanismo troppo convenzionale; a fine anni '40 anche i teorici e i giornalisti ripetono più volte che quella "solita forma" delle arie è consunta, ha fatto il suo tempo. Verdi si accorge che l'azione, spezzata in numeri chiusi ripetitivamente strutturati in quelle quattro fasi canoniche, diventa rigida e prevedibile. Sente che i suoi personaggi non rispecchierebbero più la realtà, se ridotti sempre e solo a quella dinamica psicologica. L'uomo che Verdi percepisce intorno a sé, passata l'euforia dell'unità italiana, scopre momenti di profonda indecisione, non ha più i valori assoluti verso cui tendere: Dio, patria, famiglia, e pochi altri. Sempre più spesso il teatro di Verdi manifesta una scissione dolorosa e distruttiva fra aspetto pubblico e aspetto interiore, che investe tutti i suoi personaggi, che diventano spesso nemici reciproci assetati di lotta contro l'avversario, ma al tempo stesso sconfitti disperanti nel loro intimo. Nelle sue opere sparisce il cattivo integrale come l'Assur o il Gessler rossiniani, come i donizettiani Borgia o il fratello di Lucia di Lammermoor; nel nuovo teatro di Verdi compaiono a volte demoni irrazionali di cui conosciamo solo la furia distruttiva (Paolo Albani del *Boccanegra*, Jago dell'*Otello*), ma più spesso incontriamo vittime che sono sempre schiacciate dalla contraddizione fra il loro ruolo pubblico-sociale e le loro inclinazioni personali, forzatamente frenate e annullate. Diventa un teatro pessimista, e man mano che procede la caduta dei grandi ideali eroici del risorgimento, man mano che l'Italia si accorge di non contare molto sul piano internazionale, man mano che Verdi cittadino del mondo si rende conto prima degli altri che le vecchie potenze mal tollerano l'Italia e anzi la usano come merce di scambio e strumento per le loro mire, il suo teatro mostra la violenza dell'irrazionale, il pessimismo. Non ho spazio, ma vorrei indicare come tutte le opere del Verdi maturo, dal *Simon Boccanegra* in poi abbiano strettissime relazioni con il contesto storico italiano e siamo per questo da interpretare anche come illuminanti documenti di un'evoluzione della società nazionale, che Verdi capì più presto e forse meglio di ogni altro, proprio per quell'eterna giovinezza che gli permise di aggiornarsi e di comprendere realmente cosa sentissero e volessero le generazioni più giovani.

La sua curiosità non era solo artistica, ma più generalmente era un'apertura, una disponibilità a comprendere anche le generazioni più giovani e apparentemente avverse ai suoi ideali. Depone qui a suo favore il fatto che gli Scapigliati più avanguardisti come Boito, Praga, Franco Faccio contestassero senz'appello tutto il vecchiume dell'Italia manzoniana, ma davanti a Verdi avessero un atteggiamento di trepidante, in alcuni casi di timorosa venerazione.

In questo contesto si situa il ruolo della donna nel teatro di Verdi, grande tema sociale che non possiamo trattare ora. Basti notare genericamente che le sue eroine a partire da *Luisa Miller* (1850) perdono il coraggio e l'autonomia a volte battagliera di una Abigaille, un'Elvira, una Lucrezia Foscari, una Odabella. Le loro parti solistiche sono quasi senza eccezioni lamenti,

pianti sulla propria condizione di vittime senza possibilità di salvezza, compianti sulla propria sorte su cui non hanno più alcuna potestà.

Questa nuova sensibilità porta anzitutto ad abbandonare le vecchie convenzioni formali: la “solita forma” in quattro fasi come sopra esemplificata. La grand’aria di Elisabetta dal *Don Carlos* è forse uno dei capolavori di questa nuova tendenza:

Don Carlos Scena e aria di Elisabetta
Atto V, “Nel chiostro del convento di San Giusto”

Elisabetta

Tu che le vanità – conoscesti del mondo
E godi nell’avel – il riposo profondo,
s’ancor si piange in cielo, – piangi sul mio dolore,
e porta il pianto mio – al trono del Signor.

