

La musica nella storia



F. Randel, *Katarina Cavalieri e Wolfgang Amadeus Mozart*,
Milano, Museo teatrale alla Scala

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

Incontri in Biblioteca

La musica nella storia

Tre conferenze di
Antonio Rostagno



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

DOMENICA 5 FEBBRAIO 2006
ORE 16.00

Alla corte dei Gonzaga
Madrigali e poeti alla corte di Mantova

Gruppo madrigalístico
“Fuori Tempo”

Cristina Lelio – *soprano*
Rosanna Talete – *soprano*
Maiti Stern – *contralto*
Riccardo Giordano - *controtenore*
Giorgio Anselmo – *tenore*
Carlo Rizzo – *basso*

DOMENICA 12 FEBBRAIO 2006
ORE 16.00

Il pianoforte nel primo romanticismo

Claudia Rambdaudi – *Pianoforte*

Fryderyck Chopin

- *Notturmo KK IVb n. 8 in DO minore (op. postuma)*
- *Notturmo KK IVa n. 16 in DO diesis minore (op. postuma)*
 - *Scherzo op.31 in SI bemolle minore*
 - *Fantasia – Improvviso op. 66*

DOMENICA 12 FEBBRAIO 2006
ORE 16.00

Le donne di Don Giovanni
Dal Don Giovanni
di Wolfgang Amadeus Mozart e Lorenzo Da Ponte

Donna Anna: Elizaveta Martirosyan

Donna Elvira: Claudia Vigni

Zerlina: Elena Bakanova

Pianoforte - Antonio Rostagno

Donna Elvira - “Ah! Chi mi dice mai”

Donna Anna - “Or sai chi l'onore”

Zerlina - “Batti, batti, o bel Masetto”

Zerlina - “Vedrai, carino”

Donna Elvira - “In quali eccessi, O Numi -

Mi tradì quell'alma ingrata”

Donna Anna - “Crudele! Ah no mio bene -

Non mi dir bell'idol mio” (Rondò)

LE CORTI ITALIANE E MANTOVA NEL RINASCIMENTO

Fra i secoli XV e XVI la cultura e l'arte italiane si sviluppano nelle corti più ricche e politicamente influenti: i Medici a Firenze, i Visconti a Milano, gli Estensi a Ferrara, i Gonzaga a Mantova, i Montefeltro a Urbino, gli Aragonesi a Napoli, oltre ovviamente alle cappelle cardinalizie e papali di Roma. Per tutto il Rinascimento queste corti italiane rappresentarono il centro della vita musicale europea, sicché tutti i maggiori compositori del periodo guardarono all'Italia come alla meta e al coronamento della propria carriera.

Attraverso il '500, inoltre, si diffondono nelle maggiori città italiane la Accademie, associazioni di intellettuali, scienziati e artisti riuniti attorno a personalità importanti, nelle quali la musica (soprattutto la nuova musica non sacra) aveva un ruolo pari alle altre discipline, ben lontano dal semplice intrattenimento o dalle più superficiali finalità di suscitare commozione effimera.. Fra esse, le più celebri e longeve furono, per esempio, l'Accademia Neoplatonica di Firenze protetta da Lorenzo il Magnifico, l'Accademia degli "Intronati" a Siena, degli "Incatenati" a Verona, dei "Concordi" a Ferrara, degli "Invaghiti" a Mantova, la "Camerata Bardi del Vernio" ancora a Firenze. Corte e Accademia sono i presupposti socio-culturali per la nascita e il rigoglio del madrigale cinquecentesco. Focalizziamo ora lo sguardo su Mantova, la città dei Gonzaga, dove la storia di questo genere musicale conosce il suo apice.

L'apogeo del madrigale cade fra gli ultimi trenta-quarant'anni del XVI secolo e i pochi immediatamente successivi. La capitale di questo momento chiave della storia della musica è Mantova, sede dei Gonzaga. La fioritura del madrigale a Mantova non è che la conseguenza di una tradizione di alta cultura e di arte raffinatissima che può farsi iniziare con l'arrivo di Isabella d'Este. Nata a Ferrara nel 1474 e morta a Mantova nel 1539, Isabella era figlia del duca Ercole d'Este e di Eleonora d'Aragona; nel 1490 a sedici anni sposò Francesco Gonzaga e si trasferì a Mantova, allora sede di marchesato, più tardi elevata a ducato.

La sua ampia cultura e il suo mecenatismo divennero celebri in tutta Europa e il suo stile di vita (il trucco, l'abbigliamento, l'organizzazione della 'vita mondana' della corte, per usare una locuzione evidentemente posteriore) presto costituì un modello a cui molte altre corti si ispirarono; per la prima volta nella storia, Isabella crea una moda, descritta da più testimoni, a volte critici come il Castiglione, più spesso ammirati. Amante della musica, della poesia, della pittura e non da ultimo dell'architettura, ciò non le impedì di occuparsi di politica; abile diplomatica, resse infatti ripetutamente il governo durante le lunghe assenze del marito, durante la prigionia di quest'ultimo a Venezia, ottenendone mediante trattative la sua liberazione, e successivamente per i quasi vent'anni di vedovanza. L'apertura mentale di Isabella è testimoniata anche dal fatto di aver scelto per l'educazione del figlio Federico il filosofo Pietro Pomponazzi, un neo-aristotelico poi condannato dalla chiesa sia perché negava l'immortalità dell'anima, sia per le sue idee circa la doppia verità di fede e ragione.

In queste poche notizie abbiamo già un segno dell'area di pensiero in cui si muoveranno alcuni fra i principali regnanti di casa Gonzaga; la grande produzione letteraria del '500 (avviata da Ariosto, che Isabella stessa aveva chiamato da Ferrara, e culminante con Tasso) e musicale (con i compositori di frottole Marchetto Cara e Bartolomeo Tromboncino, dapprima; più tardi con i madrigalisti Jacques de Wert e Monteverdi) saranno fortemente segnate da quest'apertura mondana, dal bisogno di indagare l'uomo nella sua complessità psicologica e nella sua profondità emotiva, come proiezione di dio ma anche e soprattutto come mistero tutto terreno, con qualità e difetti, con pulsioni e emozioni che nulla hanno a che fare con la fede dogmatica. Senza Isabella, non ci sarebbe stata quindi la grande stagione cinquecentesca di Mantova; lei più interessata ai musicisti, il figlio Federico II ai pittori e gli architetti, insieme lasciarono nelle

mani dell'ultimo grande mecenate, Vincenzo Gonzaga, una città splendida, ornata da nomi come Ariosto, Mantegna,¹ Tiziano, Giorgione, Correggio, Castiglione, Giulio Romano, Tasso e Monteverdi.

Oltre a ciò in casa Gonzaga le donne avranno sempre un ruolo fondamentale negli orientamenti artistici e culturali del ducato, e questi atteggiamenti avranno una diretta e fortissima ricaduta sulle scelte politiche dei regnanti.

LA GENEALOGIA DEI GONZAGA

FRANCESCO II (1466-1519)

IV Marchese di Mantova

Comandò la Lega Italiana contro Carlo VIII a Fornovo
alleandosi con Venezia e Luigi XII.

Comandò l'esercito pontificio nella guerra della Lega di Cambrai
(alleato con Austria, Francia e Giulio II contro Venezia).

Sposò Isabella D'Este

1484-1519

FEDERICO II (1500-1540) (figlio di Francesco II)

V Marchese di Mantova

I Duca di Mantova per concessione dell'Imperatore Carlo V

Sposa Margherita Paleologo del Monferrato

1519-1540

FRANCESCO III (1533-1550) (figlio di Francesco II)

II Duca di Mantova (regg. Paleologo)

1550-1556

GUGLIELMO (1538-1587)

III Duca di Mantova

Reggenza dello zio tutore cardinale Ercole (1556-1563)

Preferisce la musica sacra e incentiva la Cappella di S. Barbara.

Nel 1587 ci sono ancora trattative per portare a Mantova
il compositore Luca Marenzio, sfumate.

Sposa Eleonora d'Asburgo

1556-1587

VINCENZO I (1562-1612)

IV Duca di Mantova

1587-1612

(su questo splendido signore della fine del Rinascimento Maria Bellonci ha scritto il romanzo storico, ricco di documentazione e di fonti dirette, *I segreti dei Gonzaga*, Milano, Mondadori, 1947, ritratto complessivamente realistico del duca)

FRANCESCO IV (1586-1612)

V Duca di Mantova

1612

FERDINANDO (1587-1626)

VI Duca di Mantova

1612-1626

¹ Mantegna muore a Mantova nel 1506; per Isabella aveva dipinto gli affreschi del cosiddetto 'Studiolo di Isabella'.

IL MADRIGALE E CLAUDIO MONTEVERDI

Con la presenza di Monteverdi a Mantova la storia del madrigale segna l'apogeo e l'inizio del declino.

Occorre quindi, prima di volgersi a questo supremo compositore, ripercorrere in sintesi la storia musicale che ha portato alla fioritura di questo nuovo genere di polifonia profana.

A inizio '500 la musica profana conserva una posizione di minor prestigio rispetto alla grande polifonia sacra praticata dalla generazione dei fiamminghi, che tenevano tutti i posti di maggior prestigio nelle città più importanti della penisola.

A cavaliere dei secoli XV e XVI il genere profano predominante è la frottola; nel 1501 lo stampatore Ottaviano Petrucci, a Venezia, pubblica il primo libro musicale della storia: *Harmonice musices Odecaton*, contenete musiche profane italiane sotto il titolo generico, appunto, di "Frottole, Libro I".

La frottola non è un genere praticato solo dai musicisti professionali; anche l'alta aristocrazia acquisisce presto l'abitudine di cantare accompagnandosi, secondo un modello lanciato proprio da Isabella D'Este per rifarsi della superiorità nel ballo della cognata Lucrezia Borgia; lo stesso vale per Lorenzo il Magnifico e i figli (fra i quali il futuro papa Leone X); Baldassarre Castiglione indica questa pratica come una caratteristica dell'uomo di cultura. E fra i grandi uomini di cultura dediti all'esecuzione frottolistica ricordiamo Serafino Aquilano, Poliziano, Cariteo.

I frottolisti non erano quindi semplici 'addetti allo svago', ma erano inseriti in un sistema di cultura organico con un ruolo preciso e rilevante. Paolo Cortese, nel trattato *De Cardinalatu* (1510), loda soprattutto i compositori sacri Josquin, Isaac, Obrecht; ma riserva un posto d'onore nelle attività di corte ai compositori profani, ammettendo implicitamente che anche la polifonia possa rientrare nella sfera del piacevole, accarezzando l'orecchio con dolci armonie. Cortese è espressione di quella stessa cultura laica, libera, indipendente e coraggiosa che esprime intellettuali come Castiglione e Machiavelli. Da questo terreno prende vita la grande stagione del madrigale, frutto della convinzione che la musica polifonica possa definire, integrare e addirittura esprimere qualcosa di essenziale del testo poetico, qualcosa che non passa solo attraverso la parola, ma che la grammatica musicale sempre più raffinata sia invece in grado di comunicare. Grazie a queste idee si afferma la convinzione che la polifonia non sia più adatta solo all'espressione liturgica, alla parola divina, ma anche agli argomenti mondani, portati a un grado di prestigio e di interesse pari alle più alte verità del dogma, in linea con quella cultura terrena e concreta che abbiamo visto inaugurata da Isabella.

La frottola, sia pur ancora lontana dalla profondità del madrigale, trova la sua capitale nella stessa Mantova di Isabella. La forma poetica della frottola è solo parzialmente derivata dalle ballate e dalle canzoni dell'*Ars nova*, mentre progressivamente tende a stabilizzarsi la strofa regolare di ottonari. La forma musicale soprattutto negli strambotti è semplice e si associa alla rima, con finalità di facilitarne la ritenzione mnemonica. La frottola sviluppa una maggior libertà di struttura musicale rispetto al testo poetico, quindi necessita di essere notata. Per tal motivo, la produzione frottolistica sembra rappresentare una rinascita rispetto al secolo precedente; ma si tratta di un'impressione ingannevole, generata dall'assenza di testi musicali profani scritti d'epoca precedente, assenza dovuta alla prevalente tradizione orale, che non ha prodotto documentazione trasmessa.

Ma Isabella non si ferma a questo, come a dimostrare che la frottola non né sufficiente a soddisfare le alte esigenze della sua sensibilità artistica. Nel 1504 ella progetta musiche su testi

di Francesco Petrarca e chiede a Nicolò da Correggio di suggerirne una scelta; la risposta indica la canzone “Si è debile il filo a cui s’attende” (XXXVII), che Isabella sottopone a Tromboncino, e che verrà pubblicata da Petrucci in *Frottole, Libro VII* (1507). Si tratta di una frottola monodica con accompagnamento strumentale, di andamento sillabico e accompagnamento accordale per sostenere il ritmo del testo. Si tratta della prima sperimentazione in grande forma, già sulla via del madrigale. Ma per il momento è ancora assente l’idea di ‘espressione del significato’ delle parole o delle immagini proposte dal testo poetico: la musica è semplice ricalco della forma, non del contenuto del testo stesso. Il madrigale si allontanerà radicalmente da questo principio di estetica musicale, e stravolgerà la struttura del testo con ripetizioni

Ma la moda di musicare testi petrarcheschi, con il collegato intento di elevare il prestigio culturale della composizione musicale, stentò a lungo ad affermarsi e nei primi decenni del ‘500 rimase una pratica di sperimentazione marginale e limitata a poche espressioni di aristocratico elitarismo. Petrarca appariva probabilmente ancora troppo denso, prestigioso, inadeguato a una lunga tradizione di musica profana, che non aveva alcuna possibilità di elevarsi al rango artistico e culturale della polifonia sacra.

Nel 1525 viene scritto un trattato di teoria letteraria che catalizza queste prime sparse tendenze e imprime una svolta decisiva alla storia della musica colta europea: *Le prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, influentissimo intellettuale che, pur non parlando di musica, avrà un’incidenza radicale sul nuovo modo di intendere il rapporto fra parola poetica e composizione. Le *Prose* segnano l’inizio del fenomeno detto ‘pertrarchismo’, un ricupero critico di alcuni elementi fondamentali della poesia di Petrarca, che rimarranno come linee guida generali fino alla svolta della poesia barocca. Pur mancando qui lo spazio, basti ricordare che Bembo pone l’accento su alcuni aspetti dell’opera di Petrarca che chiaramente influenzeranno la composizione madrigalistica: anzitutto il principio della varietà, ossia dell’alternanza di “gravità” e “piacevolezza”, le “due parti” che devono sempre equilibrarsi; poi la piena sonorità del verso petrarchesco, nella quale il compositore sempre trova spunto per la sua elaborazione; infine la scelta di argomenti che, a differenza dell’elevato impegno morale, civile e politico di Dante, predispone maggiormente la lirica petrarchesca all’intonazione musicale.

Bembo interpreta e compendia un clima culturale che stava estendendosi a molti centri della cultura italiana; per esempio, nel 1520 era stato pubblicato il volume di *Musica de messer Bernardo Pisano sopra le canzoni di Petrarca*, (a 4 voci),² comprendente composizioni definite “mottetti profani”, ossia brani di prestigio pari al mottetto d’argomento sacro, ma su testi profani tratti dall’ormai riconosciuto modello petrarchesco, sintomo dell’ambizione letteraria e musicale che caratterizza lo spirito del momento.

Pisano impiega tecniche come il fugato e la circolazione ciclica di temi attraverso le ampie composizioni, stilemi classici della musica sacra di Josquin Desprez e di altri fiamminghi, tanto nel mottetto quanto nelle messe; molte composizioni di Josquin erano nel 1529 pubblicate e ormai tanto note da aver raggiunto il rango di modello classico, primi ‘classici’ nella storia della musica. E tuttavia, per ora, questa fonte rappresenta solo un’ispirazione ideale, una tendenza, poiché il livello artistico della composizioni petrarchesche di Pisano rimane modesto.

Alcuni storici, soprattutto nel passato, hanno ravvisato altri focolai d’origine del madrigale cinquecentesco; fra essi merita un accenno la villotta (o villanella) che Fausto Torrefranca a inizio ‘900 ritenne addirittura la principale progenitrice del madrigale, ipotesi oggi fortemente discussa. La villotta fiorisce nel primo quarto del ‘500, quindi contemporaneamente ai primi albori del madrigale. Fra le analogie fra i due generi (comunque poche e superficiali), qui posso

² Pisano fu cantore di papa Leone X Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico; anche questo evento indica come il petrarchismo fosse un fenomeno in espansione e al tempo stesso germogliante dalla radice stessa della cultura rinascimentale

indicare:

1) la villotta ebbe diffusione negli stessi ambienti in cui si preparava il madrigale;
2) entrambi i tipi di composizione sono prevalentemente a 4 parti, con momentanee imitazioni (caratteri comuni anche al canto carnascialesco e alla mascherata, che avevano però scopi diversi).

Fra le differenze:

- 1) la villotta esibisce una maggiore semplicità, almeno apparente
- 2) è un genere curato da compositori molto colti e raffinati come Josquin e Orlando di Lasso, spesso denunciando collegamenti stilistici con la *chanson* francese
- 3) la villotta si diffonde soprattutto nel nord-Italia, e soprattutto in area veneta.

Il 1530 viene indicato comunemente come l'atto di nascita del madrigale cinquecentesco: lo stampatore Valerio Dorico pubblica a Roma *Madrigali de diversi musici, Libro Primo de la Serena*. Nel 1533 Andrea Antico stampa a Venezia *Il primo libro de madrigali di Verdelotto*.

Negli anni a seguire si sviluppa un'intensa attività editoriale da parte di stampatori come Gardano e Scotto a Venezia. Questi editori non puntano, come aveva fatto Pisano, sul prestigio dei testi poetici di Petrarca, ma sulla scelta di musicisti celebri per il prestigio raggiunto nella composizione sacra, nomi che rappresentavano ormai una garanzia di autorità artistica: Philippe Verdelot e Jacques Arcadelt, i cui madrigali rappresentano la vera e propria origine del genere musicale più rappresentativo della cultura delle corti rinascimentali

La polifonia profana, a questo punto, non è più un semplice strumento per intonare un testo letterario, ma ha raggiunto la levatura e il prestigio di arte "dotto ed eccellente", pari alla grande tradizione della polifonia sacra. Questa nuova ambizione si riflette nella scelta di testi poetici: se Petrarca rimane l'autorità indiscussa fin quasi alla fine del secolo, cresce l'attenzione verso i petrarchisti, verso Ariosto, Michelangelo e più tardi Tasso.

