La musica nella storia

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

Incontri in Biblioteca

La musica nella storia

Conferenze – concerti 2008
a cura di Antonio Rostagno

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

LA MUSICA NELLA STORIA
UNA (PICCOLA) STORIA DELLA MUSICA

Musicisti e appassionati, tempo fa, usavano ripetere un'affermazione, che suonava più o meno cosi: "di musica non si parla, la musica si suona, e basta!".
Questo assioma nasconde un atteggiamento un po' grossolano; con esso alcuni musicisti evitano il confronto con l'uditorio e giustificano il loro frequente atteggiamento di superiorità intellettuale; d'altro canto alcuni ascoltatori, resi da quell'affermazione quasi timorosi di chiedere spiegazioni sulla musica più complessa, rinunciano a comprendere e a crearsi un giudizio fondato.
Gli esiti di questa situazione sono sotto gli occhi di tutti: da un lato l'aumento della distanza fra la professione di musicista e il resto della società, dall'altro la continua diminuzione di pubblico ai concerti classici, spesso presentati nel modo meno accessibile e più sfavorevole alla comprensione.
Le conferenze-concerto, senza nulla togliere al concerto tradizionale, intendono proporre una diversa modalità di apprensione della musica, fatta anche di parole e riflessioni. Esse paiono forse una goccia nel mare, o paiono forse pretenziose, o ancora possono sembrare contrarie alla natura di un'arte che da secoli si sforza di separarsi dalla parola. Eppure questo piccolo spazio invernale dedicato alle parole sulla musica, che l'Assessorato alla Cultura del Comune di Diano Marina ha ideato e realizzato, sembra aver consolidato un uditorio e sollecitato un interesse forse non del tutto marginale.
Parlare di musica oggi, quindi, non solo si può, ma anzi si deve, proprio per rinsaldare un contatto fra la musica di ambizione artistica e quell'uditorio più interessato a comprenderla. Le conferenze di Diano Marina quindi hanno l'obiettivo principale di situare alcune musiche nella storia che l'ha prodotta, per collocarle infine nella vita attuale non in una posizione puramente ornamentale, ma come un elemento vivo che ha ancora qualcosa da dire.
In sintesi: l'obiettivo è mostrare che la musica classica non è stata solo la colonna sonora della storia, ma che ne rappresenta una componente viva al pari di ogni altra manifestazione.
Visto l'interesse suscitato negli anni passati, tanto l'Amministrazione Comunale di Diano Marina, quanto la Biblioteca Civica della stessa città, quanto infine gli organizzatori non possono che mostrare una sincera gratitudine al numeroso pubblico, che ogni anno con entusiasmo e con sincera curiosità segue attentamente le conferenze-concerto.
Nell'attesa di riprendere il dialogo nel prossimo inverno, i nostri migliori auguri a tutti coloro che ci hanno seguito fin qui.

Il Docente di Storia della musica
Prof. Antonio Rostagno

L'Assessore alla Cultura
Dott.ssa Monica Muratorio

SABATO 16 FEBBRAIO 2008

La scuola romana di Franz Liszt
Laboratorio di ricerca sulla musica strumentale dell'Università di Roma *La Sapienza*
Irene Morelli – *soprano* Eleonora Giosuè – *violino* Giulia Spinedi – *pianoforte*

SABATO 23 FEBBRAIO 2008

La musica strumentale nell'ambito genovese di Verdi
Ernesto Tretola – *violoncello* Antonio Rostagno – *pianoforte*

SABATO 1 MARZO 2008

Kreisleriana op. 16 di Robert Schumann
Presentazione del libro di Antonio Rostagno
con la partecipazione del pianista Paolo Flora

SABATO 8 MARZO 2008

Puccini psicanalista: Il tabarro e le deviazioni nevrotiche della metropoli moderna
Magdalena Aparta – *soprano* Rudolf Buchmann – *tenore*
Antonio Rostagno - *pianoforte*

Prima parte

La musica strumentale italiana dell'Ottocento e il "canone occidentale"

(conferenze-concerti del 16 febbraio e del 23 febbraio 2008)

L'attuale cultura musicale, anche quella di chi non si sia mai fermato a riflettere su questo argomento e non ne abbia quindi precisa consapevolezza, è inevitabilmente plasmata da un 'canone', un museo di opere e autori selezionati dalla storia; un canone quindi che noi non scegliamo realmente in base a nostri gusti personali, o non solo, ma che ci proviene dalle generazioni che ci hanno preceduto e sul quale tutti noi ci siamo formati. Le scelte personali sono quindi solo un'espressione di moderata autonomia di giudizio, all'interno di un campo dai limiti ben segnati e derivati da un processo storico, che porta i segni delle culture dominanti, con tutti gli annessi ideologici, etici, sociali ecc.

Per questo motivo, ciò che per tutti noi è senza troppa riflessione *la* musica, in realtà è soltanto *una* musica: ossia quel campo che risponde a connotati tecnici, linguistici, ma anche ideologici, che delimitano la 'musica occidentale moderna' (nella quale rientrano anche quei tristissimi esempi di musica cosiddetta 'etnica', che altro non è se non una verniciata di esotico sulla medesima radice linguistica 'occidentale moderna'). E come conseguenza nulla appare più insulso che il vecchio assioma per cui la musica sarebbe "linguaggio universale dell'uomo": e allora, provate a far sentire Chopin a un indiano non acculturato, o provate ad ascoltare musiche tradizionali groenlandesi, e vedrete quanto di 'universale' c'è in queste espressioni culturali, che sono invece strettamente legate a *una* cultura e ad *una* civiltà; per nulla universali quindi, ma strettamente 'particolari'.

Dunque, ciò che orgogliosamente ognuno di noi rivendica come ‘suo proprio’ gusto personale, ciò che ognuno crede essere una sua privata tendenza artistica, una sua individuale inclinazione di gusto e di cultura, partecipa in realtà di una tendenza collettiva, che ha motivazioni e radici storiche nei processi di fissazione del canone, processi evidentemente collettivi che poco concedono all’autonomia individuale.
Questo vale sia per gli appassionati di opera lirica, che fin da bambini assimilano inconsapevolmente *una* cultura musicale, per lo più attraverso ascolti fatti in casa e frequentazioni dei teatri per abitudine famigliare; sia per coloro che preferiscono la musica strumentale, preferenza anche in questo caso derivata spesso da ‘eredità’ appresa in casa. Ma anche i numerosi ascoltatori della cosiddetta musica leggera non sono immuni da questa ‘inculturazione’ derivata dal ‘canone occidentale’. La canzone leggera, infatti, nasce da una costola del canto lirico e spesso assimila contaminazioni dal jazz. Insomma: i gusti personali, che sembrano tanto istintivi e liberi da ogni condizionamento, che sembrano frutto di tendenze istintive e di consapevoli scelte personali, si rivelano spesso invece fenomeni di inculturazione e di tradizione identitaria derivata da processi di socializzazione.
Questo fenomeno è stato guardato con sospetto e addirittura come un rischio negli anni Sessanta, sull’onda della critica alla tradizione e della liberazione da ogni dogma acquisito e trasmesso dal passato (la sciagurata utopia della *tabula rasa*); oggi, a quasi mezzo secolo di distanza, se ne valuta con più serenità la portata e nessuno si allarma più, nessuno più va alla ricerca di presunte ‘verginità’ culturali. Il post-moderno è in primo luogo questo: la scoperta che la modernità non è altro che la sintesi disordinata, caotica, molteplice, spesso disgregata e irrazionale, di residui del passato destrutturati e decontestualizzati, fino alla decomposizione; e l’identità della modernità non è altro che una caotica e plurima prospettiva su quella immensa evoluzione storica che definiamo sbrigativamente ‘civiltà europea moderna’.

Ma questa consapevolezza, sebbene alleggerita da opprimenti scrupoli di libertà da ogni presunta influenza, anzi accettata come inevitabile, non ha sortito solo effetti

negativi, giocosi, caleidoscopici. Ha imposto anche un ricupero di molte espressioni culturali e artistiche che il famoso ‘canone’ centrale aveva marginalizzato. Ecco che negli ultimi due decenni accanto a Mozart sono ricomparsi ottimi compositori come Johann Schobert, Leopold Antonin Koželuh, Václav Vodička; accanto al ‘grande’ Verdi di *Rigoletto* e di *Aida* è risorto il Verdi ‘minore’ del *Corsaro* e della *Alzira*; e accanto a lui è stato rivalutato tutto il teatro di Meyerbeer, di Boito, di Pochielli, di Antonio Carlos Gomez; oltre Puccini si è riscoperto (finalmente!) un grande drammaturgo come Alfredo Catalani ecc. ecc.

Su questa onda, seppure ancora all’inizio, sta emergendo anche in Italia una crescente curiosità per gli autori di musica strumentale nell’Ottocento, ossia quel settore minoritario della cultura nazionale, che è rimasto schiacciato dall’egemonia artistica ed economica della ‘industria operistica’ italiana, fino a risultarne cancellato dalla trasmissione alla posterità. La lettura storica ‘canonica’, aveva del tutto espunto dalla sua ‘grande narrazione’ quei pur numerosissimi compositori che si sono intensamente dedicati alla composizione strumentale in Italia. Fino a pochi anni fa, la storia dei vincitori ha disegnato nei suoi manuali di storiografia musicale un doppio percorso attraverso il secolo romantico: in Germania il predominio della linea Bach-Beethoven-Brahms; nell’Italia dell’assolutismo melodrammatico la linea Rossini-Bellini e Donizetti-Verdi-Puccini.
Possibile che, al di fuori di questi ristretti confini, non ci fosse null’altro?

La nuova generazione di storici della musica, però, sollecitata da quella apertura del canone che ho sopra riassunto, ha iniziato da almeno dieci anni a studiare le migliaia di partiture strumentali che giacciono nelle biblioteche e negli archivi italiani (di tutta Italia, non solo Roma e Milano; anche a Imperia, ad Albenga, a Savona, per non parlare di Genova). Si tratta di musiche spesso rimaste manoscritte, spesso pubblicate a spese degli autori in tirature limitate; musiche che hanno circolato in spazi limitati e per poco tempo, e che perciò non hanno resistito alla forza d’erosione del tempo.

La domanda, ovvia, è: vale la pena rieseguirle?

Non esiste *una* risposta valida in assoluto: dal punto di vista estetico, in questi patrimoni dimenticati ci sono numerosi lavori sorprendenti, di pregevole qualità, anche se seguono principi che non si adattano né alla linea dominante austro-tedesca né alla convenzione melodica dell'opera italiana. Dal punto di vista storico, invece, una consultazione di molte di queste musiche rivela una identità ben precisa, uno stile medio dalla fisionomia ben caratterizzata, sebbene piuttosto debole non tanto per la tecnica, quanto per la mancanza di ambizione e di consapevolezza dei propri obiettivi artistici.

Attenzione: non voglio dire che si tratti di musica 'brutta' o 'inutile', ma che contrariamente alla linea austro-tedesca, la musica strumentale italiana dell'Ottocento non si pone problemi di relazione con la storia, con la cultura e la filosofia contemporanee; né d'altra parte cerca, come fa invece l'opera italiana coeva, di incidere e modificare la società, di lanciare insomma ciò che gli anni Settanta si usava definire il 'messaggio'.