[recitativo]

Carlo qui verrà! Sì! – Che parta e scordi omai ...
A Posa di vegliar – sui giorni suoi giurai.
Ei segua il suo destin, – la gloria il traccerà.
Per me, la mia giornata – A sera è giunta già!

[ricordo = ‘parlante’]

Francia, nobile suol, – sì caro a’ miei verd’anni!
Fontainebleau! ... vèr voi – schiude il pensier i vanni.
Eterno giuro d’amor – là Dio da me ascoltò,
e quest’eternità – un giorno sol durò.

Tra voi, vaghi giardin – di questa terra ibéra,
se Carlo ancor dovrà – fermar i passi a sera,
che le zolle, i ruscelli, – i fonti, i boschi, i fior,
con le loro armonie – cantino il nostro amor.

Addio, bei sogni d’ôr – Illusion perduta!
Il nodo si spezzò, – la luce è fatta muta!
Addio, verd’anni, ancor! – Cedendo al duol crudel
Il cor ha un sol desir: – la pace dell’avel!!

Tu che le vanità – conoscesti del mondo
E godi nell’avel – il riposo profondo,
s’ancor si piange in cielo, – piangi sul mio dolore,
e porta il pianto mio – al trono del Signor.
(Ah, il pianto mio – reca a’ piè del Signor.)

[melodia della prima strofa con nuovo
accompagnamento orchestrale]

Come si vede non ci sono più le quattro fasi della convenzione donizettiana. Elisabetta è preda di improvvise esaltazioni, di ricordi che affiorano alla memoria sotto forma di motivi di reminiscenza (alle parole: «Francia, nobile suol» i legni riportano il motivo che avevamo sentito nella scena dell’innamoramento con Carlo, nel primo atto dell’opera), ma insieme scopriamo una donna fragilissima esposta a voragini di disperazione improvvisa. Insomma, è evidente la personalità disturbata, la violenza delle passioni immediate e quasi lo scivolamento verso l’irrazionale; questa situazione psicologica non si trova in alcuno dei personaggi verdiani della fase precedente; né questi avrebbero potuto mostrare debolezze e turbamenti di tanta profondità perché comunque rimanevano ancorati ad un sistema di valori più forte del potere disgregatore dell’inconscio irrazionale. Anche Manrico, il trovatore, è un istintivo forse tanto e più di Elisabetta, o di Otello; ma anche quando i suoi istinti gli annebbiano la ragione non lo spingono fuori di quel sistema di valori eroico-risorgimentali che erano al tempo stesso ideologici, ideali ed etici. E lo stesso vale per la prostituta Violetta, che desidera solo essere “abbracciata come figlia” e quindi essere accettata nel sistema di gruppi familiari a cui lei si è sempre sentita dolorosamente estranea. Elisabetta è ovviamente molto più ‘nobile’ di Violetta, ma più debole come individuo; eppure proprio questa sua debolezza è la rappresentazione sul palcoscenico d’opera di una intera società minata nei suoi fondamenti ideali. È niente altro che il segno della modernità, della personalità più complessa perché più esposta a influenze disgregatrici. Si potrebbe ampliare lo sguardo alla filosofia: in Germania è il momento in cui, sull’onda del dramma wagneriano, tornano in auge le speculazioni del maggior filosofo dell’irrazionale, Arthur Schopenhauer. In Italia si sviluppa invece il primo positivismo scienziato, apparentemente

opposto all'irrazionalismo, ma in realtà scaturito proprio dalla sfiducia nel fondamento ideale istintivo che aveva animato tanti giovani votati alla causa nazionale, un sistema di valori sentito ormai come svuotato e indebolito appunto dalla forza disgregatrice dell'irrazionale.

Concludiamo accennando al fatto che nelle tarde opere di Verdi tendono a scomparire anche i pezzi chiusi; nelle arie di Elvira e Violetta la conclusione era marcata da inequivocabili segnali musicali: rapidi virtuosismi vocali seguiti da accordi cadenzanti *fortissimo* a tutta orchestra. La situazione del dramma era quindi conclusa e in sé compiuta, analogamente la struttura della musica risultava autosufficiente: il momento poteva sospendere lo svolgimento della trama per concedere al cantante la meritata esplosione di applausi. Anche per l'uditorio teatrale diventava così evidente la segmentazione dell'azione e la presenza fittizia del cantante, che accogliendo gli applausi sembrava uscire dal personaggio della finzione e ritornare per un attimo alla realtà: "Eccomi, sono Maria Malibran; avete visto come sono brava? Avanti applaudite, poi torniamo alla storia di Lucia". Solitamente questi punti di conclusione (cabalette) segnavano una decisione presa a partire da un momento di incertezza (cantabili): è il caso anche delle due arie di Elvira e Violetta.