Nel procedere del secolo si attenuano sempre più le differenze di linguaggio compositivo fra il mottetto (di tradizione sacra e celebrativa) e il madrigale, spesso praticati contemporaneamente dai compositori (per es. Verdelot).

Non deve stupire il fatto che, pur essendo il madrigale un'espressione tipica della nuova cultura italiana, i compositori della prima fase (fino a Marenzio) furono soprattutto stranieri, francesi o fiamminghi: Verdelot, Willaert, Arcadelt, Jacquet Berchem, Rore. Non deve stupire perché il linguaggio musicale, come detto derivante dal mottetto di fine '400 e coevo è un linguaggio quindi internazionale.

Il madrigale si fonda sull'idea della nuova espressione, una nuova possibilità linguistica, per ora ingenua, che il contesto sociale e culturale riconosce alla musica polifonica: essa può ritrarre immagini, rappresentare sia fenomeni esteriori sia "affetti" interiori grazie ad analogie a volte remote e intellettualistiche, a volte assai esplicite e sensibili. Attenzione alle singole parole: non si parla di 'sentimenti'; il madrigale non 'esprime' alcun 'sentimento', ma semmai può 'rappresentare' 'affetti'. Il sentimento e la sua espressione sono categorie essenzialmente soggettive, in una cultura che, prima di scoprire il soggetto e la sua interiorità, dovrà aspettare quasi due secoli. Si parla invece di 'rappresentazione' (quindi è assente la direzione espressiva che dall'interiorità porta alla sua manifestazione esteriore) di 'affetti' (quindi non passioni provate in proprio, ma affetti astratti e generali).

Per realizzare questa espressività astratta, questa rappresentazione oggettiva, i compositori utilizzano i cosiddetti 'madrigalismi'. Facciamo qualche esemplificazione ingenua: una o più voci realizzano un movimento melodico ascendente alle parole "salire" o "ascesa" o "cielo"; il gruppo polifonico realizza un'accelerazione del ritmo alle parole "corsa" o "fuggire"; le voci si scontrano su armonie inconsuete e perlopiù dissonanti per rappresentare il "dolore", la

“sofferenza” o il “martirio”; il coro si interrompe su pause generali per eulare un “sospiro”; ritmi e melodia associati a stasi e moto, lentezza e rapidità; effetti di vento, caduta, moti rotatori e ondulatori. Altre volte i madrigalismi sono più intellettualistici e visibili solo sulla carta: le note nere per i compianti funebri o per evocare l’oscurità; coppie di note bianche per simboleggiare gli occhi; i “soggetti cavati dalle note” tipici della musica sacra,³ o ancora “Amor mi fa morire” di Willaert con le sillabe centrali intonate sulle note mi e fa.

Se questi madrigalismi possono oggi, a volte, sembrare infantili o ingenui, essi ebbero tuttavia la funzione culturale di stimolo intellettuale per i musicisti, di sollecitazione della fantasia a sperimentare nuove possibilità rappresentative e, in seguito, espressive della musica.

Monteverdi conclude questa grande epoca musicale, giungendo nella splendida e ricca Mantova di Vincenzo nel 1590, quando entra nella cappella di corte come suonatore di viola. Lascerà la città solo alla morte del duca, nel 1612, per trasferirsi a Venezia, città repubblicana dove per un musicista il mantenimento significava la libera professione; Monteverdi sceglie quindi un nuovo tipo di rapporto con l’uditorio, sceglie l’opera da rappresentarsi in teatri pubblici, sceglie di lasciare l’impiego retribuito di una corte. E con questa svolta viene segnata anche la fine del madrigale, genere eminentemente curtense e ristretto ai piccoli ed elitari circoli delle Accademie. Il mutamento è radicale sia dal punto di vista artistico, sia da punto di vista della collocazione sociale della musica: finisce l’idea di signore splendido che esibisce alta cultura e si circonda di arte prestigiosissima, simbolo della sua levatura e della sua eccezionalità; l’arte diviene maggiormente diretta e comunicativa, ma perde quella ‘protezione’ che ne aveva permesso la fiammata del madrigale tardo rinascimentale, che ancora oggi ci abbaglia.

Nel 1618 inizia la Guerra dei Trent’anni: l’effetto per l’Italia è dirompente, e spinge la penisola, le cui corti fin’allora avevano giocato il ruolo centrale nel panorama internazionale, in una posizione del tutto subalterna. Il tramonto politico delle corti italiane sullo scenario europeo è immediato, e l’Italia non risorgerà mai più: la stagione del madrigale è espressione di quella supremazia culturale e politica perduta, e rimane ancor oggi il simbolo di un’età dell’oro in cui i grandi regnanti italiani sembrano non preoccuparsi d’altro che di gareggiare in esibizione di un potere che, tuttavia, già mostrava i segni del declino. Il Seicento determina un rifiorire dell’arte italiana e una nuova stagione di dominazione culturale grazie all’opera, dominazione che durerà anche nei due secoli successivi; ma non si tratta più di imporre un modello di vita, com’è stato nei casi di Isabella o Vincenzo Gonzaga, bensì di esportare un prodotto, alto, nobile, ricco e storicamente rilevante finché si vuole, ma slegato da un tessuto sociale ormai in rapido declino.

Entrambi questi fenomeni, la fine del madrigale e il declino politico dell’Italia, hanno radici piuttosto profonde di cui possiamo vedere i segnali nei decenni precedenti. Il madrigale di Monteverdi almeno dal *IV libro de’ Madrigali a cinque voci* (pubblicato nel 1603), con la sua istanza di ‘ricerca’, non ha più nulla del concetto cinquecentesco di brano musicale ‘da accademia’, simbolo di un’armonia sociale, umana e cosmica. Già in alcuni di questi madrigali ‘di ricerca’, oggi diremmo ‘sperimentali’, è il segno della frattura, della perdita dell’armonia fra gli uomini, ossia precisamente della fine di un’epoca: lentamente si va verso un’espressione più individuale, e di lì a un secolo all’espressione soggettiva.

La ‘crisi’ accompagna un lento processo di decadenza del ruolo internazionale dell’Italia, sempre più periferica sul piano europeo. La guerra dei Trent’anni si svolge in Europa; per la prima volta in modo tanto evidente, essa spinge l’Italia ai margini: da ora saremo meridione d’Europa, e fino a oggi le cose non sono cambiate molto.

Monteverdi, certo senza una chiara consapevolezza che mancò anche ai debolissimi regnati di quel momento, manifesta pienamente questa ‘crisi’ nella sua arte: quando quindi si sostiene che

³ Per esempio scegliendo le vocali di un nome, si possono trasformare in note, dove A=la, E=mi; oppure U=do, I=mi ecc.

la modernità in musica nasce con lui, si intende dire che per la prima volta la musica il suo vivo comporre, le sue note e il suo materiale musicale sono veicoli di significati storici, politici, sociali, umani così forti e universali. Per la prima volta emerge con chiarezza la sincronia dell'espressione musicale con la tendenza storica del momento; questo fenomeno pare a noi oggi pressoché scontato, come ben sa chiunque conosca almeno un poco opere come il *Don Giovanni* di Mozart, le Sinfonie di Beethoven, le opere maggiori di Verdi, Schönberg, Stravinskij ecc.

Ma prima di Monteverdi il musicista non era riconosciuto e noi oggi non lo riconosciamo come un 'intellettuale organico'; in altre parole la composizione musicale non veicolava significati sociali, non rispecchiava un'evoluzione storica che la trascendesse. Monteverdi è dunque la prima espressione musicale che nel suo vivo materiale porti i segni dell'intero momento storico e ne manifesti i significati storici, le crisi sociali e culturali, i 'principi dello spirito del tempo' se vogliamo usare una locuzione di filosofia della storia.

Se la crisi sociale del primo Seicento porta per la prima volta sul palcoscenico della storia le borghesie (sebbene in Italia il fenomeno sia meno evidente che nella Gran Bretagna di Cromwell o nella Francia di Mazarino), anche la musica inevitabilmente reagisce al mutamento. Se nel '500 il contesto sociale del madrigale era costituito da principi compositori e cantori, nobili dilettanti, accademici d'alta cultura, ora la musica e i compositori iniziano a rivolgersi maggiormente a un altro contesto: all'indistinto uditorio della società allargata, a quello che oggi intendiamo comunemente come 'pubblico', esattamente opposto all'ambiente 'privato' del precedente sviluppo del madrigale. Nasce un uso più apertamente consumistico della musica: nasce il teatro d'opera. E se l'uso commerciale, "venale" come si diceva allora, della musica si allarga immediatamente nei primi decenni del '600, il madrigale, genere ormai storicamente dissonante, declinante, segue e si adatta l'evoluzione storica, subendo evidentissimi mutamenti. Tuttavia, come sempre accade nei periodi di decadenza di un genere, questa situazione sortisce risultati assolutamente unici e di levatura altissima, come accade nell'*VIII libro dei madrigali* di Monteverdi stesso, una vera e compiutamente riuscita simbiosi fra madrigale e opera.

Monteverdi assimila e manifesta tutti i maggiori elementi che differenziano il XVII secolo dal precedente. Nella sua composizione fra il IV e il VI libro di madrigali, assistiamo all'assimilazione di tutti i maggiori aspetti di novità espressi dal contesto sociale e artistico:

- la diffusione del basso continuo come strumento prevalente della nuova volontà di espressione musicale
- il sempre maggior interesse per l'opera, derivata dalla stessa volontà
- la pluralità di forme
- lo spostamento delle maggiori energie compositive dalla composizione sacra alla musica profana in senso lato, alla quale viene attribuito senza paragoni un maggiore prestigio grazie alla sua maggiore autonomia estetica (l'idea stessa di autonomia estetica emerge nel XVI secolo)
- l'aumento, collegato al precedente fenomeno, della musica strumentale

Tutto ciò è naturale conseguenza del processo avviato nella seconda metà del XVI

Nei primi anni di residenza a Venezia, Monteverdi pratica ancora intensamente il madrigale; ma dal 1620 inizia un rapidissimo calo di produzione; l'immagine di "musica italiana" all'estero rimane fino a quella data il madrigale polifonico, poi sostituito in fretta sul mercato europeo dall'opera cosiddetta venale o mercenaria, ossia pubblica e non di corte.

Quello che sta mutando è il concetto di 'musica espressiva': il contrappunto e i madrigalismi hanno costituito una preparazione e una palestra per i compositori, ma ora ci si muove verso una più immediata espressione. I modelli classici di Arcadelt, Gabrieli, Marenzio sono soppiantati dal Monteverdi operistico e la polifonia viene criticata come inadatta all'espressione della parola dalla cerchia di intellettuali fiorentini come Giulio Caccini e Vincenzo Galilei (padre di Galileo).

Grande impulso al nuovo madrigale espressivo e in forma libera viene dalla pubblicazione nel 1602, a Venezia, delle *Rime* di Giovan Battista Marino, che diverrà il più celebre e imitato poeta del secolo. Nel 1623 Marino scrive l'*Adone*, poema in 5123 ottave, antierico, mitologico e volutamente opposto alla tradizione di Ariosto e Tasso. Molte ottave di questo poema vengono musicate, finché esso diviene il manifesto della nuova scienza fondata sull'esperienza sensibile e conoscenza sensoriale (infatti verrà messo all'Indice), ma al tempo stesso segna la decadenza dello spirito positivo dopo l'abiura Galileo: siamo entrati nell'età barocca e nel periodo più ambiguo dell'Inquisizione.

Monteverdi affronta la poesia di Marino tardi, solo nel VI Libro (1619). Come per il contemporaneo riutilizzo di testi di Petrarca, anche la lirica mariniana viene da Monteverdi impiegata liberamente e la forma musicale non tiene conto della struttura del testo poetico. Il compositore trae spunto dalla lirica immaginifica di Marino per realizzare grandi contrapposizioni di soli-coro pieno, con una distribuzione autonoma degli episodi che altera profondamente la distribuzione dei concetti discorsivi nella poesia.

Questa nuova concezione della forma che stravolge la struttura del testo si connette con l'impiego del basso continuo, già avviata dal V libro (1605).

Con questa evoluzione Monteverdi realizza una nuova oratoria musicale, non solo per illustrare alcune immagini (ossia i vecchi madrigalismi), ma per (ri-)costruire un discorso nuovo. Al concettoso, "aculeato" stile compositivo di Gesualdo da Venosa, Monteverdi sostituisce dal 1600 un nuovo senso costruttivo, tendente a formare una struttura drammatizzata, più realistica nell'intonazione dei testi.

Anche l'uso più libero della dissonanza, con forti violazioni delle regole accademiche a scopo espressivo, è effetto di quest'intenzione. Quindi sia la forma sia il tessuto musicale diventano elementi di autonoma significazione, che articolano forma e contenuto del testo nella direzione di una più esplicita "espressione degli affetti". Da questo stesso obiettivo nasce l'autonomia della forma musicale già orientata tonalmente: la forma del testo poetico può essere completamente stravolta, il testo stesso può essere smembrato, frammentato e riordinato diversamente, con ripetizioni parziali di strofe e versi e finanche di singole parole; insomma la struttura complessiva segue criteri puramente musicali e il testo poetico è una base d'ispirazione, ma non ha più alcun valore strutturale. Senso, significato e forma sono basati su fondamenti puramente musicali.

Monteverdi sceglie d'ora in poi il linguaggio più efficace, non quello più corretto secondo le regole, per ottenere la più evidente rappresentazione musicale degli affetti, e quindi la commozione dell'ascoltatore. Questa radicale evoluzione stilistica consegue alla graduale evoluzione precedente: espressività attribuita alla voce superiore, accompagnamento strumentale, oratoria musicale rinnovata, monodia, acquisizione della drammatizzazione del testo verbale attraverso elementi puramente musicali; tutte queste componenti trovano compimento nei madrigali monteverdiani dal V libro all'VIII.

Di qui le critiche che Giovanni Maria Artusi, nello scritto *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica*, indirizzò a Monteverdi. Artusi mette sotto accusa soprattutto le dissonanze di *Cruda Amarilli*, dal *Pastor fido* di Guarini, che Monteverdi pubblica nel 1605. Attraverso le parole del fratello Giulio Cesare, Monteverdi risponde all'Artusi nella prefazione agli *Scherzi musicali* del 1607: i due Monteverdi tracciano lo sviluppo della "seconda pratica" che "per signora dell'armonia [ossia la musica] pone l'orazione [il testo]"; questa nuova estetica si oppone alla "prima pratica" codificata da Zarlino con le sue regole musicali astratte, dogmatiche, sostenute da Artusi. Qui è il senso della nuova espressività della musica adattata al testo, e qui si trovano le giustificazioni delle licenze, esatto parallelo musicale della "meraviglia" che costituisce l'obiettivo della poesia barocca mariniana.

Se ora riallarghiamo lo sguardo alla situazione storico-sociale già delineata in precedenza, tutti gli elementi di innovazione musicale qui elencati si rivelano essere conseguenze del nuovo ruolo del musicista all'interno della società. Il compositore è ora al tempo stesso professionalmente più elevato, riconosciuto come creatore di arte autonoma e non semplice melodizzatore di poesie, ma al tempo stesso è costretto proprio perciò a soddisfare bisogni culturali di un pubblico anonimo, di una nuova committenza che chiede al musicista di esse appunto “commossa” con meravigliosi effetti, e non di dimostrare una scienza.

Alla regola come valore insuperabile, sopravviene la nuova regola della comunicazione con un pubblico disinteressato al rispetto della ‘correttezza grammaticale’ della buona composizione. Alla qualità regolativa dello stile, dell'*istituzione armonica*⁴ si sostituisce il valore dell'espressione degli affetti. Alla corte si sostituisce il mercato. All'apprendimento canonico si sostituisce l'apprendimento mimetico: teoria e composizione si scindono sempre più.

L'attenzione dei teorici e quella, più importante, del pubblico si sposta tutta sui “mirabili effetti” evocativi o allegorici o affettivi o rappresentativi d'una composizione.⁵

Ma ciò porta la condizione del musicista in qualunque caso al rango di prestatore di servizio, allontanandolo sempre più da quella di uomo di cultura; la composizione è affare da artigiani e il giudizio diventerà sempre meno accademico, competente. Il Magnifico e i suoi familiari, come molti nobili delle corti Estense e Gonzaga, praticavano direttamente la musica; il nobile veneziano, come il borghese che frequentava i teatri a Venezia si limitano alla “professione di ascoltatore” che registra gli “effetti”, ma non il “valore tecnico” della musica.

Come reagisce Monteverdi? Da artista di levatura storica, comprende perfettamente cosa sta accadendo nel campo della sua arte e assimila ugualmente tutti gli indirizzi prevalenti. Nell'VIII libro, il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* realizza pienamente l'effetto della “commozione” di qualsiasi ascoltatore, anche il meno preparato, puntando all'espressione del contrasto di affetti in modo diretto, senza ricorso a una grammatica polifonica, alle sue regole e alle sue violazioni.

Però i testi poetici dei suoi Madrigali nei libri precedenti rivelano sempre una volontà elevata, un'idea di cultura elitaria. Petrarca è presente, ad esempio, anche nei libri VII e VIII. È poi chiaro che Monteverdi applica anche a questi testi autorevolissimi l'idea dell'autonomia del fatto musicale in proporzione sempre maggiore.

Qui ascoltiamo il madrigale *Zefiro torna e il bel tempo rimena* (VI libro, Venezia 1614), dal sonetto 310 del *Canzoniere* di Petrarca. Il VI libro rappresenta un momento particolare di Monteverdi, definito “l'Arcadia di Monteverdi” per i temi di pastorale malinconia, prevalenti in questa raccolta. Nel comporre *Zefiro torna*, Monteverdi rispetta ancora a forma del sonetto petrarchesco e si limita a esporlo musicalmente, ancora impiegando lo strumento dei madrigalismi, sebbene episodicamente apra la struttura e attribuisca a singole immagini, singoli affetti e singoli versi poetici un rilievo che apertamente forza gli equilibri del sonetto. Al contrario, in *Vago augelletto che cantando vai* (VIII libro, 1638) la struttura musicale è completamente autonoma, e il testo poetico viene del tutto smembrato e rivoluzionato da numerosissime ripetizioni. Anche un ascolto superficiale rileva quanto la disposizione di Monteverdi verso l'espressione del testo sia mutata, dal confronto fra questi due madrigali.