E allora? Perché riascoltare musica così fatta?

Devo rimandare il lettore alle prime righe di questo scritto: siamo in un'età talmente carica di passato, talmente appesantita da sopravvivenze storiche, talmente condizionata da un passato filtrato dalla storia in modo da non poterne più distinguere l'esatta consistenza, che il bisogno di ritornare a conoscere anche le testimonianze rimosse diviene uno strumento privilegiato per ri-conoscere e ri-conoscersi. Riconsiderare ciò che la storia ha rimosso, riconsiderare gli 'altri', coloro che il canone ha scacciato dal museo della memoria collettiva, significa anche e soprattutto svelare i meccanismi con cui quel pensiero 'centrale' ha creato il monumento di se stesso; capirne sia le motivazioni positive, sia gli errori e le deviazioni a volte ideologiche, a volte utilitaristiche, a volte addirittura apertamente commerciali.

Allora rieseguire quelli che personalmente considero i tre grandi compositori strumentali dell'Ottocento italiano significa non solo fare "storiografia degli altri", ma anche permettere di meglio comprendere noi stessi e la nostra formazione culturale, quel 'canone occidentale' che non disturba più i sonni dei moderni studiosi e artisti del 2000, ma che certo non possiamo accontentarci di assimilare e perpetuare senza alcun distacco critico.

Chi sono dunque quei tre grandi sopra accennati? Si tratta, come ho chiarito, di una mia personale opinione, che ho maturato in un decennio circa di studi e ricerche nelle maggiori biblioteche italiane, da Milano a Napoli, da Roma a Trieste, Torino, Bologna, Genova ecc.

Nell'età rossiniana il maggiore strumentalista è a mio avviso Alessandro Rolla, che Paganini riconosceva come un maestro e modello di esecuzione violinistica; poco noti sono ancora i suoi grandi lavori cameristici e sinfonici; nell'età verdiana è la volta di Antonio Bazzini, bresciano d'origine e direttore del Conservatorio di Milano negli ultimi decenni della sua vita (1882 – 1897); il secolo si chiude infine con il più grande compositore strumentale italiano del secolo, Giuseppe Martucci. Purtroppo gli studenti di musica dei conservatori italiani associano questo ultimo nome a pezzetti descrittivi, leziosi e aggraziati, che vengono ammanniti nei primi anni di studio, oppure a pezzi enfatici come il *Tema e Variazioni*, in programma di diploma di pianoforte, pesante come un macigno e realmente senza capo né coda, una delle prove meno felici di Martucci. Ma il compositore napoletano era riconosciuto fra i maggiori della sua epoca pressoché da tutti i suoi contemporanei: da Franz Liszt a Richard Strauss, da Gustav Mahler ad Arturo Toscanini. Non basterebbero questi nomi perlomeno a incuriosire un musicista odierno? Eppure la musica di Martucci rimane nella sua quasi totalità del tutto ignorata.[1]

[1] A chi fosse interessato ad approfondire questi argomenti e questi autori, mi permetto di suggerire, forse poco elegantemente, il mio libro *La musica orchestrale italiana dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003.

Bene: due delle tre conferenze-concerto di questa stagione sono state dedicate proprio a questo repertorio, includendo ovviamente anche l'astro maggiore, Martucci appunto.
Si è scelto di portare all'attenzione del pubblico due cerchie cittadine piuttosto fiorenti: quella di Roma negli anni in cui vi risedette Franz Liszt (vi arrivò nel 1861 per fermarsi stabilmente fino al 1871; e vi tornò sistematicamente nei successivi ultimi quindici anni della sua vita girovaga); quella di Genova poco dopo la metà del secolo.

Prima conferenza-concerto: la scuola romana di Franz Liszt

A Roma, dal 1861, anno dell'arrivo di Liszt, l'ambiente musicale sembra lentamente svegliarsi: Tullio Ramacciotti (di cui si ascolta la *Berceuse* per canto, violino e pianoforte), dopo un lungo soggiorno a Parigi, torna a Roma e inizia un'attività di concerti semi-privati in diverse sale del centro, per lo più in via dei Pontefici e poi in Via del Vantaggio, vicino a Fontana di Trevi. Presto Ramacciotti si circonda di musicisti che porteranno alla vera e propria rinascita strumentale romana, il violinista Ettore Pinelli (figlio di una sorella di Ramacciotti stesso) e il pianista Giovanni Sgambati. Anche il nome di Sgambati, forse, susciterà tristi memorie agli studenti ed ex studenti di pianoforte, per un suo pezzetto didattico-descrittivo, intitolato (ahimè!) *Fiorellino*, che rappresenta una delle cose più insulse e inascoltabili della sua intera produzione. Principalmente il suo impegno di compositore s'indirizzò invece verso le grandi forme: due sinfonie, un concerto per pianoforte e orchestra, una messa da *Requiem*, un *Te Deum* e altra musica sacra, due quintetti con pianoforte e due quartetti per archi, diversi importanti brani pianistici ecc. Perchè mai i nostri trisnonni, nel fare quei maledetti programmi didattici, hanno inserito allora quell'orribile pezzetto? Perché anche loro erano *dentro* a quel canone condiviso e non si ponevano minimi dubbi sulla divisione, quantomai ideologica, che assegnava alla

sola musica tedesca il primato strumentale, per riservare come in una superiore *pax europea* il primato operistico ai paesi mediterranei. In questo panorama 'canonico', due italiani che compongono come Brahms sono in frontale contraddizione con il progetto storiografico-politico, e perciò condannati a non trovare alcuna collocazione. Ma proprio questa esclusione pregiudiziale, non basata su criteri estetici, come si vede dalle esecuzioni qui proposte di Sgambati e di Martucci, si rivela essere frutto di un pregiudizio che distorce in modo grossolano la realtà della storia.

Qui vengono presentate due brevi liriche vocali del giovanissimo Sgambati, prima della conoscenza di Liszt, che ne dimostrano una natura melodica semplice e quasi popolareggiante; ma l'evoluzione del compositore emerge con chiarezza ascoltando poi i *Due pezzi* op. 24 per violino e pianoforte, risalenti agli anni '80, quando Liszt ha ormai imposto Sgambati anche negli ambienti più elevati della cultura musicale tedesca, quando ormai i suoi grandi brani da camera sono pubblicati da editori tedeschi ed eseguiti nelle sale di tutta Europa. La scrittura di questi brani è assai ambiziosa e aggiornata, con tecniche violinistiche pari ai grandi modelli coevi, da Joseph Joachim a Eugene Ysaye: suoni simultanei emessi con l'arco e con la mano sinistra sulle corde, armonici anche doppi, passi polifonici ecc. L'*Andante* introduttivo è forse il più degno di nota e quello dove al violinista è richiesto il massimo impegno. Tutto ciò ne fa uno di quei brani che negli ultimi decenni è stato più volte registrato, attraendo attenzioni di giovani esecutori e del pubblico più curioso.

Altro discorso merita Ettore Pinelli, nato a Roma il 18 ottobre 1843 e qui deceduto nel 1915. Nel 1864, comprendendo che l'esperienza internazionale era necessaria alla sua preparazione, decide di andare a studiare a Hannover con il grande Joseph Joachim, amico e collaboratore di Brahms. Tornato all'inizio del 1866 a Roma, Pinelli trova ad accoglierlo la cerchia attivissima e ormai consolidata di Liszt, Ramacciotti e Sgambati. Basterebbero queste esperienze per mostrarne la levatura.

Ma procediamo con ordine. Nel 1866 Pinelli partecipa all'organizzazione della prima esecuzione della *Sinfonia-Dante* di Liszt, in occasione dal centenario del poeta; nel 1867 avvia nuove matineée musicali con un quartetto di colleghi, che rimarranno a lui legati per tutta la vita.

Insieme a Sgambati, Pinelli fonda nel 1869 corsi gratuiti di violino e pianoforte; e di lì a pochi anni, acquisendo altri insegnanti per tutti gli strumenti più importanti, nascerà il Liceo (poi conservatorio) di Santa Cecilia.

A leggere i documenti dell'archivio ceciliano, risulta addirittura commovente constatare la dedizione con cui Pinelli si dedicò all'istituzione didattica e all'insegnamento fino ai suoi ultimi giorni di vita, nel 1915. Partecipò infatti come membro di commissioni e comitati di gestione, tenne lezioni e presenziò ai concerti di allievi e collaboratori fino agli ultimi giorni di vita. Infine si dedicò alla composizione fino alla tarda età come attività collaterale all'insegnamento e all'organizzazione; la sua ultima composizione è infatti la *Serenata* per violino solo, il cui autografo reca la data 4 agosto 1913. Pinelli, come già detto, non pubblicò molto, preferì tenere le sue composizioni manoscritte ed eseguirle raramente da se stesso o affidarle agli allievi. Questa ritrosia è un lato del suo carattere rilevato da tutti coloro che ebbero a frequentarlo.

Occorre infine ricordare che nel 1874 Pinelli fonda la Società Orchestrale Romana, che nei successivi 25 anni formerà un tessuto sociale e culturale solido e aggiornato, sul quale prenderà avvio la Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, ancor oggi attiva. Con questa istituzione Pinelli portò a Roma molti grandi musicisti coevi, non solo italiani, e partecipò nel 1884 al primo festival nazionale di orchestre, a Torino, per la Esposizione Generale. Questo evento lasciò una traccia assai rilevante nella stampa coeva e mostrò il livello raggiunto da Pinelli (in quella occasione tuttavia, il vero idolo della nuova musica sinfonica italiana si rivelò essere Giuseppe Martucci, di cui parleremo fra poco, allora direttore della analoga Società Orchestrale Napoletana).