Ma con l'aria di Elisabetta e ancor più con la romanza «O cieli azzurri» di *Aida* questa delimitazione netta che coinvolge sia il dramma (la trama) sia la struttura musicale scompare: Aida piange la sua sorte, ma non giunge ad alcuna conclusione e il momento drammatico sfuma senza soluzione di continuità nell'evento successivo, il violentissimo incontro con il padre. La rappresentazione dello scontro di psicologie e dell'intreccio degli eventi tende sempre più, nel nuovo dramma musicale verdiano, a raffigurare un decorso temporale verosimile, simile a quello della vita reale. Quest'obiettivo non permette di frammentare l'azione in momenti delimitati; non esistono più arie chiuse, non più "solite forme", e sempre meno incontreremo momenti solistici, poiché tutto avviene nel dialogo, nello scontro esterno. Anche i momenti amorosi tendono a diminuire, ed hanno sempre la funzione di far vedere quanto da una situazione di concordia o di passione reciproca l'irrazionale sia in grado di precipitare l'essere umano all'autodistruzione. È quello che fa Amneris in *Aida*, Eboli in *Don Carlos*, Carlo nella *Forza del destino* e soprattutto Otello nell'opera omonima. Proprio in *Otello* Verdi, seguendo la sua convinzione del realismo psicologico portato sulla scena d'opera, elimina del tutto arie e romanze solistiche: rimangono solo tre monologhi, uno di Jago che inneggia al demonio dichiarandosi un suo adepto, uno di Otello che impreca contro Dio, uno di Desdemona che prega la Vergine. Insomma sono tre dialoghi con entità ultra-terrene, preghiere o imprecazioni, ossia gli unici momenti in cui anche nella vita reale un uomo monologa, anche se non sta realmente parlando da solo.

Riassumendo: Verdi parte da una concezione dell'opera a numeri chiusi attinta dalla tradizione rossiniana-donizettiana, e considerando consueta quella convenzione formale la sviluppa in modo che ogni monologo, ogni dialogo, ogni concertato abbia una sua propria struttura, dettata dalla situazione. Di conseguenza dalla frammentazione dell'azione, interrotta da netti segnali musicali di chiusura come avviene nelle due arie di Elvira e Violetta, Verdi mira a un dramma continuo dove le chiusure arrivano solo a fine atto. Non apparirà quindi immotivato il fatto che Verdi più volte abbia mostrato nelle sue lettere segni di fastidio per interruzioni e applausi fuori luogo.

Queste due direttive di sviluppo definiscono il passaggio dall'*opera* al *dramma musicale*; di questo passaggio Verdi è il protagonista, affiancato da colleghi di minor rilievo e collaboratori, come librettisti e direttori d'orchestra. Una concezione del dramma non troppo lontana si trova anche negli scritti e nelle opere di Wagner esattamente negli stessi decenni, quel Wagner che criticava l'opera italiana senza rendersi conto che Verdi stava contemporaneamente mirando al suo medesimo obiettivo, pur partendo da tradizioni e presupposti molto diversi.

Curricula

ANTONIO ROSTAGNO, ricercatore presso l'Università di Roma "La Sapienza", dove ha l'affidamento per le docenze di Drammaturgia musicale e Storia della musica.

Ha svolto ricerche sulla musica italiana dell'Ottocento partecipando a gruppi di ricerca internazionali nell'ambito della European Science Foundation (organo scientifico della CE, Strasburgo), si cui si stanno stampando i risultati.

Nel 2003, come ricercatore del CNR italiano, è stato Visiting Scholar presso l'Università di Chicago.

Collabora stabilmente con pubblicazioni e edizioni musicali con l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma.