⁴ Questo è il titolo di uno dei più celebri trattati di composizione del '500, *Istitutioni harmoniche* di Gioseffo Zarlino (1558).

⁵ Queste idee sono tratte dal libro fondamentale di Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, Edt, 1982-1991, p. 69.

ZEFIRO TORNA

È finalmente il momento di ascoltare i due madrigali sul sonetto *Zefiro torna*, quello del ‘classico’ Marenzio, e quello di Monteverdi, che a Marenzio evidentemente guarda come a un modello.

Qui sotto viene riportato il testo petrarchesco e, nella colonna di sinistra, alcune indicazioni relative alla composizione di Monteverdi aiuteranno a seguirne lo svolgimento.

Ai lettori, ossia a coloro che non hanno presenziato al concerto, risulterà del tutto incomprensibile la sola lettura. Per rendere chiaro il discorso occorre naturalmente ascoltare il madrigale di Monteverdi tenendo sott’occhio il testo poetico e le indicazioni. Non ci si stupisca se la sola lettura non ‘passa’ nulla; ma si tenga conto che parlare di musica senza ascoltarla è come pretendere di saziare un affamato solo parlandogli del cibo, o come colmare un vuoto affettivo con una fotografia.

Francesco Petrarca - Canzoniere

Sonetto CCCX

(parallelo con 279, del 1351, "Se lamentar augelli, o verdi fronde")

1	Zefiro torna *e'l <u>bel tempo</u> rimena*	canone su ritmo puntato “ <u>bel tempo</u> ” <u>melismatico</u> ⁶ *ripetiz. omoritmica*
2	E i fiori e l’herbe sua dolce famiglia	omoritmico ⁷
3	E garrir Progne e pianger Filomena	“garrir” = imitazioni “pianger” rallentamento
4	E primavera *candida e vermiglia*	canone, più rapido *ritmo puntato dell’inizio*
5	Ridono i prati e’l ciel si rasserena	canone e ripetizioni come al verso 1
6	Giove s’abbella di mirar sua figlia	omoritmico sul ritmo puntato d’inizio
7	L’aria e l’acqua e la terra è d’amor piena	come il verso 3
8	Ogni animal d’amar si riconsiglia.	Canone come il verso 4
9	Ma per me, lasso, tornano i più gravi	solo suoni “gravi”; polifonia intrecciata versi non
10	Sospiri che dal cor profondo tragge	separati, intrecciati, per seguire gli <i>enjambements</i> .
11	Quella che al ciel se ne portò le chiavi.	Molte ripetizioni di parole.
12	E cantar augelletti e fiorir piaggie	richiama il tema del verso 1
13	E’n belle donne honesti atti e soavi	
14	Son un deserto e fere aspre e selvagge.	Più lento, aspre dissonanze di seconda, molte “ R ” ripetizioni di singole parole: il testo è reso del tutto incomprensibile: l’autonomia espressiva della musica giunge a una completa maturità, grazie al perfezionamento della sua grammatica, ora in grado di parlare con strumenti e connotazioni proprie, senza appoggiarsi alla parola.

(C. Monteverdi, *Madrigali Libro VI*, Venezia 1614)

⁶ “Melismatico” è quel procedimento per cui una sola sillaba del testo viene vocalizzata e prolungando la vocale vengono su di essa cantate più note. L’opposto si dice “sillabico”, stile frequente ad esempio nelle canzoni d’autore odierne, dove ogni sillaba corrisponde a una sola nota. Lo stile sillabico è quindi più simile al parlato, mentre lo stile sillabico è tipico di un canto stilizzato, idealizzato e quindi artisticamente più ‘alto’. Non per caso nell’opera lirica di tutti i tempi lo stile sillabico è spesso alternato ad ampi melismi, mentre nella canzone di tradizione orale e nei cantautori lo stile tende quasi sempre al sillabismo.

⁷ Omoritmico è quel procedimento in cui tutte le 5 voci procedono con lo stesso ritmo, e quindi la parola risulta perfettamente comprensibile all’ascolto.

Come in tutti i Sonetti della seconda parte dei *Rerum vulgarium fragmenta*, la parte cosiddetta "In morte di madonna Laura" che inizia con il n° 264, anche questo si divide in due parti rigorosamente contrastanti. Nella prima predomina l'immagine della primavera che rifiorisce, con tutta l'armonia degli elementi dai quali solo l'essere umano sembra essere escluso. Petrarca non pone dissonanze in questo quadro di serenità offerto del rinascere della vita, e perciò evita qualsiasi riferimento alla dura condizione dell'uomo in terra. Finite le quartine, tuttavia, le due terzine conclusive divergono decisamente e contengono il concetto principale.

Petrarca pone l'avversativa "MA" nel verso n° 9, come esatto spartiacque del testo; Monteverdi non trascura quest'elemento strutturale e significativo, e proprio in quel punto introduce una evidentissima cesura. Come tante volte nella storia della musica futura, l'avversativa "MA" produce un cambio di scenario: qui dall'immagine esteriore della gioia e dell'amore ricambiato, Petrarca scende nel proprio intimo, generando un forte contrasto e la completa dissonanza con l'immagine primaverile fin qui dominante. Monteverdi rallenta moltissimo la declamazione.

Ma quando al verso n° 12 torna fugace l'immagine esterna, anche la musica sembra riprendere subito l'andamento ritmico vivace dell'inizio, il carattere primaverile. Perché?

Per rispondere occorre ricordare che Monteverdi è uno dei primi compositori d'opera (forse 'il primo') e che ha il grande intuito del drammaturgo, questo non andrebbe mai dimenticato neppure nella valutazione di questi madrigali della maturità. Il compositore, quindi, individua immediatamente il cuore del testo nell'ultimo verso, ma per porre quest'endecasillabo nel giusto rilievo non basta creare una struttura musicale adeguata, occorre anche porla nella giusta collocazione e isolarla dal contesto precedente, sia con ampie interruzioni evidenti anche ai meno attenti, sia con contrasti di scrittura radicali.

Perciò nei due versi precedenti, allora, il discorso musicale si rasserena e ricupera in parte l'ambientazione dell'inizio, per interrompersi tuttavia improvvisamente alla fine del verso n° 13. L'ultimo endecasillabo quindi viene enfatizzato e posto in altissima evidenza, quasi come quest'ultimo minuto di musica rappresentasse un brano a sé stante.

Si tratta di uno dei grandi momenti della storia della musica: quando ben eseguita, questa sezione comunica l'impressione di uno spazio sonoro sterminato, senza limiti, in espansione continua, grazie ad artifici nel trattamento delle voci. Monteverdi scrive 5 linee melodiche ad ampi salti e arpeggi, una scrittura piuttosto complessa e poco agevole per i cantori, linee che si intrecciano senza che nessuna emerga continuativamente. L'annullamento di ogni traccia melodica, le aspre e pungenti dissonanze, l'ampliamento dello spazio sonoro e l'aumento progressivo del volume di suono delineano un quadro musicale assolutamente nuovo. In quest'ultimo minuto di musica, pur senza che si percepisca il contenuto semantico di una sola parola del testo di Petrarca, Monteverdi riesce a esprimere compiutamente il vuoto smisurato dell'esistenza terrena, il bisogno che Petrarca ripeterà incessantemente nei sonetti successivi di ricongiungersi con il proprio ideale dopo la morte, l'aspirazione all'aldilà.

Questo, a mio avviso, è il punto d'arrivo di una storia secolare del madrigale. La musica è pronta per nuove esperienze; ma il momento aureo della polifonia, toccato il suo vertice, non ha davanti a sé che un inevitabile declino.

I - FRYDERYCK CHOPIN NELLA PARIGI DELLA MONARCHIA DI LUGLIO

Chopin arriva a Parigi nel settembre del 1831; detto così sembra un crudo dato biografico non particolarmente significativo, una di quelle notiziette cronachistiche che lo storico coscienzioso sente il dovere di ricordare, e che il lettore guarda di sfuggita, senza dargli alcuna importanza. L'appassionato cultore di Chopin, o ancor più il musicista praticante, vedono poi in questi dati biografici un inutile fardello, che intralcia la pura recezione della Grande Arte, sottintendendo più o meno consapevolmente un pensiero simile: "io, modestamente, intendo la musica come Arte, Ispirazione, Elevazione, e la so comprendere grazie a una sensibilità innata; cosa mi importa del dato storico? Cosa mi 'serve' sapere che Chopin arriva a Parigi o a Sebastopoli, nel 1831 o nel 1827?". E invece questo è il classico esempio di fraintendimento radicale: non si comprende nulla, ma proprio nulla della grandissima arte di Chopin, se non lo si colloca nella Parigi in ebollizione di quel particolare momento storico. Chopin infatti non arriva per caso in quella metropoli e in quel momento, ma l'evento è la conseguenza di un gigantesco processo sociale e di una precisa scelta e volontà individuali, che spiegano moltissimo del carattere dell'uomo e della sua produzione artistica.

Nel 1830 la città della grande Rivoluzione rappresenta l'avanguardia mondiale nell'evoluzione sociale, con una borghesia mobile e attiva e con un contatto osmotico fra classi sociali, che non si riscontrano in nessun'altra metropoli europea coeva. Parigi è anche la capitale culturale d'Europa, e nello specifico campo della musica sta sempre più oscurando la centralità che Vienna aveva acquisito dai primi anni della Restaurazione.

In questo momento vivono a Parigi intellettuali e artisti provenienti da molte parti d'Europa; mentre fra i francesi spiccano letterati come Murger, Balzac e soprattutto il giovane Victor Hugo, bersaglio di critiche violentissime a causa del suo spirito combattivo e sovvertitore di ogni regola, fra i tedeschi primeggia il musicista Giacomo Meyerbeer, che per primo introduce sul palcoscenico dell'opera lirica temi di scottante argomento sociale, morale e religioso. Ancora fra i tedeschi attivi a Parigi spicca un letterato dotato di forte senso critico, spesso ironico fino al cinismo, ma sempre lucido interprete della società che lo circonda: Heinrich Heine. Nello scritto *Sulla poesia romantica* (1836), Heine indica nel 1830 la fine dell'"età goethiana" e l'inizio della "epoca democratica dell'arte"; cosa significano queste suggestive espressioni heiniane?

Per rispondere occorre una breve sintesi del momento storico. Nel 1830 era iniziata a Parigi, dopo la Seconda Rivoluzione, la cosiddetta Monarchia di luglio, il regno di Luigi Filippo, chiamato anche il re borghese o il monarca liberale. Con Luigi Filippo, nella patria della democrazia, inizia una fase di ulteriore attenuazione della distanza fra classi sociali, con un processo di accelerazione dell'ascesa borghese. Gli intellettuali e gli artisti attivi a Parigi in questo momento non appartengono nella loro maggioranza alle classi alte e nessuno parla di queste nella propria opera. È giusto quindi parlare di una forte tendenza all'affermazione dell'arte borghese nella Parigi di Luigi Filippo, sebbene questo processo sia più evidente nella letteratura che nella musica.

In questo clima sociale Chopin giunge a Parigi per stabilirvisi definitivamente. La prima lettera scritta dalla capitale francese a noi pervenuta è di un paio di mesi successiva all'arrivo: il 18/9 novembre 1831, scrivendo in polacco, Chopin racconta all'amico Norbert-Alphonse Kumelski di aver conosciuto Rossini, Cherubini, Paër, e "la jolie femme de Miecislav" nel salotto di Delphine Potocka (il compositore frequenterà regolarmente questo salotto dal 1832 e forse diverrà amante della Potocka; a lei sono dedicate diverse composizioni). La lettera prosegue: "Mi sto lanciando poco a poco nel mondo; accidenti, non ho che un ducato in tasca!" [una situazione che ricorda quella del giovane protagonista del *Père Goriot* di Balzac]. E conclude, ancora ingenuo davanti a una società che inizialmente lo ubriaca per la sua vitalità: "Qui si trovano la più grande virtù e il più grande vizio".

Pur non disponendo dei soldi che presto guadagnerà in grandi quantità, Chopin non perde tempo e cerca di frequentare i luoghi dove meglio aggiornarsi e comprendere come conquistare il nuovo mercato musicale della Parigi sopra delineata.

Diviene un assiduo frequentatore del Teatro dell'Opéra, allora il più grande teatro del mondo insieme alla Scala. In una lettera a Titus Woycechowski del 12 dicembre 1831, parla della Malibran, della Pasta, del basso Lablache, di Rubini e di altri cantanti italiani che ha ascoltato nei maggiori successi del giorno, come il *Robert le Diable* di Meyerbeer, *Il Pirata* e *La sonnambula* di Bellini, l'*Otello* di Rossini. I suoi commenti testimoniano un interesse profondo per lo stile di canto, che proprio in questi anni stava modificandosi radicalmente; Chopin sin da questo momento viene influenzato soprattutto dallo stile melodico di Bellini, pur senza trascurare Meyerbeer e i francesi.

In questi primi mesi parigini, il compositore polacco conosce anche tutti i maggiori pianisti del momento; siamo negli anni in cui sta nascendo il moderno *recital* per strumento solo, creato proprio da questi grandi virtuosi della prima generazione dell'Ottocento. Per Chopin, Kalkbrenner è superiore a Liszt, Herz, Stamaty ecc. Non si trascuri il fatto che le sue lettere di questo periodo ci indicano che tutti i pianisti di maggiore importanza erano attivi in quel momento a Parigi, a conferma che proprio lì, per le condizioni socio-economiche sopra accennate, il mercato musicale trovava la sua capitale: un successo musicale a Parigi significava la celebrità mondiale.

Il 26 febbraio 1832, presso la Salle Pleyel, Chopin tiene il suo primo concerto parigino. Già dal 1833 si manifestano però i primi sintomi della malattia; pochi anni dopo un altro grande romantico, Robert Schumann, scrivendo entusiastiche presentazioni di alcuni lavori di Chopin, grazie alla sua acuta sensibilità ravviserà in esse precisamente i segni della malattia. Non c'è spazio qui per quest'aspetto, ma basti accennare al fatto che la malattia per molti romantici rappresenta non una semplice componente biografica, ma una vera e propria categoria estetica; e per uscire da questa situazione artistico-esistenziale occorre attendere parecchi decenni, quando negli anni '80 il grande Nietzsche saprà affermare a chiare parole che la malattia 'non' è un valore artistico, ma semmai un elemento negativo. Ma Nietzsche scrive cinquant'anni dopo, quando in Europa (e in particolare in Germania) è cambiato tutto.

Nel gennaio 1833 Chopin scrive un'altra lettera a Dominique Dzeiwanowski (allora di passaggio a Berlino) che ci permette di aprire un'ulteriore finestra sulla Parigi di Luigi Filippo: "Mi trovo introdotto nel gran mondo, in mezzo ad ambasciatori, principi, ministri, non so per quale miracolo, perché non ho fatto nulla per spingermici. Ma è per me necessario comparirvi, poiché, te lo dico, è di là che viene il buon gusto. Tu sei subito in possesso di un grande talento se sei stato ascoltato dall'Ambasciatori di Inghilterra o da quelli d'Austria. Tu suoni meglio se la principessa di Vaudemont, o l'ultima dei Montmorency t'ha protetto". E quella borghesia rampante dov'è finita? Si direbbe una contraddizione con il quadro sociale prima delineato; ma bisogna sapere che le famiglie nominate, e in particolare i Montmorency che avevano subito la rivoluzione francese e per questo l'ultima sua rappresentante era tenuta in considerazione quasi di religiosa reliquia dalla cerchia di Luigi Filippo. Questa nobiltà pre-rivoluzionaria perciò rappresentava piuttosto quello strato di società che univa la vecchia aristocrazia con la Monarchia liberale.

Inoltre, in questa lettera Chopin ci fa conoscere un altro lato del carattere che nella sua musica non sembra trovare espressione: l'ironia e ancor meglio l'autoironia. E sotto il tono serio si deve cogliere appunto un velato distacco ironico proprio da quella società formale e manierata, che non deve nascondere la realtà, una realtà che nel concreto stava andando per gli artisti in direzione esattamente opposta. La stessa lettera infatti prosegue con molto più serio realismo parlando del contesto intellettuale e artistico, e ci fa capire che la vera ragione della 'carriera' fulminante di Chopin a Parigi avesse ragioni puramente artistiche e per nulla, o almeno solo in piccola parte, sociali-politiche. Chopin confessa infatti con orgoglio "Godò dell'amicizia e della

stima degli artisti”, mentre riceve molte dediche e molti allievi del locale *Conservatoire* chiedono di ricevere da lui lezioni.

È in questo momento che il pubblico inizia a scorgere in Chopin alcune analogie con i contemporanei; da una parte con Bellini nella cura della melodia e degli abbellimenti melodici, dall'altra con il pianista-compositore John Field. Field, strano personaggio incapace di gestire la sua momentanea notorietà e per questo finito piuttosto male, è uno dei maggiori artefici di un genere strettamente pianistico, che trova grande sviluppo in questi anni del primo romanticismo musicale: il genere del Notturmo. I *Notturmi* di Field mostrano già uno studio sul timbro e le risonanze del pianoforte, che apertamente preludono ai molto più noti *Notturmi* chopiniani. Il pianoforte moderno nasce proprio in questi anni, grazie soprattutto a quei grandi virtuosi come Franz Liszt, che necessitano di uno strumento più versatile per i loro *recital*. Il Notturmo pianistico è una conseguenza del nuovo strumento, del quale mette in luce alcune principali qualità: in primo luogo la possibilità di creare amplissime risonanze negli accompagnamenti, con quegli effetti di pienezza e dolcezza al tempo stesso, per i quali Chopin diviene il paradigma; ma in secondo luogo questi profondi scenari sonori permettono una cantabilità prolungata e piena che fin'ora era stata solo intravista da Beethoven e Schubert. Solo con questo nuovo timbro strumentale si è resa possibile la trasposizione dello stile di canto belliniano sul pianoforte.