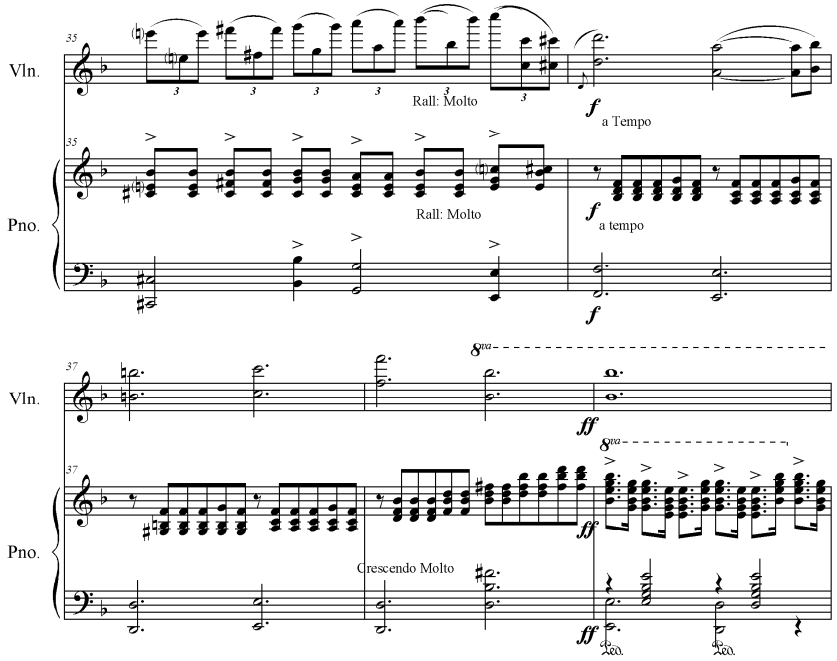
Fra il 1885 e il 1888 Gabriele D'Annunzio, allora residente a Roma e appendicista-cronachista per il quotidiano *La Tribuna*, scrisse più volte sui musicisti locali e, più di tutti, su Liszt, Sgambati e il nostro Pinelli. Con pochi tratti di penna D'Anunnzio descrive il carattere riservato, taciturno e operoso di Pinelli; e tale ritratto trova conferma nel necrologio che l'Accademia di Santa Cecilia pubblicò alla sua morte

> […]
>
> Non sarà mai abbastanza apprezzato il merito del Pinelli che nello sviluppo della vita musicale romana ebbe la parte più ingrata, quella del pioniere, del primo educatore, dello sbozzatore, del coltivatore che rompe la prima zolla. I sacrificî che egli s'impose furono molti e di ogni specie: le soddisfazioni poche, derivanti soltanto dalla coscienza dello sforzo compiuto, dall'approvazione di imparziali. Ma all'uomo singolarmente retto e modesto tali soddisfazioni erano premio sufficiente.
>
> Egli è certo che i Concerti dell'Accademia, i Concerti popolari municipali, e finalmente i Concerti dell'Augusteo non sarebbero stati possibili se non preceduti dal lungo periodo di preparazione guidato con mano ferma, mente illuminata, ed immani sacrificî da Ettore Pinelli, il quale così penosamente lavorava il terreno, adattandolo a ricevere altri germi più fecondi di cui noi potemmo raccogliere i frutti.
>
> […] Alle sue esimie doti di artista egli univa una rettitudine di sentimenti e una bontà di cuore che seminava intorno a lui profonda stima e vivo affetto. Egli ha percorso tutta la sua lunga via con passo fermo, volto ad un'unica mèta nobilissima, l'arte e il bene altrui. Non era nell'animo di Ettore Pinelli altra preoccupazione che sovrastasse quella della sua scuola, dei suoi allevi, del suo Istituto.

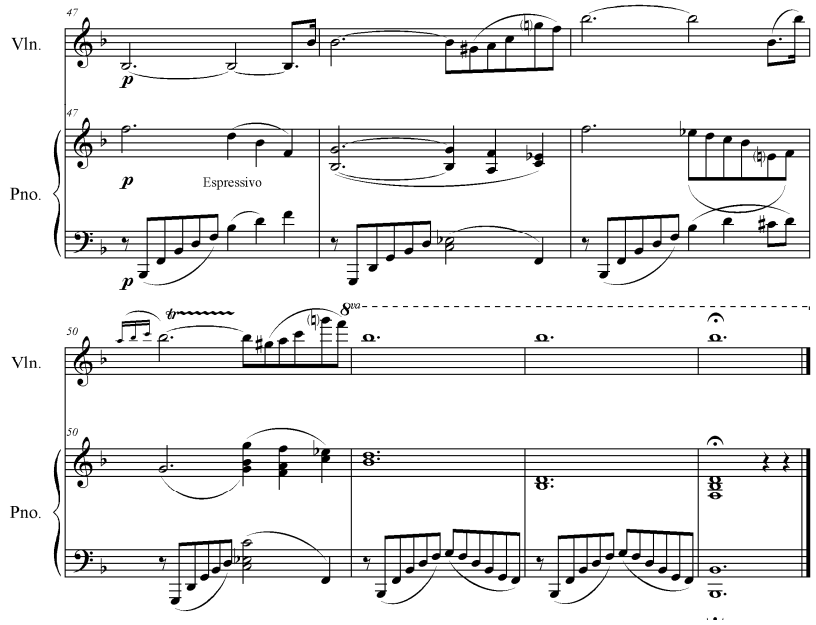
Anche per Pinelli, dunque, vorrei concludere il ritratto umano considerando la serietà morale, la chiarezza di intenti, la volontà rigorosa di non concedere nulla alla facile tendenza commerciale, che già emergeva nella musica italiana anche strumentale; gli anni Ottanta vedono infatti il fenomeno dell'operetta, del 'ballo grande' sul modello del celebre *Excelsior* di Manzotti-Marenco e del *cafe-chantant*, mentre la musica cosiddetta 'da camera' attribuisce spazio crescente a pezzetti di consumo e canzoni di scarso impegno. Pinelli ha sempre la chiara consapevolezza che esistono due livelli di musica, e che Santa Cecilia rappresenta una avanguardia da conservare e portare

avanti senza cedimenti. Si tratta dello stesso atteggiamento che ritroviamo in tutti i musicisti italiani maggiori del momento: da Verdi e Boito, da Puccini a Catalani, da Martucci a Sgambati, Bazzini e Pinelli stesso. In questo senso il modello ambizioso di Liszt ha seminato a Roma assai più che in termini puramente tecnici.

Mentre Sgambati, grazie a Liszt e a Wagner, che ne riconobbero immediatamente le qualità, giunse a pubblicare molte delle sue composizioni anche presso editori tedeschi, al contrario Pinelli pubblicò pochissimo. Tanto che si credette che l'attività didattica, direttoriale e organizzativa ne avessero impedito lo sviluppo. Ebbene, i brani presentati nei concerti smentiscono questa idea: Pinelli fu un notevole compositore strumentale e vocale, come attestano un pregevole quartetto d'archi, tre composizioni sinfoniche e una miriade di brani da concerto per violino e pianoforte. Un'indagine della sua produzione mostra anche una evoluzione e una coscienza di aggiornamento degne di interesse: il primo brano eseguito, *Souvenir de Rome*, il cui autografo reca la data 23 marzo 1862, testimonia il giovane violinista-compositore prima dell'esperienza internazionale con Joachim e prima dell'incontro con Liszt. La composizione è molto elegante, ma ancora piuttosto semplice, basata su una grande melodia inframmezzata da una specie di recitativo; emerge qui tipo di conduzione della frase musicale e un cadenzare ampio indiscutibilmente debitori del modello vocale-operistico. Ma il secondo brano presentato, *Melodia*, datato 9 novembre 1891, ossia dopo la morte di Liszt, mostra un Pinelli del tutto diverso: emerge una ricerca continua di percorsi armonici inusuali, mai prevedibili, che mostrano lo sforzo di non adagiarsi su facili convenzioni e su semplici melodisti (vedere es. n° 1). Nella coda del brano, infine, al pianoforte emerge una ampia e morbida melodia, che si intreccia ai disegni cadenzanti del violino (vedere es. n° 2). Ciò che più rimane dopo l'ascolto, è forse una chiara frammentazione della melodia cantabile, che Pinelli aveva mostrato di saper scrivere in gioventù; evidentemente l'autore ha interesse a richiamare il suo uditorio, ormai maturo e avvezzo a seguirlo nelle maggiori difficoltà di scrittura, allo sforzo di apprezzare non tanto ciò che sembra più naturale, quanto a riconoscersi in un ambito di elevata cultura musicale:



Esempio musicale n° 1 – Ettore Pinelli, *Melodia* (1891), batt. 35-39



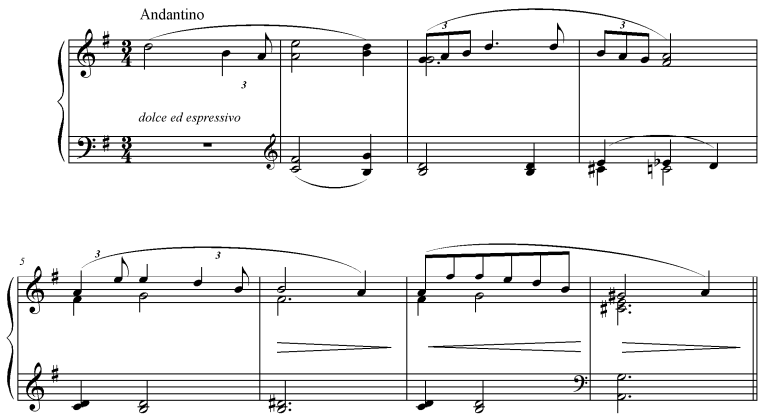
Esempio musicale n° 2 – Ettore Pinelli, *Melodia* (1891), batt. 47-53 (fine)

E lo stesso, con ancor maggiore evidenza, è l'obiettivo perseguito da Martucci. Viene presentato in questi concerti il poemetto *La canzone dei ricordi*. Il titolo ci porta un

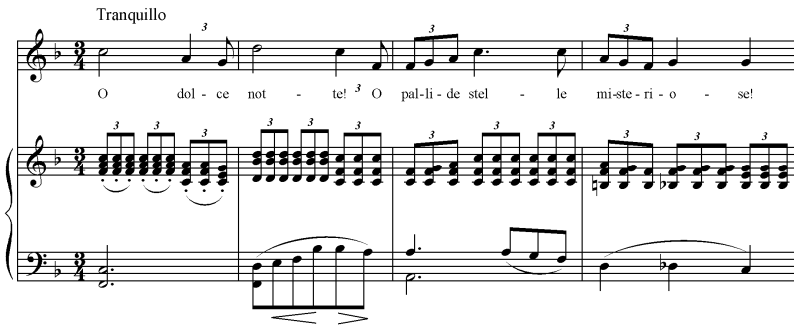
sapore decadente, anzi quasi crepuscolare, non senza qualche estetismo o anche una certa sfumatura gozzaniana. Ma si tratta di una lettura limitativa, che non rende in pieno giustizia alla composizione di Martucci: *La canzone dei ricordi* è, come ormai riconoscono molti studiosi e musicisti fra cui Riccardo Muti che l'ha registrata con Mirella Freni, uno dei grandi capolavori dello scorso del secolo. Martucci ne compose la versione originale per pianoforte e mezzosoprano nel 1886-7, orchestrandola poi nel 1898. In essa confluiscono ricercate morbidezze dannunziane, remote anticipazioni debussyane, ma soprattutto emerge la grande moda culturale del momento: il wagnerismo. Il colore generale definisce uno dei temi più tipici e diffusi del decadentismo europeo: la fuga dal reale, il rifugio in un mondo di sogno, nell'indistinto e indeterminato, evanescente, onirico mondo delle illusioni. L'io lirico femminile canta il suo progressivo allontanamento dal mondo e lo scivolamento nella ossessione solitaria e psicotica, dove alcune suggestioni sensoriali (visive o uditive) non sono altro che sollecitazioni per regressioni nel proprio inconscio. È il pessimismo sopravvenuto all'età dei grandi ideali risorgimentali, è la prima crisi della società borghese, che non sa ancora trovare alcun valore forte a cui aggrapparsi.

La musica è di levatura altissima, pregevole per finezza e varietà armonica, per intreccio di motivi di reminiscenza usati in modo molto personale, per un gusto melodico che forse potremo trovare nel solo Puccini fra i compositori coevi.