Ha pubblicato molti saggi sull'Otto e Novecento musicale, soprattutto italiano: recentemente è uscito il suo libro *La musica italiana per orchestra dell'Ottocento* (Firenze, Olschki, 2003); sta pubblicando studi su Giacomo Puccini e sul grande compositore romano Goffredo Petrassi, scomparso da due anni.

Nel 2006 uscirà un nuovo libro sulla musica per pianoforte di Robert Schumann, per l'editore L'Epos di Palermo, a conclusione di un periodo di ricerche iniziato con una sua conferenza sulla fortuna di Schumann in Italia tenuta e pubblicata dalla Accademia Nazionale dei Lincei di Roma.

GIOVANNI DORIA MIGLIETTA, nato nel 1979, ha conseguito la Maturità classica e si è diplomato con il massimo dei voti da privatista presso il Conservatorio "N. Paganini" sotto la guida della prof.ssa Lidia Baldecchi Arcuri. Attualmente frequenta l'ultimo anno presso l'Accademia di perfezionamento di Pinerolo con il M. Franco Scala. Ha seguito inoltre corsi con grandi pianisti come Alexander Lonquich, Paolo Restani, Carlo Balzaretto, Aldo Ciaccolini, Arnulf von Arnim. Ha vinto diversi concorsi nazionali ed internazionali e ha tenuto concerti in Italia, Francia, Svizzera ed Austria per importanti accademie ed istituzioni musicali.

TIZIANA DUCATI, soprano torinese, dopo gli studi presso il Conservatorio di Torino sotto la guida di Luisella Ciaffi Ricagno, si è perfezionata con: M° Giorgio Favaretto (Accademia Chigiana di Siena) Giulietta Simionato (Centro di Perfezionamento Teatro alla Scala di Milano) Iris Adami Corradetti (Sommerakademie Mozarteum di Salzburg) - (Corso Internazionale d'Arte vocale e scenica S.Margherita L.re).

Riconoscimenti e concorsi:

Borsa di studio Conservatorio di Torino. Borsa di studio Teatro alla Scala di Milano offerta dal "Club Lions International". Borsa di studio Sommerakademie Mozarteum di Salzburg. Borsa di studio dal Teatro di Philadelphia al Luciano Pavarotti International Voice Competition, quale concorrente più giovane. Diploma d'onore "Accademia Chigiana di Siena". Concorso Internazionale Laboratorio lirico d'Alessandria, vincitrice per il ruolo di Donna Anna "Don Giovanni". Luciano Pavarotti International Voice Competition of Philadelphia vincitrice per il ruolo di Amina "Sonnambula".

Concorso Internazionale d'arte vocale e scenica S.Margherita Ligure (1° premio). XXXVIII° Concorso Internazionale Giuseppe Verdi/Arturo Toscanini di Parma (1° premio).

Ha interpretato ruoli principali in moltissime opere nei più importanti teatri nazionali ed internazionali.

Per molte volte ha interpretato il ruolo di "Violetta" (Traviata) in varie città sia italiane sia straniere, (Salzburg, Bregenz, Amsterdam, Tokyo, S.Pellegrino Terme (Bg), Hannover e altre) nonché presso il Teatro Carlo Felice di Genova, il Teatro all'aperto Roncole Verdi di Busseto (Pr), e l'Ente Luglio Trapanese.

Si è alternata con Mirella Freni nel ruolo di "Mimi" (La Bohème) Teatro Carlo Felice di Genova. Ha svolto attività concertistica in vari teatri quali:

La fondazione Arena di Verona, la Fondazione Toscanini, la Fondazione Puccini Torre del Lago, Teatro Comunale di Piacenza, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Regio di Parma.
In occasione delle festività Verdiane, è stata invitata dall'Ambasciata Italiana a Seoul – Corea per eseguire “La Messa di Requiem”.

CLAUDIO MONDINI, nato nel 1967, consegue il diploma di Violino presso il Conservatorio “G. Verdi” di Milano. Allievo di Paolo Borciani fino alla sua scomparsa, completa gli studi con Giovanna Polacco. Nel 1993 entra nella classe di Eeva Koskinen, presso il Conservatorio Superiore di Utrecht in Olanda, dove nel Giugno 1994 ottiene il Diploma Superiore di Solismo (U.M.). Vincitore del Premio E. Minetti nelle edizioni del 1984 e 1988, organizzato dal Teatro alla Scala e dalla Scuola di Liuteria di Cremona verrà premiato con uno strumento ed una serie di Recitals in alcuni teatri italiani tra cui il Ponchielli di Cremona, il Donizetti di Bergamo e la Sala Verdi del Conservatorio di Milano.