All'inizio di dicembre 1836 Chopin scrive alla famiglia di aver conosciuto George Sand, la scrittrice impegnata socialmente e sostenitrice di una forma di proto-femminismo: “ho conosciuto una grande celebrità; madame Dudevant, conosciuta sotto il nome di George Sand; ma il suo viso non è simpatico e non mi è piaciuta del tutto. Ella ha qualcosa che mi allontana [...]”. Presto diverranno amanti, e anche in questo caso il dato non è semplice biografia, ma avrà una forte ricaduta sull'attività creativa.

Un anno dopo, nel 1837, la malattia si aggrava, come scrive Marie D'Agoult, compagna di Liszt, alla Sand: “Chopin tossisce con una grazia infinita” (26 marzo '37); “Chopin è l'uomo irresistibile; da lui non c'è che una tosse permanente” (8 aprile '37): e ancora quella ironia che aggredisce e distanzia anche le cose più gravi, e proprio nella cerchia di quei romantici appassionati che un vieto luogo comune odierno vede come grandi sentimentali sempre piagnucolosi e autocommiseranti! Anche Chopin prenderà a parlare della sua malattia con lo stesso ironico distacco; si direbbe che tutta la cerchia provi così ad allontanare il male, o a fare sfoggio di una moda, di un atteggiamento preso per posa. Tuttavia quest'atteggiamento ci sembra oggi forzato e ricercato, poiché la produzione artistica che tutti quei personaggi ci hanno lasciato relega l'ironia ad un livello minimo, nulla di paragonabile all'ironia di Mozart, di Schumann, del tardo Verdi.

E molto meno ironico, infatti, Mendelssohn scrive, dopo aver conosciuto Chopin a Londra nel settembre 1837: “Egli, sembra, soffre molto”.

Il 1838 porta un'altra novità nella cerchia delle conoscenze di Chopin; sempre alta società, ma chiaramente schierata per il progressismo e il liberalismo, quando non l'estremismo ostentato. In quell'anno infatti frequenta le grandi esuli italiane impegnate politicamente ‘a sinistra’, come la contessa Cristina di Belgioioso e la Marliani, certamente su sollecitazione della Sand. Siamo nel periodo più acceso dei saint-simoniani (Saint-Simon è stato visto come un acceso predicatore proto-socialista, più impegnato e più coraggioso per certi aspetti, ma per altri versi avvicicabile a Mazzini) e delle prime evidenti manifestazioni di emancipazione femminile. Siamo nel periodo delle prime grandi rivendicazioni delle minoranze, quei difficili processi sociali che vedono in prima linea letterati come Hugo e Balzac. E tutti questi fenomeni erano a Parigi enormemente amplificati e trovavano grandi casse di risonanza; coloro che vi erano all'interno sentivano di avere grande peso nella storia non solo di Francia e sapevano di rappresentare un modello a cui tutta Europa guardava.

Il polacco Chopin, in un momento in cui iniziano le rivendicazioni autonomistiche di tutte quelle che saranno le grandi nazioni, ha già la via segnata; e quei circoli parigini inevitabilmente

dovettero vedere in lui un compagno di strada (la Polonia esternerà chiaramente le sue tendenze autonomistiche solo a inizio anni '60, ma già negli anni '30 sull'onda delle idee della Giovane Europa, dovettero nascere anche là le prime idee libertarie). In questo quadro si situa anche il ruolo dell'Italia, che Heine e Sand mitizzano come patria di un popolo oppresso e bisognoso dell'aiuto e del sostegno morale degli intellettuali europei progressisti. Sono gli anni in cui Mazzini, esule, lascia l'Italia.

La purissima musica di Chopin, a lungo considerata la quintessenza della "musica assoluta", nasce in questo contesto in ebollizione, in cui ogni notizia, ogni ideale, ogni discussione costituiva una professione di fede e richiedeva una presa di posizione. Anche la sua musica, oggi con grave fraintendimento storico considerata la più "assoluta", la più svincolata da ogni compromissione con il basso materialismo della vita reale, non può essere del tutto compresa senza questa contestualizzazione, sebbene in essa i concreti riferimenti alla realtà politica siano trasfigurati e sublimati.

II – L'ESECUZIONE DELLA MUSICA DI CHOPIN: ATTUALIZZAZIONE O STORICIZZAZIONE?

Questo paragrafo può forse risultare poco interessante, forse anche noioso per alcuni lettori, ma tratta un problema, quello dell'interpretazione della musica chopiniana, che non dovrebbe essere ridotto a semplice pratica professionale. L'interpretazione, il lavoro dell'interprete di musica del passato e del presente, è infatti il principale oggetto di giudizio sul quale tutti gli ascoltatori, esperti e meno esperti, sono chiamati a decidere, come 'classe portatrice del gusto' e soprattutto come 'finanziatori' del mercato musicale.

Si perdoni una piccola parentesi; i frequentatori dei concerti di musica cosiddetta 'classica' (definizione tristissima, limitante e oggi completamente superata, ma ancora impiegata nel commercio musicale) sono andati aumentando nei decenni, nonostante i continui allarmi di calo radicale. Nelle grandi città le percentuali sono costantemente in ascesa. Tuttavia è calata negli ultimi decenni la capacità di autonomo giudizio, o il coraggio di manifestarlo. Oggi tutti gli uditori del concerto classico, indipendentemente dalle impressioni ricevute, applaudono alla fine di un'esecuzione. Ma non è sempre stato così; anzi la storia racconta come nell'Ottocento accadesse addirittura che il pubblico zittisse i musicisti e pretendesse la restituzione dei soldi del biglietto. Non bastano certo due righe stampate o due conferenze sgangherate, ma chissà che anche oggi non sia possibile fornire alcuni elementi agli ascoltatori per esprimere giudizi più fondati. Chissà, forse in un futuro ideale potremo recuperare quel coraggio di non applaudire, di manifestare la noia, quando non la disapprovazione per un'interpretazione sbagliata o per un'esecuzione dilettantesca. Forse anche il livello delle esecuzioni, chissà? ne trarrà giovamento, per risollevarsi e porre termine allo spreco di tempo e soldi pubblici, malamente gettati per concerti e festival di scarsissima levatura, a cui però tutti andiamo e senza discernimento applaudiamo anche quando siamo colmi di noia!

Proponiamo, semplificando molto, due grandi modelli di esecuzione chopiniana: uno liberissimo e accesa e appassionato, uno contenuto e rigoroso che definiremmo 'classico' (ricordo che uno dei più triti luoghi comuni della vecchia manualistica definisce Chopin "il classico del Romanticismo", ma l'interpretazione di questo enigma mi sembra eccedere i limiti dell'umana ragione!).

Queste due opzioni hanno un elemento che le accomuna: sono sbagliate entrambe.

Anticipo che non esiste 'una' interpretazione 'esatta', 'autentica', che esclude tutte le altre; esiste solo la possibilità di fare alcune scelte e di motivarle con qualcosa di più che il semplice istinto. A meno di non credere che la musica di Chopin sia puro istinto e che non rappresenti nulla nella storia della cultura; ma se così fosse non si comprenderebbe cosa la differenzerebbe dalla musica da discoteca o dalla musica della pubblicità delle patatine.

Iniziamo dunque ripercorrendo quei pochi accenni che alludono a come Chopin stesso intendeva l'interpretazione musicale, a come lui stesso insegnava le sue composizioni agli allievi. Siamo tutti consapevoli che la 'volontà dell'autore' non è un criterio attuale; nell'odierna età del "conflitto delle interpretazioni", nell'età della post-fenomenologia, nessun uomo che abbia un minimo di cultura può accontentarsi dell'idea che l'unica interpretazione 'corretta' di un'opera d'arte sia quella immaginata dall'autore. Una vera opera d'arte contiene molte vite e molte interpretazioni, anche molto al di là di ciò che l'autore ha inteso volontariamente; questo assioma accomuna tutte le grandi correnti dell'estetica contemporanea, dai post-hegeliani a Heidegger, da Gadamer a Ricoeur; voler negare questo principio significa semplicemente superficialità, ignoranza, anacronismo e soprattutto una grande arroganza individualistica.

E tuttavia ciò non significa che il processo interpretativo poggia sul nulla; il primo passo è proprio la ricostruzione del contesto storico. E per farlo occorre padroneggiare tutte le fonti che rimandano alle idee interpretative di Chopin stesso.

Sono giunte a noi alcune copie degli spartiti delle proprie composizioni, che Chopin usava per l'insegnamento; da esse apprendiamo che abitualmente egli variava le melodie, aggiungeva abbellimenti, cambiava le fioriture melodiche o ne aggiungeva *ex novo*, e tutto ciò anche dopo che il brano era stato pubblicato (si vedano qui sotto gli esempi musicali n° 1 e n° 2).

Altro elemento che la storia tramanda, ci proviene dai resoconti delle prime esecuzioni di musica chopiniana, tenute già negli anni '30 da grandi pianisti come Liszt o Thalberg: questi resoconti testimoniano come fosse prassi comune, per nulla avversata dall'autore, il raddoppio in ottave nelle ripetizioni per ottenere maggiore enfasi (cosa che evidentemente non accadeva nelle poche esecuzioni testimoniate di musica di Schumann) o addirittura modifiche nell'armonizzazione, soprattutto nei brani in grande forme e in particolare nei passaggi in *fortissimo*.

Tutto ciò oggi sembra assurdo, improponibile, inaccettabile; uno studente di conservatorio provi a fare qualcosa del genere ad un esame e avrà la certezza della bocciatura (e con ragione!). Ma allora perché nell'età del grande concertismo romantico si accettavano cose che oggi sembrano deviazioni contro la 'volontà dell'autore'? La risposta risiede esattamente in quel contesto socio-culturale che ho descritto sopra. Chopin, pur nella sua fortissima individualità, è pur sempre inserito nel sistema del nascente concertismo borghese, nel nuovo mercato pubblico della musica. Tutti quegli elementi d'esecuzione (variazione estemporanea, enfattizzazione e improvvisazione ornamentale ecc.) sono esattamente in sintonia con le attese di quel nuovo uditorio, che giudicava di solito i "giovani leoni", come venivano chiamati i primi pianisti da *recital*, sia per la loro tecnica, sia per la loro capacità compositiva, sia infine per la loro fantasia improvvisatoria. Ogni esecuzione era storia a sé, non pura ripetizione di un 'opera d'arte', tanto migliore quanto più fedele a una presunta 'volontà dell'autore', a un 'tipo ideale'.

Se Chopin avesse voluto che tutto fosse suonato sempre esattamente come lui pensava, semplicemente lo avrebbe scritto, e non avrebbe poi chiesto ai propri allievi di variare alcuni passaggi. Per esempio Rossini nel 1829, quando volle che i cantanti non introducessero minime varianti, nel *Guglielmo Tell* scrisse per esteso tutte le fioriture, prevedendo ogni possibili libertà esecutiva. Perché Chopin non avrebbe potuto fare lo stesso? Semplicemente perché lo stesso sistema culturale non lo richiedeva, anzi richiedeva proprio una maggiore libertà estemporanea.

Oggi le cose sono completamente rovesciate. Ma occorre porsi il problema: il testo di Chopin è ormai storia, non possiamo né togliere, né aggiungere, né modificare neppure una nota. Su questo non c'è discussione.

Ma siamo consapevoli che agendo così, agiamo da uomini del 2000, e compiamo una attualizzazione dell'opera di Chopin; ossia non la eseguiamo più secondo l'orizzonte di attesa del pubblico del 1830, ma secondo le abitudini di fedeltà al testo d'autore tipicamente novecentesche. Non si pone affatto in discussione questa attualizzazione; ma occorre rendersene consapevoli, non eseguire 'ciò che è scritto' solo perché lo dice un maestro, ma comprenderne le ragioni storiche. E una volta consapevoli di questo, passare alla domanda: occorre attualizzare

anche gli altri elementi di esecuzione? Occorre che per le dinamiche (il volume di suono, il *piano* e il *forte*) agiamo da uomini del 2000 o recuperiamo l'idea del 1830? Occorre che in merito al problema della libertà ritmica applichiamo le nostre moderne categorie, determinate dal ritmo rigido e implacabile delle macchine, o che recuperiamo il metro virtuale elasticissimo che sappiamo fosse prediletto da Chopin?

Per rispondere a queste domande, ancora una volta, non basta l'istinto; se vogliamo fare della musica una componente della storia della cultura, e non un semplice solletico al timpano, occorre una maggiore riflessione.

Abbiamo eliminato ogni variazione di note, per attualizzare Chopin; l'esecutore odierno non si permette di variare la scrittura di Chopin come faceva Liszt o come lo stesso Chopin chiedeva ai suoi allievi. Ora dovremmo attualizzarlo anche nelle altre scelte: nelle dinamiche e nella conduzione del ritmo.

LE DINAMICHE NELL'INTERPRETAZIONE DI CHOPIN

(*pianissimo, piano, mezzo-forte, forte, fortissimo, più che fortissimo; crescendo e diminuendo*)

I maestri di pianoforte insegnano che Chopin era debole e malato, quindi non poteva suonare *forte* o *fortissimo*. Allora, dicono, anche oggi il pianista non dovrebbe raggiungere in Chopin lo stesso volume sonoro del "leone" Liszt. Ma come! Prima abbiamo detto di non tenere conto delle volontà di Chopin in merito alle variazioni di note, ma ora dovremmo tener conto della sua oggettiva impossibilità di suonare fortissimo? Insomma prima attualizziamo, e ora storicizziamo? Che la scelta sia unica: o eseguiamo esattamente come Chopin, variando le note e le armonie come lui voleva, e quindi non andando oltre il *mezzo-forte*; oppure eseguiamo indipendentemente dalle condizioni dell'origine, senza variare alcuna nota, ma sfruttando tutta la dinamica del pianoforte. Ed ecco, infatti, che i migliori esecutori utilizzano *pianissimo* mozzafiato e *più che fortissimo* da far tremare le sedie anche in Chopin, con esiti altissimi (Brendel, Zimmermann, Pogorelich ecc.).

Procediamo nell'indagine delle testimonianze storiche.

Dalle testimonianze della sua allieva Emile von Gretsck, sappiamo che Chopin non apprezzava i nuovi e sontuosi pianoforti Erard, che permettevano una gamma dinamica enorme dal *pianissimo* al *più che fortissimo* (*fff*); il compositore diceva che era addirittura "pericoloso lavorare su strumenti dal suono tanto bello e pronto", che "rovinavano il tocco" poiché, accarezzati o percossi, il suono era sempre sontuoso e pieno, ma più macchinale che umano. Chopin preferiva invece i pianoforti Pleyel, dal suono più debole e capaci di una più limitata gamma sonora e dinamica. Eppure uno dei massimi studiosi e interpreti del pianoforte romantico, Charles Rosen (*La generazione romantica*, Milano, Adelphi, 1997) sottolinea tuttavia più volte come soprattutto nelle grandi forme la musica di Chopin richieda necessariamente anche i più estremi *fortissimo*, e come anche sui moderni pianoforti sia non solo concesso ma addirittura necessario l'impiego di tutte le loro potenzialità dinamiche, fino agli estremi del *pianissimo* impercettibile e del *più che fortissimo* (questo, sottinteso, nelle sale da concerto costruite per questa precisa pratica professionale, non certo per i concerti estivi all'aperto, dai quali coerentemente andrebbe eliminato circa il 95-99 % del repertorio strumentale 'classico').

Insomma, dobbiamo oggi suonare Chopin secondo le concrete possibilità degli strumenti moderni e secondo le abitudini d'ascolto odierne, oppure dobbiamo cercare di ricreare esclusivamente quello che lui poteva immaginare con le limitate possibilità degli strumenti di cui disponeva?

Non c'è 'una' risposta giusta e una sbagliata; la scelta è anzitutto dell'interprete (la parola stesso lo dimostra). Ma questi non è libero di scegliere a istinto. La proposta dominante è quella di fare una scelta estetica e poi subordinare i singoli problemi di interpretazione a questa scelta di fondo. Intendiamo la musica come un genere storico, che attraverso le epoche e in ognuna di esse vive una nuova vita, per cui l' "opera immortale" è la somma di queste vite mortali legate al tempo

della storia? Oppure intendiamo l' "opera" come il parto di un genio slegato dalla storia e degli altri poveri esseri umani, che non giungeranno mai alla sua altezza e potranno in eterno limitarsi a contemplarla? In questo caso l'opera è fuori dalla storia umana e non possiamo toccare nulla di essa, ma semplicemente mirare alla massima fedeltà nel ricostruire come poteva suonare nella testa dell'autore.

Se seguissi la seconda ipotesi, dovrei suonare *tutto* Chopin usando solo dinamiche limitate, dal *piano* al *forte*, ed eliminare tutte le sonorità estreme che il moderno pianoforte mi permette. E così sarei forse più 'fedele' all'idea dell'autore? Ma questa presunta 'fedeltà', a rigore, mi dovrebbe obbligare ad apportare varianti alla melodia, a introdurre cadenze, abbellimenti, ornamentazioni e fioriture nuove, raddoppi ecc. per i motivi già prima indicati. Allora dovrei suonare cose del genere:

The image displays a musical score for the first five measures of Chopin's Nocturne Op. 72/1. It is written in G major and 3/4 time, marked 'Andante'. The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The first system shows the original notation with a dynamic marking of *p molto legato*. The second system is labeled '[variazione]' and shows a variation with dynamics *ff* and *p*. The third system is marked with an asterisk and shows a variation with dynamics *mf*, *p*, and *ppp*. The fourth system is marked with an asterisk and 'oppure' and shows another variation with dynamics *mf*, *f*, *ff*, and *p*. The variations include various ornaments, trills, and dynamic changes.