Basti qui ricordare il tema principale, che attraversa il ciclo, dalla prima, alla quinta, alla settima sezione. Eccone l'esposizione iniziale e la sua ricorrenza vocale nel n° 5:



Esempio musicale n° 3 – Giuseppe Martucci, *La canzone dei ricordi* inizio del n° 1

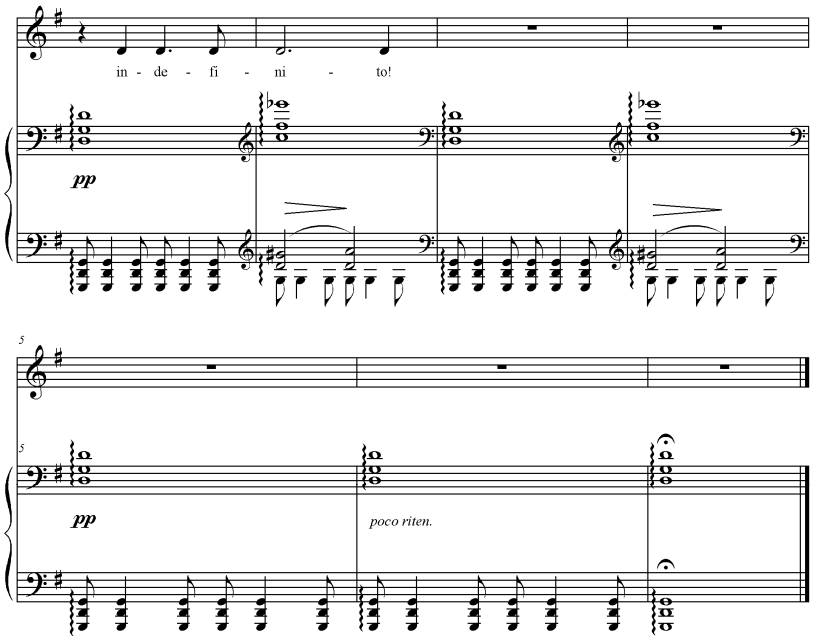


Esempio musicale n° 4 – Giuseppe Martucci, *La canzone dei ricordi*, n° 5

Assolutamente magistrale e di efficacia degna della profondità psicologica di Wagner, è la ripresa in questa quinta sezione, dove esso non viene più affidato come in inizio allo strumento, ma viene declamato dalla voce sulle parole "O dolce notte". È la notte wagneriana del secondo atto del *Tristan und Isolde*, o forse è la notte misteriosa e metafisica dell'episodio di Tancredi e Clorinda di Tasso; e ancora è la notte magica e irreale che Mefistofele crea intorno a Faust e Margherita per scatenarne l'innamoramento; o forse, soprattutto, è la "notte densa" che Verdi realizza in modo supremo intorno a Desdemona e Otello in quello stesso 1887, la notte che prelude alla morte, quasi un presentimento irrazionale che spinge l'uomo a negare la realtà fenomenica. Insomma è una dimensione psichica della irrealtà, della fuga dal reale, dello schopenhaueriano superamento del velo di Maja. E non si sorrida, pensando che così facendo si voglia proiettare sul 'piccolo' Martucci contenuti culturali propri solo dei 'grandi'. Chiunque ascolti con attenzione l'intera *Canzone dei ricordi* non farà fatica a riconoscere quel tema centrale della grande arte europea, convincendosi che questo capolavoro martucciano non ha nulla da invidiare a quei grandi modelli 'canonici'.

Il tema decadente dell'indistinto (la "poetica dell'indeterminato" che Luciano Anceschi ha indicato nei decadenti italiani), della imprecisione determinata dalla fallacia della conoscenza sensoriale e razionale, il tema dello scivolamento della psiche nell'allucinazione, viene infine realizzata nella chiusura del poemetto, dove

Martucci scrive accordi che quasi escono dai limiti della tonalità tradizionale (e ancora una volta ricorre un'analogia wagneriana):



Esempio musicale n° 5 – Giuseppe Martucci, *La canzone dei ricordi*, conclusione

Neppure Puccini arriva a tanto in quegli anni; forse il solo D'Annunzio giunge a una analoga disgregazione della sintassi, o forse il solo Pascoli realizza una simile indipendenza dalla convenzione tardo-petrarchesca vigente come colonna inamovibile della tradizione poetica nazionale 'canonica'.

Seconda conferenza-concerto: la musica strumentale a Genova negli anni di Verdi

Nel secondo concerto viene proposta un'istantanea musicale sulla Genova di metà secolo, negli anni in cui Verdi giunge in città e vi prende dimora nei mesi invernali. L'argomento, dal punto di vista artistico e documentario, è stato indagato con ricchezza di informazioni nel libro curato da Roberto Iovino *Verdi genovese* (Luca,

LIM Libreria Italiana Musicale, 2001), uscito in occasione della ricorrenza centenaria della morte di Verdi.

Qui si è scelto di presentare, a fianco di musiche dello stesso Verdi, alcuni compositori attivi a Genova in quegli anni; Angelo Mariani, primo direttore dell'orchestra del teatro Carlo Felice dal 1853 al 1873 e amico strettissimo di Verdi fino al 1870; Giovani Piatti, il più celebre violoncellista di metà ottocento, amico e collaboratore di Verdi, che per lui scrisse il grande e splendido solo del Preludio dei *Masnadieri* (1847); Giovanni Rinaldi, pianista e compositore attivo a Genova fino alla fine del secolo.

Mariani è personaggio importante per la musica italiana: fu colui che definitivamente impose da noi la direzione d'orchestra moderna, con la bacchetta e non imbracciando il violino com'era consueto fino alla metà dell'Ottocento, e che unificò le funzioni di concertatore e direttore. Fino al suo avvento, anche i massimi teatri nazionali, infatti, riservavano la concertazione della parte vocale delle opere a un maestro che preparava al pianoforte i cantanti, mentre l'esecuzione era poi diretta dal primo violino, con evidenti incomprensioni, incertezze, imprecisioni e sfasamenti esecutivi fra orchestra, cori, solisti. Fin dal 1853, anno del suo arrivo a Genova, Mariani si rese conto della necessità di unificare tutte queste funzioni nelle proprie mani, e per questo attirò immediatamente l'attenzione di Verdi. Da quel momento i due saranno amici e collaboratori frequenti, fino alla rottura avvenuta nel 1869-70 per motivi che non saranno mai del tutto chiariti, e che tuttavia vanno con certezza molto al di là di notiziole scandalistiche che piacciono tanto a certi sedicenti 'storici della musica'. Verdi aveva chiarissime idee politiche e sociali (oltre che musicali e drammaturgiche): perseguiva una precisa strategia di maturazione del cittadino italiano, e perciò l'opera doveva essere non semplice divertimento, non svago, ma neppure strumento a disposizione di chi volesse usarlo per altri scopi. Mariani, al contrario, aveva una personalità più semplice, più ingenua, e difficilmente si rendeva conto di alcune strumentalizzazioni ideologiche, che alcuni politici volevano attuare in questi anni caldi della neonata Italia. Il suo comportamento a volte fu

contraddittorio, e lo portò ad avvicinarsi a gruppi politici fra loro contrastanti, forse senza neppure rendersene conto. Fu soprattutto questo suo comportamento leggero e quasi adolescenziale a indignare Verdi, che lo definì infatti più volte “un eterno ragazzo”.

Mariani fu attivissimo organizzatore musicale ed ebbe la funzione di spronare la cultura musicale genovese al progresso. Nel 1853, anno del suo arrivo in città, diresse probabilmente per la prima volta a Genova la Terza sinfonia di Beethoven; più avanti fu sempre attivo, spesso a fianco di Camillo Sivori, nell’organizzazione ed esecuzione di musica strumentale, fino alla fondazione di una orchestra per esecuzioni sinfoniche. Dapprima nacque una compagine semidilettantesca, per la quale Mariani collaborò con Giuseppe Bossola: “Sappiamo che si è costituita una grande orchestra” scriveva la *Gazzetta di Genova* del 5 marzo 1867. Il 14 marzo lo stesso quotidiano annunciava il primo concerto sinfonico, riportando il programma: Terza sinfonia e *Sogno di una notte di mezz'estate* di Mendelssohn, Concerto per pianoforte e orchestra di Hummel, *Ave Maria* di Gounod e coro a cappella di Halevy; la *Gazzetta* indica con enfasi Angelo Mariani come fondatore e sostenitore dell’iniziativa.

Ma solo nel 1869 nacque una vera e propria istituzione stabile di concerti sinfonici, che si valeva per lo più di professori d’orchestra del Carlo Felice; i promotori dell’iniziativa erano Andrea e Giovanni Battista Spinola, Giuseppe Bossola e ovviamente il nostro Mariani. Il primo concerto si tenne alla sala Sivori il 28 dicembre 1869 (probabilmente c’era stato un precedente esperimento il 23 ottobre 1869) e fu preceduto da un discorso di Francesco D’Arcais, autorevolissimo critico del giornale *L’Opinione* di Firenze (si trova notizia dell’evento nella *Gazzetta di Genova* del 5 gennaio 1870 e nel *Caffaro* del 30 dicembre 1869). Fra i nomi di spicco i giornali indicano Camillo Sivori, Teresina del Signore, Mariani, il pianista Luca Fumagalli; l’orchestra era composta da 50 professori. Gli stessi giornali riportano infine il programma: Sinfonia a grande orchestra di Luigi Venzano (diretta da Mariani), Concerto in mi minore per violino e orchestra Mendelssohn, *Leggenda*

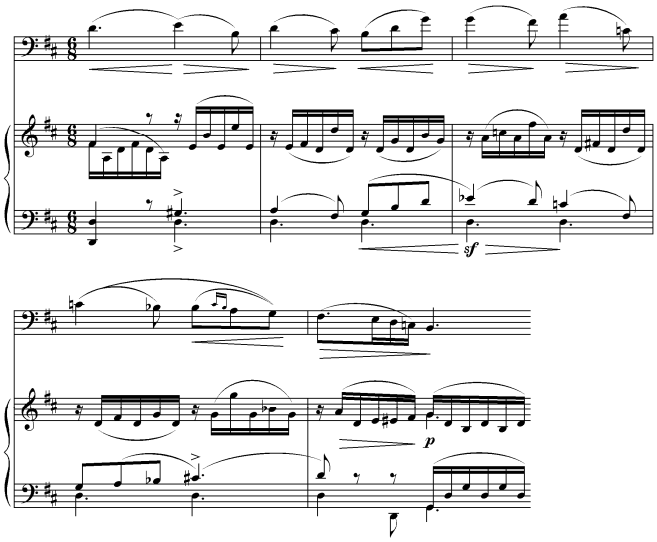
Valacca per canto pianoforte e violoncello di Gaetano Braga, *Le allegre comari di Windsor* di Otto Nicolai, *Les Rameaux* pezzo con accompagnamento di piano e armonium cantato da Diaz de Soria, *Konzertstück* di Weber, *Ave Maria* con assolo di Clarinetto, Fantasia per violino di Sivori, Andante Variazioni e Finale dalla sonata '*a Kreutzer*' di Beethoven, *L'amoroso rimprovero* romanza di Corticelli per baritono cantata da De Soria, Preghiera dal *Mosè* eseguita su una corda sola da Sivori.