Dal 1986 al 1990 svolge attività quartettistica sotto la guida del celebre violoncellista del Quartetto Italiano, Franco Rossi. In Duo con il pianista Carlo Balzaretto, si esibisce per diverse Associazioni Musicali Italiane.

Per cinque anni membro dell'Orchestra giovanile della Comunità Europea (E.C.Y.O.), partecipa ai più importanti Festival musicali, suonando nelle maggiori sale concertistiche d'Europa (Roma, Parigi, Londra, Monaco, Francoforte, Lucerna, Amsterdam, Bruxelles, Berlino, Madrid, Stoccolma, Oslo, Helsinki, Dublino e Vienna), sotto la guida di prestigiosi direttori quali: E. Leinsdorf, J. Conlon, V. Ashkenazy, B. Haitink, Z. Metha e C. Abbado. Sempre con E.C.Y.O. partecipa a tours negli Stati Uniti e in India. Dal 1990 al '93 ricopre stabilmente il ruolo di Concertino dei Primi Violini e Spalla dei Secondi nell'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, con la quale si esibisce in veste di solista nella Rassegna Estiva “musica in Villa”. Parallelamente all'attività lavorativa fa parte dell'Orchestra da Camera “Stradivari” di Milano sotto la direzione di D. Gatti. Nel 1993 fonda il Piano Trio “Pantoum”, con il quale frequenta Master Class dei maestri C. A. Linale, K. Hashimoto, J. Panenka.

Dal 1997 suona con il “Gaudeamus Ensemble” dedicandosi al repertorio per quintetto e sestetto d'archi, suonando anche in veste di violista.

Non trascurando il repertorio barocco Mondini collabora con l'Orchestra Barocca della Svizzera Italiana con la quale si è prodotto in alcune incisioni discografiche.

Tiene corsi di perfezionamento per giovani violinisti nell'ambito del Festival “Musica Milo” (Catania).

STEFANIA PIETROPAOLO, nata a Genova, studia violino e canto al Conservatorio N. Paganini di Genova. Si diploma e si perfeziona con Lina Ajmaro, Janet Perry e Franca Mattiucci. Debutta in "Orfeo" di C. Monteverdi; partecipa alla rappresentazione del “Tannhauser” di R. Wagner, diretto da M. Horvat nell'allestimento del Teatro dell'Opera di Genova; interpreta la parte di Butterfly, in forma di concerto, indossando i costumi originali donati a G. Puccini dal Console del Giappone.

Nella stagione 1999 del festival di Cervo ha interpretato come protagonista le opere “La serva padrona” di G.B. Pergolesi e “La cambiale di matrimonio” di G. Rossini. Ha collaborato con giovani compositori in concerti e studi di registrazione; ha inciso inoltre tre Compact disc.

Collabora stabilmente con l'Orchestra Filarmonica Giovanile di Genova e l'Orchestra femminile “Alma Mahler”.

Svolge attività didattica in corsi di perfezionamento, scuole ed accademie musicali.

Ha cantato come solista nel “Concerto per il Giubileo”, tenutosi al Teatro Carlo Felice di Genova durante la stagione sinfonica dell'Orchestra Filarmonica Genovese.

A Gerona, Spagna, concerto di Lieder col pianoforte, nell'ambito del Festival di musica da Camera 2004. Nella stagione danese 2004 è Fiordiligi nel “Così fan tutte” di Mozart. Con il gruppo vocale francese Corou de Berra esegue concerti in Francia e a Tolosa il 25 novembre

canta alla prima esecuzione assoluta dell'opera-oratorio "Mireio" per il centenario del premio Nobel F.Mistral.

FOLCO VICHI si è diplomato in Pianoforte al Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze con il massimo dei voti e la lode sotto la guida di Giorgio Sacchetti. Ha frequentato i corsi di Composizione, Percussione e Musica da Camera con Franco Rossi (violoncellista del Quartetto Italiano).