Esempio musicale n° 1: prime 5 battute del Notturmo op. 72/1 (1827); seguono ipotesi variative

Lento

The image displays four systems of musical notation for a piano piece, likely Chopin's Mazurka op. 68/2. The notation is in 3/4 time and consists of a treble and bass clef system. The first system is marked 'Lento' and 'p'. The second system begins at measure 6, marked 'f', and includes a '6' fingering. The third system begins at measure 11, marked 'ff', and includes a '10' fingering. The fourth system begins at measure 14, marked 'mf', and includes '6' and '3' fingerings. Dynamic markings include 'p', 'f', 'ff', 'mf', and 'pp'. Performance instructions include slurs, accents, and a 'v' marking at the end of the second system.

Esempio musicale n° 2: Mazurca op. 68/2, con ipotesi variative

Anche per chi non sa leggere la musica, la differenza salta agli occhi; provi chi vuole a farsi eseguire da un amico pianista gli originali chopiniani e le varianti che propongo (che, lo so bene, gridano vendetta). Tutto suona talmente falso, fuori luogo, che non si può trattenere il fastidio. Ma allora perché dovrei eseguire le dinamiche secondo la 'volontà d'autore', quando questa stessa presunta 'volontà' se applicata alle varianti di note risulta tanto efferata? La risposta è semplice: l'opera d'arte non è limitata alle volontà dell'autore, ma vive attraverso la storia e ogni epoca la rende attuale mediante l'interpretazione. E questo processo ermeneutico prende spunto ovviamente dal documento, ma è poi un'attività di critica storica. Nell'età attuale, dopo i grandissimi sviluppi dell'estetica novecentesca, il musicista non dovrebbe rifiutare queste riflessioni, pretendendo poi di appartenere al mondo della cultura, con il quale tuttavia non sa

dialogare. Per una conferma di quanto vengo affermando, inviterei alla lettura del recentissimo volume postumo di riflessioni di Luciano Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane* (Einaudi, Torino, 2006), dal quale chiunque può comprendere come oggi al musicista sia assolutamente necessario un maggior radicamento nelle grandi correnti culturali; nel caso dell'artista italiano contemporaneo, come mostra implicitamente Berio, il grande punto di riferimento rimane ancora Umberto Eco.

Dopo questa digressione torniamo al problema principale: la scelta di campo che deve orientare una interpretazione coerente. E passiamo alla questione della conduzione del ritmo

LA CONDUZIONE DEL RITMO IN CHOPIN

Anche per l'interpretazione del ritmo chopiniano valgono gli stessi principi: Chopin gradiva la massima libertà ritmica, come sappiamo da molte testimonianze, non solo per il suo tipico *rubato* (il termine indica un lieve indugio su poche note, subito riprendendo il tempo), ma anche più radicalmente per l'impostazione stessa del tempo. Hector Berlioz non lo sopportava, dicendo che Chopin alterava tanto la conduzione ritmica semplicemente perché "non era in grado di suonare a tempo". È probabile che Berlioz, paradossalmente, avesse ragione. Anche Schumann, pur ammirando Chopin come compositore, nel 1836 rilevò con un certo disagio un eccesso di libertà ritmica nel suo modo di eseguire (Schumann ascoltò Chopin nei suoi brani più ambiziosi, fra cui le due prime *Ballate*; per inciso, non ci sorprende che Schumann rilevasse sostanziali differenze fra l'esecuzione e la versione stampata). Ciò che urtava irresistibilmente i contemporanei era certamente l'eccesso di esternazione interiore nel modo di suonare di Chopin, quello che oggi tristemente chiamiamo 'sentimento'. Alla grandissima maggioranza dei compositori, oggi come nel Romanticismo o in ogni altra epoca, il termine 'sentimento' risulta completamente estraneo: la composizione è pensiero, calcolo, architettura e la parte sentimentale rientra in quella sfera che l'uomo pone in tutte le sue attività, che è sì fondamentale, ma fa parte delle singole personalità e non è oggetto di comunicazione. L'obiettivo della musica, nelle parole dei compositori, non è l'espressione di sentimenti se non in rarissimi casi (Beethoven in una sola sinfonia, Schumann mai, Brahms non sa neppure cosa significhi). Il filosofo Nietzsche arriva a denigrare e detestare come 'malattia' e degenerazione dell'arte proprio questo eccesso, e lo stesso dicono più o meno tutti i commentatori e teorici dal medioevo ai giorni nostri.

Potremmo radicalizzare così: nella storia della musica vista dai musicisti il 'sentimento' è una presenza marginale e intermittente. Nella storia della ricezione il 'sentimento' è assente fino alla fine del 700, quando diviene per pochi decenni l'obiettivo di alcuni compositori; scompare di nuovo nelle parole dei musicisti già alla metà dell'800, con il riflusso neoclassico, ma rimane nella ricezione come colonna centrale fino ad oggi, e sembra ormai impossibile estirpare il pregiudizio limitante, che devia quasi sempre dalla comprensione degli obiettivi dei musicisti. Nessun pianista suona 'in preda al sentimento'; nessun compositore compone 'sentimentalmente'; nessun teorico ha mai analizzato il 'sentimento' espresso in una composizione.

Per tornare alla questione del tempo: la tenuta rigorosa è piuttosto frutto di una cultura neoclassica che si sviluppa nell'età di Brahms e che fra i pianisti trova massimo esempio in Clara Schumann. Eduard Hanslick, grande critico e teorico musicale di metà 800, rilevò in Clara, nel 1858, una "rigorosa tenuta del tempo", la "stretta conformità alla misura"; e dato che Clara fu con Liszt una delle maggiori esecutrici di Chopin, certo il suo stile dovette fare scuola. Opposta era l'idea di Hans von Bülow, primo marito della figlia primogenita di Liszt, Cosima. Per lui la libertà della conduzione ritmica era criterio guida per l'esecuzione di tutti i repertori. Possediamo una trascrizione di come Bülow eseguiva un passo del secondo tempo della *Nona Sinfonia* di Beethoven, certo più classico e perciò eseguito più rigorosamente di Chopin; questa trascrizione dovuta al collega direttore d'orchestra Felix Weingartner non richiede altri commenti:

Esempio musicale n° 3: L. van Beethoven, Sinfonia n° 9, op. 125 in re minore, II movimento

Se questo accadeva nell'esecuzione del 'classico' Beethoven, chissà come andavano le cose con il 'sentimentale' Chopin! Anche in questo caso, quindi, le testimonianze della 'volontà d'autore' devono essere conosciute, ma poi criticamente vagliate perché il processo storico impone una attualizzazione.

Allora: se optiamo per non variare alcuna nota, andando perciò *contro* le abitudini dell'autore, la scelta deve essere anzitutto coerente, e coinvolgere anche l'uso di dinamiche estreme e la conduzione di un ritmo più regolare. Se optiamo per una esecuzione più vicina alle testimonianze d'autore (ma questa presunta 'fedeltà' è in contraddizione con tutti i principi dell'estetica contemporanea), allora ammetteremo sonorità ridotte e grande libertà ritmica, ma in questo caso il pianista deve essere capace ad improvvisare e introdurre ad ogni esecuzione nuove e fantasiose varianti. Ma quanti pianisti oggi lo saprebbero fare, anche fra i grandi professionisti?

In conclusione: si possono qui indicare alcuni esempi di esecuzione attuale, in linea con le nuove estetiche; si tratta di vere e proprie interpretazioni nel senso filosofico del termine, scelte coerenti non di semplici musicanti, ma di veri e propri uomini di cultura. Si ascoltino le ultime esecuzioni chopiniane di Maurizio Pollini e di Alfred Brendel per averne gli esempi più alti. D'altra parte ci sono esecuzioni che invece conservano il fascino della storia, esecuzioni di pianisti che hanno studiato con gli ultimi eredi diretti di quei grandi romantici come Chopin, Liszt e Schumann. Per questa seconda posizione consiglieri le incisioni di Arthur Rubinstein e in parte di Vladimir Horowitz. Ma su Horowitz, forse il più grande pianista del '900, il discorso sarebbe molto più complesso e qui manca lo spazio per una articolata discussione.

È chiaro che non intendo in due parole fare una graduatoria: tutti i pianisti di quel calibro hanno una personalità e una levatura altissima; si tratta di atteggiamenti e convinzioni diverse, ma tutte supportate da una riflessione individuale o da un sistema contestuale, che attribuiscono loro un valore di paradigmi storici.

La contraddizione e l'arrogante ignoranza dei documenti storici, esibita con orgoglio da molti pianisti, è qui talmente evidente che dovrebbe essere chiaro come la questione necessiti di una considerazione molto più attenta e cauta.

- 1) posso scegliere di leggere il testo scritto come una traccia, e allora lo *devo* eseguire come una realizzazione moderna e odierna, devo pensare all'oggi proiettato sul testo, che allora diviene un elemento in divenire storico, un eterno presente, una traccia che va sempre attualizzata. Allora la eseguirò secondo i criteri estetici dell'oggi: fedeltà al dettato melodico, di cui non toccherò una virgola e non aggiungerò ornamentazioni, ma nelle dinamiche potrò applicare tutte le potenzialità del pianoforte (e delle abitudini) moderno e nel ritmo non mi potrò permettere eccessi, dopo un secolo di rigore esecutivo e di nuova musica;

- 2) posso scegliere il 'testo' come extra-storico, come una creazione eterna, secondo una vecchia idea della filosofia di Schelling; dal momento in cui Chopin l'ha creata secondo le sue idee l'opera sarebbe allora ferma nella storia e non sarebbe passibile di alcun processo di attualizzazione. L'interprete che consapevolmente creda in questa seconda opzione applicherà i criteri estetici di Chopin stesso: gamma dinamica limitata, grande libertà ritmica, anche istintiva e improvvisata senza troppo pensiero, ma anche impiego di varianti e ornamentazioni estemporanee, che cambieranno di esecuzione in esecuzione.

Personalmente preferirei la prima opzione, non tanto per un presunto storicismo tardo-hegeliano, quanto perché la storia della interpretazione nel '900 ha affermato più questa posizione che l'altra. E tuttavia neppure la seconda scelta sarebbe 'errata', ma si richiederebbe consapevolezza e coerenza, non semplice impressionismo e improvvisazione acritica. Ma soprattutto: quanti pianisti odierni sarebbero capaci di improvvisare in stile chopiniano e di variare il dettato musicale senza snaturare il discorso di Chopin? E quanti ne avrebbero il coraggio?

In conclusione: la 'fedeltà al testo' è un'utopia, come sapevano benissimo i pianisti delle generazioni precedenti fino a inizio '900. In reazione a un eccesso di sentimentalismo impressionista il '900 ha sviluppato il concetto di aderenza a ciò che è scritto; ma ciò che è scritto non esaurisce le 'volontà' dell'autore in modo uguale in tutte le epoche. E in Chopin la questione diviene estremamente difficile da risolvere. La scelta deve quindi orientarsi non su presunta 'fedeltà', ma su un criterio di ampio raggio culturale, che qui ho tentato di accennare per sommi capi.

DON GIOVANNI DAL DRAMMA GIOSO ALL'OPERA ROMANTICA

Don Giovanni è uno dei grandi miti della cultura occidentale moderna, speculare e complementare a quello di Faust. Non è un caso quindi che le maggiori realizzazioni artistiche di questi miti nascano quasi contemporaneamente negli anni di incubazione romanticismo: il primo *Faust* di Johann Wolfgang Goethe, scritto fra il 1772 e il 1808, e il *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart. Il compositore inizia a lavorare su questo soggetto nel marzo del 1787, a Vienna, a fianco del librettista Lorenzo Da Ponte. Si potrebbero avanzare ipotesi sul motivo di questa scelta; una fantasiosa e affascinante dice che, provenendo la commissione dal teatro di Praga, Da Ponte e Mozart abbiano scelto la storia già nota ai pubblici di tutt'Europa perché contiene un'analogia con la leggenda praghese del Golem. Questa leggenda narra di come il rabbino del ghetto di Praga avesse creato una statua, il Golem appunto, a presidio del ghetto stesso. Ma la statua inanimata avrebbe preso vita e, sfuggita al controllo del rabbino, sarebbe andata seminando terrore. La statua che prende vita e viene a trascinare il dannato all'inferno è, come tutti sanno, il grande colpo di scena che chiude l'opera di Mozart; ma naturalmente non si può affermare che quest'analogia sia una scelta consapevole, non possiamo uscire dal campo dell'ipotesi, anche perché Mozart e Da Ponte non hanno prodotto un epistolario, non hanno lasciato lettere a testimonianza della loro collaborazione, che avrebbero potuto dirci qualcosa.

C'è però un dato storico certo, che aiuta a individuare alcuni dei motivi che hanno portato alla scelta del soggetto: il 5 febbraio 1787 al Teatro San Moisè di Venezia era andato in scena l'atto unico *Don Giovanni ossia il convitato di pietra*, "capriccio drammatico" di Giovanni Bertati con musica di Giuseppe Gazzaniga. Da Ponte, veneto anch'egli, deve aver portato a Vienna lo spartito di quest'opera, e certamente guardò al libretto del predecessore, poiché nella scena finale dominata dalla statua del Commendatore si possono trovare ampie parti assai simili al libretto di Bertati e addirittura interi versi copiati, con un plagio che oggi porterebbe dritto in tribunale. Questo tuttavia non deve minimamente sminuire il valore del dramma costruito con grande precisione dal librettista, certamente in stretta collaborazione con il compositore.

Dunque a marzo, solo un mese dopo l'andata in scena dell'opera di Bertati e Gazzaniga, Mozart e Da Ponte iniziano il lavoro; in giugno muore il padre di Mozart, Leopold, e il lavoro sull'opera subisce un'interruzione. Solo a ottobre la composizione viene ripresa, e il 29 ottobre a Praga si giunge alla prima rappresentazione. La storia della creazione non finisce qui, tuttavia, perché il 7 maggio 1788 il teatro di corte di Vienna mette in scena nuovamente il *Don Giovanni*, e per l'occasione Mozart modifica spesso radicalmente l'opera.

Questi pochi dati anagrafici, non sono tuttavia così importanti quanto altri dati storici contestuali. Anche le recenti biografie di Mozart individuano una delle sue maggiori qualità nella capacità di sintesi, di cogliere e riplasmare nella propria composizione tutto ciò che la storia e la contemporaneità offriva. Il Mozart operista, esalta questo fenomeno: le sue opere italiane e soprattutto la trilogia di Da Ponte (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*) mostrano una profondissima conoscenza dei maggiori filoni dell'opera contemporanea: il teatro musicale comico di tradizione post-goldoniana, l'opera seria metastasiana, la cosiddetta 'opera riformata' di Christoph Gluck.

Certo, oggi non risulta agevole né per lo storico né, tanto meno, per l'ascoltatore ricostruire quell'ambiente così ricco di generi operistici vivi e noti al pubblico, poiché le opere di quel momento sono solo in minima parte registrate in disco e spesso non sono accessibili neppure le partiture. Questo fenomeno deriva dal fatto che la storiografia ha creato immagine di Mozart come il creatore mitico di una età moderna della musica, un dio generatore che dal nulla produce con atto individuale un nuovo mondo artistico, dal quale sorge la modernità.

Questo gravissimo errore di prospettiva deriva dalla scarsa conoscenza di ciò che nell'opera era avvenuto fino ad allora, e che in larghissima parte stava ancora accadendo negli anni ottanta del XVIII secolo.

Gli storici (Reinhard Strohm per tutti) e alcuni grandi interpreti attuali (nominiamo solo Rinaldo Alessandrini) hanno ormai da decenni riportato in vita molta parte del teatro musicale che va da Vivaldi a Paisiello; eppure larghissima parte dei musicisti e quasi tutto il pubblico non conosce che in minima parte questo ricchissimo repertorio, che invece ha un suo assoluto valore e permette di collocare più esattamente il teatro mozartiano e la sua posizione di sintesi storica.

Mozart quasi mai è un innovatore; piuttosto è un grande convettore di tutto ciò che veniva apprendendo nella sua vita artistica, intensissima di incontri. La sua unicità deriva soprattutto dalla strabiliante capacità di sintesi di tutto ciò che gli arriva dalla storia e dalla contemporaneità. Sintesi che non lascia segni di forzature, ma armonizza tutto creando un'unità organica, che sarà di modello classico per il teatro di Rossini, di Verdi e di molti altri.

Da questo punto di vista, il *Don Giovanni* può essere considerato il capolavoro mozartiano perché attinge da tutte le tradizioni possibili:

- comico italiano
- tragico metastasiano
- favolistico tedesco
- mitologico e sovranaturale di Gluck
- senza trascurare squarci di raccoglimento quasi liturgico (morte del Commendatore, finale fugato);

e tutte queste componenti sono perfettamente armonizzate all'interno di una trama che corre senza grandi soste, nonostante la genesi piuttosto travagliata e intermittente che abbiamo brevemente riassunto.

Propongo qui un tabella che indica personaggi e interpreti delle prime a Praga e Vienna; in nota aggiungo qualche dato biografico. Non si tratta, neppure stavolta, di semplici dati cronachistici:

	Praga 1787	Vienna 1788
Leporello	Felice Ponziani	Francesco Benucci ¹
D. Anna	Teresa Saporiti ²	Aloysia Lange ³
D. Elvira	Caterina Micelli	Caterina Cavalieri ⁴
D. Giovanni	Luigi Bassi ⁵	Francesco Albertarelli ⁶

¹ Benucci fu particolarmente apprezzato da Mozart, forse il miglior buffo che ebbe a disposizione. Voce piena più da basso che baritonale, arrivò nella compagnia comica di corte a Vienna nel 1783. Fu il primo Figaro nelle *Nozze* del 1786, il primo Ferrando in *Così fan tutte*, Bartolo nel *Barbiere* di Paisiello eseguito a Vienna nel 1784, Trofonio e Axur nelle opere omonime di Antonio Salieri. In sintesi, si può dire che tutta la storia dell'opera italiana a Vienna dopo Metastasio è passata per la voce.

² Sorella di Caterina (la Zerlina del *Don Giovanni* praghese, di cui si parla qui sotto), creò il ruolo di Donna Anna a soli 25 anni; ma la sua carriera si svolgerà interamente sulle opere dei cosiddetti 'tardo-napoletani'. La sua attività si divide esattamente fra ruoli seri (Semiramide, Nitteti ecc.) e ruoli comici (Rosina nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, *L'Italiana in Londra* di Cimarosa ecc.).