Questo duplice aspetto della personalità di Mariani, da un lato attivo e aggiornato musicista, ansioso di novità e instancabile indagatore della musica del suo tempo, dall'altro incapace di inserirsi in un dialogo culturale con la contemporaneità più elevato e maturo, estraneo e forse addirittura incapace di comprendere i grandi problemi che andavano emergendo nella nuova Italia, è il tratto principale della sua figura; d'altronde quest'intreccio fra grandi doti artistiche o intellettuali e scarsa capacità di comprensione del mondo circostante è un fenomeno purtroppo frequente nella storia dell'arte e della cultura italiane, non solo musicali; e anche da questo punto di vista la figura di Verdi acquista un rilievo superiore a qualunque altra.[2]
Tale personalità di Mariani emerge anche dalla sua musica, sempre raffinata, elegante, ma mai molto profonda. Vengono presentati qui due brani dalla suite *Rimembranze di Arenzano. Quattro pensieri romantici*, dedicati a quel Luigi Venzano che abbiamo incontrato fra gli autori eseguiti dalla nuova orchestra genovese nel 1869. Venzano era il primo violoncello dell'orchestra del Carlo Felice, quindi lavorava quotidianamente a fianco di Mariani e fece a lungo parte della cerchia più stretta dei suoi amici, insieme a Carlo e Teresa Del Signore. Con ogni probabilità, quindi, le *Rimembranze di Arenzano*, come anche diverse composizioni

[2] Si annuncia qui che nella prossima serie della conferenze-concerti di Diano Marina, nel febbraio 2009, verrà dedicato un incontro ai cosiddetti 'cori patriottici' di Verdi (da *Nabucco* al *Macbeth*); in quella occasione verrà ampiamente discusso questo aspetto dell'arte e della coscienza civile del maestro di Busseto. Desidero anticipare che non si tratta affatto di un argomento consunto, o di un contenitore di ovvietà banalizzanti. Basta leggere quelle testimonianze nella loro giusta cornice, sfrondandole degli abituali eccessi di enfasi quanto mai fastidiosi e falsi, per riscoprirne il senso più vero, quindi per fare emergere un aspetto dell'arte e della morale di Verdi e della sua generazione su cui è stata costruita l'unità italiana, con tutte le sue contraddizioni, ma anche con tutte quelle superiori aspirazioni al miglioramento dell'esistenza collettiva e individuale che, nel bene e nel male, hanno tenuto fino ad oggi.

per uguale organico scritte dal violoncellista, furono pensate per essere eseguite dagli stessi Mariani e Venzano nei loro concerti.
Occorre ancora un accenno biografico, interessante e necessario, che forse non aiuta a comprendere queste musiche, ma ci permette di sondare un elemento caratteriale del musicista che non credo sia trascurabile. Ad Arenzano Mariani era solito passare l'estate, nei periodi di chiusura del teatro, ospite della famiglia Sauli-Pallavicino. Probabilmente una della figlie del marchese fu a lungo legata da una relazione sentimentale con il direttore; anche questa questione delle donne, della incertezza sul proprio futuro, della incapacità di maturare e di compiere una scelta matrimoniale decisa, insomma questo eterno comportamento da adolescente in tempesta ormonale, era una delle caratteristiche dell'indole di Mariani, che un uomo della tempra morale di Verdi assolutamente non poteva tollerare.
Dal confronto con la personalità di Mariani, quindi, emerge ancor più la levatura umana della personalità di Verdi, sempre più ammirevole e sempre più degna di costituire un modello a mio avviso ancora pienamente attuale; anzi direi che questo alto modello risulta ancor più valido oggi, in un epoca in cui l'eterna gioventù, anzi l'eterna adolescenza è divenuta il solo valore (o meglio disvalore), davanti al quale sembra svanire ogni altra più profonda e radicata tensione al miglioramento dell'individuo e della società di cui è parte.

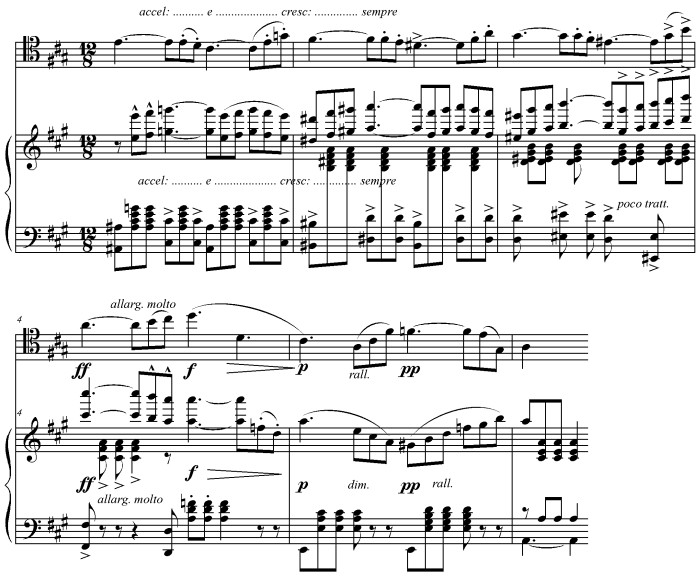
Il Mariani musicista, se paragonato alla media nazionale, si distingue in questi pezzi per una scrittura d'insieme assai ricercata: il pianoforte non si limita mai a semplice accompagnamento, com'è frequentissimo nelle varie *romanze*, *melodie*, *fantasie* del medio Ottocento non solo italiano, ma crea spesso un vero e proprio dialogo con il violoncello:



Esempio musicale n° 6 – Angelo Mariani, *Una dolorosa memoria* (batt. 36-40)

Certo, il carattere è eminentemente melodrammatico, ricalcato sulla melodia vocale-operistica. Ma Mariani è un conoscitore profondissimo di questo mondo, non solo italiano, per cui non stupisce che istintivamente utilizzi gli elementi più pregnanti di questo linguaggio. Egli fu infatti uno dei più ricercati direttori delle opere di Verdi come di Meyerbeer, e primo in Italia a dirigere Wagner (*Lohengrin* a Bologna e Firenze nel 1871, *Tannhäuser* a Bologna nel 1872), il quale ebbe a ringraziarlo ed elogiarne l'operato.

Non è solo, quindi, un generico carattere vocale a contraddistinguere queste composizioni. Per esempio, nel n° 2, *L'abbandono. Lamento di un trovatore*, Mariani impiega un procedimento frequentissimo nell'opera italiana a partire da Bellini, Donizetti e Verdi, e che potremmo chiamare "crescendo a onda"; si tratta di un ampio segmento in cui un unico disegno viene ripetuto in progressione verso il registro acuto, con un continuo trascinamento delle armonie accompagnanti, atte a realizzare un effetto di coinvolgimento molto efficace; il progressivo incremento di tensione giunge fino a un culmine di sonorità, dal quale immediatamente ripiomba in un *pianissimo*. Di solito questa 'onda' viene ripetuta due volte, e anche Mariani segue il modello:



Esempio musicale n° 7 – Angelo Mariani, *L'abbandono* (batt. 60-65)

Un esempio grandioso e irresistibile di questo effetto si trova, come anticipato, nel prototipo a cui tutti i successori si sono rifatti, il finale ultimo della *Norma* belliniana, dove uno smisurato crescendo trascina l'intero coro, e noi ascoltatori con esso, alla compassione per l'infelice Norma, condannata a morte per espiare la colpa appena confessata.

Altro grandioso esempio di questa onda tellurica si ritrova, con identica funzione psicologica, nel finale del secondo atto della *Traviata*, dopo che Alfredo ha sfogato la sua rabbia gettando i soldi a Violetta e umiliandola pubblicamente.

Il carattere di questi brani, parlando ora molto in generale, mostra un'intenzione elevata, mostra quanto Mariani intenda collocarsi nella fascia di alta cultura e rivolgersi non al semplice consumo, non all'intrattenimento leggero, ma voglia invece trarre l'interesse con strumenti linguistici aggiornati e raffinati. Questo taglio 'alto', questa intenzione di rivolgersi ad una fascia di fruizione di elevata cultura, è manifestata anche dalle epigrafi letterarie che il compositore sceglie di apporre ai suoi lavori. Il n° 1, *Una dolorosa memoria*, porta in *exergo* i versi "nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella misera", di cui non occorre forse

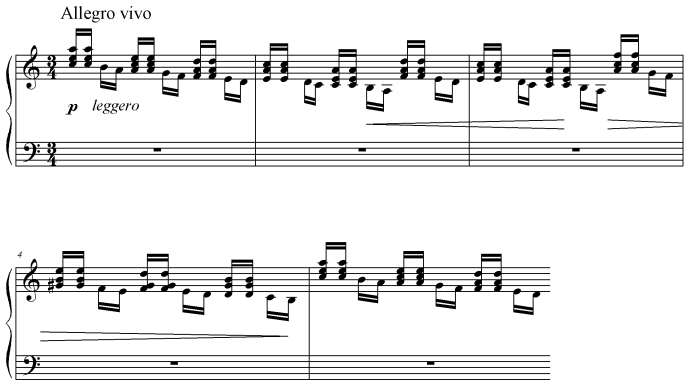
indicare la fonte dantesca nelle parole di Francesca da Rimini dal quinto canto dell'Inferno. Sul n° 2, *L'abbandono*, si legge invece il motto "La vita è un lungo sogno", una massima di evidente ascendenza calderoniana-schopenhaueriana, attribuita a Giacomo Leopardi.

Mariani dunque porta nella composizione strumentale elementi del linguaggio operistico. Nulla del genere avviene in Giovanni Rinaldi (Reggiolo 1840 – Genova 1895); formatosi alla prestigiosa scuola pianistica milanese di Angeleri e Sangalli, esercitò a lungo l'attività didattica a Genova, dove si era trasferito in seguito al matrimonio. Fu il nonno di Nino Rota. Potremmo definire Rinaldi un tipico pianista da salotto, ma non sono affatto convinto che la definizione 'salotto' identifichi nell'Italia ottocentesca un ambiente preciso. Il salotto italiano ottocentesco infatti non ha affatto quella dimensione piccolo-borghese, come siamo abituati a pensare, ma è il crogiolo dove si sono formate le grandi idee, i grandi valori etici che hanno portato al compimento del risorgimento; pensiamo al salotto Belgioioso, al salotto Maffei, al salotto Appiani nella Milano fra il 1840 e il 1860. E allora: possiamo ancora pensare al 'salotto' come a una dimensione privata, piccolo-borghese, *Biedermeier*, come a qualcosa di culturalmente limitato, ripiegato su facili sentimentalismi? Proprio no, niente sarebbe più lontano dal vero: questo avviene solo nella cosiddetta età giolittiana, l'età della borghesia e soprattutto della piccola-borghesia, dopo l'anno 1900, quando ormai la generazione di Verdi e Mariani è scomparsa.