E' stato premiato in diversi Concorsi Nazionali ed Internazionali quali "A. Cortot", "Città di Senigallia", "M. Clementi-Kawai", "La Spezia", ottenendo sempre speciali riconoscimenti, in particolare per l'esecuzione di musica contemporanea.

Fin da giovanissimo ha tenuto numerosi concerti come solista e in Ensemble cameristici. Più volte invitato da Hans Werner Henze al Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, suona in Duo con Boris Belkin, oltre che con solisti quali Anthony Pay, Patrick Gallois, Hakan Hardenberger; è membro del Trio "Ison Ensemble" con Andrea Tacchi e Marco Ortolani; ha collaborato e collabora con eminenti personalità del mondo musicale quali Luciano Berio, Salvatore Sciarrino e Fabio Vacchi. Fra gli impegni più recenti si segnala il suo debutto al Teatro alla Scala nella prima assoluta di "Outis" di L.Berio, ripreso nel 1999 allo Chatelet di Parigi, oltre alla prima assoluta di "Compass" per pianoforte e orchestra di L.Berio all'Opernhaus di Zürich e il Kammerkonzert di A.Berg al Teatro Verdi di Firenze con l'ORT.

Nel '94 ha debuttato negli USA con un concerto a Boston presso la Harvard University. Ha inciso un disco della Fantasia Contrappuntistica di F. Busoni (Ricordi) e compact-disc per la Dino Classics (Austria), per la Arts Music con il Gruppo "Contempoartensemble", per la Diapason con il flautista Michele Marasco e per la Ariston in collaborazione con l'autore Fulvio Caldini. Da tempo opera anche nel settore della musica di sintesi e della ricerca fonologica, ultimamente anche in collaborazione con il Centro Tempo Reale di Firenze. Collabora con L'Accademia Musicale Chigiana di Siena, il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro Comunale di Firenze e l'Orchestra della Toscana.

Bibliografia

A cura di A. Rostagno

Generali

- 1) M. BARONI, E. FUBINI, P. SANTI, G. VINAY, *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1978
- 2) E. SURIAN, *Manuale di storia della musica*, 4 voll. nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, Rugginenti, 1991
- 3) M. CARROZZO, C. CIMAGALLI, *Storia della musica occidentale*, 3 voll., Roma, Armando, 1999
- 4) C. ROSEN, *La generazione romantica*, Milano, Adelphi, 1997
- 5) P. PETROBELLI, A. ROSTAGNO, *Musica e linguaggio*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, Collana "Lettere e Filosofia", 2004

Su Mozart

- 1) G. PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, Edt, 1979
- 2) S. KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla Finta semplice al Flauto magico*, Venezia, Marsilio, 1990
- 3) G. CARLI BALLOLA, R. PARENTI, *Mozart*, Milano, Rusconi, 1996

Su Schumann

- 1) R. SCHUMANN, *Gli scritti critici*, 2 voll., a cura di A. Cerocchi Pozzi, Milano, Ricordi-Unicopli, 1991
- 2) R. SCHUMANN, *Chopin e il virtuosismo romantico. Viaggio sentimentale attorno al pianoforte*, a cura R. Calabretto, Venezia, Marsilio, 1989
- 3) A. EDLER, *Schumann e il suo tempo*, Torino, Edt, 1991

Su Verdi

- 1) *I libretti*, a cura di L. Baldacci, Milano, Garzanti, 1975
- 2) F. WALKER, *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964
- 3) J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, Edt, 1985-88
- 4) G. DE VAN, *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994
- 5) C. CASINI, *Verdi* Milano Rusconi, 1994
- 6) P. PETROBELLI, *La musica nel teatro*, Torino, Edt, 1998
- 7) *Verdi 2001 - Atti del convegno. Parma – New York – New Haven*, a cura di F. Della Seta, R. Marvin, M. Marica, Firenze, Olschki, 2003

Indice

Introduzione.....	pag. 1
Programma delle lezioni – concerto.....	pag. 3
Wolfgang Amadeus Mozart.....	pag. 6
Robert Schumann.....	pag. 12
Giuseppe Verdi.....	pag. 17
Curricula	pag. 24
Bibliografia.....	pag. 27



In copertina: M. Chagall, Il violinista
Finito di stampare in proprio nel mese di maggio 2005