³ Aloysia Lange, nata Weber, era la cognata di Mozart, sorella della moglie Constanze. Soprano d'origine tedesca, conobbe Mozart a Mannheim già nel 1777. Soprattutto fu attiva in ruoli comici, ma spesso anche nell'opera seria. Giuseppe II la inserì dapprima nella compagnia tedesca, fallita la quale entrò nella compagnia comica italiana. La Lange-Weber fu molto elogiata, più che da Wolfgang, dal padre Leopold Mozart.

⁴ Soprano d'origine austriaca, il suo vero nome era Katharina. A Vienna era protetta da Salieri; Mozart compone per lei la parte, estremamente virtuosistica, di Konstanze nel *Ratto dal serraglio*. Fu prima parte scelta dallo stesso imperatore Giuseppe II sia nella compagnia comica italiana sia in quella seria italiana, nate a Vienna dal 1781. Mozart non poteva perdere l'occasione di avere a disposizione questa voce per la ripresa viennese del *Don Giovanni* e neppure avrebbe potuto dato il prestigio e gli appoggi che la cantante aveva a corte. La Cavalieri era dotata di una grande estensione vocale, ma nel 1787 era già in una fase avanzata della carriera; quindi Mozart puntò piuttosto sull'espressione, d'altronde adatta al personaggio e al suo ruolo nella vicenda drammatica. Un'immagine di questa cantante è stata riprodotta nella copertina di questo fascicolo.

⁵ Buffo, ma di voce "melodiosa" e grande attore. Aveva studiato con la compagnia buffa dei Laschi a Firenze; arrivò a Praga con la compagnia buffa italiana di Bondini.

Commendatore/Masetto	Giuseppe Lolli	Francesco Bussani
D. Ottavio	Antonio Baglioni ⁷	Francesco Morella
Zerlina	Caterina Bondini ⁸	Luisa Mombelli/Therese Teyber

Come si vede sono quasi tutti nomi italiani, cantanti che si erano formati nelle scuole della penisola e che erano portatori di uno stile e una tradizione strettamente italiani. Più precisamente la compagnia di Praga, per la quale l'opera fu pensata, era specializzata nel genere comico e la stagione praghese la vedeva impegnata esclusivamente in questo genere. La cosa oggi può risultare sorprendente, dato che nessuno più pensa a *Don Giovanni* come a un semplice 'dramma giocoso'; ma ciò testimonia come nella concezione originaria dell'opera Mozart avesse in mente esecutori che fossero anzitutto bravi attori, che recitassero, si muovessero, interpretassero scenicamente il dramma con vivacità d'attori, ponendo il puro virtuosismo canoro al servizio della scena. È noto infatti che fra i cantanti seri e quelli comici, tradizionalmente i primi erano più virtuosi nella tecnica del canto fiorito, i secondi più versati nella recitazione realistica a coinvolgente; evidentemente *Don Giovanni* richiede strettamente entrambe le facoltà, ma è soprattutto la seconda ad essere necessaria. Occorre ricordare inoltre che il soggetto del Don Giovanni era per secolare tradizione recitato nei teatri di prosa dai comici dell'arte; per cui sia la componente seria, portata avanti nell'opera di Mozart dalla coppia Donna Anna-Don Ottavio, sia l'elemento sovrannaturale, spaventoso, e per certi versi già tendente al sublime kantiano, identificato dalla figura del commendatore, erano componenti minoritarie rispetto al dominante carattere comico. Non per caso Molière, capocomico della *Comédie Française*, scrive un *Don Juan* e riserva per sé il ruolo del servo, ossia appunto quello più apertamente comico.

Questo rilievo storico non significa affatto sminuire l'elemento serio della componente morale, né tanto meno quello sovrannaturale e il terrore che l'apparizione dell'aldilà deve suscitare nell'opera di Mozart; significa solo che per spiegare la scelta del soggetto bisogna cercarne le origini nel teatro comico, da cui Mozart e Da Ponte lo attingono per portarlo al sublime e al terrifico.

Come detto, nel 1788 il *Don Giovanni* viene rappresentato al teatro dell'imperatore Giuseppe II, a Vienna. Qui Mozart apporta molte modifiche; le più rilevanti riguardano il personaggio di Donna Elvira, che diviene una prima donna di levatura pari a Donna Anna. La parte di quest'ultima non

⁶ Altro basso di rilievo nella vita di Mozart, che a lui dedica l'aria da concerto "Un bacio di mano" K 541 (il materiale di quest'aria confluirà più tardi nell'ultima sinfonia K 551, "*Jupiter*"). Un commentatore coevo lo definisce "Buffo caricato". Certo Mozart e i contemporanei lo apprezzarono soprattutto come attore, riconoscendone l'equilibrio e una moderazione nell'uso di alcune convenzioni comiche 'italiane', che già iniziavano ad essere percepite come manierismi.

⁷ Baglioni era un nome noto nel campo dell'opera italiana fin dai primi decenni del '700, quando la compagnia comica Baglioni si affermò sulle scene non solo italiane. I giudizi su di lui, a lungo attivo nella compagnia Guardasoni presso il teatro di Praga, sono però contrastanti. Forse viziati da uno spirito nazionalista, forse coloriti da un malcelato astio verso i musicisti italiani, che sottraevano quasi interamente il mercato ai locali, i giudizi di alcuni resoconti d'area austriaca criticano l'esecuzione di Baglioni nella parte di Don Ottavio, dicendolo piuttosto una voce di "mezzo-basso" (quel che oggi diremmo baritono) e incapace di frasi cantabili, mascherate con eccessive variazioni improvvisate. Non così è il giudizio, assai lusinghiero, di Da Ponte che ravvisò in Baglioni la vera e pura scuola italiana, affidando ai suoi insegnamenti la nipote Giulietta.

⁸ Altra famiglia di professionisti del canto, che ha attraversato la vita di Mozart: Pasquale Bondini cantò come basso e fu impresario del teatro di Praga fino appunto alla prima del *Don Giovanni*. La moglie Caterina Saporiti, la prima Zerlina, è protagonista di un celebre aneddoto: per l'urlo che deve irrompere nelle danze del finale primo, Mozart voleva da lei non un suono impostato, ma un vero e proprio grido di terrore, o meglio di dolore fisico. Per ottenerlo, pare che Mozart abbia aggredito e stratonato la Bondini, stringendola fino a farla urlare. L'aneddoto sembra, ed è, piuttosto sciocco e va collegato a quella figura marionettistica e falsa fino in fondo del Mozart appiccicato a tutte le donne, carnale, materialista e schietto in tutti i suoi comportamenti, come se in testa non avesse altro che quello! E nonostante la palese falsità l'aneddoto è eloquente, poiché mostra che già i contemporanei percepirono nel teatro italiano di Mozart l'irresistibile tendenza al realismo, alla rappresentazione del vero. È l'irrompere della perfetta mimesi nel palcoscenico operistico, mimesi e realismo che il dramma serio metastasiano e l'opera comica convenzionale all'italiana avevano fin qui relegato in posizione molto marginale. Ecco qui un nuova conferma del fatto che il teatro italiano di Mozart volge verso una nuova epoca, verso l'idea della mimesi realistica che nel secolo successivo costituirà una linea di sviluppo del teatro d'opera.

riceve particolare modifiche, anche perché il suo ruolo nella geometria drammatica era già chiaramente definito: si tratta di un personaggio quasi metastasiano, che raffigura l'astratta immagine della sete di vendetta, e dall'inizio alla fine del dramma rimane congelata in questa situazione. Lievi modifiche coinvolgono anche Zerlina e Masetto, e così anche gli altri protagonisti. Più complesso è il ruolo di Don Ottavio, apparentemente più scialbo, quasi un appendice in bianco e nero di Donna Anna; ma chiunque abbia assistito ad una esecuzione del *Don Giovanni* con un valido tenore nel ruolo di Don Ottavio si sarà accorto del rilievo che, nella versione definitiva, questi assume nel complesso della vicenda.

La figura di Don Ottavio, soprattutto nella versione 1788, e la versione definitiva del personaggio di Elvira, permettono anche di focalizzare meglio un'ulteriore caratteristica del *Don Giovanni*, già presente in *Nozze di Figaro*: l'intreccio sempre più stretto fra le classi sociali. Da Ponte dissemina il libretto di segnali che ci permettono senza equivoco di distinguere le classi di appartenenza dei personaggi, ma la vicenda, gli intrecci e la realizzazione teatrale delle numerosissime scene di insieme determinano un progressivo intreccio delle vicende personali, tanto da non distinguere più la divisione in classi. Nel finale del I Atto le classi sociali finiscono per scomparire come in una matassa strettissima; nel sestetto del II Atto tutti si coalizzano, dalla grande nobile Donna Anna al contadino Masetto, per punire il presunto Don Giovanni; nei finali d'atto più d'una volta gli antagonisti di Don Giovanni cantano insieme, in diverse occasioni addirittura intrecciano canoni, in cui alla contadina Zerlina rispondono con le stesse melodie e le stesse parole Elvira e Anna. Almeno questo, al Don Giovanni condannabile e condannato, dobbiamo riconoscerlo: ha anticipato la rivoluzione borghese che arriverà di lì a poco, sebbene né Vienna né Praga riceveranno inizialmente più che sintomi marginali di quella ondata della storia che ha cambiato le sorti d'Europa.

CARATTERISTICHE DEI PERSONAGGI FEMMINILI

Le donne di Don Giovanni, nella tradizione letteraria, variano nel numero e nel carattere. Nel *Burlador de Sevilla* (L'ingannatore di Siviglia), del 1625, Tirso de Molina, pseudonimo frate della Mercede Gabriel Téllez, troviamo la prefigurazione più prossima a quella di Da Ponte: le grandi antagoniste di Don Giovanni Tenorio sono Donna Isabella e Donna Anna de Ulloa, già vicine per molti aspetti a Elvira e Anna di Da Ponte, mentre la Zerlina mozartiana si divide nella pescatrice Tisbea e nella villana Aminta. I caratteri femminili sono già ampiamente delineati, ma la vicenda si articola con episodi e dialoghi molto più approfonditi e dettagliati; ciò che non si avverte è precisamente quell'intreccio fra classi sociali che nell'opera mozartiana coinvolge tutti, non è solo frutto della voracità 'democratica' o 'ecumenica' di Don Giovanni.

Nel 1665 cade la prima rappresentazione del *Don Juan* di Molière, al Palais-Royal di Parigi: qui l'antagonista è solo Elvira, già con il nome che sarà poi dapontiano, che il commediografo francese definisce "moglie di Don Giovanni"; Da Ponte, eccetto una frase nel sestetto del secondo atto, non chiarisce mai la relazione fra Elvira e Don Giovanni, e realmente la scelta del matrimonio, anche se a scopo d'inganno, avrebbe qualche contraddizione con la figura di eroico sovvertitore delle leggi umane che l'opera propone. Quest'argomento sarebbe ampio e ci porterebbe lontanissimo dalla musica, e non c'è qui lo spazio per indagarlo; basti per ora notare che Molière scrive negli anni e nella città di Pascal e dei pensatori di Port-Royal, Mozart nella Vienna del grande Impero. La critica sociale di Mozart e quella di Molière si rivolgono a contesti fra loro incomparabili e per questo non possiamo porre i due lavori sullo stesso piano e trarre conclusioni come se le opere d'arte fossero fin dall'origine a-storiche e del tutto slegate dell'ambiente che le ha prodotte. Un ingannatore che non esita a usare il sacramento del matrimonio per soddisfare il bisogno sessuale ha una ben diversa incidenza nella Parigi del Libertinismo erudito e nella Vienna imperiale; per questo Da Ponte e Mozart lo lasciano intuire per allusione, mentre Molière lo afferma chiaramente già nell'elenco dei personaggi stampato nel frontespizio della commedia. Anche in Molière, come in Tirso, la classe

bassa viene rappresentata da due donne: Carlotta e Maturina, contadine; lo sdoppiamento del ruolo di Zerlina occorre per creare scene comiche, di cui la rapida trama di da Ponte ha potuto fare tranquillamente e meno.

Nel 1787, s'è detto, Giuseppe Bertati scrive un *Don Giovanni ossia il convitato di pietra* per Gazzaniga, e sarà il modello per Da Ponte. Le donne sono già fissate nei caratteri che saranno di Mozart e nei loro rispettivi nomi: Donna Anna, Donna Elvira, la contadina Maturina (come in Molière); a queste però si aggiunge Donna Ximena, che Don Giovanni seduce portandola nel suo casino di campagna (come l'eroe mozartiano farà con Zerlina), ed alla quale promette poi fedeltà coniugale (come con l'Elvira mozartiana).

Insomma: l'universo femminile cambia da un autore all'altro, ma la somma rimane invariata, poiché si tratta sempre di donne di levatura sociale e di caratteri opposti, che sono accomunate dall'opposizione a Don Giovanni, da cui sono state tuttavia inizialmente sedotte.

La vita del mito di Don Giovanni, dopo Mozart, è cambiata; nessuno, letterato, pittore, musicista o che altro, ha più potuto seguire quel modello se non subendone un'eccessiva influenza. Ciò non significa che la vita del mito sia conclusa. Per esempio Aleksandr Püskin nel 1830 scrive il suo "microdramma" *Il convitato di pietra*; non dovremmo stupirci troppo nel sapere che la sue donne sono ridotte a due: Laura, cantatrice e attrice, e Donna Anna. Non ci sono più le contadine, pescatrici ecc., non c'è più la classe bassa, e tutto si svolge fra grandi di Spagna. Non occorrono parole di spiegazione e ognuno può trarre le proprie conclusioni.

Ciò che è evidente da questa panoramica è come le donne di don Giovanni rappresentino comunque l'intera visione dell'umanità che i singoli autori hanno voluto esprimere attraverso il personaggio del libertino; in tutti i casi il suo comportamento, per riprovevole che sia, esprime una visione sociale, e quanto più la sua anima diabolica e irrazionale riesce a coinvolgere persone più disparate, tanto più le classi sociali si annullano, le differenze si assottigliano, gli uomini si avvicinano l'uno all'altro nel bisogno di proteggersi vicendevolmente. Libertinismo e libertarismo qui sembrano correre su due binari paralleli, ma un parallelismo in cui anche il Mozart più disinibito vede il pericolo e se ne ritrae, giungendo proprio sull'orlo del non ritorno. Anche il *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte (amico e corrispondente di Giacomo Casanova, entrambi ben consapevoli di quest'ambiguità libertino/libertario) propone in conclusione la condanna morale, per ribadire il fondamento di etica sociale, che giunge infine a ristabilire un ordine necessario attraverso la manifestazione violenta del braccio terreno della legge superiore. L'universo femminile, da Tirso a Da Ponte, è dunque la raffigurazione di questa visione dell'intera società, non semplicemente l'oggetto di una morbosa passione di possesso sessuale; certo, l'erotismo si respira a pieni polmoni nell'opera di Mozart, ma non ci si può fermare a questa pur fondamentale componente.

Non può essere casuale che la grande sequenza finale dell'opera raffreddi completamente tutto quell'erotismo che le precedenti scene avevano esaltato. E se è vero che questo scioglimento non è invenzione di Da Ponte, ma fa parte della tradizione, non si può non notare che Mozart attribuisce ad esso un tale spicco, un tale rilievo di sonorità e un tale spiegamento di forze (ottoni e timpani, coro fuori scena, ampie scrittura a canone, squarci orchestrali possenti), che anche chi fosse riuscito ad appisolarsi nelle due ore precedenti viene ora martellato e preso di soprassalto. Il grande finale tragico ci fa dimenticare il fascino demoniaco di Don Giovanni; il seguente finale d'insieme ci riporta sulla terra, dalla quale però le leggi condivise di vita sociale hanno riposto l'erotismo irrazionale nella dimensione che gli spetta, ne hanno attenuato il potenziale irrazionale distruttivo.

Vediamo ora più da vicino le tre donne del *Don Giovanni* di Da Ponte e Mozart. In ognuna di esse possiamo scorgere un modello che gli autori ripropongono anche nelle altre opere nate dalla loro collaborazione: Donna Anna appartiene al genere della Contessa delle *Nozze* e di Fiordiligi di *Così fan tutte*; Donna Elvira ha elementi che l'accomunano piuttosto a Susanna e Dorabella, sebbene proprio Elvira nella revisione del 1788 diventi un personaggio diverso da tutti gli altri e, a mio avviso, il vero cuore dell'intera vicenda e una delle realizzazioni più vive del teatro musicale.

Infine Zerlina assimila alcuni tratti di vocalità ancora da Susanna e più chiaramente prelude alla Despina di *Così fan tutte*.

DONNA ANNA

È il tipico esempio di personaggio nobile nell'opera comica italiana. La vocalità non concede neppure in un attimo toni dimessi, colloquiali o realistici. Donna Anna raffigura un affetto astratto, una disposizione di spirito umanissima, ma aliena da contatti con la realtà: dopo aver subito un tentativo di violenza e l'uccisione del padre, giura vendetta e tutta la sua vita, tutte le sue azioni e parole sono manifestazione di quest'unico obiettivo. Come i personaggi metastasiani, Donna Anna non interagisce con gli altri personaggi, rimanendo sempre chiusa nel suo isolamento, quasi parlando a sé. Don Ottavio che la segue come un'ombra, ne è quasi infatti una controfigura, lamentosa e a tratti sospirosa, alla quale manca la pressione nervosa, ma non certo il coraggio. Ad Ottavio, Mozart assegna l'espressione della umanità affettiva che manca a Donna Anna, sicché i due futuri sposi risultano come elementi complementari di un'unica personalità dimidiata. Se tutti gli altri personaggi reagiscono a ciò che accade intorno a loro, Anna e Ottavio sembrano quasi impermeabili: una nella violenza vendicatrice, l'altro nel doloroso e cavalleresco desiderio del matrimonio. Per questo, ripeto, sono i due personaggi che più risentono della tradizione del dramma per musica di Metastasio. Non dimentichiamo che Da Ponte era accorso a Vienna precisamente perché aspirava a succedere al poeta cesareo alla corte d'Asburgo. Anche la verseggiatura e il vocabolario di Anna e Ottavio ricorda il dramma serio metastasiano. Quando Anna riconosce per la prima volta in Don Giovanni l'assassino del padre, il furore accecante le detta una frase come questa: "quegli è il carnefice del padre mio", in cui risuona fortissimo l'imprestito della tragedia classica francese, che già si riscontra nel Metastasio maggiore. Poco dopo, dovendo raccontare al promesso sposo la notte del tentativo di stupro subito, in preda a un furore che l'acceca Donna Anna esordisce così: "Era già alquanto avanzata la notte", più da poema epico che da ricordo psicotico. Oppure, quasi al termine dell'opera, il Rondò di Anna si apre sui versi "Non mi dir, bell'idol mio / che son io crudel con te", che cadono addirittura nella più trita maniera metastasiana, con un vocabolario che stava divenendo consueto, quasi un *passerpartout* da adattarsi ad ogni situazione. In questa grande aria conclusiva, tuttavia, ciò che conta è la scelta formale del compositore: si tratta infatti del Rondò, una forma di aria in due tempi (Adagio-Allegro), che nell'opera seria di fine '700 era sempre assegnato ai personaggi principali, sempre di alta levatura sociale, e sempre per le prime donne delle compagnie. Era insomma il segno che contraddistingueva i caratteri più rilevanti delle opere. Mozart usa sempre i rondò nelle sue opere comiche, e con queste scelte vuole indicare al pubblico la levatura sociale e la nobiltà d'animo del personaggio (oltre, ovviamente, a rispettare le gerarchie dei cantanti, secondo le quali la prima donna doveva distinguersi dal resto del cast proprio per il fatto di cantare un grande Rondò).