Rinaldi quindi coglie questo momento di passaggio: la sua musica mostra qualche spunto ambizioso, ammicca a scritture pretenziose, ma poi sembra accontentarsi di un taglio medio, se non proprio modesto, certamente non esclusivo. Se personalmente potrei trovare più interessante la musica di Mariani, che in termini strettamente tecnici è più semplice e prevedibile, questi brevi quadretti di genere di Rinaldi mostrano tuttavia l'assimilazione dei grandi modelli, da Chopin a Mendelssohn, anche in questo tipo di produzione commerciale. Detto in altre parole, il 'canone

centrale' è ormai consolidato e i modelli sono stati fissati in modo da risultare validi e invalicabili per qualunque tipo di produzione musicale, anche quella consumistica.

Basti questo esempio, dalla *Toccata* per pianoforte, che mostra in modo esauriente quella 'medietà' di cui parlavo; Rinaldi mira a esibire un moderato virtuosismo, che suona bene, che allude alla grande scrittura eroica alla Liszt (forse ispirato a *Aprés une lecture de Dante*), ma nella sua realtà non porta a nulla, non ha ambizioni e risulta facilmente eseguibile anche da mani non proprio espertissime:



Esempio musicale n° 8 –Giovanni Rinaldi, *Toccata*, n° 3 da *Sfumature* op. 68

E non si trascuri né il titolo del brano, *Toccata*, allusivo a un ideale fuga nel passato della storia musicale identificato con molta velleità nell'età del clavicembalo, né il titolo della raccolta, *Sfumature*, che invece ricalca quell'atteggiamento dimesso, modesto, distaccato. Questo secondo tratto del carattere di Rinaldi, e la scelta stessa di un titolo tanto tenue e anodino, rappresenta uno dei tratti tipici dell'età decadente e inevitabilmente ci riporta a quel clima gozzaniano a cui ho fatto cenno sopra.

Per concludere, quindi, in questa fine secolo si è definitivamente consolidato il canone, quel museo ideale che poi attraverserà il Novecento per giungere fino all'oggi. Rinaldi lo testimonia con i suoi mezzi un poco epigonali, da cui traspare la lezione dei grandi compositori pianistici d'oltralpe, filtrata qui e là da finte movenze popolareggianti; Martucci testimonia invece una diversa ambizione e tenta di proporre una soluzione alternativa a quei grandi modelli settentrionali, con una

efficacia che a mio avviso lo colloca fra i più importanti rappresentanti del decadentismo europeo, ossia della generazione successiva a quella di Verdi e di Wagner.

Seconda parte

Puccini e la nevrosi metropolitana di Alfred Adler

(conferenza-concerto dell'8 marzo 2008)

Le letture delle opere di Puccini in chiave psicanalitica sono frequentissime; si direbbe quasi che esse costituiscano un campo privilegiato per questo tipo di indagine. Tuttavia la maggior parte di queste letture individuano nel soggetto biografico di Puccini stesso il loro oggetto di studio, spesso rilevando i tratti nevrotici del suo comportamento o tentando di spiegare con motivazioni psicanalitiche alcune sue vicende esistenziali. Qui non intendo fare nulla del genere, né mi permetto di dare giudizi o cercare di comprendere il comportamento dell'uomo Puccini; bensì cerco di individuare alcuni elementi espressivi che il compositore attribuisce ai suoi personaggi, nei quali non mi sembra irragionevole ravvisare sintomi di quello che Alfred Adler definì "comportamento nevrotico". Proverò ad applicare questa proposta di lettura al *Tabarro*, atto unico che Puccini ideò nel 1913 e che giunse in scena anni dopo, come primo pannello del *Trittico*, insieme a *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*.

Occorre tenere presente che Adler scrive il suo trattato fondamentale *Il temperamento nervoso* nel 1912, esattamente nel momento in cui Puccini decide di utilizzare *La Houppelande* di Didier Gold per trarne un atto unico, che diverrà appunto *Il tabarro* (l'opera andrà in scena nel 1918 al teatro Metropolitan di New York). Questa precisa coincidenza cronologica non dovrebbe stupire e offre conferma di una sintonia nel modo di percepire la società coeva da parte di due uomini pur tanto diversi come Adler e Puccini.

La teoria di Adler, per diversi aspetti, si differenza radicalmente dalla psicanalisi dei predecessori Freud e Jung; Adler indica alcuni sintomi della nevrosi moderna, uno fra i quali consiste nella attitudine del nevrotico a ripetere ossessivamente e volontariamente atti e situazioni, anche sapendo che si tratta di una 'finzione' che non modifica la realtà e non porta a esiti fattivi: una forma di nevrosi della coazione a ripetere. E questo fenomeno viene rilevato più spesso nella metropoli moderna.

I personaggi del *Tabarro*, che si svolge nei bassifondi della metropoli simbolo della modernità borghese, la Parigi di primo Novecento, manifestano tutti i sintomi della nevrosi adleriana.

Quindi questa lettura non vuole individuare eventuali deviazioni psichiche di Puccini, come spesso facevano le vecchie letture ad esempio di Mosco Carner,[3] quanto far emergere come il suo linguaggio drammaturgico si riveli sensibile alle sollecitazioni della vita che porta in scena, e quanto Puccini senta le debolezze dell'uomo moderno, trasfigurandole sulla scena e portando al suo pubblico uno spaccato di vita reale contemporanea. Anche il teatro puccininano, in tal modo, si fa testimone di una denuncia sociale, indica al suo uditorio un problema sociale delle moderna metropoli; anche questo dramma, che sembra ridursi a un'ostentazione di violenza al solo scopo di ottenere un facile *shock* da rotocalco, è invece una testimonianza su un problema radicato nella società contemporanea e un allarme di rischio, esibito alla consapevolezza del pubblico teatrale, senza alcuna finzione idealizzante né facili sentimentalismi poetizzanti.

Se dunque è utile applicare questa lettura psicanalitica ai suoi personaggi, non è per sollevare morbose curiosità sui risvolti nascosti dell'uomo Puccini (risvolti che, se mai ci sono stati, non dovrebbero riguardarci, essendo fatti privati), quanto per comprendere meglio la finalità di una rappresentazione apparentemente tanto cruda e cronachistica, ritratta con un realismo che nulla concede alla trasfigurazione e alla sublimazione consuete nel suo teatro.

---

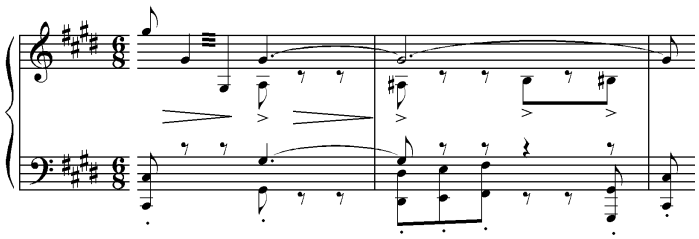
[3] Mosco Carner, *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1974. Letture più aggiornata del teatro di Puccini si trovano ora Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000; e in Julian Budden, *Puccini*, Roma, Carocci, 2005. Girardi offre spunti per la lettura del *Tabarro*, che sono stati sviluppati qui mediante il confronto con gli scritti di Adler.

Esaminiamo ora la scena centrale del *Tabarro*, il grande duetto fra gli amanti Giorgetta e Luigi; la vicenda si svolge fra gli scaricatori dei barconi sulla Senna, a Parigi, e coglie un momento tragico della loro esistenza. Il matrimonio fra l'anziano Michele, padrone di una chiatta e caposquadra di un gruppo di scaricatori alle sue dipendenze, e la giovane Giorgetta è in crisi a causa soprattutto della perdita di un figlio in tenera età. La donna, come reazione a questa vita senza speranza, ha una relazione furiosa con il più giovane degli scaricatori a servizio del marito, relazione che si riduce a un'irrefrenabile impulso sessuale che ben poco ha della passione pura e ideale dei personaggi dell'opera tradizionale; pur sapendo bene che la scoperta della relazione porterebbe all'assassinio di entrambi, in una società in cui i comportamenti razionali scompaiono davanti alle reazioni istintive, i due giovani amanti non hanno la forza di resistere al trascinamento carnale e vivono una schizofrenica situazione di tensione continua fra attrazione fisica irresistibile e terrore di morte. Nella vicenda non ci sono sentimenti sublimati, non c'è giustizia da nessuna parte, non c'è alcun risvolto sentimentale che elevi un personaggio al di sopra della bestia. Non è difficile qui ravvisare analogie con la narrativa di Émile Zola, la cui influenza sulla cultura italiana fu immensa. Occorre tuttavia chiarire, almeno incidentalmente, che Zola scrive in un altro contesto storico e per tal motivo i suoi romanzi naturalistici esibiscono con più decisione l'impegno sociale e la finalità politica.

La scena che prendiamo qui in esame si svolge alla sera di una estenuante giornata lavorativa; il dialogo si svolge sottovoce, con brevissime impennate melodiche a voce spiegata, subito rientranti nel *pianissimo*, determinato dalla paura dei due amanti di essere scoperti da Michele, marito di Giorgetta.

Dunque il dialogo si svolge in una continua forzatura autoimpostasi dai due amanti, che reprimono ogni loro impulso ricadendo in una declamazione strozzata e sottovoce.

La situazione viene inizialmente ritratta con 14 ripetizioni di uno stesso disegno strumentale (lo si vede chiaramente nel pentagramma basso del seguente esempio):



Esempio musicale n° 9 – Giacomo Puccini, *Il tabarro*, inizio del duetto Giorgetta-Luigi

sul quale i due ripetono sei volte la stessa frase melodica. Una forma di ripetizione ossessiva tipica dei nevrotici, che non sono capaci di evadere dal loro pensiero fisso. La scena non segue alcuna forma predeterminata; può quindi essere descritta come una serie di tre tentativi dei due personaggi di evadere da questa ripetizione ossessiva, tentativi ovviamente destinati a fallire.

Il primo tentativo di evasione dall'ossessione nevrotica è quello di Luigi che chiede a Michele, giunto in scena per spegnere le luci del barcone, di essere sbarcato a Rouen; in un primo, debole rigurgito di "protesta virile" (Adler), Luigi vuole porre fine alla sua situazione perché la sua virilità ne viene limitata; quando Giorgetta gli chiede il perché della sua richiesta, egli risponde "perché non voglio più dividerti con lui". Se non può rivendicare la sua egemonia virile sulla sua 'proprietà', l'uomo nevrotico preferisce sottrarsi alla situazione che lo vede soccombente.

Ma i propositi del nevrotico sono deboli e di breve durata; basta un nulla perché egli muti idea e umore. Ed infatti, basta una parola di Michele ("A Rouen? Ma sei matto? Là non c'è che miseria") e Luigi abbandona immediatamente il suo proposito ("Sta bene, allora resto"). Questa debolezza e instabilità, questa incapacità di rimanere fermo nei propri propositi è un altro sintomo del nevrotico; simili cambiamenti repentini di umore e di intenzione sono rilevati da Adler nei suoi pazienti. Inoltre quest'intreccio di protesta virile e timore reverenziale verso i più potenti è tematizzato anche da uno dei testi teatrali più noti di August Strindberg, *La signorina Jiulie*, quando nella scena conclusiva il servo Jean, dopo aver umiliato e affermato violentemente la sua virilità con Julie, ormai accasciata e distrutta, al solo sentire la

voce del padrone torna immediatamente servo, succube e quasi incapace di reazione davanti al più forte:

> JEAN. Non ne so il perché! […] Non arrivo a capire! […] Non appena il conte mi ha parlato … non so … non posso spiegarmelo: sarà forse questa maledetta natura servile che mi sta nelle midolla. Credo che se il conte adesso scendesse qui e mi ordinasse di tagliarmi la gola lo farei immediatamente!

La protesta di Luigi virile erompe con violenza, ma al tempo stesso rivela tutta la sua inconsistenza e la totale nullità del personaggio. Luigi davanti a Michele si comporta in modo identico.

A questo punto inizia un secondo ciclo dell'azione; immediatamente Puccini riprende quel disegno nei bassi dell'orchestra (ancora l'esempio musicale n° 9), disegno che ora potremmo etichettare come 'tema dell'ossessione nevrotica'. I due amanti, e noi con loro, siamo immediatamente trascinati nella stessa ossessione, nella stessa coazione a ripetere che caratterizzava l'inizio della scena.

La seconda evasione da questa ossessione coativa è invece indotta da Giorgetta: è lei che improvvisamente imposta una nuova melodia quando ricorda l'atto sessuale ("ma quando tu mi prendi / è più grande il compenso"). Anche in questo caso l'animalità carnale ha il sopravvento sulla razionalità; non è una vera evasione dalla coazione a ripetere, ma un rifugio in una sfera che, nel bene e nel male, porta i due poveri amanti "lontani dal mondo", come dice Luigi in uno sfogo melodico. Su queste ultime parole Puccini assegna ai due amanti una prima fiammata melodica trascinante e improvvisa, che però si spegne dopo pochissime battute; noi ascoltatori non abbiamo quasi il tempo di immedesimarci, data la fulminea deflagrazione e scomparsa di quella grande melodia. Questa improvvisa accensione istintiva, e l'altrettanto improvvisa ricaduta in uno stato di disperazione ossessiva è, come si può immaginare a questo punto, uno dei sintomi più frequenti del nevrotico studiati da Alder. L'alternanza immotivata e imprevedibile di stati di euforica esaltazione e stati di prostrazione profondamente pessimistica è infatti il sintomo più evidente di ciò che

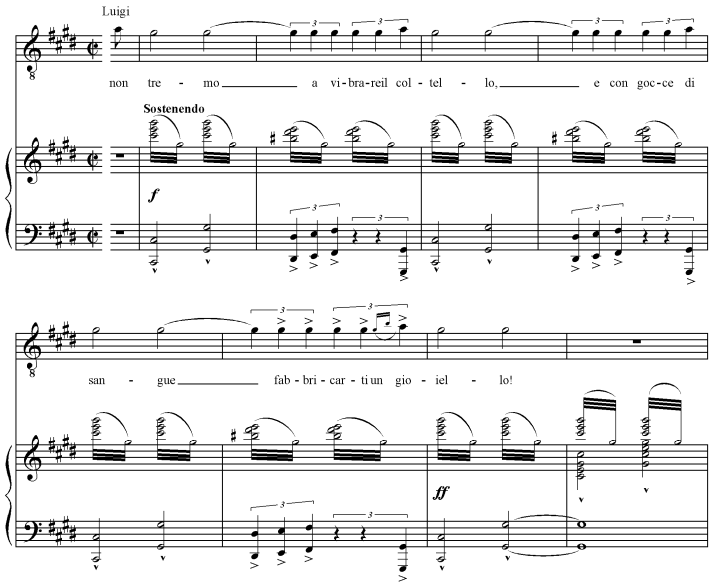
viene definito ‘disturbo bipolare’, derivato da una impossibilità di accordo fra la propria finzione del mondo ideale e la realtà, due mondi la cui armonizzazione il nevrotico sa essere impossibile, sia pur non in modo del tutto cosciente.

Si riascolti la breve melodia, profondamente struggente, alle parole “e baci senza fine”, dove i due amanti si figurano in un futuro che loro per primi sanno irrealizzabile. Con questa fiammeggiante melodia in poche battute Puccini ci dimostra quanto i due sventurati siano vittime di un ambiente che li obbliga e determina all’inevitabile fine tragica, annientando il loro libero arbitrio. La melodia non è costruita simmetricamente, non si sviluppa, non permette all’ascoltatore di adagiarvisi; al contrario, all’ascolto subiamo un’improvvisa infiammazione di commozione, che tuttavia viene completamente annullata nel giro di pochi secondi. Subiamo in tal modo gli effetti di quel ‘disturbo bipolare’ che affligge il nevrotico della metropoli moderna, e ancora una volta il teatro di Puccini porta noi stessi sulla scena e svela ai nostri occhi un rischio al quali la moderna società, ossia tutti noi siamo continuamente esposti, soprattutto laddove subiamo i tempi e gli spazi frammentati della grande metropoli. Se questo era avvertito così violentemente agli inizi del Novecento, ci si può figurare come l’effetto sia acuito oggi, e proprio per tale aspetto quest’opera pucciniana rivela ancora tutta la sua modernità.

Questa proiezione in un futuro impossibile è uno dei temi più intimamente caratteristici dell’intero decadentismo (e collocare Puccini nel decadentismo europeo è ormai un luogo comune ripetuto da tutta la critica). Questa difficile situazione psichica, a metà fra l’evasione nella propria finzione fantastica e la consapevolezza della avversa realtà, è perfettamente colta da Puccini e tradotta nel suo linguaggio; tutta questa sezione melodica di Giorgetta e Luigi, costruita su quell’unico motivo ripetuto, si svolge ambiguamente fra i campi tonali del la maggiore, rappresentante il mondo dell’evasione, e il do diesis minore, che caratterizza invece l’inesorabile realtà ambientale.

Immediatamente dopo, inizia il terzo ciclo della ossessione coativa, ovviamente raffigurata da Puccini con il ritorno del tema orchestrale dell’es. 9.

Questo terzo ciclo dell'azione drammatica è caratterizzato da una ancor più incontrollabile smania erotica (Luigi: "io voglio la tua bocca"); ed essa provoca un urlo finale di Luigi, espressione ancora una volta, e qui in modo esasperante, di quella "protesta virile" adleriana già precedentemente descritta. La conclusione della scena, infatti, viene suggellata dall'urlo verista di Luigi: "non tremo / a vibrare il coltello / e con gocce di sangue / fabbricarti un gioiello":



Esempio musicale n° 10 – *Il tabarro*; 'urlo' di Luigi, a conclusione del duetto con Giorgetta

Luigi sa benissimo che non avrà mai la forza di mettere pratica quest'atto di ribellione, che rappresenterebbe l'infrangere della sua sindrome ossessiva, della sua coazione a ripetere, e infine un capovolgimento volontaristico dello stesso determinismo ambientale. Il diseredato, il disperato ai margini della società, il rappresentante del quarto stato, sembra dire Puccini con strumenti narrativi dedotti dalla moderna psicanalisi, non ha alcuna libertà d'azione. La sua rivendicazione è uno sfogo sterile, del quale lo stesso Luigi conosce e accetta la impossibilità di realizzazione. La protesta virile è una finzione, una proiezione che ancora una volta lo porta 'lontano dal mondo'; così il nevrotico cerca una difesa dal mondo della realtà. Puccini mostra questa situazione senza via d'uscita utilizzando un elemento di

sintassi musicale tradizionale, che viene però investito di una forza significativa inaudita: la ripresa in *fortissimo* di quel tema dell'ossessione degli amanti, che diviene così anche per noi ascoltatori altrettanto opprimente. L'urlo di Luigi non riesce a liberarsi di quel tema ossessivo, che come abbiamo visto attraversa i tre cicli dell'azione; al di sotto (ma meglio sarebbe dire 'al di sopra') della declamazione urlata di Luigi, quello stesso tema viene martellato dall'orchestra in *fortissimo* a contrappuntare la inane e sterile protesta virile del personaggio. In tal modo la sua aspirazione alla ribellione e alla liberazione dalle condizioni di vita opprimente, viene annullata dalla 'voce' dell'ossessione indotta dalla situazione ambientale, dal determinismo delle condizioni di vita metropolitana e della psicosi ossessiva. In questo modo Puccini dà 'voce' appunto all'ambiente, protagonista dell'azione e motivo centrale dell'esito tragico degli eventi; questa 'voce' dell'ambiente è definitivamente e senza fraintendimenti raffigurata dal compositore con quel tema orchestrale ricorrente, ora portato a dimensioni cosmiche in modo da ottenebrare la volontà dei personaggi sulla scena e al tempo stesso da assordare noi ascoltatori in teatro.

Non occorrono, credo, altre parole di spiegazione per una scena tanto cruda e esplicita da potere essere definita quasi espressionista.

Ma non si può concludere senza riportare alcuni estratti da *Il temperameto nervoso* di Alder, grazie ai quali spero emerga quanto Puccini sentisse i pericoli a cui moderna società metropolitana esponeva l'individuo, e quanto istintivamente il drammaturgo di Lucca percepisse quei sintomi che scientificamente e statisticamente lo psicanalista viennese stava studiando negli stessi anni.

Traggo i seguenti cinque punti dal citato studio adleriano *Il temperamento nervoso*, del 1912:[4]

[4] Alfred Adler, *Il temperamento nervoso*, trad. it. di D. Rossili, Roma, Astrolabio, 1950 (*Über den nervosen Charakter*, 1912). Se ne trova una più recente versione italiana, pubblicata nel 1971 e 1976 dall'editore Newton Compton, per certi aspetti utile e complementare a quella qui utilizzata.

1) *la nevrosi coativa*:[5] "[...] il *misoneismo*, la paura [del nevrotico] di tutto ciò che è nuovo, di decisioni e di prove, provengono dall'insufficiente fiducia in se stesso, e non lo abbandonano mai. È talmente incatenato alle sue linee d'orientamento […], da aver rinunciato una volta per tutte, pur senza rendersene conto, ad affrontare con serenità e senza partito preso la soluzione dei problemi che gli vengono imposti dalla realtà. E le limitazioni che gli vengono imposte dalla realtà, le incompatibilità contro le quali egli urta quando si rende conto dei duri conflitti della vita reale, non solo non lo decidono a rinunciare alla sua finzione prestabilita, anzi, tutt'al contrario, lo spingono a buttarsi nel più nero pessimismo. [Il nevrotico] è vittima della linea di orientamento ch'egli s'è creata da se stesso […]".

2) "*la routine protettiva*", specificazione del sintomo precedente:[6] "il carattere [nevrotico] presenta una specie di '*routine* intelligente' […] della quale si servono tanto la tendenza di sicurezza, quanto i dispositivi morbosi, affettivi e nevrotici".