Per esempio, in una situazione di splendido isolamento analoga a quella di Donna Anna, si trovano anche la Contessa delle *Nozze* e Fiordiligi di *Così fan tutte*; e infatti a tutti questi ruoli soprannili Mozart assegna un Rondò, dalla vocalità difficile, ricca di fioriture e salti, dalle intonazioni non sempre agevoli, con ampio utilizzo di contrappunti e cornici strumentali. La contessa canta il Rondò "Dove sono i bei momenti"; Fiordiligi il Rondò "Come scoglio"; e se disponiamo in serie cronologica questi tre momenti, vediamo come Mozart utilizzi questa forma in maniera sempre più esplicita per differenziare il personaggio e sottolinearne l'isolamento dagli altri. Non è qui il luogo per discuterne, ma se è vero che Fiordiligi alla fine cede come tutte le altre, rompendo il gelido isolamento a cui la legava la sua ostinata fedeltà ai principi razionali, al momento del Rondò sta rappresentando esattamente l'identica situazione della Contessa e di Donna Anna: donne maniacalmente fissate sul proprio obiettivo e sui propri valori, non disposte a scendere a patti con altri caratteri meno decisi e meno adamantini. Non solo donne virtuose (se così fosse, semplicemente, risulterebbero facilmente antipatiche), ma raffigurazioni di un sistema di valori in cui credono fortemente, portatrici di una forte tensione idealistica. Ecco il motivo per cui anche un accesissimo romantico come E.T.A. Hoffmann, nel suo visionario e profondissimo saggio sul *Don*

Giovanni, vede Donna Anna come il più alto traguardo del teatro mozartiano, il personaggio in cui lui trova una completa immedesimazione e di cui si dichiara idealmente innamorato.

Se ascoltiamo la musica assolutamente sublime di questi tre rondò, viene da chiedersi se davvero Mozart abbia inteso ritrarre tre caratteri freddi, distaccati, addirittura sgradevoli. Qualche critico ha visto in Donna Anna la donna frigida che aspira all'erotismo emanato da Don Giovanni, leggendo quindi quest'ultimo come eroe positivo e la donna come una contraddizione irrisolta. Se davvero Mozart avesse inteso ritrarre Don Giovanni con simpatia, quasi una trasfigurazione del suo proprio presunto libertinismo, viene allora da chiedersi perché non abbia assegnato a questo ruolo grandi arie, ma solo brevi e rapidi squarci solistici; mentre le due arie di Donna Anna hanno una forza di trascinarsi, una forza di commozione tanto elevata. Direi quindi, esattamente all'opposto di quelle letture sopra accennate, che Donna Anna rappresenti il sublime terreno, la forza di volontà spinta fino al sublime, esattamente come il Commendatore rappresenta il sublime sovraterreno, la paura dell'aldilà. E la figura di Don Giovanni rientra quindi nella dimensione del piccolo uomo che aspira a salire al sublime etico umano o al sublime spirituale sovraterreno, ma ogni suo sforzo si infrange contro il limite dell'uomo e del tempo in cui è condannato a vedere sfiorire ogni sua azione. Se mai Don Giovanni è latore di un atteggiamento di sfida eroica delle leggi dell'uomo e di Dio, solo l'intenzione di elevarsi a queste altezze lo distrugge, senza che l'umanità intorno a lui muti di un centimetro i suoi valori. Eroe, certo, forse anche eroe positivo, ma sconfitto e indicato perciò come emblema del limite umano, tanto più forte quanto più ci cerchi di superarlo.

Sia ben chiaro, tuttavia, che queste interpretazioni possono essere discusse SOLO partendo dalla musica di Mozart e SOLO attendendosi a ciò che essa ci comunica con le sue proprie categorie linguistiche; non ci si faccia ingannare dalla sola lettura del libretto (e purtroppo molti giudizi provengono da ciò che si legge e non da ciò che si ascolta). Se un'opera lirica può lasciare un 'messaggio', questo non può e non deve essere cercato nel libretto, ma sempre e in larghissima misura nella musica. Se così non fosse, viene da chiedersi perché da Ponte non ha scritto un dramma in prosa? Perché Mozart ha faticato tanto a comporre centinaia e centinaia di pagine?

Torniamo a Donna Anna, e alla sua vocalità impervia, cristallina e al tempo stesso fredda e di grande difficoltà esecutiva. I recitativi sono i momenti in cui la personalità viene maggiormente in luce: già il primo dialogo con Ottavio, quando Donna Anna riconosce il cadavere del padre nella notte, mostra due elementi ricorrenti, l'impiego del salto di sesta ascendente (un improvviso innalzamento dell'intonazione che copre un ampio spazio sonoro, per esempio da DO a LA o la bemolle) e il dialogo serrato con scoppi fragorosi di sonorità orchestrali. In questo primo recitativo troviamo anche figure musicali in corrispondenza con il riferimento al padre e al dolore provocato dalla sua morte, che ritroveremo anche nel grande recitativo accompagnato del Rondò finale. Sono i momenti di grande teatro musicale, mai un compositore di opera seria metastasiana aveva raggiunto questa precisione né un ritratto psicologico tanto ricco di contrasti. Eppure, per chi conosca la storia dell'opera italiana settecentesca, da Pergolesi e Vivaldi a Paisiello, risulterà chiarissimo il filo diretto che collega Mozart a quel repertorio. Sappiamo con assoluta certezza che Mozart conosceva infatti i lavori degli italiani precedenti e contemporanei, e sappiamo che proprio Paisiello ha costituito per lui un costante punto di riferimento, tanto che proprio nella trilogia di Da Ponte, Mozart ripetutamente cita Paisiello, fino al plagio, alla copiatura di intere frasi musicali nota per nota. Ci si stupisce forse? in altra occasione avrò modo di esporre questi imprevisti; ma vorrei chiarire che non si tratta di un'imitazione di Mozart, di un furto, bensì di un esplicito omaggio che il compositore più giovane voleva fare al più anziano, un omaggio sentito e riconoscente che il pubblico poteva cogliere immediatamente.

Donna Anna è contraddistinta anche da due aree tonali prevalenti: il do minore, e il re minore; questa seconda tonalità identifica anche il Commendatore, e quindi si può interpretare la sua ricorrenza nelle parti di Donna Anna come un ricordo del padre che le attraversa la mente, o più genericamente come un legame ereditario.

Altro elemento caratteristico di Anna è costituito dalla frequenza, nelle parti orchestrali dei suoi recitativi di accordi dissonanti, in prevalenza accordi eccedenti e diminuiti. Queste armonie violente, dotate di una sonorità tanto impressiva, sono proprie anche del Commendatore; quindi anch'esse possono suonare come un 'marchio' di famiglia; li sentiamo, nelle parti di Donna Anna, sempre in connessione con momenti di ira più violenta.

DONNA ELVIRA

A mio avviso si tratta del personaggio più moderno, o almeno del carattere delineato con una vivacità tale da renderlo il più vicino ai personaggi del melodramma romantico che inizierà pochi decenni più tardi. Perché dico questo? Non si tratta tanto del linguaggio musicale, sebbene anche in questo sia evidente la distanza dal personaggio 'classico-metastasio' di Donna Anna; la modernità di Elvira la vedo invece nella grande evoluzione psicologica che il suo carattere descrive nell'arco della vicenda. Si tratta del solo personaggio sempre attivo e mutevole a seconda delle circostanze, il personaggio maggiormente reattivo in risposta ad ogni evento della vicenda, un carattere che descrive una parabola perché la sua situazione psicologico-emotiva è mutevole e sempre tiene desta la nostra attenzione: cosa farà?, come reagirà? Non lo sappiamo finché 'lei' non decide, mentre da tutti gli altri ci aspettiamo già in anticipo quale sarà il comportamento. Certo non è un personaggio metastasiano, non esprime quell'idea tipicamente razionalista dell'uomo fondato saldamente su un solo e prevalente *ethos*, il cui valore è precisamente quello di essere incrollabile davanti alle situazioni e sempre uguale a se stesso. All'opposto Elvira, e solo lei nel *Don Giovanni*, è sempre in movimento, sempre attenta a cosa accade e a come comportarsi in conseguenza, sebbene mantenga salda la sua capacità di convogliare anche i suoi slanci impulsivi verso un fine giusto, verso il rafforzamento dei valori etici. Se trova immediata affinità caratteriale con Donna Anna, non è dunque per il codice di comportamento, poiché le due donne sono l'esatto opposto; una tutta fuoco dell'istinto (e infatti sappiamo con certezze che è stata carnalmente con Don Giovanni), l'altra tutto gelido controllo (e con Don Giovanni, infatti, niente!). Ma più profondamente le due donne sono accomunate dal sistema di valori, frontalmente opposto alla 'sfida' prometeica del seduttore assassino.

E Mozart da 'che parte' sta? Anche qui la risposta non può venire che dall'ascolto.

Vediamo perciò alcuni elementi musicali del personaggio:

- anzitutto è un carattere molteplice, che porta nel suo animo una natura ricca, multiforme, sfaccettata, composta di tensioni interiori contrastanti come la passione amorosa, la sete di vendetta, la compassione, esattamente come una persona reale e non come un personaggio teatrale simbolico. E come in una persona reale, la passione d'amore in alcuni momenti è apertamente spinta fino all'attrazione sensuale e sessuale, in altri la sete di vendetta arriva fino alla furia demoniaca. Come si può non cogliere la grande carica umana e il fascino di questa donna? Se si paragona la breve aria con cui Elvira 'salva' Zerlina dalle mani di Don Giovanni (Atto I, scena V) con i suoi interventi nel Quartetto che segue, non sarà difficile scorgere quest'animo multiforme della donna. E il lato amoroso, apprensivo e fino accorato di Elvira sembra sempre più crescere man mano che Don Giovanni corre verso la sua rovina; fino a sfociare nel sentimento più nobile a cui Elvira approda nelle scene finali, la pietà. L'ultima aria di Elvira è il ritratto musicale di quest'animo nobile e mobile, volitivo e pietoso al tempo stesso. In quest'aria lo stesso disegno musicale (indicato, nel seguente esempio musicale, con una graffa orizzontale e la lettera "X") si rifrange fra voce e orchestra, con un effetto di continuo spostamento della linea tematica fra la melodia vocale e le interiezioni degli strumenti:⁹

⁹ Gli esempi musicali sono dedotti dall'edizione critica (partitura), *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (la cosiddetta "*Neue Mozart Ausgabe*"), Band 8, Serie II, Bühnenwerke V, Bärenreiter, Kassel, 1991, a cura di W. Plath e W. Rehm.

[D.E.] Allegretto

Mi tra-di quel-l'al-ma in-gra-ta, quel-l'al-ma in-gra-ta

archi *p*

clarinetto

+ fagotto

Esempio musicale n° 1 – Terza Aria di Elvira (Atto II, scena X) (p. 514)

(per un ulteriore esempio di questa ‘rifrazione’ dell’animo di Elvira fra voce e orchestra si veda anche l’esempio musicale successivo).

Usando questa scrittura, Mozart ritrae la natura complessa del personaggio, quasi uno sdoppiamento della personalità che, in questo momento della vicenda, vive il suo ultimo conflitto interiore, e la sua definitiva evoluzione sublimante. La rifrazione di uno stesso elemento melodico fra il canto (e quindi la declamazione semantica, espressione razionale e consapevole da parte del personaggio) e gli strumenti (identificanti invece le connotazioni non semantiche, non verbalizzate, ossia quell’ampia sfera del non razionale che costituisce la parte determinante del carattere) manifesta musicalmente l’ultima trasformazione di Elvira: in quest’ultima aria le due componenti caratteriali che l’hanno fin qui dominata, amore e vendetta, si sublimano nell’espressione della più nobile pietà, o meglio compassione; ma di questo riparlerò fra breve.

- Nel linguaggio musicale di Elvira, Mozart dissemina frequentemente la cadenza di inganno tipica, ad esempio, della Contessa delle *Nozze*: è un segno di significato positivo, indicativo di un animo puro, generoso e nobile:

[D. E.]

[...]che mi sem-tra di mo-rir, che mi sem- - - - tra di mo-rir.

p *mf p* *cresc.* *f* *p*

Esempio musicale n° 2a - Sestetto (Atto II, scena VII, n° 19) (p. 310)

[D.E.]

pro - vo_an - cor per lui pie - tà,

Esempio musicale n° 2b –Terza Aria di Elvira (Atto II, scena X c) (p. 516)

- Anche la sua vocalità è ricca di fioriture e salti, ma immediatamente si rivela assai differente da quella di Donna Anna. Gli ampi vocalizzi che concludono la sua prima aria (“Ah chi mi dice mai”) sono dapprima rabbiosi; ma nel quartetto già citato (I atto, Anna-Ottavio-Elvira-Don Giovanni) emerge un tipo di vocalizzo più patetico che si muove quasi esclusivamente per gradi congiunti e per linee dolci e contenute:

[D.E.]

Me già tra-di quel bar - ba-ro; te vuol tra-di - re_an - cor.

p *cresc* *mf* *p*

Esempio musicale n° 3 – Quartetto (Atto I, scena XII, n° 9) (p. 122)

manifestazione di quella “dolce maestà” che vedono in lei Donna Anna e Don Ottavio (e non sfugga l’impiego aulico e dotto che Da Ponte fa del termine ‘dolce’, certamente memore del significato petrarchesco).

- D’altra parte l’Elvira aggressiva si manifesta con avvii melodici furiosi, imperiosi; per esempio le sue due arie del Primo Atto sono entrambe caratterizzate da un tema orchestrale con un ampio salto di ottava ascendente, tipico di caratteri eroici, espressione di un atteggiamento di sfida senza paura; com’è appunto Elvira, che irrompe sulla scena di notte, donna sola, viaggiatrice, senza famiglia e senza uomini che la proteggano:



Esempio musicale n° 4a – Prima Aria di Elvira (Atto I, scena V, n° 3) (p. 64)

Allegro

[archi]

Esempio musicale n° 4b – Seconda Aria di Elvira (Atto I, scena X, n° 8) (p. 118)

- Altro elemento che ci fa comprendere la nobiltà d'animo, se non di censo, è il grande recitativo accompagnato che precede l'ultima aria. Occorre ricordare che tutta questa scena non c'era nella versione originale praghese, e che Mozart l'aggiunse per la Cavalieri per Vienna. Il recitativo accompagnato, secondo una consuetudine dell'opera italiana, esprime momenti di lacerazione interiore fra le due anime del personaggio: in questo caso vendetta e pietà. Per la parte patetica, 'pietosa', molto importante è il disegno con i salti di sesta ascendente dell'orchestra:

Esempio musicale n° 5 – Recitativo accompagnato di Donna Elvira (Atto II, scena Xc) (p. 514)

[questo esempio, data la sua lunghezza, viene riportato in coda]

In questo recitativo Elvira semantizza il suo stato, lo esprime a chiare parole, quando esclama: "Misera Elvira, che contrasto d'affetti in sen ti nasce!" Anche questa locuzione, "contrasto d'affetti", è un riferimento alla grande letteratura italiana, che Da Ponte offre a Mozart: Monteverdi aveva per primo parlato appunto di "contrasto d'affetti" a proposito del suo *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, attingendo quest'idea dal "divin Tasso". Il testo del *Combattimento* proviene infatti da uno degli episodi più accesi, appassionati, quasi proto-romantici della *Gerusalemme liberata*.¹⁰

Più in generale, Elvira ha una mobilità di linguaggio pari alla sua mutevolezza psicologica: quando trova Don Giovanni per la prima volta, nella sua prima scena, lo apostrofa scovando una rima per il nome di ricercata raffinatezza. "nido d'inganni", in cui risuona evidente il richiamo al titolo di Tirso ("ingannatore", appunto). E Leporello chiosa: "che titoli cruscanti", evidentemente riferendosi alla Accademia che da secoli fornisce il paradigma della lingua 'alta', all'Accademia della Crusca appunto. Ma quando alla fine dell'opera cerca di giocare il tutto per tutto e compie l'ultimo sforzo per indurre Don Giovanni alla redenzione, irrompe urlando: "l'ultima prova / dell'amor mio / ancor

¹⁰ Il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* fu composto da Monteverdi nel 1624 e pubblicato nell'*VIII libro dei Madrigali guerrieri et amorosi* (Venezia, 1636). Il testo, con alcuni adattamenti, è tratto dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, Canto XII, versi 52-62, 64-68.

vogli'io / fare con te"; dove i rapidissimi versi quinari sembrano saltare fuori dal suo animo senza alcun filtro letterario, come un'eruzione istintiva e incontrollata.

Proprio questa dinamica psicologica viene enfatizzata dalla musica mozartiana. Basti vedere un semplice ma estremamente significativo fenomeno: nella aria d'uscita, la prima di Elvira (Ah chi mi dice mai / quel barbaro dov'è), Mozart le fa ripetere la frase "gli vo' cavare il cor" per ben 12 volte. Alla fine di questa scena, l'ascoltatore che ancora non conosce Elvira la inquadra come una furia, una personificazione della sete di vendetta omicida. Ma Elvira è questo e molto altro. E dopo averne conosciuto la determinazione, la "dolce maestà", il coraggio, nella sua ultima aria ne conosciamo il lato più dolcemente sentimentale, anzi la vera e propria sensualità. Attenzione: in quest'ultima aria ("Mi tradì quell'alma ingrata", vedi esempi precedenti), Mozart le fa ripetere 7 volte una frase, come nella prima aria, ma stavolta di segno assolutamente opposto: "provo ancor per lui pietà". Dalla mania omicida (gli vuole cavare il cor 12 volte) alla pietà (che prova per lui 7 volte): si può immaginare un'evoluzione, un mutamento d'animo più radicale? E non basta: la stessa scelta del termine "pietà", che rimanda alla *pietas* latina, non ha nulla a che vedere con l'amore; Elvira ha consumato il suo amore per l'uomo Don Giovanni, ma qui dà voce a una pietà, ossia compassione più ampia e più pura. Si può contestare questa mia interpretazione, ma con scelte di regia coerenti sarebbe agevole ottenere esattamente quest'effetto di netta opposizione fra gli immobili Anna=vendetta // Don Giovanni=sensualismo e sete di esperienza // Don Ottavio=fedeltà, e dall'altro versante l'Elvira che dialoga con tutti e che, sola, prova con ogni forza a realizzare una mediazione. Ecco cosa intendo per personaggio moderno.

Stefan Kunze, uno dei massimi studiosi del teatro mozartiano, rileva che le due prime aria di Donna Elvira hanno più d'ogni altro punto conservato le caratteristiche dell'opera seria.¹¹ È indiscutibile, se ne consideriamo il linguaggio musicale; ma manca il tratto fondamentale dell'aria metastasiana classica, la forma con il 'da capo' che crea una dinamica di astrazione emotiva drammatica e psicologica. Il 'da capo' congela il personaggio in un'unica disposizione emotivo, poiché lo costringe a iniziare e concludere l'aria con le medesime parole e la medesima musica, come a ribadire la fissità in un'unica situazione psicologica. Le arie di Donna Elvira sono invece la manifestazione di un carattere mutevole, mobile, reattivo; il 'da capo' non solo sarebbe anacronistico, ma drammaturgicamente illogico e inadatto al carattere del personaggio.

ZERLINA

Altra proiezione di Don Giovanni, adolescente e per questo 'vittima' o meglio 'specchio', concreta personificazione della immaturità di Don Giovanni stesso, secondo la lettura di Kierkegaard: sono elementi che qui raffigurano l'uomo estetico, incapace di compiere la "scelta", o per immaturità o per volontà.

Il suo linguaggio verbale e musicale è molto colloquiale, piuttosto vicino al teatro comico che all'opera seria delle altre due donne.

Concludo con una curiosità: Zerlina è un'adolescente o poco più, giovane donna prossima al matrimonio. Ebbene, si direbbe, è il personaggio più vicino alla gioventù e per questo più comprensibile, forse anche la più simpatica per la mescolanza di semplicità e malizia, e perciò con lei sembrerebbe più facile l'immedesimazione degli ascoltatori, *massime* dei più giovani. E invece, nulla di più sbagliato; semmai è vero l'esatto contrario: in un campione di circa 300 studenti e studentesse di fascia d'età universitaria (19-25 anni), la percentuale di coloro che vedono in Elvira il personaggio più coinvolgente sfiora il 100%, mentre la percentuale di coloro che trovano in Zerlina la precisa raffigurazione della furberia di bassa lega, dell'adolescente sciocca che suscita un irresistibile moto d'antipatia verso un giovanilismo individualistico, ammonta a un netto e implacabile 100%: nessuno vede in Zerlina un personaggio positivo, nessuno prova identificazione

¹¹ S. Kunze, *Il teatro di Mozart. Dalla Finta semplice al Flauto magico*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 493.

con lei, a nessuno ella suscita simpatia, e questa non è una mia interpretazione, ma un dato statistico indiscutibile.

La conclusione, anche se ci porta un po' lontano dalla musica del *Don Giovanni*, è che noi, adulti del 2006, abbiamo una percezione della cosiddetta 'gioventù' assai distorta e che forse, i difetti 'moralì' che attribuiamo ad essa sono invece tutti nostri, espressione di una fascia d'età che si presume saggia e detentrica di valori solidi, e che è invece piena di contraddizioni non risolte.

Anche questo fa parte del 'messaggio' dell'opera di Mozart, e dal suo confronto con l'attualità possiamo ancora trarre qualche insegnamento per noi stessi e per il nostro comportamento.

Mozart è morto a 35 anni: se fosse vissuto nell'Italia odierna, dove la vita lavorativa inizia, se tutto va bene, a 40 anni, non avremmo nulla di lui, non ci sarebbe giunto un bel niente della sua eredità spirituale. Avremmo un Mozart di meno. Una cosa da nulla!

Es. mus. n° 5 – recitativo accompagnato di Donna Elvira (Atto II, scena Xc) (p. 514)

[D.E.]

Mi - se-ra_El-vi - ra, che con-tra - sto d'af-fet-ti in sen ti na-sce!

Per - chè que - sti so - spi - ri,

e que-ste_am - ba - scie?

p mfp

The image shows a musical score for a recitative with piano accompaniment. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Italian. The first system includes the dynamic marking 'p mfp'. The piano accompaniment features chords and melodic lines in the right and left hands.

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, Luciano Berio, György Ligeti.

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.

ELENA BAKANOVA, soprano, è nata a Magnitogorsk nel 1977. Nel 1995 ottiene il Diploma Superiore di Solista di Coro e Ensemble. Vincitrice della prestigiosa borsa di studio per perfezionamento all'estero "Presidente Boris Eltsin" nel 1998 si trasferisce in Italia e frequenta corsi di perfezionamento a Torino con C.Desderi e con R.Scotto presso l'Accademia Nazionale di S.Cecilia a Roma. Nel 2002 consegue il Diploma in canto lirico con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio G.Verdi di Milano.

Ha ottenuto numerosi riconoscimenti in patria. In Italia si è esibita nella Sala Puccini del Conservatorio G.Verdi di Milano, al Salone della Musica di Torino presso il Lingotto e per le "Soirees" del Circolo della Stampa di Torino con l'Orchestra del "Collegium Musicum" del Conservatorio di Berlino, Orchestra Sinfonica Giovanile del Piemonte, l'Orchestra della Nuova Compagnia d'Opera Italiana e l'Orchestra de I Pomeriggi Musicali di Milano.

Ha debuttato nell'opera *Rigoletto* di G.Verdi nel ruolo di Gilda al Teatro alle Vigne di Lodi (2001) nel ruolo di Minette nell'opera di J. Offenbach *La chatte metamorphosee en femme* e nel ruolo di Norina nel *Don Pasquale* di G.Donizetti. Nell'ottobre del 2001 ha debuttato al prestigioso 50° Wexford Festival Opera in Irlanda nell'opera *Falstaff* di G.Verdi nel ruolo di Nannetta.

Ha debuttato al Teatro Comunale di Bologna nel 2002 nell'opera *La favorite* di G. Donizetti e recentemente presso il Nuovo Teatro Comunale di Bolzano nel *Die zauberflote* di W.A.Mozart con la regia di D.Abbado e l'Orchestra Gustav Mahler Akademie e nuovamente presso il Teatro Comunale di Bologna nel *Die Zauberflote* con la direzione K.Ono. Nel aprile 2004 ha debuttato in prima assoluta ruolo di Fata Azzurra nell'opera di O.Respighi *La bella addormentata nel bosco* al Teatro Rossini di Lugo con l'orchestra e coro di Teatro Comunale di Bologna. Attualmente sta debuttando nell'opera *Elisir d'amore* di G.Donizetti nel ruolo di Adina in collaborazione con As.Li.Co.progetto Opera Domani. Nel marzo 2005 è stata impegnata in una serie di concerti in Russia con l'Orchestra del Teatro Statale di Cheliabinsk dove ha registrato per il "Canale Cultura" nazionale *Ave verum* per soprano e orchestra di Alberto Colla. Nell'aprile 2005 ha debuttato in prima assoluta nel monogramma *Else* di A.Colla per soprano e orchestra al Teatro G.Verdi di Firenze con direttore il M° Carulli e l'Orchestra Regionale Toscana, con la partecipazione di Radio 3.

ELIZAVETA MARTIROSYAN, soprano, nasce a Tbilisi, Georgia, nel maggio 1977 e nel 1999 consegue il Diploma di canto presso il locale Conservatorio, dove nel contempo ha anche perfezionato lo studio del pianoforte.

Debutta in Georgia nel 2000 presso l'Opera di Batumi con Gilda nel *Rigoletto*, e nello stesso anno esordisce all'Opera Nazionale di Tbilisi come Violetta nella *Traviata*, sotto la direzione di Djansung Kakhidze, e poi canta Adina nell'*Elisir d'amore*. Partecipa a numerosi Concorsi e si esibisce come ospite in Teatri, Sale da concerto ed Associazioni musicali sia italiane che europee (Germania, Francia, Spagna, Olanda, Irlanda, Russia) e negli Stati Uniti, consolidando preziose esperienze professionali anche grazie alla buona conoscenza delle principali lingue europee, oltre che dell'italiano e del russo. Vincitrice di numerosi Premi e Borse di studio internazionali, fra cui il Premio «Speranza» al Concorso Čajkovkij, Mosca 1998, il Premio Speciale del pubblico al concorso Operalia Placido Domingo, Washington 2001, il Premio Speciale al Concorso «Francesco Viñas», Barcellona 2002, ed il Premio Speciale del Monte dei Paschi per l'Accademia Musicale Chigiana, Siena 2003, frequenta i corsi di canto di Raina Kabaivanska e

Bernadette Manca di Nissa presso l'Accademia Musicale Chigiana di Siena, e sino al 2005 i corsi dell'Accademia Musicale di Modena. Trasferitasi in Italia nel 2001, si esibisce spesso a fianco di Raina Kabaivanska, e nel maggio 2003 canta in concerto con Luciano Pavarotti al Teatro Bonci di Cesena, dopo aver interpretato a marzo i Lieder schubertiani *Der Hirt auf dem Felsen* e *Auf dem Strom*, nell'ambito della stagione cameristica della Toscana al Teatro Verdi di Firenze. In aprile si esibisce a Prato con la Messa in do minore di Mozart, direttore Alessandro Pinzauti, poi veste i panni di Corinna nel *Viaggio a Reims*, per il Rossini Opera Festival Giovane di Pesaro. E' successivamente Violetta nella *Traviata* al Teatro Verdi di Pisa, al Teatro del Giglio di Lucca e al Teatro La Gran Guardia di Livorno, sotto la direzione di Jonathan Webb e con la regia di Lindsay Kemp. Nel febbraio 2004 torna a Prato per interpretare la Nona Sinfonia di Beethoven, direttore Alessandro Pinzauti, e la Cantata rossiniana *La morte di Didone* a Pesaro, direttore Alberto Zedda. In aprile canta a Firenze e Siena lo *Stabat Mater* di Pergolesi ed il *Requiem* di Fauré, direttore Nicola Paszkovski, ed è Corinna nel *Viaggio a Reims* per il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, ed ancora Corinna a Wexford nell'ambito del Festival Musicale di settembre. Dopo il *Te Deum* di Dvořák, interpretato a Siena nel luglio per la Settimana musicale senese, direttore Gaetano Delogu, canta a settembre lo *Stabat Mater* di Rossini al Festival de Musique à Saint Victor, Marsiglia, direttore André Bernard. E' poi Giulia nella *Scala di seta* di Rossini al Teatro de la Maestranza di Siviglia, e *Kunegonde* a novembre nel *Candid* di Bernstein, per il Teatro Carlo Felice di Genova. A febbraio 2005 canta ne *La bella addormentata nel bosco* al Teatro Comunale di Bologna, e nel marzo impersona *Nannetta* nel *Falstaff* al Teatro Filarmonico di Verona. Dello stesso mese sono il Concerto di musiche sacre a Pesaro, direttore Alberto Zedda, e le Meditazioni musicali in Duomo, con i concerti di Legnago e Verona del marzo ed aprile, Fondazione Arena. *Donna Anna* nel *Don Giovanni* di *La Corona* a maggio, per il Festival di Mozart, ed in concerto al Festival De Galicia a luglio, canta nello stesso mese il ruolo di *Berenice* ne *L'occasione fa il ladro* al festival Rossiniano di Wildbad. Dopo il Festival Internazionale Rossiniano di Pesaro in agosto, direttore A. Zedda (*Concerto alla Rocca* e *Despina* nell'*Arrighetto* di Coccia), si dedica al ruolo di *Semiramide* nell'opera rossiniana omonima per i teatri di Pisa, Trento, Livorno e Rovigo. Di nuovo *Despina* nell'*Arrighetto* a Novara, Teatro Coccia a Novembre, e poi *Donna Anna* nel *Don Giovanni* di Mozart a Santa Cruz de Tenerife, sarà a Canton-Cina per un suo recital nel febbraio 2006. Dopo lo *Stabat Mater* a Prato in marzo, si esibirà a Toulon nel *L'italiana* in Algeri di Rossini, ed al Festival di Aix en Provence nello stesso ruolo a giugno-luglio. A Wexford in ottobre interpreterà poi *L'Ajo* nell'*imbarazzo* di Donizetti, diretta da Rosetta Cucchi.

CLAUDIA VIGINI, avviata giovanissima alla musica e al canto corale, studia violino presso il Conservatorio della sua città, e in seguito Direzione di coro perfezionandosi con P. Neumann, K. Strausz e M. Sofianopulo, ed eseguendo un gran numero di concerti come direttore di diversi complessi regionali. Si dedica quindi al canto laureandosi al Triennio Superiore del Conservatorio "G. Tartini" di Trieste nella classe di R. Susovsky, perfezionandosi inoltre con E. Silvestri e R. Resnik per l'opera lirica, W. Dörmann e W. Coppola per il repertorio cameristico e liederistico e nel canto barocco con J. Feldmann. A fianco dell'attività concertistica dal 1986 collabora stabilmente con la Cappella Civica di Trieste, dove è stata Archivista dal 1995 al 2004, e tuttora anche come Assistente alla Direzione del m° Sofianopulo.

CLAUDIA RAMBAUDI, nata nel 1985, ha studiato con Franco Trabucco e ha seguito corsi di perfezionamento tenuti da Massimiliano Damerini, Simone Gragnani, Siavush Gadjeiev e Sergio Perticaroli. Vanta un alto numero di concorsi musicali vinti, sia in campo nazionale che internazionale, risultando sempre nei primi posti; l'Internazionale "Steinway- Paris" a Cannes, il "Lions Club", il trofeo Internazionale di Casarza Ligure, Musicale Italiano a Cortemilia (CN), Castiglion Fiorentino (AR). Nel 2002 è stata scelta a rappresentare il Conservatorio N. Paganini in occasione della Rassegna dei Conservatori di Genova ed Alessandria. Le è stata assegnata la Borsa di Studio "Lions Allievi Conservatorio N. Paganini di Genova 2003". Fra i numerosi concerti: Chiesa del Gesù a Genova, Auditorium E. Montale del Teatro Carlo Felice di Genova, Palazzo Graneri di Torino sede storica del Circolo degli Artisti, Teatro Politeama ad Asti, Abbazia a Settimo di Scandici (FI); in Francia a Parigi nella Salle des Fêtes de la Mairie, Théâtre la Licorne a Cannes, Théâtre Municipal di Draguignan-Doyen. Nel Salone del Conservatorio di Genova, accompagnata al II° pianoforte da Franco Trabucco, ha eseguito il Concerto per Pianoforte e Orchestra in La Minore Op. 54 di Robert Schumann.

L'ASSOCIAZIONE CULTURALE GRUPPO MADRIGALISTICO "FUORI TEMPO" si è costituita a San Remo nel 2000 per diffondere la cultura rinascimentale e barocca, attraverso l'esecuzione di concerti, basati sulle opere vocali dei più importanti compositori del 16° e 17° secolo. Il gruppo è formato da Cristina

Lelio - soprano, Rosanna Taletè - soprano, Maiti Stern - contralto, Riccardo Giordano – controtenore, Giorgio Anselmo - tenore, Carlo Rizzo - basso. La direzione è affidata a Cristina Lelio, coadiuvata dal resto dei componenti, che mettono a disposizione le loro conoscenze tecniche ed artistiche. I componenti del Gruppo, oltre ad aver maturato un' ampia pratica strumentale, hanno approfondito lo studio del canto partecipando a masterclass e corsi tenuti da interpreti di grande rilievo nel panorama internazionale tra cui il soprano Emma Kirkby (Consort of Musicke) , il controtenore Claudio Cavina (La Venexiana) e il soprano Claudine Ansermet. L'ensemble, non solo ha svolto un'ampia attività musicale in ambito regionale, ma ha eseguito concerti in occasione di rassegne e festival nazionali ed internazionali in numerose città italiane ed ha tenuto concerti in Piemonte, Emilia-Romagna, Alto Adige, Sicilia, oltre che in Francia, ottenendo sempre ampi consensi. Il gruppo collabora attivamente con musicologi e storici della musica e da due anni si avvale frequentemente della collaborazione del liutista Fabio Rizza e della violoncellista Stefania Piffero. Dall'estate 2005 è sorta una collaborazione con il clavicembalista e direttore d'orchestra Marco Bùcolo, con Federico Marìcola, liutista noto nel panorama musicale internazionale e con il gruppo strumentale "Li Musicanti" di Savona.

SOMMARIO

Programma delle lezioni-concerto	pag. 1
Le corti italiane e Mantova nel Rinascimento	pag. 4
Fryderyk Chopin, il pianoforte nel primo Romanticismo.....	pag. 15
<i>Don Giovanni</i> , dal dramma giocoso all'opera romantica.....	pag. 26
Curricula.....	pag. 39



Finito di stampare in proprio nel mese di giugno 2006