3) *l'evasione dal reale* nella memoria, ma soprattutto nell'illusione del futuro:[7] "[il nevrotico] ha gli occhi costantemente fissi sull'avvenire […], circostanza che contribuisce a stimolare il lavoro della sua immaginazione e ad allontanarlo dal mondo. Come per il credente, il suo regno non è di questo mondo". Il nevrotico è perfettamente consapevole che questa evasione è illusoria e irrealizzabile ("finzione"), e perciò non applicherei questo sintomo agli eroi romantici, né ai precedenti pucciniani come "Un bel dì vedremo", "Finché congiunti alle celesti sfere" nel finale di *Tosca*, o ancora "Laggiù nel Soledad" di Minnie.

[5] Ibid., 29.
[6] Ibid., 290.
[7] Ibid., 30.

4) *il senso di colpa*: secondo Adler la nevrosi ha spesso radici in una menomazione e/o in una lesione corporale, o ancora in un evento che colpisca in modo irreparabile la personalità nelle sue componenti della fiducia in sé, del bisogno di affermazione personale, del riconoscimento del proprio ruolo all'interno del gruppo d'appartenenza, creando sensi di colpa non rimuovibili (e per la donna uno di questi eventi può essere la morte di un figlio).

5) *l'instabilità emotiva*, i repentini cambiamenti d'umore:[8] "I cambiamenti di umore [dei nevrotici] corrispondono al gioco della loro immaginazione che spesso si compiace di ricordi dolorosi, spesso si esalta nell'attesa di trionfi" (e noteremo che non sono i sogni idealizzati, simbolici e universali di Manrico, Radames, o i propositi di fedeltà eterna fra Posa e Don Carlo, ma sono le "finzioni nevrotiche" di cui sognatore conosce l'irrealtà).

Non credo che ci sia modo migliore per concludere questa panoramica sui disperati che abitano il teatro del tardo Puccini, che lasciare alla riflessione del lettore queste parole di Alder, sintetiche e pur dotate di una forza spaventosa, parole di una modernità che ne fanno ancora oggi un valido specchio della realtà con il quale confrontarsi.

[8] Ibid., 32.

Appendice iconografica

Immagini

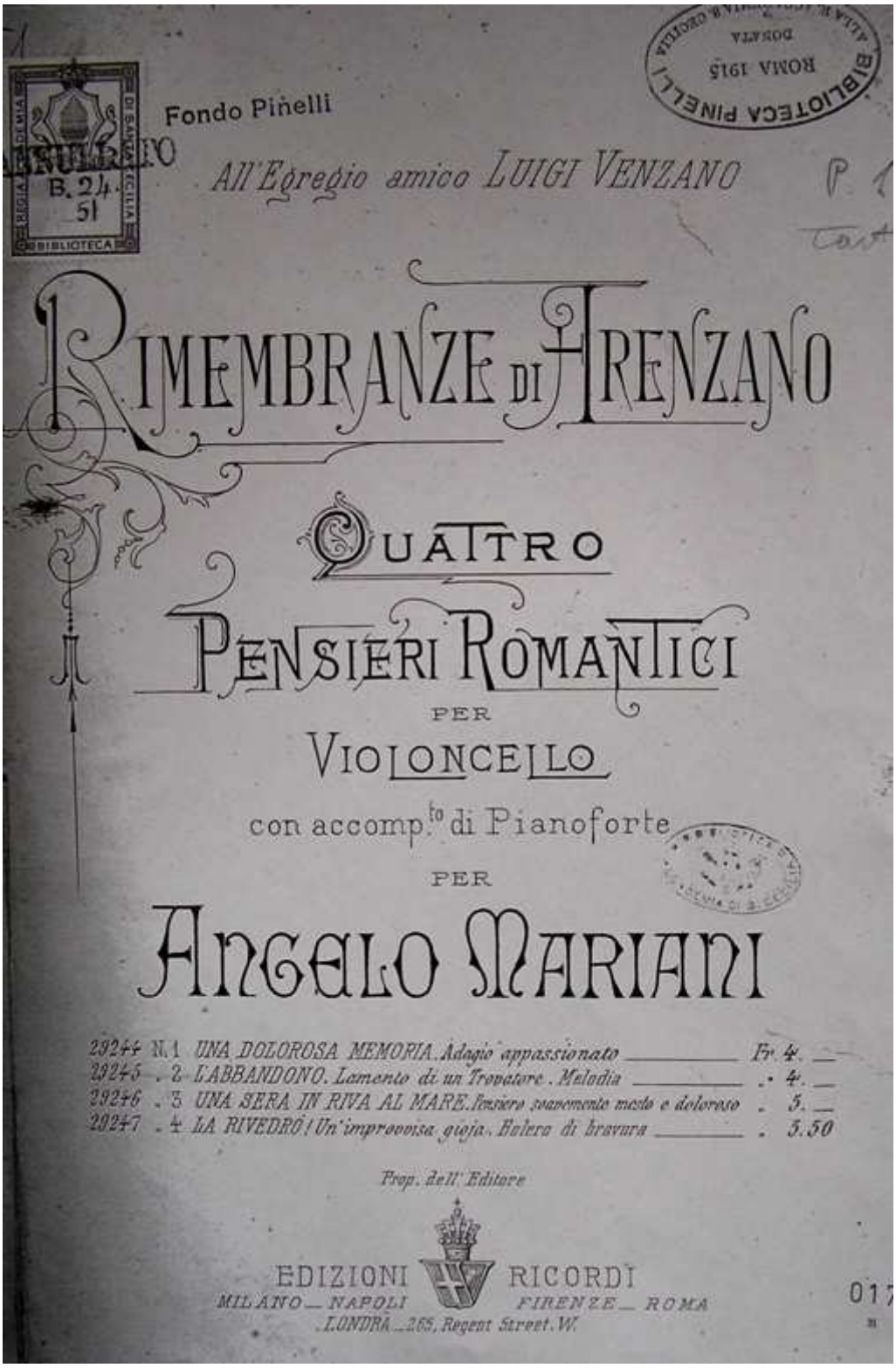
Fotografie

Bozzetti

Figurini

Angelo Mariani (1821 – 1873)
(ritratto degli anni Cinquanta)

Angelo Mariani (1821 – 1873)
(fotografia del 1871)



Fondo Pinelli

All'Egregio amico LUIGI VENZANO

RIMEMBRANZE DI ARENZANO

QUATTRO

PENSIERI ROMANTICI

PER

VIOLONCELLO

con accomp.to di Pianoforte

PER

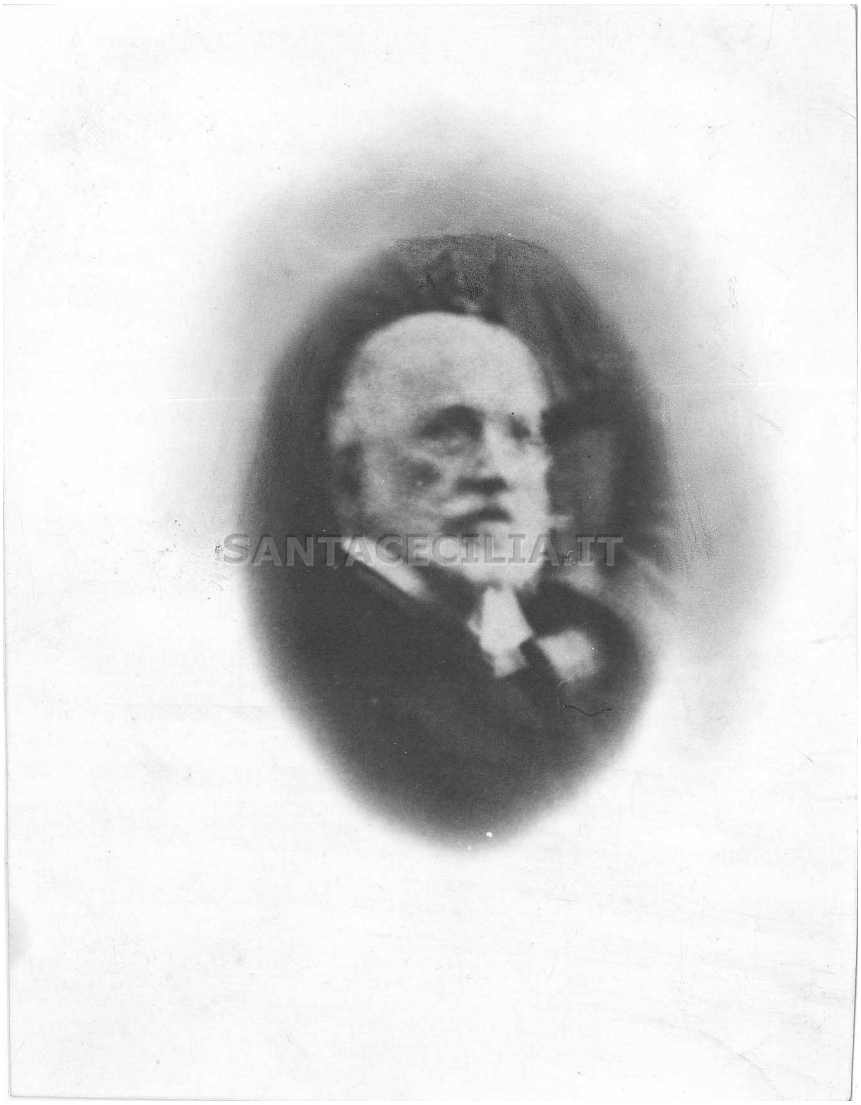
ANGELO MARIANI

29244 N. 1 UNA DOLOROSA MEMORIA. Adagio appassionato ____ Fr. 4. —
29245 . 2 L'ABBANDONO. Lamento di un Trovatore. Melodia ____ . 4. —
29246 . 3 UNA SERA IN RIVA AL MARE. Pensiero soavemente mesto e doloroso . 5. —
29247 . 4 LA RIVEDRÒ! Un'improvvisa gioja. Bolero di bravura ____ . 5.50

Prop. dell'Editore

EDIZIONI RICORDI
MILANO — NAPOLI FIRENZE — ROMA
LONDRA — 265, Regent Street. W.

Angelo Mariani, *Rimembranze di Arenzano* (frontespizio della partitura)



Tullio Ramacciotti (la foto risale agli anni delle *Matinées* in Via dei Pontefici, 1855-1865 ca.)

Ettore Pinelli (foto degli anni Sessanta)

Giovanni Sgambati (1841 – 1914)

Giovanni Sgambati (1841 – 1914)

Giuseppe Martucci (1856 – 1909)

Giovanni Rinaldi (1840 – 1895)

Giacomo Puccini, *Il tabarro*
(bozzetto originale di Galileo Chini)

Il Tabarro; Caramba, bozzetto originale per Michele (1918)

Il Tabarro; Caramba, bozzetto originale per Giorgetta (1918)

Il Tabarro; Caramba, bozzetto originale per Luigi (1918)

SOMMARIO

Programma delle Lezioni – concerto…….....….....pag. 1

La musica strumentale italiana dell'Ottocento e il "canone occidentale"….....pag. 2

1. La scuola romana di Franz Liszt..…….....pag. 7
2. La musica strumentale a Genova negli anni di Verdi.....pag. 15

Puccini e la nevrosi metropolitana di Alfred Adler.....pag. 25

In copertina: Plinio Nomellini, *P.zza Caricamento* (1891)
Finito di stampare in proprio nel mese di giugno 2008